

**Міністерство освіти і науки України  
Національна академія педагогічних наук України  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
Інститут модернізації змісту освіти МОН України  
Відділення керамології Інституту народознавства НАН України  
Полтавська обласна державна адміністрація  
Полтавський національний педагогічний університет  
імені В.Г. Короленка  
Полтавський обласний інститут післядипломної освіти  
імені М.В. Остроградського  
Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського  
Полтавський художній музей імені Миколи Ярошенка**

# **ЕТНОДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ**

**Збірник наукових праць**

**КНИГА ТРЕТЯ**

**Полтава  
2019**

Рекомендовано до друку  
Вченою радою Полтавського національного  
педагогічного університету імені В.Г.Короленка  
Протокол № 2 від 01.10.2018 р.

**Рецензенти:**

**Свтух М.Б.** – доктор педагогічних наук, професор, академік НАПН України;

**Богуцький Ю.П.** – доктор філософії, професор, академік Національної академії мистецтв України;

**Криволапов М.О.** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України;

**Яковлев М.І.** – доктор технічних наук, професор, академік Національної академії мистецтв України.

**Редакційна колегія:**

**Антонович Є.А.** – заступник головного редактора, завідувач кафедри етнодизайну, графіки і реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор;

**Даниленко В.Я.** – ректор Харківської державної академії дизайну і мистецтв, професор, академік Національної академії мистецтв України;

**Шевчук С.М.** – доктор географічних наук, професор, проректор з наукової роботи Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

**Левківський К.М.** – заступник директора Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти і науки України, професор, академік;

**Степаненко М.І.** – головний редактор, ректор Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка, доктор філологічних наук, професор;

**Титаренко В.П.** – доктор педагогічних наук, професор, декан факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

**Чебикін А.В.** – ректор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, президент Національної академії мистецтв України, професор, академік.

**Редакційна колегія з напрямів:**

**Бутенко В.Г., Вовк М.П., Дем'янчук О.М., Каньковський І.Є., Корець М.С., Креденець Н.Д., Курач М.С., Мадзігон В.М., Мельничук С.Г., Миропольська Н.Є., Ничкало Н.Г., Оршанський Л.В., Отич О.М., Падалка Г.М., Паньок Т.В., Радкевич В.О., Руденченко А.А., Сагач Г.М., Сотська Г.І., Тархан Л.З., Тименко В.П., Усатенко Т.П., Філіпчук Г.Г., Чирчик С.В., Шевнюк О.Л., Шевченко Г.П., Щолокова О.П.** – доктори педагогічних наук, професори;

**Боднар О.Я., Бермес І.Л., Дутчак В.Г., Захарчук-Чугай Р.В., Кара-Васильєва Т.В., Карась Г.В., Кротова Т.Ф., Кузнецова І.О., Лагутенко О.А., Муфтієва Н.М., Никорак О.І., Овсійчук В.А., Одрехівський Р.В., Оленіна О.Ю., Приймич М.В., Рибалко С.Б., Селівачов М.Р., Соколюк Л.Д., Станкевич М.Є., Стельмащук Г.Г., Тарасенко О.А., Урсу Н.О., Школьна О.В.** – доктори мистецтвознавства, професори;

**Буров О.Ю., Кардаш О.В., Кащенко О.В., Корабельський В.І., Михайленко В.Є., Романенко Н.Г., Сазонов К.О., Славінська А.Л., Чепелюк О.В.** – доктори технічних наук, професори;

**Афанасьєв Ю.Л., Барна Н.В., Безклубенко С.Д., Бітаєв В.А., Легенький Ю.Г., Личковах В.А., Мізіна Л.Б., Рижова І.С., Федь В.А.** – доктори філософських наук, професори.

Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції. Кн. 3 : зб. наук. праць / редкол. : гол. ред. М.І. Степаненко, упоряд. і наук. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. – Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2019. – 478 с.

У збірнику опубліковано наукові статті, в яких розкрито етнодизайн як духовний культурно-мистецький феномен, народні традиції в архітектурі та дизайні.

Розраховано на науковців, докторантів, аспірантів, магістрантів, викладачів і студентів закладів вищої освіти.

ISBN 978-617-7669-30-1

© Степаненко М.І., Антонович Є.А.,  
Титаренко В.П. та ін., 2019

## СЕКЦІЯ №3

# ЕТНОДИЗАЙН ЯК ДУХОВНИЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН: НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ

Олег Боднар  
(Львів, Україна)

### ЗАВДАННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ У ФОРМОУТВОРЕННІ САКРАЛЬНИХ ОБ'ЄКТІВ

*Характеризуються особливості творчого процесу в галузі творчого процесу в галузі церковної архітектури та дизайну в Україні в останньому десятиріччі ХХ-го та на початку ХХІ-го століть. Він розцінюється як процес симбіозу традицій і сучасності. Наводиться приклад серійного проектування церков, в якому як одне з головних, поряд з вимогою технологічного формоутворення, фігурує завдання художньо-образної різноманітності і збереження традицій.*

Відміна заборони на будівництво церков, оголошена із здобуттям Україною незалежності, стала значною подією в житті відроджуваного суспільства. Вона була сприйнята в творчих колах з ентузіазмом і великими надіями. Варто зауважити, що сакральна тема завжди приваблювала проєктантів особливими можливостями творчого вираження. Ця тема завжди була пріоритетною в сфері творчості, з нею пов'язані найяскравіші архітектурні й мистецькі досягнення в історії всіх цивілізованих народів. Тому можна було сподіватися, що відновлення церковної тематики викличе жваве захоплення у творчому середовищі. Ця тема розкривала широкий і незвіданий творчий простір перед архітекторами та дизайнерами, які ніколи не стикалися з церковною тематикою в практиці проєктування. Творчі завдання виглядали інтригуючими. Здавалось, на прикладі церковної тематики, на яку не поширювались ніякі обмежувачі нормативні вимоги подібні до тих, що діяли в цивільних типологічних галузях, вдасться продемонструвати «еволюційний стрибок» – творити нові модерні об'єкти, орієнтовані безпосередньо на високі зразки сучасної світової архітектурної та дизайнерської практики.

Але дуже скоро з'ясувалося, що подібні сподівання не мають під собою реалістичних підстав. Події набрали цілком іншого спрямування і в їх розвитку спостерігався скоріше «відкат назад», аніж намагання форсувати темпи виходу на високий світовий рівень. Орієнтиром для творчої фантазії проєктантів стали не модерні зразки світової сакральної архітектури, а, по суті, архітектура минулого – українська традиційна церковна архітектура. Тобто, лінія розвитку української церковної архітектури та дизайну була продовжена з того місця, на якому була колись обірвана. Однак в реальній дійсності ця лінія не набрала плавного природного розвитку. Метаморфізм ситуації був зумовлений цілим рядом обставин. Одна із них – раптовість і величезна кількість одночасного будівництва церков. Наприклад, лише на території Львівської архієпархії в період з 1990 по 1995 роки здійснювалося будівництво понад 100 церков. Тобто процес «заповнення дефіциту», який утворювався протягом декількох десятиліть, здійснювався швидкими темпами і без належного професійного контролю. На цьому фоні вирішальне значення мало те, ким і для кого творилися нові об'єкти.

Отож, з одного боку, в ролі замовника виступали громади віруючих (здебільшого сільського населення), естетичні пізнання і смаки яких були тісно пов'язані з традиційними образами. З іншого боку, в ролі проєктанта – генератора творчих пропозицій – виступає представник сучасної школи проєктування, що володіє властивими для своєї епохи стереотипами творчого мислення і арсеналом професійних

засобів і, безумовно, розходиться з замовником в уявленнях про естетичний характер сакральних об'єктів. Але він при цьому розуміє всю ризикованість надмірних модерністських намагань та ігнорування бажань замовника. Тому, «типовий проєктант» демонстрував підхід, суттю якого був не пошук нових форм, які по новому відображали б художні та стильові особливості української церковної архітектури, а «косметична» переробка під сучасний стиль і смак традиційних форм церковної архітектури. В результаті архітектура нових церков відзначається спрощеністю і примітивним стилізаторством, прямим і безпосереднім запозиченням традиційних форм, планувальних схем та об'ємних композицій і неглибокою мірою їх художнього перетворення. Все це можна стверджувати, незважаючи на окремі приклади вдалого вирішення архітектури, або ж виправдовуючі причини, що часто пов'язуються з терміновістю чи невисокими матеріально-технічними можливостями будівництва.

Таким чином, загальний стан розвитку сучасної церковної архітектури та дизайну, можна характеризувати відсутністю якогось чіткого художньо-стильового спрямування. Очевидно, що намагання творців відтворити в сакральній тематиці національні традиції, надаючи їм сучасного звучання, виявились майже безуспішними. Можна навіть сказати, що сама ідея відродження традицій була в цьому процесі дискредитована низьким професійним рівнем її втілення. Безперечно, специфічним у цій спробі симбіозу традицій і сучасності було те, що між історичними моментами зупинення і відновлення живого процесу розвитку церковної архітектури виник надто великий розрив. Це зумовило об'єктивну творчу складність проблеми: внаслідок тривалої «моральної ізоляції» традиційні форми втратили свою адаптивну здатність; водночас, творчі засоби сучасного проєктанта, спеціалізованого на типовому проєктуванні, виявились непристосованими до вирішення завдань художнього засвоєння традиційних форм. І все ж ясно, що основні причини невдачі полягають не в цьому. Можна з певністю говорити про те, що конкретні результати кількарічного процесу форсованого проєктування і будівництва церков стали закономірним наслідком в цілому хибної зорієнтованості проєктантів щодо суті проблеми і творчих шляхів її розв'язання. В намаганні відтворити традиції спостерігалась якась однозначність, категоричність, небачення альтернативи. Фактично, процес творчих пошуків був спрямований в ретроспективне русло, ідея відтворення традицій, по суті, звелась до ідеї відновлення традиційних методів творчого мислення. Проєктанти немов забули про свою приналежність до нової епохи, про необхідність використання сучасних формотворчих засобів та ідей для вирішення завдання відтворення традицій. А такі засоби та ідеї, що знаменували нову епоху і передбачали принципово нові шляхи розвитку формотворчості, безумовно були.

Одною з таких ідей, що зіграли найпримітнішу роль в сучасному процесі розвитку архітектури, але не знайшли відображення в церковній архітектурі, є ідея так званого модульно-варіантного формоутворення. На перший погляд, думка про застосування ідеї варіабельного формоутворення в галузі церковної архітектури може здатися абсурдною. Але, безперечно, це поверхове враження, яке не відображає всестороннього змісту цієї ідеї. Очевидно, що застосування ідеї модульно-варіантного проєктування в галузі церковної архітектури розкриває реальні резерви для її формоутворення, можливість спрямування творчих пошуків архітекторів по цілком новій для цієї галузі лінії, яка лежить в руслі новітнього розвитку архітектури та дизайну.

Отже, йдеться не про технічні аспекти принципу модульності, а, насамперед, про його можливості як засобу, саме архітектурного формоутворення. Справді, досвід використання методів модульно-варіантного формоутворення в світовій архітектурі загалом дав чимало підстав для його негативної оцінки. Особливо добре відомо, які наслідки приніс цей принцип для архітектури радянських країн, де він був поставлений на службу індустріалізації будівництва. Архітектори довго не могли пристосуватися до

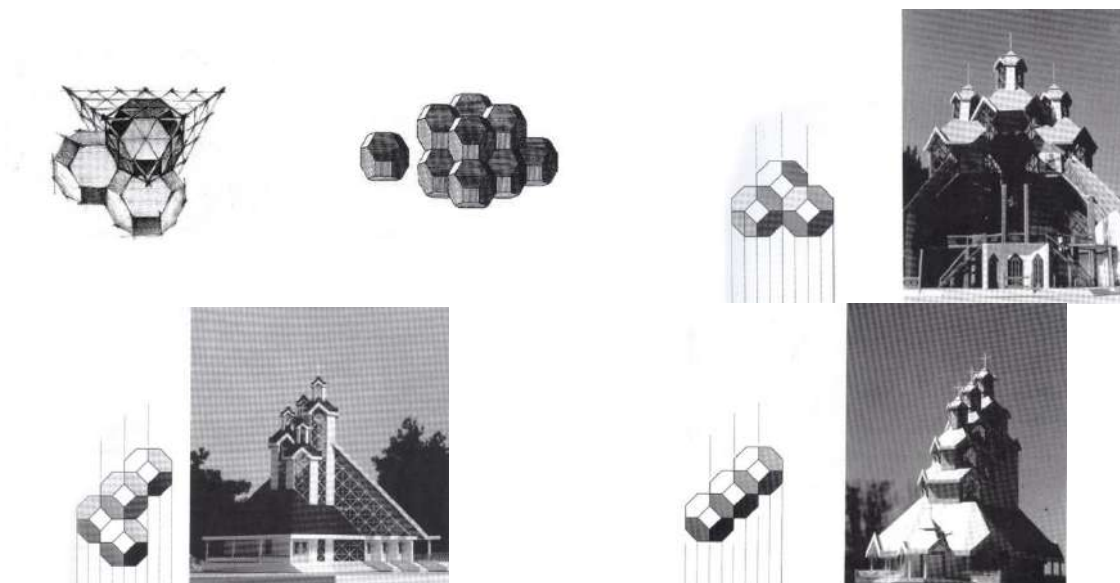
специфічних вимог, продиктованих суцільною стандартизацією і уніфікацією масового будівництва. Епідемія одноманітності й естетичної монотонності, що охопила в результаті масову архітектуру і промисловий дизайн, протягом тривалого періоду визначала основну суть творчих пошуків радянських проєктантів. Але поступово були знайдені підходи, вироблена палітра художніх прийомів і методів проєктування технологічної архітектури та дизайну. Проєктанти зуміли розвинути принцип модульності до рівня творчої ідеї, яка дала змогу успішно вирішувати завдання композиційного та художньо-образного збагачення архітектури і могла бути застосована в найрізноманітніших випадках, до найрізноманітніших об'єктів. А, перетворившись з інженерного в формотворчий, в засіб художньої фантазії, модульно-варіантний принцип став всеохоплюючим і визначальним для епохи індустріальної архітектури та дизайну зумовивши її загальну естетичну та художньо-стильову спрямованість. І сьогодні він залишається важливим і актуальним творчим знаряддям проєктантів, з яким, без сумніву, пов'язані і подальші перспективи розвитку архітектури та дизайну.

Характеризуючи застосований підхід загалом, слід зазначити, що з умовою структурної уніфікації неминуче пов'язані певні обмеження художньо-виражальних можливостей отримуваної архітектури. Кожна окрема модульна система має якісь свої специфічні естетичні особливості і це накладає певні рамки на процес образотворчості, спеціалізує напрямок пошуку і навіть веде до виникнення стереотипу. Тому, якщо оцінювати модульно-варіантний метод як ідею широкомасштабного застосування, то можна передбачити, що він приніс би з собою можливість принципової зміни в тактиці досягнення художньо-образної різноманітності архітектури та дизайну: від існуючої тактики створення окремих унікальних, оригінальних об'єктів до тактики створення оригінальних серій, авторських рядів сакральних форм. Умовою позитивної перспективи при цьому мала б стати, зокрема, необмеженість спектру просторових структур, що можуть бути взяті за основу формотворчих програм і, звісно, всі ті можливості художньо-образного та стильового збагачення архітектури та дизайну, які пов'язані з різноманітністю індивідуальних підходів та смаків, носіями яких є архітектори-проєктанти.

Наведені проєкти є конкретним прикладом практичного застосування модульно-варіантного принципу до церковної архітектури. При всій суб'єктивності і специфічності цього прикладу, що є зразком, так би мовити, рафіновано-геометричного стилю, в ньому продемонстрована характерна для даного принципу можливість створення варіантів архітектурних проєктів на базі єдиної модульної системи. Модульною основою в даному випадку служить ідеальна геометрична структура – так звана, кубооктаедрична просторова решітка, властивостями якої зумовлені особливості та естетичний характер запроєктованих архітектурних форм. Спільність рис, що дає змогу побачити приналежність всіх проєктів до єдиної формотворчої програми, спільної структурно-генетичної основи, є тут очевидною. Разом з тим, явною є і відмінність проєктів, насамперед за об'ємно-композиційними ознаками. Тобто кожен з варіантів володіє зовнішньою своєрідністю, достатньою для того, щоб задовільнити вимогу унікальності, що ставиться до церковних об'єктів.

На жаль, сьогодні доводиться констатувати, що основна хвиля в будівництві церков пройшла швидко, випередивши присвячені церковній тематиці конференції і семінари, творчі дискусії і критичні публікації, залишивши нетерплячій масі віруючих численні зразки низькоякісних об'єктів архітектури та дизайну і, очевидно, на тривалий час загальмувавши темпи і обсяги церковного будівництва. Але, без сумніву, сакральна тема продовжує залишатися актуальною творчою і науковою проблемою, і її найсуттєвішим моментом стає сьогодні вимога критичного осмислення попереднього досвіду і включення в реальний творчий процес всього того прогресивного потенціалу, який витіснявся останні роки під напором повального прагматизму, що панував в

атмосфері творчості. В зв'язку з цим, варто зауважити, що церковні об'єкти «першої хвилі» створені головним чином спеціалістами, так би мовити, суто прагматичного плану, які представляли монопольні державні проекти організації. Саме у цієї категорії проєктантів на початку 90-х років, в період «творчого голоду», коли державне будівництво було майже повністю припинене, був найкращий доступ до замовлень на церковне будівництво. До речі, «професійний почерк» проєктантів, вихованих на стереотипах масової архітектури, добре проглядається в зовнішніх рисах новозбудованих церков. Очевидно, в церковну архітектуру і дизайн ця категорія проєктантів внесла те, що й могла внести, враховуючи всю зумовленість рівня її теоретичної і творчої готовності і, зокрема, розуміння проблеми традицій.



Однак, найновіша статистика по будівництву церков, а також аналіз конкурсних матеріалів за останні роки свідчить про приплив свіжих творчих сил до церковної тематики. Відрадно, що статус більшості новоявлених авторів можна характеризувати непричетністю до діяльності в державних проєктних організаціях, а творчі особливості – підвищеним художньо-пошуковим рівнем, елементом дослідництва в аспекті проблеми традицій. Можливо, в зв'язку з цим слід говорити про архітектуру та дизайн «другої хвилі», на специфіку якої вже не впливатиме фактор терміновості чи обставини технологічного й економічного характеру. Залишається сподіватися, що в розвитку української церковної архітектури та дизайну будуть робитися справді нові й сміливі кроки вперед.

*Joanna Gil-Mastalerczyk  
(Poland)*

### **REGIONAL TRADITION IN CONTEMPORARY POLISH SACRED ARCHITECTURE**

*Churches Region of Malopolska (Church St. Joseph in Kielce – in the Mountains Świętokrzyskie, Church of the Blessed Marii Panny Niepokalanej Objawiającej Cudowny Medalik, NMP in Zakopane - on Podhale) are interesting contemporary Polish architecture of sacred objects that expose continue the local tradition. Forms objects express the identity of the region - the "spirit" of architecture Podhale, geodiversity used in the architecture of the region of Kielce.*

*The influence of local characteristics on the formation of religious architecture and*

*creative transposition of local forms, meant that churches keep valuable items – traditional wooden sacral architecture of Podhale, and the use of rock raw materials in the region of Kielce, the adaptation of design solutions, technology and selection of building materials to contemporary requirements. Architectural, structural, tectonics interacts with the body and promotes the harmonious merging of architecture churches in the surrounding landscape. In receiving special attention is paid interior design of particular elements made of wood, stone, and skillfully processed.*

**Keywords:** *wood architecture and construction, sacral architecture, church, Małopolska*

**Introduction.** Geological conditions, geographical and historical Polish South America, played a significant influence on the formation of a culture of wooden buildings – Podhale Region and construction of rock materials – region of Kielce.

Kielce region is distinguished by rich geological history, written in the rocks, formed over the last 500 million years. The diversity and richness found in Swietokrzyskie Mountains of raw materials, can be seen not only in the form of geological outcrops, but also the historical buildings of religious art, architectural details, figural sculptures, and in modern churches – made from local rock materials. Religious Architecture has become one of the most recognizable elements of the landscape of the region Polish. Natural terrain favors the exposure of a number of historical monuments, which are dominant features of local importance and high artistic value and cultural. The wooden churches of Małopolska represent internationally recognized part of the cultural heritage. M. Kornecki wrote: *The visage of architectural wooden church in Małopolska, focusing most complementary qualities in the whole country, (...) characterized by unusual unity in diversity, revealing at the same time a kind of genius loci (...).*

The prominent artistic qualities of wooden temples, their integration with the landscape and the relationships with the local environment, regional, specifically affect the observers and provide a valuable source of cultural traditions – Podhale. The unique geographical and cultural specificity of the region also contributed to the consolidation of the living tradition of the Podhale style.

**Church of the Blessed Marii Panny Niepokalanej Objawiającej Cudowny Medalik, NMP in Zakopane – An example of the continuation of regional identity and the continuity of the wooden tradition.**

Church of the Blessed Marii Panny Niepokalanej Objawiającej Cudowny Medalik in Zakopane on Olcza, designed by J. Tadeusz Gawłowski and M. Teresa Lisowska-Gawłowska (1981-1988), is an outstanding example of creating new forms of spatial respecting the wooden sacral architecture. A continuation of regional tradition in contemporary sacred architecture. It is a representative example of contemporary ideas, exposing the cultivation of regional traditions and exerting a positive influence on the architecture of sacred objects, their dialogue with the environment, the functioning of the surrounding space. The architecture of this building has been credited to the European cultural heritage.

The church in Zakopane - Olcza is an interesting example of educated sculpturally solid, against the background of rock Podhale. It is a modern object of religious architecture, which exposes wooden continue the local tradition and expresses the identity of the region – the "spirit" of architecture Podhale. Context landscape and the confrontation with the environment had a significant impact on the design decisions makers this assumption. Sculptural architectural forms are harmoniously integrated into the mountainous landscape of the Tatry, while not exerting a strong contrast with the present regional development. Adapted and introduced to the architecture of object patterns of regional tradition, attest to the continuity of the functional, structural and material and formal decorative wooden sacral architecture Podhale.

The designer of the church T. Gawłowski wrote: *(...) concepts of architectural*

*formations arise from the landscape features of the environment, mainly its scale, the degree of freedom of forms, differing from Euclidean geometrization toward the sculptural formations (...).*

*The continuation of local traditions exposes the behavior of the "spirit" of architecture Podhale solutions today, as well as transfer of "quotes" regional architectural elements, such as .: "dźwierze" highlander or specificity of end forms the roof or silhouettes, especially the triangular cross-section. In this way, they were also taken into account climatic conditions (...).*

The church in Zakopane is a representative example of the church tent – «roofs shaped», with strong form and large tracts of towering tent. The continuity of tradition testify: architecture of the building, referring to the figure towering mountains, steep roofs harmoniously entered in Tatry landscape and numerous elements of interpreting forms of local wooden architecture. Particularly noteworthy combines contemporary forms with traditional building materials such as wood, natural stone. Wood occurs outside and inside the temple - as a building material and decorative. It has become attractive feature, which is used both for construction and as a facing material.

Contemporary and traditional mass of the church identifies five segments, and steep roofs with a triangular cross-section. Their peaks are topped with wooden «pazdury», taken from the highland style and finished in a contemporary material. They are an object formal relationships with the region Podhale.

The individual segments are building inside the temple and at the same time are the walls of the nave. The triangular gable walls all segments, from the inside, were clad in natural wood so-called in the herringbone. The space between them filled with stained glass, transmissive natural light inside. Wooden shuttered vertically, also appears on parts of the outer facades and roof tops fields. Masonry walls, “zeskarpowane” in the plinth level and ground floor, are covered with granite slabs, typical of mountain areas. The main entrance on the upper level of the church, is emphasized by large highland stylish door, decorated with natural color of oak. One of the important parts of highland culture are also the original century-old – wooden jamb, located in the porch. Doors were transferred here from the old highlander cottages.

The use of timber elements and appropriate to create new forms in contemporary spatial structure of the whole church, testifies to the creative continuation of and respect for tradition – the wooden church architecture in this region of Malopolska.

The composition of sacred assumptions in Zakopane - Olcza and form the main mass of the church, were taken from the highland style and traditional wooden building regional, combined with their creative development. Object architecture becomes especially evident continuation of the content related to the context of landscape and wooden sacral architecture Podhale region – through creative processing and interpretation of local forms. The totality of historical strata, expressed creative continuation of how to build and selection of detail testifies to the respect and development of the traditions of the region and its culture (Ill. 1, 2).

**Church of St. Joseph in Kielce – An example of the influence of local landscape features in the process of creation and use of traditional forms of rock raw materials in the region.**

The post-conciliar Church of St. Joseph the Worker in Kielce (1975-1995), now the Diocesan Shrine of St. Joseph Guardian Family, designed by Wladyslaw Penkovsky, in the spirit of late modernism and regionalism. It represents a contemporary Polish church architecture with high aesthetic values. In the process of design of modernist body of the church, especially it became apparent use of traditional and regional media, while using elements of modern art. The impact of regional factors can be seen in both the monumental block as well as in the selection of the materials used.

An important role in the process of forming a solid, played by native limestone material, obtained from quarries the Kielce region. It is associated with centuries-old history



of rock exploitation of raw materials, offering stone from different geological ages, extracted from the mine is still active.

Use by designers from Pińczów limestone deposits can be observed already in the external architecture of the temple – as a building material and performed pieces of stone (Ill. 3, 4).



*Ill. 1, 2. Church NMP in Zakopane on Olcza, designed by J.T. Gawłowski, M.T. Lisowska-Gawłowska (photo J. Gil-Mastalerczyk)*

*Ill. 3, 4. The Saint Joseph Worker`s church in Kielce made of Pińczów limestone, designed by W. Pieńkowski (photo J. Gil-Mastalerczyk)*

The main body of the church is designed with a rectangular block of sandstone, yellow to gray. The addition of a rough texture of stone gave a block of modern, artistic expression, associated with the regional tradition. That is also introduced in the plinth level of the external walls, the stone as gray pebbles. In addition to stone, in a word plastic body, it became apparent use of red brick, which appears at the entrance to the temple.

Church of St. Joseph the Worker was founded on the plan quadrant. The main form, entered in the quadrant, has a cylindrical body, vaulted in the form of a monumental openwork ribs converge radially above the main altar. The whole mold is topped with a roof, with declines referring to the neighboring hills.

The fifth facade of the church resembles the shape of a solid imprint in the rock shell. It is a reference to the rich geological past of the Kielce region. The facades of the church, designed in the form of undulating walls, inspired by the natural terrain. Glazing windows, in the form of colored stained-glass windows, layout and divisions resemble the branches of the trees, between which the interior of the solid filtered colored light.

The natural surroundings of the church, including the local conditions, a significant difference in levels, a large amount of surrounding greenery, influenced the final shape of the body, for functional and spatial arrangement and layout of routes – leading to a two-level interior.

Undivided interior is laid out on two levels, in a central, focusing on the main altar. This leads to him several inputs, using natural environment and different levels of terrain. On the upper level of the church leads slung concrete bridge, acting as canopies over the entrance of the lower level, and an external staircase, ejected before the body main body, awarded the brick material.

Sculpturally shaped mass of the church stand massive, stuck on the main body, a form of auxiliary function. They are spaces devoted to chapels, confessionals, etc. And the bell tower and towering over the whole foundation of the church tower.

It should be noted that in the process of shaping the church body and its reception has become important for a designer, mutual bill of materials, their texture and color, and the relationship with the environment. Despite the use of reinforced concrete structures, regional materials played a special role in shaping the modern form of the object. Plastic block was blended into the natural surroundings and is in relation with the neighboring greenery – high and low – in the form composed of shrubs and decorated lawns. All applied by the developers, regional materials are characterized by creative adaptation to contemporary forms with respect for the identity of the place. In general it can be said that the architecture of the

church is the result of a dialogue of modernity and tradition of the regional. Regional values significantly influence the form of the temple and the choice of materials.

**Summary and Conclusions.** In the presented churches of Malopolska (St. Joseph in Kielce, NMP in Zakopane), when composing the functional and spatial solutions in materials, decorative, furnishing the space «*sacrum*» – the use of appropriate transported elements allowed the continuity of the regional sacral architecture. The use by designers of traditional, regional materials, both for construction and as an attractive lining material, argues that in contemporary sacred architecture it is possible to cultivate the old tradition of stonework (the church in Kielce) and carpenters (the church in Zakopane). Described in the design of buildings in Zakopane and Kielcach – the regional tradition, derived from the patterns of traditional construction testify about looking in the contemporary church architecture of modern solutions that combine tradition with modernity. Forms objects – with different proportions and scale – in a creative and modern interpretations regional details and the old ideas of cultural identity regions. Architectural detail interacts with the tectonics of body and promotes the harmonious merging architecture of the temples in the surrounding mountainous landscape (Podhale and Swietokrzyskie Mountains). The harmonious architecture of churches alignment with nature and landscape evokes a sense of contact with local tradition and culture.

In conclusion, it is clear that the creators of the church in Zakopane and in Kielce, in a unique way to preserve the relationship between the new reality, technical and economic development, and culture and heritage assigned to the region.

Presented objects of modern religious architecture, provide designers with high sensitivity to context. Therefore, the design of modern religious architecture, in the spirit of building traditions of the region, with reference to the source currents, should continue to be fostered and continued.

## BIBLIOGRAPHY

1. Gawłowski J.T., *O swoistościach teoretycznych i formalnych dwu koncepcji budowy formy architektonicznej [w:] Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w l. 1945-1995, t. II, Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B., (red.), Kraków 1995, 127-129.*
2. Gil-Mastalerczyk J., *Kościół NMP w Zakopanem-Olczy, przykład kontynuacji drewnianej tradycji regionalnej we współczesnej architekturze sakralnej/ Church NMP in Zakopane-Olcza, example of the continuation of regional tradition of wooden contemporary church [w:] Architektura drewniana, tradycja, dziedzictwo, współczesność, przyszłość/ wooden architecture, tradition, heritage, present, future, Monografia, Cielątkowska R., Jankowska-Wójtowicz D. (red.), Wyd. WAPG, Gdańsk 2014, 99-108.*
3. Gil-Mastalerczyk J., *O przemianach architektury sakralnej Archidiecezji Krakowskiej w latach 1945-2000, dissertation under the direction of dr hab. inż. arch. A. Białkiewicza, prof. PK, Kraków 2013, library collections Cracow University of Technology*
4. Kornecki M., *Kościół drewniane w Małopolsce, Kraków 1999, 342.*
5. Palus K., *Architektura sakralna regionu Podhala, Tradycja i nowoczesność, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2011, 107-119.*
6. Jędrychowski J., *Kieleckie kamienie w architekturze [w:] Renowacje i zabytki, No. 4 (52) 2014, 34-40.*
7. Węclawowicz-Gyurkovich E., *Współczesna polska architektura sakralna w twórczości krakowskich architektów. Wybrane zagadnienia [w:] Kwartalnik Architektury i Urbanistyki, t. XLI, z. 3-4, PAN Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, 323.*
8. <http://www.diecezja.kielce.pl/parafie/kielce-sw-jozefa-robotnika>, 9.10.2015.
9. <http://www.misjonarze-zakopane.org/>, 24.04.2012.

**НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ У САКРАЛЬНІЙ  
АРХІТЕКТУРІ ТЕРНОПОЛЯ**

*У статті виявлено стилеві тенденції у проектуванні сучасних церков в Україні, зокрема на Тернопіллі, досліджено їх стилеві прототипи та визначено найважливіші методики стилетворення храмобудування, а також визначено стилеві прототипи для проектування.*

**Ключові слова:** історизм, сучасна архітектура України, архітектура Київської Русі, українське бароко, стиль, традиціоналізм.

*The trends of modern Ukrainian styles in the church building, also the style sources for design and main methods of creations are analyzed in this article.*

**Key words.** historicism, modern Ukrainian architecture, Kievan Russ architecture. Ukrainian baroque, style, traditionalism.

Церковне будівництво як особлива і водночас значна за обсягом частина архітектурної діяльності, після сімдесятирічної перерви відроджується. На початку 90-х років ХХ ст. така ситуація спричинила необхідність швидкого заповнення дефіциту релігійних споруд й Україна переживала бум сакрального будівництва. Сучасна церковна архітектура є популярним об'єктом для досліджень. Матеріали статті спираються на наукові розробки доктора архітектури Б.Черкеса, к.арх. Ю. Криворучка, Р. Галишича, О. Водотики. С Лінди, У. Іваночко.

Метою статті є виявлення стилевих тенденції у проектуванні сучасних церков в Україні, зокрема на Тернопіллі, дослідження їх стилевих прототипів та визначення найважливіших методик стилетворення.

Архітектура українських церков має свої особливості. Вона різниться залежно від місця та території розташування. Схід вирізняється впливом російських традицій, захід – польських та австрійських традицій, південь – татарських та турецьких. На композиційну трансформацію церков та архітектурних пам'яток впливала зміна архітектурних стилів. Наприклад у Львові можна побачити як вірменську церкву, виконану у готичному стилі чи стилі бароко. На крайньому заході зустрічаються церкви лемківського типу [1]. Особливості цього різновиду полягають у трьох послідовно розміщених верхах. До того ж центральний з них вирізняється найбільшим об'ємом, а західний верх найвищий. Вирізняють також гуцульський тип церкви. Центральний верх таких церков концентричний і найвищий, а чотири інші на раменах хреста нижчі і зазвичай мають форму гострого даху.

На сході від лемківської архітектури можна спостерігати бойківський тип церков. Вони мають у своїй конструкції три послідовно розміщені верхи. Центральний – найоб'ємніший. Західний і східний склепінчасті верхи дуже подібні, проте, мають деякі відмінності. На Поділлі, у центральній та східній Україні переважає хрестовокупольний тип церкви. В даному типі кількість куполів може налічувати три, п'ять, або ж навіть дев'ять, але центральна баня завжди найвища.

Дослідження даної проблематики знаходимо у статтях Дуди І.М., Дячка В.Ю. та Нетриб'яка М.М. в котрих проаналізовано відновлення сакральної архітектури за часи Незалежної України, на прикладі Тернопілля.

Тривалий період відсутності практики сучасної культової архітектури у нашому суспільстві призвів до втрати професійних навичок у проектуванні і будівництві храмів. Все це позначається на практиці будівництва, що підтверджується поширеною тенденцією відтворення типів храмових споруд, що історично склалися на кінець ХІХ та початок ХХ століть, з використанням або прямим цитуванням стилістичних характеристик їхніх архітектурних рішень.

Діяльність церковних громад вимагає нового будівництва культових споруд у багатьох містах і селах України, особливо це відчувається у західних областях, що обумовлено більш високим рівнем релігійності населення.

Дослідження типологічної та планувальної структури сучасних культових споруд свідчать про відсутність будь-яких критеріїв визначення типу храмів і складу його приміщень [3]. Слід відзначити тенденцію розширення функції релігійних комплексів, де крім традиційно-сформованого ядра з'являються нові функціональні групи приміщень (бібліотеки, недільні та парафіяльні школи, громадські трапезні, хрещальні, підсобні приміщення та ін.) Сучасний релігійний центр потребує обмеженості канонічних функцій, забезпечує можливість як потреб богослужіння, так і суто групових та індивідуальних запитів культурного вдосконалення. Таке єднання релігії та освіти дуже плідне у здійсненні духовного оновлення сучасного суспільства. Храм найчастіше є не окремою спорудою, а має інтегруватися у соціальний комплекс, який виконує важливі громадські функції. Водночас специфіка основної християнської конфесії України не дозволяє без істотних коригувань скористатися зарубіжними доробками в галузі проектування і будівництва культових споруд.

Архітектор С.Б. Гора при проектуванні нового греко-католицького храму (рис.1), нещодавно зведеного в 12 мікрорайоні м. Тернополя, застосував гармонійне поєднання рис традиційного будівництва храмів з центральною композицією і сучасних стильових течій.

Циркулярні криві вільної форми, що сполучаються з арками, плавний перехід від основного об'єму до купольного, пластичність форм є рисами, притаманними органічній архітектурі. Хоча органічна архітектура є надбанням 30-50 р.р. ХХ століття, форми храму С. Гори не можна назвати ультрасучасними, проте для вітчизняної культової архітектури, яку часто характеризують наслідування, або копіювання старовинних форм – це є досить свіжим новаторським рішенням.

Ідею зведення римо-католицького костелу Божого Милосердя і Матері Божої Неустанної Помочі (рис. 2) римо-католицька громада виношувала тривалий час. Архітектор І.М. Чулій спроектував храм властивий готичній архітектурі. Стрімкість вхідного portalу, стрілочаті віконні прорізи, вказують на сучасний, але не ультрамодний стиль готичного храму.

Дерев'яна церква Зарваницької Матері Божої (рис. 3), що збудована в «Старому парку», не є характерною для Тернопілля. Праобразом церкви є Криворівнянська церква Різдва Пресвятої Богородиці – архітектурні форми якої наочно відображають найкращі традиції гуцульської дерев'яної архітектури.

Церква Зарваницької Матері Божої органічно вписалася у краєвид із старими деревами, та одноповерховими приватними будинками. Храм збудували за проектом архітектора М.М.Нетриб'яка. Храм однокупольний і п'ятизрубний. У плані він має вигляд видовженого хреста, а центральний купол (маковиця) вінчає собою центральний зруб, який має форму квадрата і конструктивно переходить з квадрата у восьмикутник. П'ятизрубна конструкція цього храму виглядає дуже компактною і стрункою.

Після депортації 1944-1947 рр. частина лемків оселилася на території Тернопільщини – їх тут майже 100 тис. Тому виникла необхідність будівництва сакральних храмів лемківського типу.

Церква св. Йосафата по вул. Лучаківського в м. Тернополі (рис. 4) хоч і кам'яна, але увібрала риси лемківської сакральної дерев'яної архітектури. Архітектор О.І. Головачак передав своєрідність цього типу храму – стрімкість західного верху споруди і об'ємність центральної частини церкви. В цокольному поверсі розміщені нові функціональні групи приміщень (кімнати для занять, ігрова кімната, трапезна, гараж). Для вітчизняної культової архітектури, яку часто характеризують наслідування або копіювання старовинних форм – це є досить свіжим новаторським рішенням..

Збудована у 2015 році лемківська церква Вознесіння Господнього (рис. 5), при в'їзді в

місто Тернопіль по вул. Львівській (архітектор Джула О.) не є характерною для Тернопілля, проте вона органічно вписалася у краєвид лісопосадки із деревами.

Церква – характерний тип лемківських дерев'яних церков з ознаками впливу готичної архітектури, що набув значного розвитку в ХІХ ст.

Лемківські церкви зберігають традиційну для української народної архітектури тричастинність, але перекриття зрубів втрачають тут рівновагу, поступаючись місцем динамічному наростанню висоти зі сходу на захід. До прямокутної головної нави зі сходу примикає невелика багатокутна апсида, із заходу – бабінець з високою баштою – дзвіницею. Ця башта, увінчана барочним куполом, є найбільш характерною стилістичною особливістю лемківської дерев'яної архітектури [6].

При будівництві церков 1992-98 рр. ХХ століття переважало спорудження храмів і соборів великої вмістимості. З 2002 року будуються менші культові споруди, і меншим радіусом обслуговування.

До великих храмів можна віднести: Храм святого Володимира і Ольги по вул. гетьмана Орлика, архітектор Д.В. Чепіль; Церква Матері Божої Неустанної Помочі по бульв. Д. Галицького, архітектор М.М. Нетриб'як; Церква Успіння Пресвятої Богородиці по вул. кн. Острозького, архітектор М.В. Кичко, Церква св. Архистратига Михаїла по вул.15 квітня, архітектор С.М. Дзюбінський.

До малих храмів можна віднести: Церкву по вул.Винниченка; Церкву по вул. Карпенка-Миру; Церкву в «Старому парку» і т.д.

Широкого розповсюдження у вітчизняній практиці проектування набув прийом копіювання історичних прикладів у сучасному будівництві, яке організовано на художній смак замовника. У цих спорудах дуже часто відбиваються протиріччя між конструктивно-будівельними прийомами попередніх віків і можливостями сучасної будівельної бази.

Різноманітність напрямків і розвинутість проектування і будівництва сучасних культових споруд та їх комплексів свідчить про те, що нам потрібно поповнити цілий напрям в архітектурі громадських споруд – культове зодчество.

Отже, сакральні споруди є одним із найбільш масових типів громадських споруд у сучасному будівництві. Через велику перерву у спорудженні церков цей тип споруди фактично не розвивався, тому сучасні архітектори змушені відроджувати і по-новому «винаходити» принципи храмового будівництва. Невичерпним та єдиним джерелом для актуальної творчості є історична спадщина. Основними архітектурними періодами для наслідування в українській сакральній архітектурі сьогодні є наступні: період Київської Русі, доба бароко та кінець ХІХ - перша третина ХХ ст., дерев'яні церкви карпатського регіону ХІХ -ХХ ст.



Рис. 1. Церква Петра і Павла (м.Тернопіль, арх. С.Гора)



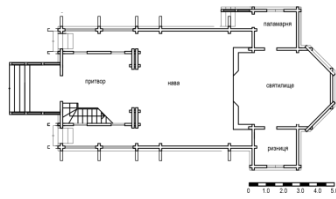
Рис. 2. Костел Божого Милосердя і Матері Божої Неустанної Помочі (м. Тернопіль, арх. І. Чулій)



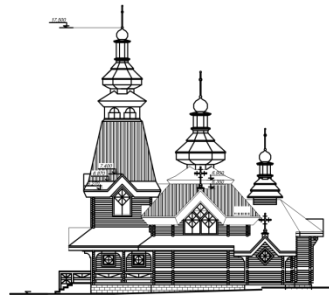
Рис. 3. Церква Зарваницької Матері Божої (м. Тернопіль, арх. М. Нетриб'як)



Рис. 4. Церква Зарваницької св. Йосафата (м.Тернопіль, арх. О.Головчак)



План



Фасад

Рис. 5. Церква Вознесіння по вул. Львівській в м. Тернополі (арх. О. Джула)

## ЛІТЕРАТУРА

1. Криворучко Ю.І. Регіональні особливості розташування церков в Україні / Ю.І. Криворучко // Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: архітектура. – 2002. – № 439. – С. 55 -62.
2. Тарас Я. Українська сакральна дерев'яна архітектура. / Я.Тарас //1., НАУ, 2006. – С. 77-82. – 492 с.
3. Тимофієнко В. Історія української архітектури. / В.Тимофієнко // К., Техніка, 2003 - 360-362 с.
4. Стародубцева Л. Архітектура пост-модернізму/ Л. Стародубцева //.- К. Спалах. 1998. – С. 7-8.
5. Черкес Б. Традиція та ідентичність в новій українській церковній архітектурі / Б. Черкес // Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: архітектура. - 2003. – № 486. – С. 71 - 91.
6. *Ua student com.*

Михайло Головатий  
(Івано-Франківськ, Україна)

## ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ ЦЕРКВИ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА (СТАНИСЛАВОВА)

Тема перших українських церков Івано-Франківська (до 1939 – Станиславів, до 1962 – Станіслав, надалі – Івано-Франківськ), будованих при його заснуванні і навіть до нього, лишається малодослідженою. Цієї теми торкалися в XIX ст. українські дослідники В. Площанський, А. Петрушевич та польські С. Баронч, А. Шарловський. Українські дослідники В. Полек, В. Грабовецький змогли звернутися до цієї теми лише в незалежній Україні. Ввівши в науковий обіг ряд цінних документів, вони, тим не менше, повторили суттєві помилки своїх попередників щодо титулів цих церков, їхньої локації і датування.

Революційною подією стало віднайдення у 2012 р. наріжного каменя першої міської церкви, що дало можливість усунути значну кількість помилкових уявлень. Цінними в цьому відношенні є газетні й журнальні публікації археолога М. Вуянко та краєзнавця І. Бондарева. У цій статті ми намагатимемось проаналізувати праці згаданих вище авторів, систематизувати і долучити найновішу інформацію.

### Найдавніші свідчення

Магдебурзьке право Станиславова було надане 7 травня 1662 р. Ця дата сьогодні вважається датою заснування міста, хоча воно існувало на кілька років, а може й десятиліть раніше. Першим власником був Анджей Потоцький (?-1691) – польський магнат, київський воєвода (1668-1682), краківський каштелян (1682-1691), польний коронний гетьман (1684-1691). Першими поселенцями у місті були, природно, українці і поляки. Однак для організації ремесел і торгівлі власник запросив до міста євреїв і вірмен, які невдовзі утворили тут впливові громади. Ще на початку XVIII ст. українське населення переважало. 1709 р. в середмісті проживало 146 родин – 62 українські, 50 вірменських, 25 єврейських і 9 польських [1]. Уже з другої половини

XVIII ст. пропорція різко міняється, найбільшу громаду становлять євреї, за ними поляки і лиш на третьому місці українці. Так було до часу масового винищення євреїв нацистами в Другу світову війну.

Від початків міста кожна національна громада мала свій храм, або навіть кілька. Перший опис міста 1672 р. залишив німецький мандрівник Ульріх фон Вердум. Він пише: «Це місто всього десять років тому на голому ґрунті наново збудував згаданий київський воєвода Анджей Потоцький і назвав ім'ям свого єдиного сина Станіслава, зараз дванадцятирічного панича (...). В місті є папський костьол, щоправда дерев'яний, служба в якому буде правитись аж доти, поки не буде цілком закінчений гарний кам'яний костьол, на будові якого вже виконано чималі роботи. Вірмени й русини або греки мають також по одній церкві, а євреї – божницю (...). Одним передмістям є Заболотів, з другого боку, є таке саме; в кожному є руська церква» [2].

Для нас важливим є свідчення, що через десять років після заснування в місті вже були три українських церкви – одна в середмісті і дві на передмістях.

Наступне за хронологією свідчення є в архівах Ватикану в розділі «Українські історичні документи». Там зберігається (документ № 100) «Список священників, настоятелів, благочинних, протопресвітерів, що перебували під юрисдикцією преосвященного Йосифа Шумлянського, єпископа Львівського, Галицького і Каменець-Подільського грецького обряду, які разом зі своїм преосвященим пастирем перейшли у послух святій Римській Церкві» за 1701 р., де наведений повний перелік кількох сотень їхніх церков. Серед них три церкви в складі Станиславівського благочиння, які нас цікавлять: Воскресіння Христового у Станиславові, Успіння Богородиці там же, Святого Миколая у селі Заболоття [3]. Це дало змогу уточнити титули церков.

А ось визначити їх локалізацію виявилось дещо складнішою справою. Тут ще й заважав давній спір українських і польських дослідників. Українці (в XIX ст. А. Петрушевич, В. Площанський, в XX ст. В. Полек, В. Грабовецький), посиляючись на «Сводную галицко-русскую летопись с 1600 по 1700 год», відстоювали думку, що перша українська церква в місті стояла там, де зараз стоїть архікатедральний і митрополичий собор Воскресіння Христового УГКЦ (майдан Шептицького, 22), а поляки (С. Баронч, В. Шарловський) запевняли, що на тому місці був первісний замок А. Потоцького [4].

Дати відповідь на цей спір міг би раритетний автентичний документ, що є в фондах Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею – привілей А. Потоцького на спорудження церкви, писаний польсько-латинською мовою. Там, зокрема говориться: «... внесене прохання міщанами, які остаються при своїй грецькій вірі, на побудову церкви під тим титулом, якого хочуть вони мати з дозволу преподобного отця Львівського єпископа. Я виділяю під цю міську церкву площу в місті Станиславові по правій руці, яка прямує з міста до фіртки (порти) біля валу в окрузі, який давно є вимірний».

Цей документ має таку оригінальну дату: MDCLIX. За загальними правилами римського датування вона ставить в тупик, бо в такому написанні не існує. Українські дослідники прочитали її як 1658, вважаючи, що останні цифри LIX треба читати як 58 (хоч це неправильно) [5]. Це означало би також, що привілей старший від самого міста та й А. Потоцький, який підписався як київський воєвода в той час таким ще не був.

Польські дослідники спочатку взагалі вважали документ підозрілим (А. Шарловський), а визнавши його, запропонували вважати, що писар помилився в написанні одного знака в даті та що треба було писати MDCLXIX, тобто 1669 [6]. Запис «по правій руці, яка прямує з міста до фіртки (порти)» також всяк трактував на свій лад. Отже, привілей не зміг привести єдиної думки про місце церкви.

#### **Джерела XIX століття про першу церкву**

Український історик В. Площанський у своїй книжці 1868 року повідомляє, що

«колишня міська церква (матірня) Воскресіння Господнього збудована за грецьким обрядом українськими громадянами з дерева на кам'яних підвалинах у 1787 році (дата помилкова, див. далі – М. Г.). Вона стояла збоку на неохайній жидівській вулиці, паралельно теперішній вірменській церкві... Матірню церкву, що завалилася 1815 року, розібрали і продали» [7].

Згаданий А. Шарловський 1887 р. пише, що «дерев'яна церква св. Миколая (назва помилкова, див. далі – М. Г.) збудована А. Потоцьким в самому місті перед вірменською церквою. на початку нашого століття (XIX – М. Г.) її розібрали через давність» [8].

Бачимо, що всі автори прив'язують розташування української церкви до церкви вірменської, що існує досі (вул. Вірменська, 6). Але де саме поблизу неї церква була? Краєзнавці звертали увагу на те, що на мапі Станиславова 1792 р. зазначене місце української церкви, але до них не прислухались.

Автор цих рядків, працюючи 1984 р. у львівському архіві над давніми підшивками польської газети «Kurjer stanislawowski» наштовхнувся в номері за 26 травня 1895 року на таке повідомлення: «При закладанні фундаментів під будову ізраелітської святині викопано минулого тижня камінь з руським написом. Той камінь віддано до подальшого відповідного обстеження превел. мітратові Фацієвичові, який той напис, вирізьблений староцерковною мовою відчитав. З того напису впливає, що камінь той закладено 4 травня 1670 під вибудовану на тому місці церкву Воскресіння». Тепер багато що ставало на місце. Ставало відомим точне місце колишньої церкви в середмісті – там, де і нині синагога, вул. Страчених Націоналістів, 7. Ставала відомою дата заснування. Датування привілею Потоцького теж ставало логічним: 1669 року – дозвіл на церкву, 1670 рік – будова. І треба було відмовлятися від думки про церкву на місці архікатедрального собору, оскільки в середмісті тоді була лише одна церква, а не дві.

Мною ця інформація була передана проф. В. Грабовецькому, який тоді готував до друку книжку про собор. Він використав її, але висновок зробив несподіваний: «З невідомих причин, незважаючи на дозвіл правителя маєтку, тоді нова церква не була побудована, хоч камінь під будову був закладений» [9]. Просто надана мною інформація не укладалася в схему, яку відстоював тоді шановний професор. Але в інших краєзнавчих виданнях згодом почала вказуватися правильна інформація про місце і дату церкви.

У травневі дні 2012 року місто відзначало своє 350-річчя. До цієї річниці в невеликому скверіку неподалік синагоги було встановлено пам'ятний знак і освячено 5 травня того року главами церков трьох конфесій. Освячення провели патріарх УГКЦ Святослав (Шевчук), патріарх УПЦ КП Філарет (Денисенко), митрополит УАПЦ Методій (Кудряков). Автори знаку ск. Степан Федорин, арх. Володимир Гайдар, майстер ковальства Сергій Полуботько.

Пам'ятний знак вирішений як композиція із металу, пофарбована в темний колір. Дві вертикальні Г-подібних плити (більша заввишки 2,5 метра і менша заввишки 1,6 метр), встановлені на стрічковому бетонному фундаменті, під прямим кутом входять одна в одну не торкаючись, за рахунок прорізів. В обох плитах зроблені фігурні прорізи, які на просвіт сприймаються як стрімкий силует трибанної церкви з пірамідальними верхами, традиційним опасанням. Зображення найповніше сприймається при огляді від пл. Ринок. У цьому творчому рішенні можна вбачати певну символіку: церква була, її нема, але в нашій уяві вона живе. Біля підніжжя лівої стели встановлений камінь, на якому гранітна дошка з викарбуваним написом «Пам'ятний знак церкві Святого Воскресіння – першому українському храмові середмістя».

### **Наріжний камінь**

Донедавна ніхто не знав, куди подівся знайдений камінь. Та сталася сенсація!



Саме на завершення 350-річчя міста при ремонтно-реставраційних роботах престолу в соборі УГКЦ був виявлений вмурований наріжний камінь, про що настоятель собору о. Ю. Новіцький повідомив владу, науковців, краєзнавців. Він виявився масивною кам'яною брилою у вигляді паралелепіпеда з розмірами лицьової поверхні 0,58 x 0,50 м. Знавці староцерковної мови М. Вуянко, М. Бесага, Т. Лялик, М. Лесюк, здолавши низку труднощів, прочитали не всюди чіткий текст, що дійшов з глибини століть (подається у сучасній транскрипції зі збереженням розділових знаків):

«Во ім'я Отця і Сина і Святого Духа Амінь: Создася храм сей Воскресенія Господа Бога и Спаса нашого Ісуса Христа і Воведенія Пресвятої Богородиці і Присно Діви Марії: року 1670 місяця Мая дня 4 старанням і накладом Братства тої ж церкви міщан Станіславовських інших многих пожертв людей Їм же да буде милостив Мздоводатель в день праведного суда свого Амінь: Це суть імена ктиторів:...»

Далі йдуть 36 імен чоловіків-жертводавців, серед яких найбільше Стефанів, Семеонів, Іванів. На торці вирізьблено імена жінок-жертводавиць. Не всі вони піддаються прочитанню, є серед них імена Марія, Настасія, Феодосія. Сам факт зазначення імен жінок-жертводавиць поряд з чоловіками – явище в середньовічній історії неординарне. Залишив своє ім'я і творець каменю написом «Сей камінь создал Стефан муляр».

Таким чином, камінь додав інформації про титул церкви. Вона була присвячена не одному, а двом святам: Воскресінню Ісуса Христа і Введенню у храм Пресвятої Богородиці. Досі дослідники плутались, вважаючи, що то два окремих храми.

15 червня 2012 року під керівництвом архієпископа і митрополита Івано-Франківського Володимира Війтишина відбулася зустріч духовенства з науковцями, краєзнавцями, представниками влади, громадськими діячами. Усі були одностайними в думці, що пам'ятка є безцінним надбанням. Це найдавніший матеріальний артефакт міста, і про його значення треба довести громадянам у всіх доступних формах. Настоятель собору св. Воскресіння о. Ю. Новіцький на Богослужіннях неодноразово розповідав вірним про віднайдення цінної реліквії. У вересні-жовтні камінь був виставлений у храмі для огляду всіма бажаючими.

За бажанням представників церкви камінь буде зберігатися в архікатедральному соборі. Була передбачена можливість виготовлення двох копій – для обласного краєзнавчого музею і для пам'ятного знака першій українській церкві [10].

Незаперечною заслугою проф. В. Грабовецького є те, що він опрацював в Національному музеї м. Львова матеріали церковних візитацій різних років XVIII ст. і виявив описи трьох церков Станіславова. Головна (матірня) церква св. Воскресіння, дерев'яна під гонтами за документами візитації 1740 р. збудована 1601 року (тепер ми знаємо, що ця дата помилкова). Храм прикрашали намісні образи, іконостас, на якому виділявся образ св. Миколая та центральна ікона Ісуса в Славі «пристойної малярської роботи». При церкві була дерев'яна дзвіниця, а також «шпиталь без жодного фонду» та будиночок школи [11]. З інших джерел (М. Драган) відомо, що церква була хрестова у плані, п'ятибанна, могла вмістити 500 осіб, хоча візитатор пише, що до неї належало лише 50 парафіян [12]. Дата, коли церква завалилася теж документально засвідчена – 1815 р. [13].

### **Церкви на Тисменицькому і Заболотівському передмістях**

Тепер згадаймо, що згідно з документом Ватикану 1701 р. на території Станіславова були ще дві українських церкви, вони були дочірніми. Церква Успіння Пресвятої Богородиці була на Тисменицькому передмісті по вул. Зосина воля на місці, де зараз корпус музичного училища (вул. Січових Стрільців, 44 б). За словами візитатора 1740 р., вона «споруджена під гонтами давно, хоч ще не закінчена» і вміщала не більше як 150 осіб. При вході була каплиця з образом святої Варвари. В день цієї святої тут відбувалось храмове свято, на яке сходилося багато людей, щоб отримати відпуст. Тому в народній пам'яті церква збереглася під назвою

Варваринської.

В друкованих джерелах називаються кілька дат заснування церкви у XVIII ст., але вони викликають сумнів. Дату – 1764 рік – подає В. Площанський, але список Ватикану показує, що в 1701 р. вона вже діяла, тому названого року хіба що була перебудована. Розібрана вона через ветхість у 1846 р. [14]. Вважалося, що зображень церкви не збереглося. Але допоміг випадок. Архітектор Ігор Панчишин в нетрях інтернету надіслав статтю «Русинський костел у Станиславові» в чеській газеті «Злата Прага» за 1884 р. Там наведене графічне зображення дерев'яної церкви. З тексту випливає, що її намалював художник Гавранек, який кілька десятиліть тому відвідав Галичину. З'ясовано, що Бедржих Гавранек перебував у Галичині в 1840-х рр., коли церква Воскресіння і Введення вже не існувала [15]. Єдиною на той час дерев'яною церквою в місті залишалась Успенська. «При вході до неї були сходи, що вели на галерею», – пише той же В. Площанський. Саме такі сходи і ажурну галерею бачимо ми на рисунку. Отже, саме Успенську-Варваринську церкву зобразив чеський художник в останні роки її існування.

Силует церкви динамічний, вона трикамерна. Мала один грушеподібний верх з маківкою на восьмигранному барабані. Неповторності і легкості їй додавала аркадна галерея в другому ярусі над бабинцем, небачена в дерев'яних храмах Прикарпаття. Ці риси наближають її до стилю бароко. Відповідно до традиції гуцульського будівництва церква мала опасання, дах із заламами, покриття гонтом.

Нарешті третя церква, дерев'яна, св. Миколая була в с. Заболоття, що згодом стало Заболотівським передмістям. Львівський візитатор 1740 року зазначає, що «вона була вже стара, дерев'яна і підлягала руїні, чийм коштом збудована не пам'ятають». При церкві була дерев'яна дзвіниця, а також, як і при інших церквах, обгороджений цвинтар [16].

Відомо, що церква стояла на Заболотівській вулиці (тепер вул. Грушевського). Точне місце розташування залишається невідомим, хоча є досить обгрунтовані припущення. Міський будівничий В. Мюльн у 1880-х рр. вказував місце, де знаходили людські кістки, а значний шар ґрунту мав інше забарвлення, що могло вказувати на наявність значної кількості перегнаних труп на цвинтарі при церкві. Тоді там були ділянка В. Сераковського і новозбудований дім містянина А. Вежейського [17]. Нині там житлові будинки: 3-поверховий №38 і 5-поверховий №40 на згаданій вулиці.

### **Висновки**

Отже, документально підтверджено, що вже в перші роки існування Станиславова українці тут мали три церкви, щоправда, дерев'яні. Їхні титули: в середмісті – матірня церква Воскресіння Христового і Введення Пресвятої Богородиці (подвійний титул), на Тисменицькому передмісті – Успіння Пресвятої Богородиці (в народі відома як церква св. Варвари) і на Заболотівському передмісті – св. Миколая. У 1701 р. вони вже діяли. Точний час існування маємо лише для матірньої церкви в середмісті: 1670-1846. Інші простояли кожна приблизно по півтора століття і через ветхість були розібрані. Коли 1846 р. була розібрана остання, Успенська церква, українці залишилися без храмів. На прохання греко-католицької громади міста австрійський уряд прийняв рішення про передачу їй величавого костьолу, колишнього єзуїтського, який після припинення діяльності цього ордену в Австрії не мав постійного господаря. Нині це архікатедральний і митрополичий собор Воскресіння Христового УГКЦ.

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Грабовецький В. Історія Івано-Франківська / В. Грабовецький. – Івано-Франківськ, 1999. – С. 50.
2. Вердум У. Щоденник. Переклад з німецької І. Сварника / У. фон Вердум // Жовтень. – 1983. – №10. – С. 100.
3. Список храмів Львівської єпархії, які разом зі своїми парафіянами були насильницьки переведені в унію у XVIII сторіччі [Електронний ресурс].

Режим доступу:  
[http://lavra.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=703&Itemid=98](http://lavra.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=703&Itemid=98). – Назва з екрану.

4. Шарловський А. Станиславів і Станиславівський повіт з погляду історичного та географічно-статистичного. Переклад з польського видання 1887 року Т. Буженко / А. Шарловський – Івано-Франківськ, 2009. – С.40, 157.
5. Грабовецький В. Сторінки літопису Івано-Франківського кафедрального собору святого Воскресіння / В. Грабовецький – Івано-Франківськ, 1999. – С. 11 – 13.
6. *Wystawa historyczna miasta Stanislawowa, 1928 rok. Katalog.* – S. 1.
7. Площанський В. Галицько-руське місто Станиславів з достовірних джерел. Перевидання з 1868 року / В. Площанський. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 17 – 18.
8. Шарловський А. Названа праця. – С. 88.
9. Грабовецький В. Сторінки літопису... – С. 13. –14.
10. Вуянко М. Документ у камені. До історії Святовоскресенської і Введенської української церкви в середньовічному Станиславові – Івано-Франківську / М. Вуянко // *Нова зоря.* – 2012. – №49.
11. Грабовецький В. Історія Івано-Франківська... – С.110 – 113.
12. Бондарев І. Загадки дерев'яних церков / І. Бондарев // *Красзнавець Прикарпаття.* – 2014. – №24 (липень – грудень). – С. 44 – 46.
13. Центральний державний історичний архів України, Львів, ф.20, оп. 4, спр. 184.
14. Площанський В. Названа праця. – С. 18 – 19.
15. Бондарев І. Названа стаття. – С. 46.
16. Грабовецький В. Історія Івано-Франківська ... – С.114.
17. Шарловський А. Названа праця. – С. 158 – 159.

УДК 304.44:7.04

Олег Чуйко  
(Івано-Франківськ, Україна)

## ХРАМИ-РОТОНДИ В КОНТЕКСТІ

### МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН ДАВНЬОГО ГАЛИЧА ХІ–ХІІІ СТОЛІТЬ

*У пропонованій статті порушено проблему походження та стилістичної спорідненості особливого типу сакральних споруд, названих в науковій літературі «великоморавські ротонди». Простежено шляхи поширення таких храмів на теренах Русі в ХІ–ХІІІ століттях та формування їх стилістики, позначеної мистецькими впливами європейського Середньовіччя, зокрема, романського стилю.*

**Ключові слова:** ротонда, квадрифолій, романський стиль, апсида, композиція, архітектура.

*This article touched upon the problem of the origin and stylistic kinship of special type of sacred buildings, mentioned in the scientific literature like «Great Moravian rotundas». It was found out the spread of churches on the territory of Rus in the XI-XIII centuries and the formation of their style, marked the artistic influence of the European Middle Ages, in particular, the Romanesque style.*

**Keywords:** rotunda, Quadrifolium, Romanesque style, apse, composition, architecture.

Історична архітектурна спадщина, збережена в Галичі, вимагає уваги не лише в загальноукраїнському, але й у світовому аспекті як наприклад мистецького сплеску за умов активних міжкультурних зв'язків та магістральних європейських стильових впливів. Формування культури, зокрема, архітектури Давнього Галича як першорядного міста, столиці європейського значення, відбувалась в осередку найважливіших, трансєвропейських комунікаційних шляхів.

Серед архітектурної спадщини Галицько-Волинського князівства вирізняється особливий тип культової споруди – храм-ротонда і храм-квадрифолій, який повноцінно репрезентує результат міжкультурних взаємних у сфері тогочасного культового будівництва, передовсім галицько-угорських художніх зв'язків.

Мета пропонованої публікації – розкрити стильову спорідненість церковних будівель-ротонд, що збереглися на теренах Давнього Галича, а також на землях, що перебували у сфері впливу Великої Моравії; з'ясувати механізм їх проникнення в період панування романського стилю та подальшу роль у культовому будівництві.

Сучасні дослідження підтверджують, що початок храмового будівництва на землях Південно-Західної Русі був зумовлений проникненням сюди християнства з Балкан і Великої Моравії у другій половині IX-X століть. Невибагливості обряду перших християнських громад відповідали компактні храми-ротонди, які в основному відігравали роль хрещалень. Зразком ранньохристиянських культових споруд є ротонда в Горянах поблизу Ужгорода. Питання про походження цієї пам'ятки має дискусійний характер. Дослідник середньовічної культури на теренах Русі-України Олег Іоаннісян вважає, що вона постала як класичний взірець угорської архітектури XIII століття, втіливши тип центричного храму, перебуваючи в руслі розвитку архітектури середньовічної Угорщини. На противагу йому, історик архітектури Іван Могитич відносить храм-ротонду в Горянах до здобутків давньоруського будівництва [15, с. 24], [13, с. 212]. Зазначимо, що пам'ятка датується вченими вельми розширено: від X – до XIII століття. Іван Могитич датує ротонду в Горянах кінцем X-XI століть, а сусідню з нею – Корчівську, що тепер на території Угорщини – XI століттям [16, с. 58].

На думку І. Могитича, саме з угорськими, а точніше з великоморавськими традиціями IX-X століть, слід пов'язати церкву у с. Корчеві поблизу Ужгорода. Ротонда шестиконхова в плані, вписана в коло. Зовнішній її діаметр – 9 метрів [14, с. 9]. На теренах Європи ротонди такого зразка географічно обмежуються кордонами Великої Моравії, хоча аналогічні споруди того часу відомі у Візантії, Тавриді, в Болгарії, на Кавказі. Закарпатські церкви-ротонди найближчі за характером до великоморавських. Проте ряд дрібних ознак дає підстави пов'язувати Горянську ротонду із давньоруською архітектурною традицією, головним чином через те, що Горянська і Корчівська ротонди збудовані з плінфи на цем'янковому розчині, тобто із матеріалів, які в той час використовувалися київською будівельною школою.

Політичні та культурні зв'язки між Галицькими землями та Польщею й Угорщиною яскраво втілилися сама в галузі архітектури. Монументальне будівництво в Галицькій Русі розпочалося в першій чверті XII століття після того, як в 1116 році (за іншими джерелами – в 1119 році) князем Володаром Ростиславичем була споруджена церква Іоанна в Перемишлі. Незважаючи на те, що її збудували відповідно до канонів давньоруської храмової споруди, зокрема хрестово-купольного храму, базованого на візантійській традиції, ця церква була зведена не із класичної для Давньої Русі плінфи, а із добре витесаних квадратів вапняку, тобто в техніці, типовій для романської архітектури.

На думку окремих вчених, з Угорщиною була тісно пов'язана поява в галицькому зодстві другої половини XII століття групи пам'яток, з якими в давньоруську архітектуру потрапили не лише окремі елементи романської архітектури, але й очевидні романські типи храмів – ротонди і квадрифолії [7, с. 36-49]. Вони належать саме до того типу центричних споруд, які простежуються в XI-XIII століттях в архітектурі Угорщини (включаючи архітектуру Трансільванії і Словаччини). Ротондальні споруди в Галичі будувалися для релігійних потреб православних замовників і слугували насамперед храмами приміських княжих монастирів [6, с. 106]. Так, наприклад, один з них – квадрифолій в селі Побережжя – був присвячений руським святим Борису і Глібу, що відкидає можливі припущення, про неправославну конфесійну приналежність цієї культової споруди [9, с. 54-55].

Саме на цьому етапі розвитку галицької архітектурної школи, який припадає на

другу половину XII століття, і який представлений найбільшою кількістю ротонд та квадрифоліїв, романське мистецтво виразно позначилося на кожній новозбудованій сакральній споруді. Замовниками храмів тоді виступили не лише представники княжих династій, але й боярська знать, багате купецтво, ремісничі корпорації Галича. Дуже часто у виборі моделей вони керувалися проугорськими чи пропольськими політичними орієнтирами, окремі з них перебували у шлюбах із вихідцями з сусідніх країн, а також сповідували поширені на Заході релігійні вчення, конфесії, були відкритими до сприйняття інших культурних типів.

Як вдалося документально встановити в процесі проведених О. Іоаннісяном розкопок на архітектурному об'єкті, відомому в історичній науці як «Полігон», до періоду будівництва крилоського Успенського собору належить і центрична споруда, розташована між селами Залуква і Шевченкове [7, с. 43]. Уточнити час створення цієї ротонди-квадрифолію дозволили керамічні плитки з рельєфним зображенням орлів і грифонів, знайдені археологами у 1979 році. Такий тип плиток відомий тільки в двох пам'ятках галицького і загалом давньоруського зодчества – Успенському соборі в стародавньому Галичі [12, с. 87-98] і дерев'яній церкві домонгольського часу у Василеві [18, с. 112]. Зважаючи на те, що вся партія плиток була виготовлена для облицювання Успенського собору, а їх надлишок відправлено на оздоблення «Полігону» і храму у Василеві, обидві згадані споруди можна датувати серединою – другою половиною XII століття, тобто періодом правління Ярослава Осмомисла.

Слід зазначити, що центричний храм-ротонда дуже рідко зустрічається в давньоруській архітектурі цього часу. Зокрема, за межами Галицької землі відомі поодинокі пам'ятки такого типу: побудована у другій половині XII століття «Німецька божниця» у Смоленську [2, с. 140-150], споруда на зламі XII-XIII століть в княжому Києві [1, с. 182] і два храми в Володимирі-Волинському, які датуються вже другою половиною XIII століття [8, с. 25-33].

Якщо в давньоруській культурі храми-ротонди виступають поодинокими пам'ятками, то в романському мистецтві, особливо в країнах Центральної Європи, вони були доволі розповсюдженими [20, с. 135]. Однак, у романській архітектурі тип квадрифолія, план якого нагадує чотирипелюсткову квітку, є рідкісними. Зокрема, у чеському зодчестві відомо три чотирипелюсткові за планом храми: ротонда святого Віта у Празі, побудована в X столітті, церква Яна на Забродлі в Празі та Петра і Павла у Ржепор'ї під Прагою (XII століття) [5]. Костел Марії на Вавелі у Кракові – єдиний квадрифолій в романському мистецтві (X століття) середньовічної Польщі.

Найбільшого поширення квадрифольний тип сакральних споруд набув у архітектурі романського стилю в Угорщині. Їх будівництво започатковане ще в XIII столітті. Від того часу в центральній Угорщині збереглися дві визначні пам'ятки: двоповерхова ротонда в Яку і Папоці. Ще один чотирипелюстковий за контуром храм можна побачити у Храсті під Горнадом, що в Словаччині. Найбільша кількість такого типу пам'яток представлена у Трансільванії (капели-каплиці в Георгієлі, Сонцієлі, Одоргеї і Гурасаді) [5, с. 242].

Отже, згідно з гіпотезою О. Іоаннісяна, в Давньому Галичі вже на будівництві Успенського собору працювали угорські майстри. Саме їхня артіль запровадила до столиці Галицького князівства невідомий перед тим тип ротонди-квадрифолію. Галицькі шанувальники романського мистецтва запозичили не лише планувальну композицію, але й характер білокам'яного різьблення. Наприклад, мотив листа на архівольті галицької церкви пророка Іллі має прямі аналогії серед угорських пам'яток XII століття [7, с. 41, рис. 2].

Політичні реалії другої половини XII століття створили сприятливі умови для інтенсивних галицько-угорських художніх зв'язків в XII столітті. Це був період налагодження активних політичних контактів між Галицьким князівством і Угорщиною. Кінець 50-х років XII століття характеризувався боротьбою Ярослава

Осмомисла з князем-вигнанцем Іваном Берладником за сфери впливу у Дунайському Пониззі, яка завершилася перемогою галицького володаря у 1159 році. Це робить зрозумілими рядки автора «Слово о полку Ігоревім» про те, що Осмомисл «зачинив Дунаю ворота» і «підпер гори Угорські своїми залізними палками». Існували ще інші писемні джерела, які використав у своїй праці «История Российская» Василь Татіщев. Він змальовує ситуацію періоду найвищого піднесення Галицького князівства, коли процвітала культура і ремесла краю а «вчені умільці і ремісники від всіх країн до нього приходили і городи заселяли, якими збагачувалася земля Галицька у всьому» [17, с. 103].

Будівництво Успенського собору і храму під назвою «Полігон» на Залуквівській височині в середині – другій половині XII століття за участю угорських майстрів якраз слугує яскравим підтвердженням текстів давньоруських літописців. «Галицькі ротонди – здається, єдиний в історії давньоруського зодчества приклад прояву на руському ґрунті не тільки романської будівельної техніки і елементів декоративного оздоблення храмів, але й західних типів культових споруд. Якщо угорський зодчий, який будував Успенський собор у Галичі, так само і польські майстри, які працювали в Галицькому князівстві або «майстри від німців» у Володимиро-Суздальській землі, створили типовий для давньоруської архітектури хрестово-купольний храм з галереями, то творці галицьких ротонд ввели в давньоруське мистецтво відверто романські типи церков, незнайомі і не канонізовані на Русі» [7, с. 45].

У XII столітті не було ще такого різкого розмежування між східною і західною церквою після офіційного розколу 1054 року. Більш того, білокам'яні ротонди в середовищі християн Галицької Русі ототожнювалися із православною в минулому країною – Великою Хорватією, а також з місіонерською діяльністю на Сході святих Кирила і Мефодія. Дуже цінні дослідження в цьому напрямку провів Володимир Ярема (Патріарх Дмитрій), підтвердивши думку, що ротонди давнього Галича і центральноєвропейських країн зобов'язані своїм походженням центричним спорудам Великої Моравії [21, с. 28-32].

Серед архітектурних пам'яток стародавнього Галича відома ще одна ротонда-квадрифолій, яку відкрив і частково дослідив у 1935 році археолог Я. Пастернак, а її ґрунтовніше вивчення здійснив дослідник давньоруського зодчества М. Каргер у 1959 році [9, с. 28-32]. Церква постала як рідкісний тип центричної споруди – ротонда з чотирма симетрично скомпонованими апсидами. Архітектурні деталі, виявлені під час археологічних розкопок, переконують у романському характері споруди. Віднайдені гранчаста колонка і фрагмент архівольта свідчать про те, що храм мав перспективний портал. На думку Ярослава Пастернака, церква, відкрита в с. Побережжя Тисменицького району Івано-Франківської області, була храмом Борисоглібського монастиря, який в давнину функціонував у Давньому Галичі, як і всі інші ротонди в цьому краї, що були колись, ймовірно, монастирськими церквами. Існування монастиря на базі церкви «Полігон» біля Спаської двірської церкви можна вважати явищем доволі типовим для практики давньоруського містобудування.

Дослідник М. Каргер детально змалював архітектурне середовище, з якого вийшов зодчий храму в с. Побережжя. Близькі за технікою будівництва і особливостями декорування пам'ятки, обстежені ним на території Польщі, Чехії, Угорщини, причому в широких хронологічних рамках – X-XIII століття. Зокрема, згадана ротонда-квадрифолій очевидно була споруджена у другому періоді історії галицького зодчества (друга половина XII століття), хоча окремі дослідники датують пам'ятку XII-XIII століттями.

Третя центрична споруда середньовічного Галича ідентифікована Я. Пастернаком з Воскресенською церквою за назвою урочища Воскресенське, де вона була збудована. Четверта галицька ротонда – це храм пророка Іллі, який діяв майже до початку XIX століття, а відтак був розібраний на матеріал, використаний для

спорудження Митрополичих палат у Крилосі. У 1884 році її залишки розкопали Л. Лаврецький та І. Шараневич. Схема плану, отриманого в результаті розкопок 1884 року, змусила М. Каргера провести в 1955 році нові, більш ретельні дослідження [10, с. 70-71].

Особливістю планувальної структури пам'ятки є тричленна структура: кругла ротонда з пілястрами, до якої зі сходу приєднана апсида (вівтарна частина) і прямокутний об'єм із заходу, який виконував функцію не притвору, а оборонно – вартової вежі. Приклади пам'яток з аналогічною композицією об'ємів можна знайти в архітектурі Центральної Європи, зокрема, в Чехії і Моравії (ротонда святого Іржі у Ржіпі, освячена в 1126 році, костел святого Варцлава в Лібоуні, перша половина XII століття); в Угорщині (Морігені, XIII століття); в Словаччині – (Шалов, XIII століття); у Польщі (ротонда св. Пророка в Стрельно, друга половина XII століття) [7, с. 42].

Увагу дослідників неодноразово привертала унікальна архітектурна пам'ятка – храм-ротонда святого Миколая в Перемишлі. На її рештки натрапили ще в XIX столітті у криптах латинської катедрі, розташованій неподалік Замкової гори. У 1961 році тут були проведені археологічні розкопки [23]. У 1996-1998 роках М. Проксою та З. П'яновським проведено повторні дослідження пам'ятки, під час розкопок якої виявлено нові фундаментні конструкції всередині храму [24].

За планом Миколаївська церква – це ротонда з округлою навою та скругленою на три чверті апсидою зі сходу, з фундаментним кільцем у наві під внутрішніми опорами. Довжина ротонди становить 15 м, а ширина – 11 м. Храми-ротонди з внутрішнім кільцем опор відомі в українській архітектурі і раніше, зокрема, за такою конструктивною схемою була побудована за часів княгині Ольги перша церква на Київській горі [4, с. 524-558].

Надійним матеріалом для датування перемишльської ротонди є розміри кам'яних блоків, з яких змуровано храм. Їх довжина коливається від 53 до 90 см., а висота – від 26 до 40 сантиметрів. Блоки такої величини уклалися в стіни окремих пам'яток Галицького князівства другої половини XII – початку XIII століття, приблизно тоді, коли в Галичі спорудили ротонду пророка Іллі [3, с. 15-26] Серед храмів на території сучасної України найближчими до перемишльської пам'ятки за параметрами і за датуванням є Михайлівська ротонда у Володимирі XIII століття [11, с. 85] та Олешківська ротонда [19, с. 40-48]. Храми, споруджені на цьому етапі історії галицького сакрального зодчества, відзначаються більшою різноманітністю типів і посиленою декоративністю архітектурних форм. Сильовий вплив на них романського мистецтва значною мірою, ймовірно, відбувався через територію Угорщини.

Варто згадати і про дерев'яні церкви-ротонди в Україні, які, хоч і будувалися пізніше, в добу козаччини, однак без сумніву, наслідують давніші зразки. Прикладом є дерев'яна ротонда в с. Угорці (Підгірне) біля Золочева та в Буську (Львівщина). Ці споруди з восьмигранною навою перекриті над усім простором єдиною банею, як і муровані середньовічні ротонди, збудовані з дерева, частково зводились на Поділлі, Покутті та й у центральній Україні (Стара Ягольниця, Стецева, Горохолин, Сухостав) у XVII-XVIII століттях, коли унія була поширена на правобережних землях [22].

Отже, наявність у вітчизняній архітектурі культових споруд у вигляді ротонд свідчить про помітний вплив великоморавських архітектурних традицій на наше муроване й дерев'яне будівництво. Церкви багатьох країн Центральної Європи, куди сягала візантійська місія з Моравії. З утвердженням і поширенням романського стилю, особливо з його експансією на сході у XI–XIII століть, тип культової центричної споруди був запроваджений на Русі, передовсім на південно-західних її землях надалі в XVII-XVIII століттях, набув розвитку в будівництві дерев'яних храмів Правобережжя.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Боровський Я. Ротонда, капище і дорога стародавнього Києва / Я. Боровський // *Отчий край '85*. – К.: Молодь, 1985. – С. 181-185.
2. Воронин Н.Н. Зодчество Смоленска XII-XIII веков / Н.Н. Воронин, П.А. Раппопорт. – Л.: Наука, 1979. –
3. Диба Ю. До проблеми графічної реконструкції церкви Іллі у княжому Галичі / Ю. Диба, В. Петрик // *Вісник Інституту «Укрзахідпроектреставрація»*. – Львів, 1999. – Ч. 10. – С. 15-26.
4. Диба Ю. Ротонда 961-962 років у межах найдавнішого городища на Старокиївській горі / Ю. Диба // *Записки НТШ. Праці Археологічної комісії*. – Львів, 1998. – Т. ССХХХV. – С. 524-558.
5. Иоаннисян О.М. Новые исследования одного из памятников галицкого зодчества XII века / О.М. Иоаннисян // *Советская археология*. – 1983. – №1. – С. 231-244.
6. Иоаннисян О.М. Храмы-ротонды в Древней руси / О.М. Иоаннисян // *Иерусалим в рксской культуре*. – М., 1994. – С. 100-147.
7. Иоаннисян О.М. Центрические постройки в галицком зодчестве XII века / О.М. Иоаннисян / *КСИА*. – 1982. – Вып.172. – с. 39-46.
8. Каргер М.К. Вновь открытые памятники Волинского зодчества XII-XIII веков / М.К. Каргер // *Ученые записки Ленинградского государственного университета*. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1958. – Вып. 252. – С. 3-33.
9. Каргер М.К. К истории галицкого зодчества / М.К. Каргер // *Краткие сообщения Института археологии АН СССР*. – М., 1976. – Вып. 146. – С. 53-59.
10. Каргер М.К. Основные итоги раскопок древнего Галича в 1955 году / М.К. Каргер // *Краткие сообщения Института археологии АН СССР*. – М., 1960. – Вып.81. – С. 70-71.
11. Кучинко М. Історія міста Володимира Волинського від найдавніших часів до середини ХІХ століття ( у світлі соціотопографії) / М. Кучинко, Г. Охріменко, В. Петрович. – Луцьк, 2004. – 260 с.
12. Малевская М.В. Декоративные керамические плитки древнего Галича / М.В. Малевская, П.А. Раппопорт // *Slovenska archeologia*. – Bratislava, 1978. – XXV – I. – S. 87-98.
13. Мигитич І.Р. Архитектура Галицкой и Волынской земель XII-XIV веков в свете новых открытий / І.Р. Могытыч // *Архитектурное наследство*. – М., 1990. – №37. – с. 209-222.
14. Могитич І. Нариси архітектури української церкви / І. Могитич. – Львів, 1995. – 48 с.
15. Могитич І.Р. З історії міжслов'янських зв'язків у сфері ранньосередньовічної архітектури. Галицько-Волинська Русь та західні слов'яни X – XIII століть / І.Р. Могитич // *З історії міжслов'янських зв'язків*. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 22 – 25.
16. Могитич І.Р. Особливості техніки мурування і архітектурних форм Галицько-Волинського зодчества (X – XIV століть) / І.Р. Могитич, Р.І. Могитич // *Археологія*. – 1990. – №4. – С. 56-68.
17. Татищев В.Н. История Российская / В.Н. Татищев. – М.: Л., Наука, 1964. – Т. III.
18. Тимощук Б.А. Декоративные плитки XII-XIII веков из Василева / Б.А. Тимощук // *Краткие сообщения Института археологи АН СССР*. – М., 1969. – Вып. 120. – с. 112-113.
19. Томенчук Б. Олешківська Ротонда Археологія дерев'яних храмів Галицької землі XII-XIII століть / Б. Томенчук. – Івано-Франківськ, 166 с.
20. Фіголь М. Галицькі ротонди / М. Фіголь // *Галич і Галицька земля. Збірник наукових праць*. – Київ-Галич, 1998. – с. 135-140.
21. Ярема В. Кам'яні свідки місіонерської діяльності слов'янських апостолів / В. Ярема // *Православний вісник*. – 1971. – №1. – С. 28-32.
22. Ярема В. Українська християнська архітектура / Володимир Ярема // *Українське сакральне мистецтво: традиція, сучасність, перспективи. Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993)*. – Львів: Свічадо, 1994. – С. 61–68.



23. Kunysz F. *Premysl za Piastow i ksiazat Ruskich / A. Kunysz // Pradrieje Prienaysla.* – Rzeszow, 1976. – s. 64-66.
24. Pianowski Z. *Rotunda sw Mikolaja w Premyslu po badaniach archeologiczno-architekonicznych w latach 1996-1998.* – Z. Pianowski, M. Proksa. – Premysl, 1998. – 90 s.

*Роман Одрехівський  
(Львів, Україна)*

## **ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ САКРАЛЬНОГО РІЗЬБЛЕННЯ ГАЛИЧИНИ**

*У статті на прикладах матеріалів експедиційних досліджень, проведених автором, показано велике історико-культурне значення орнаментальних мотивів сакрального різьблення Галичини.*

**Ключові слова:** сакральне різьблення, орнаментальні мотиви, декор.

*In the article on examples of materials of expedition studies conducted by the author, shows the great historical and cultural significance of ornamental motives the sacred thread of Galicia.*

**Key words:** sacred carvings, ornamental motifs, decor.

У наш час, коли у великій кількості відновлюються, реставруються та створюються нові іконостаси у церквах, питання розуміння значення орнаментальних мотивів сакрального різьблення актуальне як ніколи. Проблемою історико-культурних особливостей у орнаментальних мотивах займалось багато дослідників. Це П. Герчанівська, М. Селівачов, Б. Рибаків, О. Хмельовський та багато інших. Однак низка аспектів цього питання вимагає значно глибшого дослідження. Зокрема, питання генези, історико-культурних особливостей орнаментальних мотивів тощо.

Орнаментальні мотиви сакрального різьблення в Галичині мають глибокі корені. Наприклад, поширений на межі XIX-XX ст. ялинковий орнамент був відомий на теренах України ще в період палеоліту [1, с. 64], тобто понад 14 тис. р. до н. е. Зберігся також орнаментований скіфський керамічний посуд з VI ст. до н. е., поверхню якого прикрашає орнамент, схожий на ялинковий. Інший посуд покриває декор з лінії трикутників. У середині трикутник прикрашає штрихований мотив сітки, схожий на той, що в XX ст. дослідники Гуцульщини назвали «ільчасте письмо» [2, Т. 1, с. 45]. Ялинковий орнамент та «ільчасте письмо» декорують, серед інших, низку предметів обстави інтер'єрів церков у Галичині.

Особливо запам'ятовується декор ялинковим орнаментом іконостасу церкви Благовіщення у с. Гребенів. Він декорує площину іконостаса під намісним ярусом, а також верхні частини площин, які фланкують празниковий ярус. Також прямолінійним ялинковим орнаментом декоровані окремі ділянки намісного ярусу іконостаса церкви Покрови Пресвятої Богородиці з м. Івано-Франківська (Княгинин). Варто зазначити, що у дослідницьких працях зафіксовані інші назви того ж самого орнаментального мотиву, який ми називаємо «ялинковий мотив». Так, А. Будзан називає його «смерічка» [3, с. 21], а М. Селівачов наводить назву такого мотиву з різних регіонів українських земель: «сосонка» (Бойківщина, Вінничина, Івано-Франківщина), «сосонці» (Полтавщина) [4, с. 187]. В усіх цих варіантах назви одного і того ж орнаменту рисунок представляє прямолінійний мотив, гілочки, «ялиночки», розташовані або з нахилом вверх, або униз.

Мотив, гуцульську назву якого ми запозичили у А. Будзана – «ільчасте письмо» – найчастіше зустрічаємо у декорі іконостасів та предметів церковної обстави, в основу оздобу яких взяті орнаментально-композиційні системи, запозичені з

традиційного народного мистецтва. Найвиразніше застосування цього мотиву можна простежити у творчості визначного майстра різьби В. Турчинюка. Зокрема, це спостерігається у декорі низки предметів церковного вжитку інтер'єру церкви Св. Юрія із с. Дуліби: люстри-«павука», напрестольного кивоту та ін., а також у декорі ніжки настільного підсвічника-тріїці роботи цього самого майстра із церкви Різдва Пресвятої Богородиці із с. Ворохта.

До дуже давніх належать й інші різьблені орнаменти, які декорують предмети облаштування церковного інтер'єру – наприклад, мотив *ромба*. Як стверджують дослідники, ромбічний орнамент відомий на теренах України понад 20 тисячоліть [5, с. 86]. Ромбічний орнамент є повсюдно поширений на тканинах, вишивках, різьбленому дереву, плетінню та інших видах народного мистецтва [5, с. 86]. Оригінальністю відзначається застосування ромба, як орнаментального елементу у різьбленому декорі предметів інтер'єру церков, оздоблених у стилі наслідування гуцульської плоскорізьби, як поліхромованої (у церкві Благовіщення із с. Гребенева та ін.) так і без застосування кольору (у церкві Св. ап. Петра і Павла із с. Ворохта та ін.). Типовою у цьому плані є ділянка намісного ярусу гребенівського іконостасу. Звертає також на себе увагу поєднання варіантів ромба та хреста, зокрема ромба з хрестовидним заповненням, наприклад, у декорі предметів облаштування ворохтянської церкви Св. ап. Петра і Павла (стовбури колонок, які фланкують живописні образи намісного ярусу іконостаса, ділянка царських врат побіля центральної колонки та ін.).

Застосування мотиву ромба із хрестовидним заповненням притаманно специфічній манері різьби В. Турчинюка, коли майстер використовував орнаментальне гуцульське плоскорізьблення у декорі людських фігур. Таким мотивом, зокрема, декорована верхня частина постаті Бога-Отця над царськими вратами Петропавлівської ворохтянської церкви. Варто відзначити вдало знайдений і пропорційний масштаб величини елементів цього декору відносно фігури. Верхня частина постаті Бога-Отця дрібно декорована мотивом ромба з квіткою-хрестом у середині. Таке вирішення ефектно контрастує з більш цілісною подачею хмар, гладка площина яких покриває нижню частину фігури. Хрест у верхній частині та скрижалі з десятьма Божими заповідями – у нижній – вдало сприймаються на цілісній і незаповненій поверхні хмар та гармонійно перегукуються із вищезгаданим дрібним мотивом ромба, який покриває одяг у верхній частині – фігурі Бога-Отця.

М. Селівачов підкреслює, що номінація подібності ромбічних та квадратних елементів до хлібних виробів спостерігається по всій Україні [4, с. 192-193]. А хліб поруч із виноградом є одним з головних символів Євхаристії. Чи не тому так часто майстри різьби звертаються до ромбоподібних елементів у декорі тих іконостасів, де застосовані орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва (згадані іконостаси Святотроєцької дрогобицької церкви, Петропавлівської ворохтянської, Благовіщенської гребенівської та інших). Наприклад, чільне місце займає зображення мотиву ромба у декорі царських врат петропавлівської церкви із с. Ворохта. Такий мотив декорує вертикальні планки, які фланкують центральну колонку, верхню горизонтальну округлу планку царських врат тощо. Власне орнаментальний мотив ромба є одним з домінуючих у різьбленому декорі усього намісного ярусу іконостаса цієї церкви. Так само важливе місце займає ромбічний елемент у декорі намісного ярусу церкви Пресвятої Трійці з м. Дрогобича. Зокрема у декорі обох дияконських врат та живописних образів намісного ярусу. Декорування іконостасної стіни цим прадавнім елементом саме намісного ярусу є не випадковим, адже цей ярус насамперед найбільш помітний при огляді вірянами іконостаса.

З давніх часів беруть свої початки і елементи декору, які згодом стали і християнськими символами. Так, мотив *пальмети* зустрічаємо на етнічних українських землях ще в V-IV ст. до н. е. Маємо на увазі золоту платівку з зображенням орла і лані з

2-го Семибратівського кургану на Кубані [2, Т. 1, с. 44]. У нижній частині платівки зображена пальмета над елементом, який нагадує горизонтально розташовану літеру «С». Згодом пальмета стала ознакою мучеництва у християнстві, перемогою на хресті [6, с. 28]. Зазначимо, що пальмета завершує у верхній частині і золотий кінський налобник з кургану Велика Цимбалка с. Велика Білозірка (Запорізької обл.) приблизно з того часу, що й згадана золота платівка з Кубані – з IV ст. до н. е. [1, с. 27]. Отже, можемо з упевненістю стверджувати про поширення мотиву пальмети на українських землях у дохристиянський період, принаймні, із V-IV ст. до н. е.

Те саме можна сказати і про декоративний елемент на семибратівській платівці у формі горизонтально розташованої літери «С». Такий же елемент лежить в основі орнаменту, який декорує півциркульний отвір між намісним і празниковим ярусами церкви Св. апостолів Петра і Павла у Львові. Тільки в іконостасному різьбленні елементи цього декору не обов'язково розташовані горизонтально, а й вертикально (як у львівському петропавлівському іконостасі) або ще якось інакше.

Часто зустрічається у сакральному різьбленні Галичини – почотаку XX ст. *мотив латинської літери «S» з волютоподібним завершенням кінців*. Останнє помічаємо у декорі постаті Скіфської – змієної богині зі згаданого великоцимбалівського кургану із IV ст. до н. е [1, с. 27].

Можна навести і низку інших мотивів, походження яких – із сивої давнини. Зокрема, знака у формі латинської літери «S», інколи закрученого у форму української писаної літери «г». Наприклад, декор однієї з бронзових антропоморфних фібул з Пастирського городища на Кіровоградщині з VII ст. Основний елемент декору, який покриває фібулу, – це елемент, що нагадує латинську літеру «S» із волютоподібним завершенням кожного кінця. У силуеті фібули дослідники вбачають жіночу постать із піднесеними догори руками [2, Т. 1, с. 121]. Традиція декору антропоморфних форм, покритих орнаментальними мотивами, зрештою, тягнеться на українських землях ще з більш давніх часів, зокрема з палеоліту [2, Т. 1, с. 24]. В окремих же виробках кераміки Трипілья орнаментальний елемент декору нагадує орнаментальний елемент подібний на цю ж латинську літеру «S». Різниця полягає лише у тому, що в аналізованих зафіксованих пам'ятках трипільської культури есований елемент укладений у плетінкову стрічку, як це можна зустріти у декорі виробів мистецтва з часів Київської Русі. На окремих інших бронзових фібулах з того ж Пастирського городища вертикально розташований орнаментальний елемент більш виразно нагадує латинську літеру «S».

Широкого розповсюдження набув такий есований елемент споруд української архітектури у ренесансовий та бароковий період, зокрема у декорі фронтонів, у формі есованих валиків (фронтон Іллінської церкви у Суботові, 1653 р., так звана Богданівська церква) [2, Т. 2, с. 87]. Менш деталізований декор фронтона королівського арсеналу у Львові (1639 р., архітектор П. Гродзінський). У силуеті есований валик у формі латинської літери «S» поєднується з елементом, подібним на кириличну літеру «С». Особливо вагомо есований («S») елемент звучить у декорі фронтона бічного порталу цього ж королівського арсеналу зі Львова. Такий елемент зустрічаємо у декорі фронтонів низки інших львівських споруд XVII ст., як у костелах бернардинського монастиря, монастиря кармеліток босих та ін.).

У XVII-XVIII ст. у декорі меблів із храмів зустрічається мотив різьбленого аканта, укладеного у латинську літеру «S», як у прикрасах лав згаданого вище бернардинського костелу. Можна зі впевненістю припустити, що есово укладений рослинний мотив перейшов у різьбу з книжкової графіки – про це свідчить рисунок заставок «Біблії з Острогу» з 1581 р. [7, с. 62]. Як можна судити з аналізу цих же гравюр, у барокові часи мотив аканта, укладений у форму латинської літери «S», застосовується у різьбленому декорі меблів, зокрема крісел (фронтиспис «Псалтиря» з

Києва з 1728 р. [7, с. 213], фронтиспис «Октоїха» з Почаєва з 1758 р. [7, с. 247].

Із середини XIX ст. мотив акантового листка, укладеного в латинську літеру «S», знову набув популярності в еклектичних інтерпретаціях. Передусім у декорі іконостасів, причому різних позиціях елементу горизонтальній, вертикальній, розташований косо. Елементи такого орнаменту можуть бути розташовані поміж собою у різних варіантах: окремо, плетінкоподібною стрічкою тощо. Показовими у застосуванні такого мотиву є іконостаси церкви Різдва Пресвятої Богородиці з м. Дрогобича Львівської обл. (1850 р.), чи Св. Юрія з смт Магерова (Жовківський район Львівської обл., 1908-1912 рр.)

Окрім іконостасів, декор мотивом акантового листка, укладеного у латинську літеру «S», зустрічаємо у різьбленому декорі кіотів, запрестольних образів церкви Різдва Пресвятої Богородиці з м. Дрогобича. Привертає до себе увагу прикраса таким мотивом у декорі кіота з центральним образом «Благовіщення» із церкви Воздвиження Чесного Хреста с. Опорець (Сколівський район Львівської області). Акантовий лист, укладений у форму латинської літери «S», фланкує кіот по вертикальних краях і виділяється крупним масштабом, тонким ажуром та типово еклектичною площинністю пластики.

Варто зацентувати увагу на тому, що есований («S») декоративний елемент, окрім іконостасів та кіотів, найчастіше зустрічається у декорі тих предметів церковної обстави, які за своєю формою наслідують архітектурні споруди, наприклад, напрестольні кивоти. Так, у різьблених прикрасах напрестольного кивоту з церкви Воздвиження Чесного Хреста зі с. Опорець де серед інших трапляється і такий декор.

У деяких випадках декор, укладений з такого елемента, як *плетінка*, присутній в оздобі іконостаса Різдва Пресвятої Богородиці з м. Дрогобича асоціюється з давньоруською плетінкою. У період неостилів мотив аканта найчастіше укладається у есований рисунок і насамперед його можна аналізувати як еклектичну версію барокового аканта. У декорі іконостасної стіни церкви Св. ап. Петра і Павла з м. Борислава-Східниці (церква з 1902 р.) цей есований акант пишністю рисунку та об'ємністю пластики значною мірою наближений до барокового, що є першим напрямом розвитку цього сюжету в період наслідування історичних стилів. У іконостасі церкви Св. Юрія з Магерова лінія есованого рисунку більш тонка та схематизована, кінці листка вузькі. Таким є другий напрям еволюції такого декору в цей період в оздобі іконостасної стіни та інших предметів облаштування церковного інтер'єру в Галичині. Традиційно у жодному випадку не досягнуто справді барокової глибини і пластичності рисунку та об'єму, який можна помітити у згаданих книжкових гравюрах барокових часів XVIII ст. Есовані елементи із завершеннями кожного кінця, як у волоті, подібно декору, як на фібулах Пастирського городища, але дещо видозмінений формі, можна зустріти у плоскорізьбленому декорі предметів церковного інтер'єру «під український стиль» на початку XX ст. (наприклад, низка предметів облаштування інтер'єру церкви Св. Миколи у Львові та ін.). Зокрема, у цьому плоскорізьбленому декорі виділяється мотив кіл з лінією рисунку до центру, як у волоті.

Такий мотив був відомий на території України і раніше, у період, так званого «ювелірного стилю кімерійського часу» XII-VII ст. до н. е. [1, с. 237]. Згодом, у XIX - початку XX ст. цей мотив відобразився у творах, наприклад, гуцульського мосяжництва та більш опосередковано – під впливом художньої обробки металу – у декорі насамперед плоскорізьбою предметів інтер'єру церков Галичини. Це стосується і есованого мотиву, укладеного, як у плетінку, теж популярного у кімерійські часи [1, с. 242]. Такі «кімерійські мотиви» простежуємо як у часи Київської Русі, так і в епоху др. пол. XIX - першої пол. XX ст., як, наприклад, у декорі іконостаса церкви Св. Миколи у Львові та інших. Отже, низка еклектичних мотивів українського стилю – це насамперед черпання із багатотисячолітньої скарбниці культури українських земель.

Від часів до нашої ери беруть початок інші орнаменти, які стали популярними у галицькому сакральному різьбленні з періоду XIX - першої пол. XX ст. Зокрема, мотиви фризових поясків іконостасів, престолів, тетраподів тощо – смуга вертикально розташованих зрізаних згори овалів, зрізаного чвертькола, вертикальних есованих мотивів тощо – як на орнаменті скіфських метапід із IV ст. до н.е. [1, с. 361]. Наприклад, верхня і нижні горизонтальні фризові смуги різьбленого декору престолу церкви Благовіщення з м. Стрия (на Ланах, 1886 р.) Львівської обл. До поширених у сакральному різьбленні в Галичині належать зображення квітки-розети. Цікавим у цьому аспекті є срібна таріль зі скіфського кургану Чортотлик [1, с. 101] з IV ст. до н.е., на якій зображено погруддя богині в оточенні есованих зміїних ліній. Кисті піднятих угору рук богині фланкують по одній круглій розеті-квітці, аналогічно тим, які зустрічаються у декоративній різьбі інтер'єрів церков у Галичині XIX – першої пол. XX ст. Зрештою, застосування солярних знаків на території України сягає сивої давнини. Так зустрічаються в могилах посудини з виразними солярними знаками на дні. Причому ці знаки зображені не на видимому боці дна, а на тій площині, яка обернена вниз, до землі [240, с. 234].

Характер цих давніх солярних знаків найрізноманітніший: просто коло, квітка-розета в колі або без кола, коло зі скісним хрестом в середині та ін. Варто зазначити, що окрім зазначених, на кераміці культури Трипільля-Кукотень (VII-IV тис. до н. е.) зустрічаються й інші знаки: хрести, різні ромби, півкола, трикутники, волутоподібні завитки тощо [1, с. 97]. Як вважають дослідники, найдавнішими серед них є геометричні мотиви, що походять від давніх язичницьких вірувань і культів [5, с. 185]. Одним з найдавніших мотивів вважається ромбо-меандровий візерунок, який у пізньопалеолітичному мистецтві був символом мамонта-блага. Графічно він відтворює малюнок дентину на зрізі бивня цієї тварини. Згодом переосмислений, цей мотив виступав у землеробських культурах ідеограмою родючості [8, с. 185].

Окремі дослідники української минувшини вважають, що у трипільській культурі основним орнаментальним мотивом був *хрест* [9, с. 200-201] і стверджують, що артефакти трипільських орнаментів залишаються для майбутніх поколінь зразком найвищої образотворчості. Згідно з цією теорією, наступне формотворення, яке триває уже близько п'яти тисячі років, не знає нічого схожого серед керамічних мальованих графотформ, окрім повторень (відтворень) відомого трипільського [9, с. 200-201].

Отже, система язичницьких символів продовжилася у християнському мистецтві. Як справедливо зазначає П. Герчанівська: «Язичницькі символи створюють усталені змістові асоціації, що були сформовані і закріплені у народній свідомості впродовж століть. Система язичницьких символів, яка органічно ввійшла в народне християнське мистецтво, – не лише художньо-стилістичне поняття, а й світоглядне, що пов'язане з особливостями міфологічного мислення людей і детерміноване міфологічним світобаченням і світорозумінням народу. Вона розширює межі християнського тексту, зв'язуючи його з народними традиціями. Народні майстри по-своєму втілюють в християнську символіку традиційні елементи... З язичницьким світосприйманням пов'язана, зокрема, ідея кола в народному християнському мистецтві – символу сакралізованого простору, образу світу, що закріпилася у просторово-пластичній і зображувальній формі. Вілзначимо, що центрична форма завжди асоціювалася у народній свідомості як світоутворююча.» [10, с. 94-95].

Хрестоподібні кола, розети слугували в давнину символами вогню, сонячного божества. Далі відбулося переосмислення солярного значення хреста – він стає символом християнства [8, с. 185]. Що стосується найпростіших геометричних мотивів, таких як горизонтальна і хвиляста лінія, то вони, напевно, означали землю і воду [там само]. Різьблені мотиви на фасадах чи в інтер'єрах житла виконували антропείчні (захисні) функції [8, с. 186]. Зрозуміло, що це стосується і сакральних споруд. Показовим у цьому сенсі є вхідний фасад церкви з с. Кривки на Львівщині, декорований різними

плоскорізьбленими мотивами – зубчастий, розети, хреста у колі тощо. Оригінальний декор вхідних дверей деяких церков – «ялинковий» у церкві Св. Архангела Михайла (1832 р.) с. Туринське (Сяноцького повіту, Лемківщина, сьогодні – Підкарпатське воєводство, Польща), «ромбовий» з вертикальним хрестом у центральному ромбі у церкві Св. Арх. Михайла (1754 р.) з м. Комарно (Городоцького району Львівської обл.) та інших церков. Цікаво прикрашені бічні (північні) вхідні двері до церкви Благовіщення (1927 р.) с. Гребенів. У центрі їх декорує різьблена багатопелюсткова квітка-розета, у нижній частині фільонка з ромбовим укладом елементів. Однак інколи різьблення вхідних дверей відображає розмаїття різьблених сюжетів християнської символіки, подібно до декору царських врат, як на вхідних дверях церкви Успіння Пресвятої Богородиці з м. Стрия чи собору Пресвятої Трійці (1904 р.) з м. Дрогобича (початок ХХ ст.). Так, на дверях згаданої стрийської церкви верхні фільонки удекоровані рельєфною різьбою реалістичної манери з мотивами лози, грон та листків винограду, а дві нижні фільонки – виїмчастим різьбленням, стилізованим під декоративну графіку початку ХХ ст.: у центрі на середохресті зображена чотирипелюсткова квітка-розета, а від неї відходить у чотири кінці мотив широкого листка, на кожному з чотирьох його кінців – рівносторонній хрест у колі. На головних вхідних дверях Святотроєцької дрогобицької церкви на двох верхніх фільонках зображено типовий мотив давного різьблення царських врат – різьблена високим рельєфом чаша в оточенні більш низькорельєфних – мотиву листя, а під нею – «Всевидячого Ока».

Однак, як вважають дослідники, з плином часу орнаментика народного мистецтва значною мірою втратила своє давнє значення і на перше місце вийшла її декоративна функція [8, с. 185]. Так, наприклад, багатопелюсткова розета вже виступає абстрактним образом квітки [8, с. 186]. У подальших дослідженнях планується детальніше вивчити інші орнаментальні елементи: солярні знаки, мотив хреста тощо.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кодлубай І. Прадавня Україна / І. Кодлубай, О. Нога. – Львів : Українські технології. – 2001. – 527 с.
2. Історія українського мистецтва : в 6 т. / [гол. ред. М. П. Бажан]. – К. : УРЕ. – 1966–1970.
3. Будзан А.Ф. Різьба по дереву в Західних областях України / А.Ф. Будзан. – К. : Видавництво АН УРСР, 1960. – 107 с., 104 іл.
4. Селівачов М. Лексикон української орнаментики / М. Селівачов. – К. : Редакція вісника «Ант». – 2005. – 399 с.
5. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М. : Наука, 1981. – С. 606.
6. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Я. Креховецький. – Львів : Свічадо, 2000. – 151 с.
7. Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI-XVIII ст. / Я. Запаско. – Львів : Видавництво Львівського університету, 1971. – 301 с., іл.
8. Культура і побут населення України / [редкол.: В.І. Наулко, В. Ф Артюк, В. Ф. Горленко та ін.]. – К. : Либідь, 1991. – 232 с., іл.
9. Хмельовський О. Теорія образотворення / О. Хмельовський. – Луцьк : Луцький державний технічний університет, 2000. – С. 507.
10. Герчанівська П.Е. Знаково-символічна природа народної християнської культури / П. Е. Герчанівська // Культура і сучасність. – 2010. – № 2. – С. 91-96.

УДК 7.046.3

Андрій Штогрин  
(Кам'янець-Подільський, Україна)

### ПИТАННЯ АДАПТАЦІЇ СХІДНО-ХРИСТІЯНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ АТРИБУТИКИ В АРХІТЕКТУРІ

У статті зазначені варіанти вирішення питань адаптації обрядових потреб східних християн.

**Ключові слова:** Церковна архітектура, сакральне мистецтво, стилістична

*адаптація, архітектурний стиль.*

Протягом ХІХ, ХХ ст. більшість народів центральної та східної Європи зазнали соціальних та ідеологічних утисків, спричинених наслідками протистоянь, зміною державних кордонів, двома світовими війнами.

Як наслідок – втратою майна, зокрема храмів українцями при виселенні з території закарпаття на територію колишньої Східної Пруссії під час акції «Вісла».

Закриття храмів під час антирелігійних заходів 40-60-х р.р. теж було фактичною втратою майна, що прокотилось Україною, наслідками котрого було їх масове «перепрофілювання». Зворотнє повернення за призначенням на поч. 90-х років, коли за нових умов довелось знаходити, або переобладнувати також господарчі та виробничі приміщення під релігійні потреби.

Повернення архітектурних споруд почалось з 1991 р. На Поділлі найактивніше ці процеси відбувались у великих містах, де знаходились пам'ятки, зокрема: Городок, Старокостянтинів, Ізяслав, Кам'янець-Подільський, ін.

Повернення споруд Кам'янець-Подільського відбувалось більшістю на території існуючого державного архітектурного музею-заповідника: ц. св. Миколая (ХVІ ст.), ц. св. св. Петра і Павла (ХVІ ст.), тринітарського костелу (к. ХVІІІ ст.).

Костел тринітаріїв, одного з латинських орденів, веде свою історію з ХІІ ст. Сформувавшись в католицькій Іспанії, займався викупом невольників та бранців. Шатрова архітектура споруди виконана у традиціях пізнього бароко та західної, т.зв. римської архітектури, композиція фасаду з вертикальними стрімкими пілястрами з капітелями тосканського ордеру, поперечними карнизами, характерним обрамленням віконних та дверних порталів. Звивистий фронтон, наверху в закінченні пілястрів вінчають скульптури ангелів, папи Інокентія ІІІ та погруддями достойників, декоративними вазонами.

Костел опоясує вертикальний мур, що формується частково як оборонна стіна, з декоративним циркульним тумбовими підвищенням та оздобленням у вигляді скульптур засновників ордену «жебраків заради св. Трійці» Жана де Мата та Фелікса Валуа.

За відсутності на момент передачі за призначенням, ордену тринітаріїв у Кам'янці, вирішено було передати греко-католицькому ордену Редemptористів.

Східні обрядові традиції як відомо, де-що розходяться з латинськими. Що стосується відправи релігійних служінь, різниця полягає у місцеположенні і ролі жертівника підчас відправи кожного з обрядів. Запроектований перед фронтальною західною стіною в оригіналі, у греко-католиків міститься за іконостасом.

Головний вівтар тринітарського костелу (1907 р.), виконаний з природного камення, полірованих: сірого граніту, мармуру, пісковика та золоченого різьбленого вапняка, обрамлений чотирма колонами з коринфськими капітелями, на сходовому підвищенні, розміщений у фронтальній частині інтер'єру, в центрі композиції котрого була поставлена скульптура Богородиці (не збереглась) є композиційним акцентом у архітектурі інтер'єру. З 1992 р. заповнена зараз живописним зображенням св. Йосафата. Намісного святого, котрий потрапляє у центр композиції. Стилiстичний ансамбль інтер'єру також витриманий у стилі пізнього бароко. Питання адаптації під східний обряд стосується, найперше – встановлення у типово латинському інтер'єрі східно-християнського атрибуту – іконостасу та зміною композиційної домінанти.

Конструкція іконостасу передбачає дерев'яну несучу автономну конструкцію, закріплену в основі та з боків. Проблемою є те, що встановлення перегороди порушувало б візуальну концентрацію – багато оздобленому кам'яному вівтарі. Проектант вирішує максимально полегшити та відкрити середину пластичної композиції, надаючи легкості конструкції з закріпленою, також максимально полегшеним обрамленням «Тайної вечері», бароковою аркою та символічним голубом з

променями.

Царські Ворота доволі широкі помірної висоти з ажурною різьбою. Рядність вирішено не збільшувати більш як у «намісний» та «празниковий» ряд. Завершення колон іконостасу вінчають капітелі також у коринфському стилі та перекрито декоративним, що нав'язує до існуючої форми кам'яного карнизу – профілю з завершеннями колон у формі декоративних вазонів.

Декоративні гіпсові настінні плафони архітектури інтер'єру в оригіналі, очевидно, планували відвести під поліхромії у вигляді вертикально розміщених парних композицій. Тепер планується виконати у естетиці козацького бароко з затосуванням золочення, поліхромій на темному тлі з динамічними композиціями фігур достойників. Розчленовані на композиційні парні групи з багатим декоруванням складними, також парними колонами. Декоративні композиції ліпних плафонів повторюють малюнок у різьбленнях рам нижнього та празникового ряду іконостасу (худ. Анісімов М.).

Стилістика встановлення іконостасів у інтер'єрах схожих, переданих у користування релігійних громад споруд, доволі розмаїта. Традиційний «намісний ряд» і «празниковий» ряд присутні у більшості реноваційних проєктів, навіть зовсім умовному вигляді стаціонарних мармурових, окремо стоячими порталів-рам. (церква Успіння на вул. Міодовій у Варшаві, що теж повернуто у користування української громади в кінці 80-х р.р. ХХ ст.)

Українці, котрі проживають сьогодні на північних, північно-західних землях Польщі, отримують, викупляють, часом розбудовують для себе храми найрізноманітніший спосіб. Від переоснащення колишнього будинку пожежної частини (Лідзбарк Вармінський), з аскетичними, конструктивістськими рішеннями за повної відсутності найменшого декору, встановлених традиційних дворянських іконостасів. Перепрофілювання кооперативної комори у с. Лельково під церкву з прибудовою дзвіниці. Будівництво нового собору у м. Ольштин.

Внутрішній ансамбль собору визначений хрестово-купольною архітектурою церкви Покрови. Поліхромії копій східних іконописних зображень Малгожати Давидюк, іконостас, виконаний у стилі неокласици з іконами за східними взірцями – як приклад вдалого поєднання незвичної, хоча композиційно вивіреної еkleктики східного іконопису та класичної архітектоніки іконостасу, вдало вписується у загальний європейський естетичний контекст.

Передача протистанської кірхи Гурово Єлавецьке (арх. Б. Боберський) для потреб місцевої української громади. Тут збережено аскетичний уклад з використанням нетинькованих цегляних стін, характерних для інтер'єру кірхи, підкреслюють абсолютно аскетичну трактовку ікон Новосільського.

Трапляються випадки зосім модерного характеру, як от ц. у Білому Борі на заході Польщі. Де автор Є. Новосільський зовсім модерно трактував поліхромії та оформлення інтер'єру. Тут саме будівництво нового храму дало можливість витримати стилістику та гармонію між архітектурою екстер'єру і загальною стилістикою автора. Відкриті, локальні кольори тла ікон, статично трактовані фігури святих на іконах, витримані в стилістиці зображувальної східної іконописної практики. Умовна геометрична, вихолощена декоративність написів, стає частиною загальної кольорової композиції на контрасті з самим тлом. Застосування кольорового люмінесцентного світла як частини центральної композиції та відкритих, модерних локальних форм, нарівні з відвертими геометричними циркульними округленнями та лаконічними конструктивістськими вертикальними лініями архітектури храму.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Данилюк Архип. «Шляхами України». Етнографічний нарис. – Львів: Світ, 2003. – 256 с, іл.
2. Паньків В. Навколо ікони. «Наше слово» (Часопис українців у Польщі) № 27, 7 липня 2002 р.



3. *Репресована Україна 1917-1941 років. Проф. М. Роженко Академік Академії наук вищої школи України. Персональний сайт Історика В. Білоконя.*
4. *Nowosielski J. Inność prawosławna. – W.1985., 125 s.*
5. *Czerni H. Wielcy malarze. Jerzy Nowosielski. – Wrocław., 2000. – 32 s.*
6. *Nowosielski J. Wokół ikony. Jerzy Nowosielski – W.1985., 156 s*

*Василь Хомин  
(Івано-Франківськ, Україна)*

## **УКРАЇНСЬКЕ САКРАЛЬНО-МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО XX СТ.: ТВОРЧИСТЬ ПЕТРА ХОЛОДНОГО (1876-1930)**

Українське національне відродження, що завершилося відновленням української державності в 1918 року, було одночасно й культурним відродженням України, включно з образотворчим мистецтвом.

Цю думку підтверджують реформаторські течії в мистецтві, поява мистців світового значення: – Модест Сосенко, Михайло Бойчук, а потім відразу ж після війни, – Петро Холодний, Михайло Федюк, Василь Дадинюк, Михайло Осінчук, Павло Ковжун та ін., які внесли великий вклад у розвиток українського сакрального мистецтва.

Творча доля єднала їх трагічними сторінками особистого життя і спільною метою – через творчий діалог з художніми традиціями минулих століть збагнути глибинну суть, красу і силу образної мови української ікони. Йшли вони до своєї мети відповідно до своїх мистецьких уподобань, світогляду, таланту і рівня професійної підготовки. Поєднав їх і Національний музей у Львові, що на початку XX ст. заснований митрополитом Андреем Шептицьким, який став епіцентром української культури.

Національний музей з унікальною збіркою ікон XIV-XVIII ст., «відкрив очі» багатьом мистцям у виборі власного шляху творчості [1, с. 351]. У безпосередньому спілкуванні з митрополитом А.Шептицьким, глибоким і тонким знавцем візантійського і західноєвропейського мистецтва та щирим, до захоплення, поціновувачем української ікони, мистці відкрили для себе тайну іконописного мистецтва.

У даному дослідженні не передбачений аналіз творчості кожного із названих мистців, але можна сказати, що всі вони заклали міцну підоснову під нове розуміння українського сакрального мистецтва нового часу. У заявленій темі розглянемо лише мистецьку творчість Петра Івановича Холодного.

Народився П.І. Холодний у Переяславі на Полтавщині. З малих літ тягнувся до малярства, що правдоподібно успадкував від матері, у родоводі якої були художники іконописці Забіяки. Навчаючись у гімназії (два роки), а потім у Київському університеті, Петро Холодний відвідував вечірні заняття у художній школі Миколи Мурашка, атмосферу якої завжди згадував із великою любов'ю. Після закінчення університету працював у хімічній й та фізичній лабораторіях. До того ж часу належить і початок педагогічної праці. У 1917 р. П. Холодний – керівник Українського товариства шкільної освіти. У лютому 1919 року разом з урядом УНР виїхав з Києва до Кам'янця-Подільського. У травні 1920 р. на короткий час повернувся до Києва, але у зв'язку з воєнними подіями емігрував як керівник Міністерства освіти УНР до Польщі. В еміграції опинився в важких матеріальних умовах. 1922 р. художник переїхав з Тарнова до Львова на постійне проживання. У Львові незабаром він стає засновником ГДУМу (Гурток діячів українського мистецтва) і працює на цій посаді від моменту створення її до своєї смерті – бере участь у виставках, стає справжнім провідником мистецького руху Галичини того часу.

Збірка ікон Національного музею стала для П. Холодного справжнім скарбом.

У листі до директора музею, професора Іларіона Свенціцького Петро Холодний пише: «Національний музей своїми збірками поміг мені чимало для зрозуміння напрямних нашого мистецтва, тих доріг, по яких воно до сих пір ішло і які без сумніву матимуть рішуче значення в майбутньому, поки український народ схоче зостати самим собою» [2, с. 5].

П. Холодний заглибився в першоджерела української ікони і знайшов новаторське продовження прадавніх традицій, спираючись на ґрунтовну обізнаність з духовним світом та мистецькою культурою України. У відповідь на ці справді великі таємниці давнього українського малярства приступив митець до творення пам'ятника великого українського мистецтва у Львові. Це іконостас домової церкви Духовної Семінарії.

Довголітній секретар Богословської Академії о.Петро Хомин згадував про початки цієї роботи: «Теперішній ректор Духовної Семінарії Йосип Сліпий зараз після того, як обняв керму семінарії в свої руки, не тільки побачив ті недостачі в каплиці, але постарався їх чимскоріш усунути. Сам знавець і любитель мистецтва, постановив дати каплиці цінне мистецьке вивінування, одягнути її в новий, пишний одяг і ним немов закрити та прибрати цілковиту відсутність яких небуть архітектонічних вальорів. Не лякався великих коштів бо вірив, що для доброї справи гроші все знайдуться. З своїми думками звірився він перед професором Петром Холодним і вони оба обговорили і розробили план для майбутнього іконостасу і поліхромії» [3, с. 264].

В результаті постав злагоджений у всіх деталях ансамбль, який є справді новим словом в українському релігійному мистецтві, скромний за розмірами іконостас, приваблював строго раціональною будовою, делікатною стриманістю різьбленого декору й гармонійним ладом намальованих ікон. Якщо ж говорити про іконопис Холодного, то основу для нього він незмінно вбачав у могутньому пласті давньоукраїнської ікони, образно-пластичні засоби якої повинні бути трансформовані відповідно до запитів нової історичної дійсності. Дотримуючись канонічних сюжетів і традиційних іконографічних рішень, митець тим не менше створив дійсно новітню ікону [4, с. 18].

Невеликі розміри молитов ниці не дозволили скульпторові А. Коверкові створити високого іконостасу. З чисто нетонованого кадрового дерева, зі скромним золоченням тільки капітелів і без колюмн і деяких плетінкових орнаментів витриманій візантійсько-романські стилі, справляє як найкраще враження [5, с.437]. Іконостас за формою є цілком канонічної форми. Він складається з ярусів до яких входять: предели (цокальні ікони) Намісного, Святкового, апостольського (Деїсіс) і пророчного ряду. Розглянемо коротко іконографію кожного ряду в даному іконостасі. На перший план виступають намісні ікони Спасителя і Пречистої Діви. На даній іконі Христос зображений юнаком, що при свої щоденні заняття пориває у вивченні глибоких правд Божого об'явлення, що є в Святім Письмі. Перед ним відчинена книга. З обличчя Христа віє щось надземне, в очах його впевненість і цілковита відсутність всякого, хоча б найменшого, сумніву. Пречиста Діва на тлі своїх щоденних занять заглибившись у читання Святого Письма, на її обличчі глибока задума.

Обидві намісні ікони – це високомистецький зразок іконописної техніки П. Холодного.

Крайні дві ікони в цьому ряді – це праворуч Христа храмовий образ Духовної Семінарії, Зіслання Святого Духа, а наліво – Хрещення України-Русі.

Композиція Зіслання Святого Духа – виконана на зразок давніх традицій – високо на престолі сидить Пречиста Діва зхрестивши руки на грудях, довкола неї апостоли, розмішені один нижче другого. У верхній частині ікони бачимо Святого Духа у вигляді голуба, а в нижній частині Космос, що тримає обрус, до якого

падають вогненні язика. Цілісність композиції завершують мури з червоними дахами.

На іконі Хрещення України-Руси бачимо в центрі св. Володимира у пишній одежі візантійських імператорів з короною на голові і хрестом в руці. Збоку стоїть військо, бояри, два архиєреї, які охрещують запорожців.

Під намісним ярусом зображено ікони зі старого завіту: «Жертва Мелхисадека», «Жертування Ісаака Авраамом», «Ікона із одного моменту створення світу», «Всесвітній потоп».

На дияконських воротах зображені архангели в одежі княжих дружинників.

Наступний ряд – святковий. На ньому зображено 12 празників у році: посередині якого зображений нерукотворний Спас, а біля нього два ангели.

Третій ряд – це ікони апостолів з молінням (Десіс) посередині. Головна ідея цього ряду – небесна хвала Христа, Царя Слави. На престолі, який вкритий килимом, сидить Христос – у білій прозорій туніці і блакитнім хітоні. Права рука складена до благословення, в лівій руці розгорнуте Євангеліє зі словами св. Йоана: «Уже не називаю вас слугами, бо слуга не знає, що робить пан його, але назвав вас друзями, бо все, що чув я від Отця мого, об'явив вам». З двох сторін над його головою зображено двох серафимів. Біля Христа стоять два стрункі архангели – небесні воїни, трохи нижче по бокам праворуч – Мати Божа, а ліворуч – св. Іван Предтеча.

Це найкраща ікона в іконостасі – так висловився Михайло Драган, оглядаючи її на останній виставці ГДУМ в Національному музеї у Львові.

Вивершує іконостас шість медальйонів із зображенням пророків. Цілий іконостас змальований в ясних тонах, всюди торжествує безмежна Божа Любов, бо іконостас, перш за все, призначався до тих, хто з любов'ю віддають себе на служіння Богові.

Ці ж якості були притаманні й настінним розписам каплиці, які були посвячені два роки після посвяти іконостаса в 1929 році митрополитом А. Шептицьким. Працюючи над стінописом каплиці, П. Холодний зберіг ту площинність стіни, не порушуючи її двовимірності. Неяскраві пом'якшені тони, лаконічний, ніби спрощений рисунок, чіткі контури – надало розписам монументальності та величі. Орнаментику застосував тільки виділенням композицій, яких було дванадцять (кожна з яких мовою символів висловлювала ті чи інші євангельські поняття, події). Ці символи, більшість з яких бере початок у ранньохристиянських часах, віддавна відомі і в українському мистецтві.

На стінах каплиці Духовної Семінарії можна було побачити риби й кіш з хлібом, «Христа Агнця», Доброго пастиря, композицію «Христос – виноградна лоза», що є символом Євхаристії. Осаяний Хрест як дерево життя, пелікана, що кров'ю своїх грудей годує дітей; притчу про сіяча, «символ серця Христового», винну лозу як символ Христової ласки, «Христа-Емануїла» у чаші (ще один символ Євхаристії), «Книгу під сімома печатками, Рай і фенікса» [6, с. 20].

На жаль, і цієї пам'ятки не минуло лихо. Під час бомбардування Львова 21 червня 1941 р. прямим попаданням бомби, церква була знищена. Врятувати вдалось тільки рештки іконостаса, молільні, що сьогодні зберігається в Національному музеї м. Львова.

Починаючи з кінця 1920-х рр. ім'я художника, як і багатьох інших художників, що імігрували з СРСР систематично замовчували. Більшість творів художника в 1952 р. була знищена. На сьогодні з оригіналів П. Холодного залишилося відомі вітражі Успенської церкви у Львові (кінця XVI - поч. XVII ст.) та церкви в селі Мражниці під Бориславом, збудованої з 1929 р.

Його вітражі відзначаються витонченим рисунком, надзвичайно гармонійним добором барв, вдалим композиційним вирішенням. Митець орудував площинами кольорового скла без малювання фарбами або з мінімальним їх застосуванням.

Рисунок створював свинцевою арматурою – спосіб цей ніс у собі риси новизни і виявився дуже вдалим. Маючи намір оновити Успенську церкву, парох Дем'ян Лопатинський звернувся до П. Холодного з проханням виготовити проекти вітражів [7, с. 152].

Митець з охотою і запалом узявся до роботи і в 1928 р. з нагоди реставрації церкви у головній апсиді встановлено три вітражі: Матір Божа – Покрова, Архангел Михаїл, Архангел Гавриїл. Художник за зразком старих традицій, подає зображувані фігури витягнутими, статичними. Чіткий ритм складок одягу та геометричне заповнення фону контрастують з витонченим рисунком постатей для якої відповідає своя кольорова гама: синьо-червона та охристо-рожева.

Вітражі П. Холодного відрізняються надзвичайно гострими лініями контурів свинцевої спайки, які окреслюють і з'єднують окремі площини кольорового скла. Пізніше були виконані ще три проекти вітражів для цієї ж церкви: «Ченці св. Антоній та Теодозій Печерський і літописець Нестор», «Святий Володимир і Ольга, Борис та Гліб», «Петро Сагайдачний з гетьманами та козаками». Вітражі були виготовлені і встановлені після смерті художника 1937 р. фірмою С.Г. Желенського (раніше – В. Екельського та Е. Туха).

Композиції багатофігурні, постаті розміщені на однаковому рівні й займають більшу половину виражного полотна. Саме тут використовується одна з найскладніших технологій у виражному мистецтві – травлення накладного катаного скла (рельєфна орнаментика). Для цієї ж церкви П. Холодний виконав дві ікони для Божого Гробу (1930 р.).

Для церкви в селі Мражниця художник виконав десять проектів вітражів, які виготовили на згаданій фірмі С.Г. Желенського в 1929 р. Три з них були встановлені в апсиді. На центральній композиції зберігся авторський напис *П. Х.* На ній зображений ангел, який сповіщає Марії про народження нею Божого Сина. Ангел тримає хрест-символ важкого життєвого шляху Ісуса. З обох боків – Святий Миколай, Святий Володимир та Ольга (зліва від центру); Святий Йосафат, апостоли Петро і Павло, Андрій Первозданний – справа. Вітражі апсиди мражницької церкви характерні для творчої манери П. Холодного: витончений рисунок, вдале співставлення кольорів, стриманість у застосуванні малопрозової поліхромії [8, с. 83]. Фігури святих одягнені у простоті шати (хитон і плащ), тільки святий Йосифатій і Миколай – у літургійному одязі. Святий Миколай зображений на даній роботі з трьома дітьми: хлопчик у простому селянському одязі з розгорнутою книжкою у руках; старша дівчинка у барвистому українському строї. Увагу художник зосереджує на центральній композиції, тобто на постатях, які моделює, добираючи елементи одягу, драперії, необхідних атрибутів, оздоб.

Під впливом П. Холодного дуже оригінально були виконані ікони для іконостаса Петропавлівської церкви в Сокалі. Різьбу виконав А. Коверко. Стінописи виконали художники Юрій Магалевський (вівтарна частина), та Михайло Осінчук і Павло Ковжук (нава) [9, с. 62].

Оглядаючи мистецьку спадщину П. Холодного з сакрального малярства, можна зробити висновок, що це найцікавіша і найбільша група його творів.

При написанні кожного із них використовував стару тем перову техніку, яка дала йому змогу краще дійти до ефектів, що такою ж силою промовляють з наших ікон.

У мистецтві Холодного ми маємо представника відродження монументального мистецтва давнини. Холодний – це творець нового, прекрасного та ясного мистецтва. Створити таке мистецтво в тяжкі часи політичної бурі та економічної скрути міг тільки мрійливий лірик – співець почувань і безжурний послідовник мистецтва для мистецтва [10].

Отже, українське сакральне малярство, започатковане на модерних мистецьких

засадах і принципах у першій половині ХХ ст. Михайлом Бойчуком, Модестом Сосенком і Петром Холодним заклали фундаменти розвитку нового стилю в українському мистецтві двадцятого століття.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Откович В. Українське сакральне мистецтво ХХ ст. // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта. – № 3. – Львів, 1998. – С.350-355.
2. На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876-1930). Збірка матеріалів. – Львів, 1996. – С.5.
3. О. Хомин П. Каплиця Духовної Семінарії у Львові (з приводу випосадження її в іконостас та стінопись). // Нива. – Львів, 1929. – Ч. 7-8. – С.264-265.
4. Сидор О. Блаженніший Йосип і мистецтво. – Т.86. – Рим, 1994. – С.14-20.
5. Драган М. Мистецький подвиг // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 1994. – С.437-441.
6. Сидор О. Блаженніший Йосип і мистецтво. – Рим, 1994. – С. 20.
7. Грималюк Р. Вітражі П. Холодного // Дзвін. – №10. – 1990. – С. 150-154.
8. Гах І. Українське сакральне мистецтво. – Монастир Монахів Студитського Уставу: Видавничий відділ "Свічадо", 1994. – С.82-84.
9. Ярема В. Дивний світ ікон. – Львів, 1994. – С.62.
10. Свенцицький Ілріон: Петро Холодний (слово на відкритті виставки праць артиста в Національному Музеї 22-го березня) // Діло. – Львів, 1931. – 25 березня.

Олена Осадча  
(Київ, Україна)

### СТВОРЕННЯ *CHORA* – САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ ХРАМУ-ІКОНИ

У статті аналізуються найважливіші аспекти створення образу-парадигми, інструментами для здійснення якого є сферична система перспективи, перформативність, внутрішньопритовнена геометрія кола у сакральному просторі храму-ікони тощо.

**Ключові слова:** сакральний простір, храм-ікони, хора, образ-парадигма, система сферичної перспективи, геометрія кола, динамічна внутрішня позиція глядача.

*The major aspects of creation of appearance-paradigm are analyzed in the article, instruments for realization of which is the spherical system of prospect, performative, inwardly hidden geometry of circle in sacral space of temple-icon and others like that.*

**Key words:** sacral space, temple-icon, chora, appearance-paradigm, system of spherical prospect, geometry of circle, dynamic internal position of spectator.

**Вступна частина. Постановка проблеми** – розкрити значення поняття «*chora*» (хора), що представляє найважливіше богословське поняття, окреслити основні принципи організації хори як «божественної просторовості», за допомогою створення якої храм і всі образи в ньому формують єдиний, цілісний, і, водночас, перформативний образ, визначити основні принципи художньо-образного формотворення сакрального простору храми-ікони.

**Актуальність теми** зумовлена тим, що вітчизняне сакральне мистецтво, зокрема архітектура храму, іконопис і монументальний розпис існують окремо один від одного, а отже, не створюють єдиного іконічного образу-парадигми, суть якого полягає в тому, щоб за допомогою простору поєднати кілька образів (два, три, чотири, а то і більше), котрі будуть задіяні в організації внутрішнього простору архітектурного ансамблю і формуватимуть протилежно інший, цілісний та водночас перформативний

динамічний образ сакрального простору, який неможливо зафіксувати за допомогою фото або відеотехнік. Образи-парадигми як явище у мистецькій практиці почали застосовуватися за часів розквіту Візантії, а відтак були успадковані країнами православного ареалу, що розвивали «візантійський стиль».

На образ-парадигму покладалася досить важка функція: створити враження перебування віруючого в іконічній реальності, зі стану емпіричного буття підняти його на рівень відчуття Воскреслої реальності, що і засвідчується певною програмою розписів храму, такою, наприклад, як програма Небесного Єрусалиму в розписах Софії Київської. Наразі вченими запропоновано реконструкції деяких образів-парадигм, найбільш простою з яких і є образ-парадигма Небесного Єрусалиму.

У Візантії образ-парадигма свідомо створювався різними медіа: архітектурою, церковними обрядами, іконами, фресками тощо. Принциповим було те, що глядач знаходився в центрі образу-парадигми, а водночас був і його складовою частиною. На жаль, нині втрачено знання про створення храмів як просторових ікон Небесного Єрусалиму.

У статті спробуємо визначити основні принципи створення таких образів сакральних просторів. Однією з принципових умов для розуміння явища образа-парадигми є висвітлення поняття *chora*.

Важливим є визначення смислу *chora* також у контексті вивчення ікони. Зазвичай ікону вивчали як сталий археологічний артефакт без розуміння того, що вона є домінуючою частиною іконічного образу-парадигми. Згадаємо, що церковні реліквії й ікони, що особливо шанувалися, ставали стрижнем у формуванні певного просторового середовища і становили нерозривне ціле з архітектурним сакральним комплексом. Переважно архітектурна форма була підпорядкована іконографічному задуму чудотворної ікони або реліквії. Підпорядкування архітектурній формі відчувалося не лише у структурі храму, але й у кожному окремому іконописному зображенні: кожна ікона або фреска має свою особливу, внутрішню архітектуру.

По суті ікона була моделлю храму. Тому в цій статті вживається словосполучення «храм-ікона» у значенні їх співмірності як одного цілого.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій**

Важливим теоретичним матеріалом із вивчення сакрального простору ієротопічних проектів [ієротопія (др.-греч. *ἱερός* – священний і др.-греч. *τόπος* – місце, простір) – це створення сакральних просторів, що розглядається як особливий вид духовної і художньої творчості, а також як спеціальна галузь історико-культурних досліджень, у якій виявляються й аналізуються конкретні приклади цієї творчості] є праця російського історика і теоретика мистецтва, візантолога Олексія Лідова «Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре» (2008 р.) [1], а також збірники під його ж редакцією, складені на основі матеріалів міжнародних симпозіумів «Огонь и свет в сакральном пространстве» (2011 р.) [2] і «Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси» (2011 р.) [3]. Значущим теоретичним підґрунтям для дослідження сакрального простору храму-ікони є статті датського вченого Ніколетти Ісар, яка у контексті ієротопії сформувала напрям «хорографії» [4].

**Мета статті** полягає в окресленні принципів створення *хори* – сакрального простору храму-ікони.

**Виклад основного матеріалу.** З грецької мови термін *χώρα* перекладається як «країна, земля, місце». Поняття *χώρα* було введено у філософський обіг Платоном для визначення перманентного кругообігу буття в самому собі, без виходу за його межі [5]. У діалогах «Тімея» Платон неодноразово вживає поняття *χώρα*, але зміст цього слова при перекладі на інші мови є доволі умовним [6]. *Χώρα* – це саме те місце, де відбувається перехід від розумоспоглядального до матеріального, де ідея залишає відбиток у матерії, це місце, яке дає змогу здійснитися матеріалізації ідеї. На думку

Платона, саме в цьому просторі – в *хорі* – матеріальні об'єкти набувають індивідуальних особливостей. Без *хори* всі речі в матеріальному світі були б однаковими, наче клони [7].

Чому саме термін *χώρα* (хора), а не *τοπος* (топос) запозичуємо з платонівського «Тімея» для дослідження храму-ікони? За Платоном, топос розглядається як фізичний простір, водночас *хора* – це простір розумоосяжний, котрий відноситься до надчуттєвого світу. Отже, як було зазначено вище, в космології Платона поняття «*хори*» трактується як розуміння певної реальності, котру можемо відчутти через перехрещення буття і становлення (Николетта Исар. Хорографія (chora, choros) – перформативний принцип создания сакрального пространства в Византии [4]), через перетинання надчуттєвого і чуттєвого світів. Тобто *хора* розуміється як простір, що з'єднує в одне ціле живий об'єкт та його ідею (див. схему 1).

Деякі вчені вважають, що функція *хори* – бути порогом, що відокремлює чуттєвий світ від розумоспоглядальних архетипів. На їх думку, *хора* означає не лише місце, але й місце диференціації, роз'єднання, де зображення зазнає роздвоєння, а розум філософа розрізняє дійсне буття і видимість [7]. Але, на наше переконання, суть *хори* – в її антиномічності, адже *хора* не лише роз'єднує, але й сполучає два світи: надчуттєвий і чуттєвий. *Хору* можна визначати як певну перешкоду між двома світами, як стіну, що утворилася внаслідок гріхопадіння і розмежувала єдину іконосферу – на світ невидимих Першообразів і світ видимих речей [8, с. 32]. Водночас *хора* – це простір, через який відбулося Боговтілення і з'єднання двох світів через Другу Іпостась Святої Трійці. Через *хору* уможливорюються процеси зцілення, трансформації, чудотворення тощо.

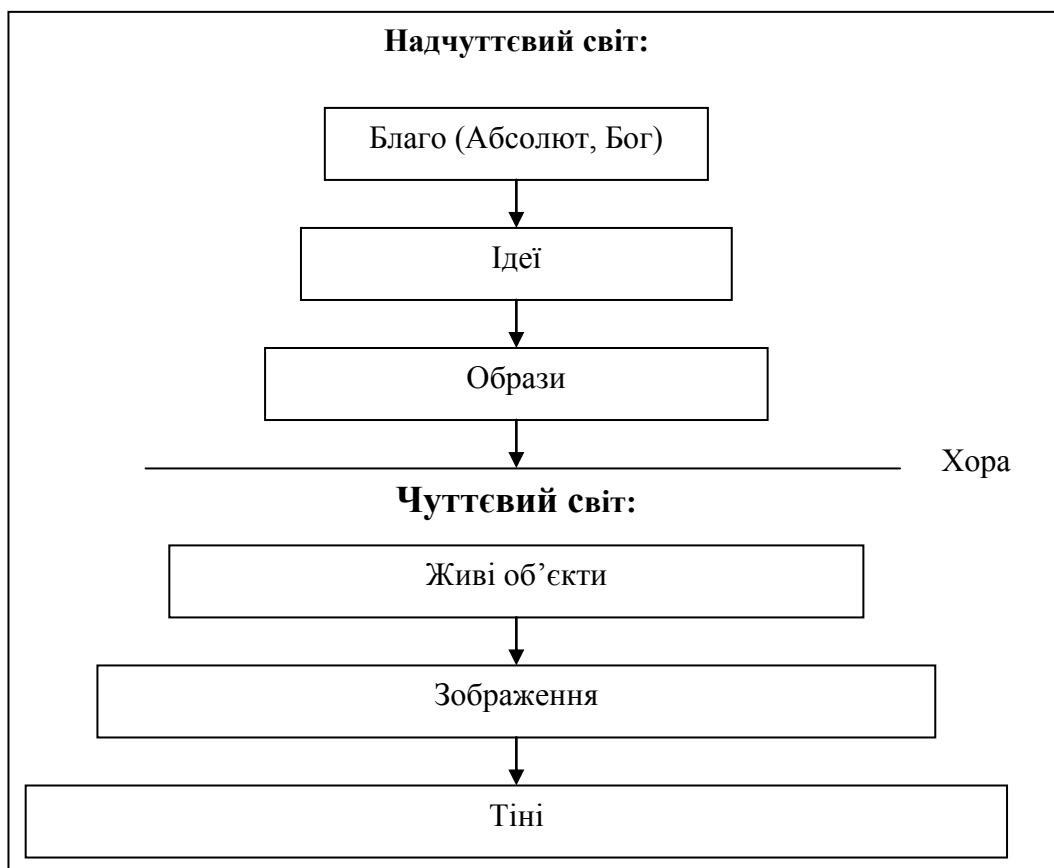


Схема 1. Концепція Платона відносно двох світів

Саме із *хори* будуються всі геометричні фігури чи геометричний континуум або ж розумоосяжна матерія, що має суттєву тотожність зі своєю формою [9]. Якщо взяти до уваги, що характер побудови простору ікони завжди має внутрішньо організовану

геометричну основу, стає зрозумілим, чому вживаємо у цьому дослідженні саме поняття «хори».

Поняття «хора» – значно ширше і глобальніше, ніж ікона або храм. Водночас, і храм, і ікона є *хорою*. Наприклад, фізично ікона є живим об'єктом і водночас – абсолютно ідеальним образом [10, с. 91], що має онтологічний зв'язок із Первообразом. У богослов'ї іконошанувальників (патріарх Никифор) за допомогою поняття «хора» обґрунтовується принципова відмінність ікони від ідола [10, с. 91]. Розуміння ікони у категорії поняття «хори» дасть можливість досліджувати її як просторовий образ, а не пласку картину [10, с. 93].

Храм є *хорою* тому, що поєднує в собі «Того, Хто більше за будь-який простір» [10, с. 92]. Тобто, *хора* – це просторове буття Бога. Зрештою, храм і всі образи в ньому покликані передати саме «божественну просторовість» [1, с. 23], тобто створити *хору*. За визначенням вченого Николетти Ісар, *хора* – це перформативний принцип створення сакрального простору у Візантії [4].

За тлумаченням Платона, поняття «*choros*» є парадигмою космосу й описує духовний рух Всесвіту, тобто це, певною мірою, є правильний рух по колу, який можна назвати танцем. Такий же принцип можна простежити і у сфері літургійного досвіду, в якому ритуальні рухи (*choros*), здійснені віруючим, і створюваний при цьому сакральний простір (*choros*) ставали внутрішньо взаємопов'язаними. Кінцевим результатом такого досвіду було створення персоніфікованого простору, жива сфера якого уможлилювала з'єднання віруючого з божественним, тобто відбувався акт онтологічної нерозривності буття і становлення [4].

Важливим виразним засобом іконописної композиції є геометризм, що дає можливість підпорядкувати образотворче поле образу строгої закономірності [11]. Рух по колу, кола, напівкола, дуги, напівдуги, сфера – це основні інструменти створення сакрального простору. У візантійському живописі коло – структуротворчий елемент, геометрична основа всіх сакральних творів. Геометрія кола була внутрішньоприточеною і використовувалася для досягнення максимальної художньо-образної виразності іконографічних сюжетів і психологічного впливу на підсвідомість людини, налаштовуючи її до молитовного споглядання.

Безперервний круговий рух був основою простору храму. Він створювався за допомогою штучного і природного світла, осмисленого у контексті неоплатонічної філософії [12]. Круговий оберт посилювався за допомогою «дисків, що світяться», зображених на іконах і фресках. Такі диски склалися з намальованих концентричних кругів або були виконані за хрестоподібною формою, що нагадувала лопаті пропелера. На думку вченого Олексія Лідова, такі диски виражали ідею божественного світла, що безперервно діє в емпіричній реальності [12].

Основним динамічним принципом хорографії храму-ікони є просторові виміри і співвідношення, утворювані за допомогою певної системи перспективи. Донедавна вважалося, що у побудові простору ікони використовується кілька систем перспективи, найчастіше поєднаних в одному творі. Комбінування просторових організацій у сакральному мистецтві відбувається за допомогою зворотної, гостроскороченої (аксонометричної), прямої і перцептивної перспектив. За дослідженнями російського теоретика мистецтв Льва Жегіна, в іконах і монументальних розписах один і той же предмет трактується за двома різними перспективними системами – зворотною та гостроскороченою. Ці дві системи завжди діють разом, обумовлюючи «обертання форми», створюючи «ефект внутрішнього руху» [13, с. 80]. Звідси всі форми в композиції набувають S-образну побудову. Це порушує реальне співвідношення величин і призводить до диспропорцій, що чітко видно у сакральному мистецтві Візантії і мистецтві «візантійського стилю».

Натомість наразі переважає думка, що іконний простір можна розуміти як сферичний, що оточує глядача з усіх боків [14, с. 89]. На думку Олексія Лідова, система



зворотної перспективи – це штучно вигаданий інструмент для вирішення конкретних завдань, що стояли перед ренесансними художниками, але згодом він став єдиною можливим способом осмислення реальності. У такому контексті, термін «зворотна перспектива» – вдвоє умовний [10, с.106]. Він стверджує: «Те, що ми знаємо про візантійську традицію, говорить, що ніякої зворотної перспективи, принаймні на рівні теоретичного осмислення, не було, і візантійці не думали про неї» [10, с.106].

Щоб розібратися з цим питанням, звернімося до праці грецького художника-іконописця Георгія Кордіса «У ритмі ікони» (2013 р.) [15], в якій він пояснює, що у перспективній системі, яку візантійці успадкували від мистецтва пізньої античності, основа оптичного конуса сил і енергій знаходиться перед іконою, а вершина – всередині неї. Глядач же опиняється всередині цього оптичного конуса, стає ніби частиною твору мистецтва [15, с.48]. На думку автора, візантійці будують перспективу, керуючись єдиним критерієм – створити враження повного з'єднання ікони з глядачем. Саме тому візантійські майстри спрямовують промені доцентрових сил так, щоб перед іконою виник оптичний конус, тобто живописний простір, функціональність якого відповідала б їхнім цілям [15, с. 51]. Архітектура, побудована в основному на прямих лініях, також створює ефект доцентрового (всередину і до Бога) руху [14, с. 87].

Крім того, подумки неможливо уявити продовження фрескового розпису або іконописного зображення, адже вони самі себе замикають у сферу. Це обумовлює замкнений характер системи, яка має центр і глибину. Із цієї системи неможливо нічого вичленити або додати. Головне в такій композиції – передача загального простору, а не виокремлення певних частин цілого.

Отже, можемо зробити висновок, що візантійцями використовувалася система сферичної перспективи, також відомої як купольної. За допомогою цієї системи тривимірний простір створюється не на плоскій, а наче на сферичній поверхні. При використанні такої перспективи прямими залишаються лише лінії глибини, що сходяться у центральній точці сфери, а також лінії горизонту і вертикалі. Всі інші лінії сходять, залежно від того, наскільки вони далі від центру сфери, набувають більш округлої форми [16] (див. схему 2).

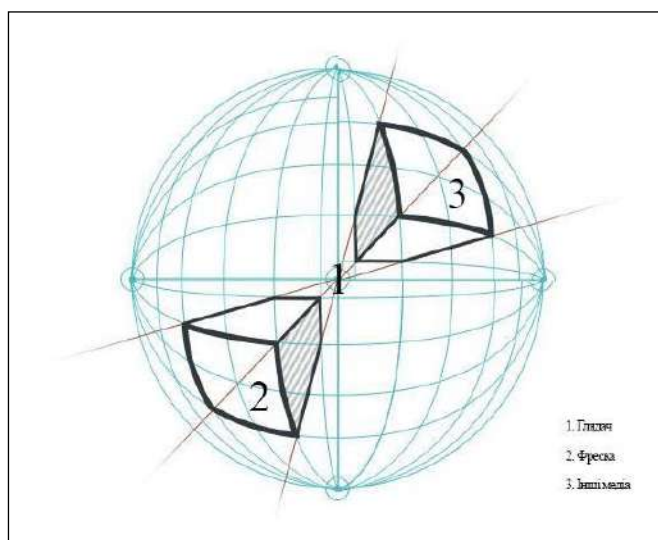


Схема 2. Сферичний простір храму-ікони

Таким чином, ця система перспективи створює цілісний символічний простір, орієнтований на глядача, який є незримо присутнім у центрі композиції, і це передбачає його духовний зв'язок зі світом зображуваних символічних образів.

Принципово важливим видається усвідомлення того, що образ в іконі реалізується не всередині картинної площини, а перед нею, у просторі між глядачем і

зображенням [1, с. 23]. Як було зазначено вище, глядач є складовою образа-парадигми, тобто є співучасником створення сакрального образа. І такий образ немає єдиного джерела зображення: він розгортається у просторі у безлічі динамічних змінних форм [12]. Як храм відображає небесне майбутнє, якого людство ще не досягло, так і сферична система, котра є інструментом створення образа-парадигми Небесного Єрусалиму, символізує тему Небесного Царства.

**Висновок.** Стаття розкриває перспективи для подальшого теоретичного і практичного дослідження принципів створення *хори* – сакрального простору храму-ікони, які, на нашу думку, визначаються за такими складовими:

- безперервний доцентровий рух;
- перформативність;
- внутрішньоприхована геометрія кола;
- система сферичної перспективи;
- замкнений характер простору;
- динамічна внутрішня позиція глядача.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Лидов А.М. *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре* / Алексей Лидов. – М.: Феория: Дизайн. Информация. Картография: Троица, 2009. – 352 с.: ил.
2. *Огонь и свет в сакральном пространстве. Материалы международного симпозиума* / ответственный редактор: А.М. Лидов; [редактор-составитель А.М. Лидов]. – М.: Индрик, 2011. – 192 с.
3. *Пространственные иконы. Перформативное в Византии Древней Руси* / ответственный редактор: А.М. Лидов; [редактор-составитель А.М. Лидов]. – М.: Индрик, 2011. – 704 с., 334 ил.
4. Isar N. *Chorography (chora, choros) – a performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://hierotopy.ru/contents/CreationOfSacralSpaces\\_02\\_Isar\\_Chorography\\_2006\\_EngRus.pdf](http://hierotopy.ru/contents/CreationOfSacralSpaces_02_Isar_Chorography_2006_EngRus.pdf)
5. Академик. *История философии: энциклопедия. Хора* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/history\\_of\\_philosophy/597/%D0%A5%D0%9E%D0%A0%D0%90](http://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/597/%D0%A5%D0%9E%D0%A0%D0%90)
6. Бокшицкий А. *χώρα – топос – пространство* / Александр Бокшицкий // Символы, образы, стереотипы: Художественный и эстетический опыт. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. – СПб., 2000. – Вып. 9. – С.193–196.
7. Ямпольский М. *Платон: мимесис и хора* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ec-dejavu.ru/h/Hora-2.html>
8. Осадча О. *Українська хатня ікона-образ кінця XVIII –XX століть як етнокультурний феномен (історія, типологія, художні особливості): дис. кандидата мистецтвознавчих наук: спец. 26.00.01* / Олена Анатоліївна Осадча. – Івано-Франківськ, 2010. – 219 с.
9. Лосев. А.Ф. *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.studmed.ru/docs/document31150/content>
10. *Икона в русской словесности и культуре. Сборник статей / ведущие научные редакторы: В.В. Лепахин, Е.А. Гаричева; [редактор-составитель В.В. Лепахин].* – М.: Паломник, 2012. – 608 с.
11. Образовательный портал Слово. Искусство. Давидова М., Шлычкова Е. *Пространство и время в иконе* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.portal-slovo.ru/art/35907.php>
12. Лидов А.М. *Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://hierotopy.ru/contents/SpatialIcons\\_01\\_Lidov\\_Whirling%20Church\\_2011\\_RusEng.pdf](http://hierotopy.ru/contents/SpatialIcons_01_Lidov_Whirling%20Church_2011_RusEng.pdf)
13. Жегин Л.Ф. *Язык живописного произведения (условность древнего искусства)* / Лев Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 124 с., ил.

14. Кокорин А.А. Древнерусская икона и культура Запада: заметки художника / Анатолий Кокорин. – М.: Из-во Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. – 136 с.: ил.
15. Кордис Г.В. Ритме иконы. Характер линии в византийской иконографии / Георгий Кордис. – СПб.: Коломенская верста, 2013. – 91 с.
16. Рубцова И. Перспектива в графике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://popel-studio.com/blog/article/perspektiva-v-grafike.html>

**Юрій Іванченко**  
(Київ, Україна)

## **ІКОНА – ОБЕРІГ У ЖИТТІ КИЇВСЬКИХ ХРИСТІЯН**

Запровадження на Русі християнства князем Володимиром 988 року сприяло розповсюдженню писемності і створенню визначних пам'яток культури, зокрема іконопису, монументального малярства, книжкової графіки, архітектури, музичного мистецтва. У процесі утвердження на землях України християнство поступово позбувалося візантійських впливів, утверджуючи елементи місцевої культури, позначені особливостями давньокраїнського етносу. Перші ікони в Україні, що мали візантійське походження, тривалий час впливали на стилістику іконопису. Деякі ікони були в Україні особливо шановані і вважалися чудотворними, зокрема Вишгородська (11 ст.), Ігорівська (11 ст.), Чернігівська (12 ст.). Українці-християни завжди мали у своїй оселі образи, прикрашені вишитими рушниками, що свідчить про шанобливе ставлення до ікон господарів.

Центром іконопису в Україні-Русі Київ став з XI ст. Серед давньоруських іконописців найбільше вславився Аліпій Печерський. (близько 1050-1114) – художник, лікар і лаврський чернець. Навчався малярства він у грецьких майстрів, які тоді працювали в Києві над оздобленням храмів. Дослідники вважають, що Аліпій виконував мозаїчні роботи для Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, зруйнованого 1933 р. більшовиками. До нашого часу збереглося лише одне його творіння – ікона Богоматір Печерська із зображенням Антонія і Феодосія, що 1288 р. потрапила в Московію а нині зберігається у Третьяковській галереї. Для ранньої київської школи малярства було характерне дотримання майстрами візантійського стилю з його понадземною статичністю образів, площинністю відкритих барв і канонічністю композицій. З часом, особливо в періоди воєн та інших катаклізмів, віра людини в ікону як заступницю зміцнювалася і сприяла появі чудодійних ікон. Їх святість перестала бути чимось позаземним і саме цим пояснюється поява ікон не лише у храмах, а й у людських оселях. Образи найбільш шанованих серед українства святих Христа, Богородиці, Миколая Чудотворця, Михаїла, а також Трійці, що раніше зображувалися переважно в монументальному мистецтві як частини іконостасів та стінописних композицій, стали своєрідними оберегами в повсякденному житті християн. Київське іконописання особливо інтенсивно розвивалося в XVII ст. – у період ренесансу в його історії. Саме тоді ікона насичувалася ідеями визвольного руху й стала важливим чинником консолідації національного духу, провідником якого в Україні було козацтво.

Твори українських іконописців позбувалися абстрактності, митці наділяли святих конкретними життєвими рисами, вносили в композиції місцеві деталі, архітектурні краєвиди й зображення історичних осіб. Так виникли своєрідні ікони-портрети, аналогів яких мало в християнській традиції. Образи набували переконливого життєвого психологізму, завдяки чому та чи інша ікона вступала в психологічний контакт із людиною, відкривала можливість для співпереживання. Саме цим і пояснюється велика популярність Покрови, Михаїла, Юрія-Змієборця серед козаків у часи боротьби з іноземними поневолювачами. Глибокий історизм і

національна самобутність українського іконопису викликали спротив у російських церковників з часу віроломного скасування Київської митрополії Московією 1686 р.

Ікони суто українського письма, як і українські богослужбові та полемічні твори, вилучалися з храмів, їх спалювали або відправляли до Москви чи Петербурга, де вони пропадали в сховищах Синоду. Тому так мало залишилося ікон XVII-XVIII ст., коли саме розцвітало українське бароко.

Бароківі ікони втілюють життєво переконливі образи святих, які існують у вельми реальному життєвому просторі. Надто ж образ Богородиці. Ікони з її одухотвореним ликом, створені у XVII-XVIII ст. у Києві, особливо у період розквіту бароко, й нині викликають якесь осяйне, тремтливе захоплення, що посилюється від згадки про ті пророчі слова, що їх вимовив Христос з висоти хреста, звертаючись до кожного з-поміж суцільних людей: «Це Мати твоя!» Пошанування Божої Матері є одним із найсвітліших чинів християнства, який не дає потьмяніти в душі людській бажанню материнської любові, материнської ласки й тепла. Її образ немов нагадує, що нам необхідне серце всепрощаюче, яке любить нас не за те, що ми гарні чи приємні, а за те, що ми існуємо; що її серце нас у собі вмістило раз і назавжди і вже не в змозі від нас відмовитися, як річка вже не може не текти і зірка не може не сяяти. Навіть у самих назвах ікон Божої Матері вдячне людство висловило свої почуття до неї: «Благодатне небо», «Усіх жалобних радість», «Живодайне джерело», «Нев'янучий цвіт», «Милостива», «Замилування», «Покрова», «Споручниця грішних», «Недремне око», «Утіха в жалобі й печалі»... Особливо ж шанована була «Покрова» в Україні серед козацтва. Суворі й стверділі в злигоднях під час походів і битв запорожці були на диво чуйні у ставленні до Богоматері, а відтак і до своїх матерів, дочок, сестер та дружин. На козацьких «Покровах» вони з благоговінням звертають свої погляди до тепло усміхненої заступниці світу холодного. Їхні зачерствілі серця немов тануть і переймаються любов'ю. Вони з надією дивляться на свою заступницю, зазирають їй в очі, дослухаються до її голосу, що лунає з високості, як живодайну вологу з джерела всотують від неї безмежну гаму почуттів, щоб згодом перелити їх у свої думи, пісні, літературні та мистецькі твори, витратити їх на своїх ближніх і рідних, зрештою, на свою рідну землю – Україну.

У трактуванні образу Христа в іконах київських живописців помітна тенденція до наслідування усталених іконографічних канонів і водночас прагнення переосмислити їх у дусі європейських віянь. Тому Спаситель у їхніх образах постає не лише як найвище Божество, а й як утілення земної людської краси. Попри неодмінну величавість, маєстатичність, що йдуть від грецької та візантійської традицій, постаті Христа в іконах та іконостасах київських майстрів, як і в розписах храмів, скажімо, Троїцької надбрамної церкви або Спаса на Берестовому, справляють враження легкістю, вишуканістю, колористичним багатством, що перейняті від народної творчості та західноєвропейського малярства. Водночас київські майстри зображують Христа в оточенні цілком земних краєвидів, архітектурних споруд та в реальних інтер'єрах з побутовими деталями, що є прикметою київського малярства до середини XVIII ст., останнього етапу його розквіту. Це саме можна сказати й про трактування улюблених серед українців образів святих Миколая та Михаїла.

З часом російська церква, що була підрозділом державної влади, послідовно викорінювала ці національні риси українського малярства. Наприкінці XVIII ст. українська ікона зазнала впливу стилів рококо та класицизму. Останній стиль став панівним у російському іконописі й нерідко силоміць насаджувався церковною владою в Україні. Водночас із сакральним малярством – іконописом і стінописом розвивалося світське, зокрема, портретне мистецтво, що набуло поширення в Києві з XVI ст. Насамперед, це репрезентативний портрет, у якому персонажі – українська шляхта, козацька старшина зображувалися на повен зріст, в урочистих позах і небуденному вбранні. У фондах Києво-Печерської лаври та Національного музею історії України

зберігаються парсуни українських князів, зокрема з роду Острозьких, гетьманів, польських королів, архімандритів Лаври, міщанства, ктиторів і меценатів. Усі вони вирізняються виразно втіленою усіма композиційними та колористичними засобами гідністю, власною значущістю, підкресленою родовими гербами, атрибутами влади та церковного сану, як у портретах Никифора Тура, Петра Могили, Дмитра Туптала, Рафаїла Заборовського.



*Преподобний Аліній. Богоматір Печерська. 1288 р.*

У XVII-XVIII ст. були поширені кілька типів портретів: міщанства, духівництва, шляхти, козацтва, що відповідало суспільному розшаруванню. Портретисти виходили здебільшого з Лаврської малярні, чим пояснюється й поява такого синтетичного жанру, як портрет-ікона. Характерними прикладами такого жанру є Покрови з Переяслава та Сулимівки, де зображено козацьку старшину з ієрархами та гетьманами, Покрова із зображенням Богдана Хмельницького і московського царя чи Покрова із постаттю Петра Калнишевського. Одним із яскравих прикладів портрета-ікони є «Воздвиження Чесного хреста» із села Ситихів на Львівщині, створення якої дослідники пов'язують із київською школою, оскільки в ній зображено на хорах церкви співаків – студентів Київського братського колегіуму, гетьмана І. Самойловича та митрополита Г. Четвертинського. Обидва діячі були причетні до трагічної для української церкви, а відтак і для української культури, події – скасування Київської митрополії 1686 р. й початку наступу московської влади на нашу духовність, який тривав до серпня 1991 р., коли Україна нарешті скинула цю владу.

*Михайло Приймич  
(Ужгород, Україна)*

### **ЖИВОПИС ІКОНОСТАСУ ЦЕРКВИ СВ. АРХ. МИХАЇЛА У С. ТИСОБИКЕНЬ (ВИНОГРАДІВСЬКИЙ Р-Н)**

*У дослідженні аналізується живопис, який зберігся на іконостасі 1783 р. церкви св. Михаїла с. Тисобикень Виноградівського району. На основі візуального обстеження визначено стан збереження та особливості живопису. Результати вивчення дозволяють говорити, що іконостас готувався і виконувався для храму у с. Тисобикень. Також вказується на те, що як споруда, так і іконостас зазнали помітних перебудов, про що свідчать втрати у декорі та пророчий ряд іконостасу.*

**Ключові слова:** іконостас, живопис, ікона, різьблення, декор.

*The study analyzes the painting, which is preserved in the iconostasis 1783 St. Michael Church Tysobyken village of Vinogradov District. The state of conservation features and painting is based on visual inspection. The results of the study suggest that the*

*iconostasis was prepared and implemented for the church in the Tysobyken village. It also indicates that both construction and iconostasis have undergone significant reconstructions as evidenced by the loss of a number decoration of iconostasis and image prophets.*

**Keywords:** *iconostasis, painting, icon, carving, inlay.*

Сучасність характеризується активним розвитком комунікацій та динамікою поширення і трансформацією різноманітних ідей та знань. Відповідно, інформація стає тим середовищем, у якому формується життя окремої особистості. З цієї причини актуалізація певних явищ через наукове дослідження та публікацію допомагає не тільки у з'ясуванні шляхів розвитку певного художнього явища, але також уприсутнює твір у інформаційному просторі. А це у свою чергу сприяє збереженню самої пам'ятки.

Живопис, збережений у церкві св. Архістратиґа Михаїла у с. Тисобикень Виноградівського району, на сьогодні майже не потрапив у коло дослідження мистецтвознавства. Звісно, іконостас згадується у праці М. Сирохмана [2], але це тільки констатація самого явища, без якихось аналітичних окреслень. Із цієї причини дана пам'ятка потребує уважного обстеження, бо, на жаль, тут помітні втручання ужгородського реставратора Сергія Глущука, які важко назвати науково обґрунтованими. Ці реновації двох намісних образів стали дисонуючими до іншого живопису.

Іконостас церкви св. Архістратиґа Михаїла має традиційні п'ять ярусів, структура яких зазнала деяких змін, що можна зауважити при візуальному обстеженні. Це може говорити про пізніші втручання у його форму, або – переустановлення. Разом із тим, можемо твердити, що іконостас не є перенесеним з іншої споруди, а готувався саме до цієї церкви. Свідченням цьому можуть бути дві бічні ікони апостольського ряду, зменшені за розмірами, щоб вміститися у простір нави. Апостольський ярус якраз знаходиться на тій висоті, де зруб починає переходити у півциркульне склепіння, і тому виникла необхідність зменшувати два крайні зображення. Однак, постає питання щодо пророчих образів, які сьогодні укладено дуже довільно і вони так і не вмістилися в один ряд. Значні втручання видно на місці переходу намісного ярусу до празникового. Можна припустити, що були у храмі якісь перебудови, що зумовило втручання також і до структури іконостасу.

Ще одним підтвердженням автентичності іконостасу є напис, який виконано під зображенням ікони св. Архістратиґа Михаїла. У перекладі на сучасну українську він звучить: «Року Божого 1783, місяця Листопада, 7 дня. Цей храм Архистатиґа Михаїла прикрашено іконами святих за чином східної церкви. При священному іерею Михайлові Вівсянику, кураторові Бия (?) Данкові». Датування іконостасу дозволяє говорити про те, що його було створено безпосередньо для церкви у селі Тисобикень, яка була споруджена протягом 1770-1775 рр. [3, с.99]. Можемо припустити, що невелика громада не могла зразу після будівництва розпочати створення іконостасу.

Напис свідчить, що іконопис створено саме для церкви св. Архангела Михаїла (це саме присвята сучасної церкви, як, до речі, і попередньої, що згадується у візитаційних протоколах 1751 р. єпископа Михайла-Мануїла Ольшевського). Великий інтерес викликає запис імені священника, при якому було встановлено іконостас, що дозволяє припустити фінансову підтримку іереєм цього проекту, адже це нерідко траплялося у тому часі. На подібну думку настановує присвята церкви Архістратиґу Михаїлу, що можна сприймати як жертвування іереєм Михайлом іконостаса своєму небесному покровителю. Подібні речі відомі на Закарпатті, зокрема, підтримка священником Никором живопису у церкві св. Миколая Чудотворця у с. Середнє Водяне Рахівського району [1, с. 152-175].

Іконостас завершено, як свідчить напис, до 7 листопада 1783 року, тобто за два тижні до свята Архангела Михаїла, коли, вірогідно, і було його освячено. Отже, маємо багато підстав говорити про те, що цей іконостас виконувався саме для церкви св.

Архістратиґа Михаїла у селі Тисобикень. Дає також підстави датувати іконостас кінцем XVIII ст. структура та його форма, а також на це вказують мотиви різьблення, зокрема, декор консолей, який характеризується намаганням дотримуватися реалістичних принципів моделювання з використанням грона винограду та троянди. Таке наростання реалістичних ознак на території Закарпаття притаманне саме різьбленню кінця XVIII ст. Таким чином, форма декору та принципи виконання живопису дозволяють говорити, що всі ознаки цього іконостасу відповідають його датуванню.

Разом з тим, характеризуючи живопис, можемо звернути увагу на досить помітний вплив європейського чуттєвого мистецтва. На жаль, останні реставраційні втручання призвели до втрати оригінального вигляду двох намісних ікон – Богородиці Одиґітрії та Христа Учителя. Значні перемалювання не дозволяють належним чином проаналізувати манеру письма та форму цього живопису. Тому аналізувати можемо тільки той живопис, який не зазнав реставраційних втручань. Із намісних ікон первісний вигляд зберігають зображення св. Архангела Михаїла та св. Миколая Чудотворця. Особливо вишуканий за формою і манерою письма є зображення св. Архангела Михаїла. У манері малювання помітні виразні ознаки барокового малярства, що простежується як у самій іконографії, так і у зростанні ролі кольору. Обличчя Архангела художник моделює дуже м'яко, демонструючи чудове відчуття рисунка. Виразно та вправно модельовано очі, ніс та губи. Художник, найвірогідніше, мав досить хорошу фахову підготовку, на що вказує, наприклад, холодна кольорова гама на чолі і помітне потепління і почервоніння нижньої частини – щоки, частково вилиці, підборіддя. Характерне обличчя з виразним носом та посмішкою сповнено життям та емоціями. Ангел одягнений у панцир та червоний плащ. Якщо лик виконано легкими лисуваннями, то крила модельовано масивними білими мазками. У правій руці ангел тримає меч, а у лівій – хрест. Цікаво, що художник, дотримуючись моделювання складок плаща по формі правої руки, зовсім довільно його трактує за спиною ангела, де плащ перетворюється у довільну червону легку пляму.

Інший збережений образ – це ікона св. Миколая Чудотворця, виконана у тій же манері. Однак, коли подивимося на спосіб моделювання форми у тіньовій партії, то маємо всі підстави говорити про одного майстра. Особливу вправність художника бачимо при моделюванні волосся. Форма виконується завдяки легким вправним мазкам, якими намічено ритми локонів. На голові у св. Миколая червона митра, а на плечах бачимо синій фелон, який пишно декорований золотими трояндами – данина тогочасній естетиці. Ікона дещо у гіршому стані, аніж попередня, у багатьох місцях видно червоточини, що виходять на поверхню.

Усі зображення художник виконав на левкасі, який тонким шаром був нанесений на дошку. Ця технологія виявилася не дуже стійкою, через що на сьогодні помітно багато лущень левкасної поверхні іконопису. Особливо це помітно на зображеннях, які розташовано у цокольному ярусі, де волога значно більше діє на розпис.

Первісні зображення цокольного ярусу збереглися лише під двома крайніми іконами. Зокрема, під іконою св. Миколая Чудотворця зображено святого Миколая у єпископських шатах, який лежить на палубі корабля. Фігура святого займає увесь простір човна, а навколо виконано своєрідний пейзаж з виглядом на порт з кількома кораблями. Це дає нам підставу говорити, що у даному випадку маємо інтерпретацію композиції «Перенесення мощей св. Миколая з міста Мири Лікійські до міста Барі». Цікаво, що наприкінці XVIII ст. така композиція є досить поширеною у храмах Закарпаття, про що свідчать збережені композиції у церквах Данилова Хустського р-ну, Прислопа Міжгірського р-ну, Чорноголової та Сухого Великоберезнянського р-ну.

Таке поширення цієї теми можемо пов'язати з особливим її значенням для тогочасних церковних громад греко-руського обряду. Можливо, тут вкладався символ духовної єдності між церквами Сходу і Заходу. Що таке твердження має певні підстави,

свідчить книга «Палінодія» 1621 р. Захарії Копистенського, де він говорить, що мощі св. Миколая потрапили на Захід тільки тому, що на цій території довгий час жили християни східної традиції, які були підпорядковані Константинопольському патріарху. Адже в умовах ідеологічного протистояння між православними та католиками важко було пояснити легенду, за якою сам святий приснився мешканцям міста Барі, щоб вони виконали волю Божу і забрали його мощі з місця, яке через війни у Туреччині спустіло. У випадку з церквами грецького обряду на Закарпатті така воля захисника православ'я потрапити на Захід могла сприйматися як доказ власної правоти. Таким чином, зображення у цокольній частині «Перенесення мощей» може говорити про підкреслення у греко-католицькій церкві особливого ставлення до єдності при збереженні різності. З протилежного боку під намісною іконою виконано вище наведений напис.

Зображення апостолів та пророків виконував той же художник, що і намісні ікони. Фігури апостолів щільно вписані у поле дошки. Вони дещо важкуваті з великими ступнями та головами. Написів на іконах немає, але кожна фігура отримала атрибути, за якими можемо ідентифікувати апостолів. Так, св. Фома тримає у руках спис, від якого загинув, його зображення менших розмірів, бо розраховане на вміщення на краю апостольського ряду іконостасу. Св. Варфоломій зображений з ножом у руках, св. Петро – з ключами, св. Павло – з мечем, св. Іван Богослов – з чашею та змією. Цікаво, що цю іконографію зустрічаємо найдавніше на Заході у Ель Греко, правда, у XVIII ст. такі ж іконографічні схеми відомі і на Волині, що вказує на поширення певних ідей та форм, притаманних західноєвропейській іконографії не тільки на Закарпаття, але і на інші території України.

Композиції празникового ряду виконано у легкій живописній манері. Художник робить досить легкий кольоровий підмальовок, створюючи сюжетну композицію, яка зорієнтована на західноєвропейське малярство. Наприклад, композиція «Хрещення Господнє» скоріше нагадує роботи Альбані чи Гвідо Рені, аніж попередні іконографічні композиції. Хоча окремі елементи іконографії бачимо, зокрема, на передньому плані (сокиру забиту до дерева). Цей іконографічний мотив найраніше відомий з першої половини IX ст., наприклад, – мозаїка «Хрещення Господнього» у монастирі Хозіос Лукас (Греція). У цьому ж столітті на композиції з'явилися й ангели, які несуть плат. На зображенні композиції з Тисобикені плат тримає не ангел, а дівчинка.

Композиція «Стрітіння Господнього» також говорить про орієнтири на зразки західноєвропейського мистецтва. Марію зображено коліноприк-онною, а Симеон виносить маленького Христа на ганок храму. Цікаво, що саме такий тип зображень поширюється на схід аж до Російської імперії, наприклад, «Стрітіння» Вишнякова Івана, що було виконано 1755-1756 рр. для Тройце-Петровського собору (Державний Російський Музей). Це стосується усіх композицій, які виконано як сюжетні твори, без особливої уваги до попередньої іконографічної традиції.

Цікавими є витоки такого живопису, бо подібні зразки зустрічаємо не часто. Проте, шукаючи аналоги зазначеного живопису, можемо відзначити, що найближче за манерою письма стоять ікони з Абауйсолноку кінця XVIII ст., які знаходяться у музеї м. Мішколц (Угорщина) [4, с. 93-95].. Коли порівняти принципи моделювання обличчя та рук, можемо бачити багато спільного. Серед характерних ознак – форма повік, принцип зображення губ, зокрема, намагання передати посмішку, а також специфічне моделювання рук з пухлими пальчиками та майже однаковими фалангами пальців на руках. Про схожість манери письма говорить також запрестольна ікона «Розп'яття Господнього», з того ж храму, що й ікони. На те, що тут маємо справу з одними майстрами, що і з Абауйсолнока, говорить манера різьблення – характерні квітичотирилистники, виноградні грона та листочки, що дещо відрізняються від тисобикенських. Проте можемо говорити, що у цих церквах працювали майстри різьблення, досить близькі за манерою виконання.



Таким чином, можемо говорити, що даний живопис виконувався художником, який уже добре був ознайомленим з олійним живописом і знаходився під помітним впливом барокового малярства. В образах цього митця зауважуємо збільшення ролі емоційного начала. Походження цього живопису ще необхідно шукати, проте виникає дуже багато паралелей при порівнянні зазначених образів з іконами, які знаходяться на іконостасі Святодухівської церкви у Рогатині. Зокрема, обличчя Архангела Михаїла з Рогатина та Тисобикені мають певні спільні ознаки, зокрема, посмішка, форма носа. Вірогідно, необхідно шукати витоки цього майстра десь із території Східної Галичини, хоча подальші дослідження можуть дати нові факти, які можуть уточнити наші висновки.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Історія українського мистецтва. Мистецтво другої половини XVII-XVIII ст. / під ред.. М. П. Бажана, Ю.С. Асеева, В.А. Афанасьєва. – Київ: Жовтень, 1968. – Т.3, – С. 152–175.*
2. *Сирохман М. Церкви України. Закарпаття. – Львів: М.С., 2000.*
3. *Ivaskovics J., Szirohman M., Palkó I., Kohán L. Kárpátolja Templomai. Görög katolikus templomok. – Ungvár, 2001. – С. 99.*
4. *Puskás B. Házad ékessége. – Budapest, 1991.*

*Альона Беженар  
(Чернівці, Україна)*

## БУКОВИНСЬКА ІКОНА НА СКЛІ ХІХ СТОЛІТТЯ: СЕМАНТИКА ТА СТИЛІСТИКА

*Стаття присвячена мистецтвознавчому аналізу буковинських ікон на склі, як явища сакрального наївного живопису. Досліджується художня стилістика, іконографія та символіка образів.*

**Ключові слова:** *буковинська ікона, образ, святі, скло, контур, тінювання, символ.*

*This article deals with the analysis of the Bukovinian icons on glass according to the Art Study as the phenomenon based on the sacred naive painting. Also it's focused upon the art stylistics, iconography and the symbolism of icons.*

**Key words:** *bukovinian icon, icon, saints, glass, contour, shading, symbol.*

Буковина – це край багатий своєрідними явищами народної культури, що має давні традиції. Серед різноманіття величезної спадщини народного мистецтва хочеться особливу увагу звернути на ікону на склі. Впродовж віків Буковинський край привертав увагу дослідників, але даний вид народного мистецтва залишився поза увагою. Лише сучасні мистецтвознавці почали аналізувати буковинські образи на склі в контексті розвитку мистецтва Західної України.

Буковина була одним із найбільших центрів розвитку народного іконопису поряд з Гуцульщиною та Покуттям. Ікона як феномен народного малярства розвивалася в другій половині ХІХ - першій третині ХХ століття, як українська інтерпретація західної традиції вітражів. Становлення іконографії було тісно пов'язане із поширеними на той час зразками графічної продукції. Попередником хатніх ікон був народний дереворит, тому з появою нової техніки виконання він часто слугував зразком для наслідування. У ХХ ст. занепадає розвиток ікон на склі, на зміну такого унікального виду мистецтва приходять ікони-олеографії [6].

Ікона на склі своєю автентичністю та глибокою вкоріненою обрядовістю привабила таких дослідників як В. Откович, В. Свенціцька, М. Станкевич, О. Романів-Тріска. В їхніх мистецтвознавчих дослідженнях висвітлюються лише короткі описи буковинської ікони на склі. Найбільш глибше описала О. Романів-Тріска у книзі-

альбомі «Народна ікона на склі», яку видано у 2008 році Інститутом колекціонерства українських мистецьких пам'яток при Науковому товаристві ім. Т. Шевченка (НТШ) у Львові.

**Метою даної статті** є мистецтвознавчий аналіз семантики та стилістики народного іконопису на склі Буковини.

Сьогодні буковинські ікони на склі можна побачити у Чернівецькому обласному художньому музеї, Національному художньому музеї України, музеях Львова та Коломиї. Але найбільшу кількість таких артефактів на Буковині має колекціонер І. Снігур – етнограф, мистецтвознавець, заслужений майстер народної творчості України. Невелику кількість ікон також має І. Балан – заслужений художник України, член Національної спілки художників України.

Для розуміння хатньої ікони XIX століття цікавою та багатогранною була виставка «Народна ікона Буковини», яку 2006 року провели Інститут колекціонерства мистецьких пам'яток при НТШ та Музей історії релігії у Львові. На ній було представлено вісімдесят робіт, виконаних на дереві та на склі [3, с. 15].

Образи на склі є християнськими, але вони далекі від традиційної канонічності. Тому не мали підтримки з боку церкви, призначалися не для храмів, а для інтер'єрів селянських хат. Своїм наївним мистецтвом вони були доступними лише простим людям. До нашого часу не збереглося жодного автентичного інтер'єру сільської хати, тому на сьогодні не можливо точно вказати місце розташування домашнього іконостасу, ні те як ікони поєднувалися з іншими оберегами й елементами оздоблення хати.

Безсумнівно, що скляні образи були сакральною домінантою побуту, свідками численних родинних подій, свят і обрядів. Їх купували до нової хати або з іншої важливої нагоди. Ними благословляли молодих до шлюбу, синів у далеку дорогу. Ікони були предметом гордоців і любування кожного господаря чи господині, та найголовніше, що перед іконами молилися, зверталися до Господа, просили заступництва у святих [5, с. 12].

Буковинських ікон на склі збереглася невелика кількість. Їх писали народні майстри, поодинокі, або цілими сім'ями. Образи переважно анонімні і недатовані, лише з припущенням можна говорити про автора, його соціальний стан, спосіб праці та особливості іконописного процесу. Такі митці надавали своїм образам спрощеного вигляду, наповнювали сюжети побутовими реаліями та надавали творам земного характеру. Крізь призму ікон вони виражали своє ставлення до соціально-економічних, політичних та релігійних подій.

Народні майстри такі витвори наївного мистецтва продавали на ярмарках, рідше виконували на замовлення. Зазвичай їх купували люди із сіл та містечок. Дані образи мали яскраву палітру кольорів, які добре проглядалися у темних кімнатах сільських хат.

Передумовою розвитку іконописання на склі стало масове виробництво дешевого і доступного матеріалу, такого як скло. Спочатку майстри виготовляли цей матеріал власноруч, кустарним способом, що пояснюється неякісним виробництвом, часто із дефектами.

Року 1816 у Красноільську (Сторожинецький р-н, Чернівецька обл.) почала працювати фабрика, на якій, окрім великого асортименту простих та кольорових гутних виробів, продукували листове скло. Наприкінці XIX - на початку XX століття народні майстри вже використовували основу фабричного виробництва, про що свідчить певна кількість буковинських творів, виконаних на дещо товстішому та рівнішому склі [3, с. 18].

Процес написання ікони на склі суттєво відрізняється від ікони на дереві чи полотні. Спосіб виконання був дуже простий, зображення здійснювалося в зворотній проекції. Спочатку вибиралося скло, обов'язково прямокутного формату, очищалося і

знежирювалося. Далі наводився контур. Початківці у цій справі підкладали під скло наперед підготовлений рисунок. Лінії проводили чорнилом, або як його ще називають «кіндрусом» – сажа зі смолою. Матеріалом для виконання початкового етапу роботи слугувало перо. Тінювання робили пензликом, виготовленим власноруч із пучка волосків домашніх тварин. Ним виконували прямі та хвилясті лінії, штрихи, крапки, найчастіше вони були синіми, темно зеленими та червоними, рідше білими. Цими засобами збагачувалася вся композиція ікони: одяг, квіти, предмети церковного начиння, елементи інтер'єру та екстер'єру.

Наступним етапом роботи є нанесення фарби на скло. Ікони виконувалися олійними фарбами. До сухих пігментів добавляли оліфу та розтирали каменем на кам'яній плиті доти, доки не утворювалася однорідна маса. Щоб фарби швидше висихали, до них додавали терпентину. Як усі прориси висихали фарбою покривали загальні площини композиції і залишали на довгий час підсихати.

Третім етапом є завершення та оформлення роботи. Майстри виконували золочення німбів, одягу чи інших головних деталей ікони, використовуючи металеву фольгу, для захисту і фіксації заклеювали її смужками паперу. Далі ікону одягали в дерев'яну раму та тильну сторону забивали тонесенькими дощечками – «лубами». Рами фарбували в один колір, або орнаментували. Щоб підкреслити яскраву палітру кольорів майстри обмотували рами кольоровими овечими вовняними нитками.

Основним образотворчим засобом вираження ікони є лінія – виразна, чітка та гнучка. Лінія окреслює площину форми, надає пластичності, динамічності або статичності, ритмічності структури, декоративності та натяку на об'ємне моделювання.

Палітра народних майстрів здебільшого скупа але яскрава. Використовували два червоних та зелених, блакитний, синій, жовтий та білий. Вдало поєднували контрастні локальні кольори. Лики святих покривали білою фарбою без тінювання. Для одягу використовували здебільшого яскраво-червоний, блакитний, жовтий, світло-зелений [2].

Локальність кольору народної ікони розбивається декоративними мотивами рослинного походження, які прикрашають фон, одяг та німби святих. Це були одна квітка з листочками або гілки квітів, цілі гірлянди або й віночки. Всі вони узагальнені, лише можна здогадатися, що це троянди, тюльпани, лілії, дзвіночки та інші. Напевно майстри їх запозичували із народного розпису посуду, скринь, печі, стін. Рідко трапляються не завітчані ікони.

Для буковинської ікони на склі фон відіграє важливу роль. Найчастіше використовували яскраво-жовтий, блакитний, світло- та трав'янисто-зелені пігменти. Рідше зустрічаються червоні та білі. Доповненням декоративного оздоблення слугували такі елементи народної орнаментики як «зірочки», «павучки», «хрещики», які заповнювали тло ікони.

Образ на склі має певну символіку, що надає творам наївного мистецтва більшої сакральності. Скло – перший і головний символ, адже ікона є призмою двох світів, людського та Божественного, матеріального та духовного. Однак в іконі закладена не лише велика об'єднуюча сила, у ній присутній духовний світ, містична ідея просвітлення, що проникливо діє на людське молитовне звернення. Тут духовні засади виразилися художньою закономірністю народних майстрів – символікою кольору, кольоровою гармонією, одухотвореною красою цілісності образу.

Другий символ ікони – божественне світло. Лики святих є концентрацією випромінювання внутрішнього духовного світла. Виразом цього є німб у вигляді кола, що оточує голову святого. Найвищим проявом світла в іконі є використання позлітки, що символізує невичерпну світлову енергію, адже лише в цьому металі немає тіней. Золотили не тільки німби, але й одяг та предмети церковного начиння. Яскраво-жовтий колір має таке ж саме значення що і золотий.

Спрощеність та узагальненість ікони на склі є теж символічним, адже це дає

простір для простої людини, яка молиться і може у своїй свідомості по своєму модифікувати бачений образ і сприймати його таким, який відповідає його внутрішньому світові.

Найдавнішим символом на іконі є хрест. Він означає вічність, сонце, безсмертя і страждання. Ще одним найстарішим християнським символом є образ Святого Духа. Його зображали у вигляді голуба, має багато значень – чистота, смиренність, вічність, істина, Боже милосердя, небесний рай. Його можна зустріти на іконах Благовіщення, коронування Богородиці та Святої Трійці.

Іконографія святих мала свою символіку, за якою їх розрізняють:

- пальма – символ мучеництва, перемоги Христа над смертю, непорочність;
- меч – символ Божого гніву;
- вага – символ Божої правди;
- вівця – невинність, чистота, непорочність, Ісус Христос;
- ключ – апостол Петро;
- чаша – символ віри та прийняття Христових дарів, його тіла та крові;
- дракон – зло диявола;
- квіти – швидкоплинність людського життя;
- мрука, що благословляє з небес – символ всесильності Бога.

Фарби на іконах на склі теж мають свою символіку, їх використовували чистими, тому, що в старовину говорили: «чим яскравіше, тим благородніше».

Лики та тіло святих малювали білим кольором, що символізувало чистоту та духовність.

Червоний колір – символ царственості, величі, мучеництва, крові Христа, життєдайної сили та перемоги. Тому одяг святих зображали червоним, на знак того, що кров пролита ним за християнську віру. Якщо даний колір використовували на фон, це означає воскресіння та вічне життя. Зображували Богоматір у червоному вбранні, цим самим возвеличували її Богоматеринство.

Синій та блакитний кольори є символом небес, душевної чистоти. Насичений синій – «Небесна твердь», високе небо, асоціація до духовного, символ мудрості та одкровення. Це колір апостольського одягу.

Зелений – колір живої природи, весни, фізичного земного буття, означає перемогу життя над смертю та вічне життя [1].

Конкретну символіку мають барви, але найважливішу – іконографія. Невипадково символом самопожертви часто є зображення Розп'яття, Розп'яття з пристоячими, а також святих-мучеників, які прийняли страждання і смерть: св. Варвара, св. Катерина, св. Параскева. Найбільше ікон, що позначені символом святого заступництва. Це передовсім Богородиця Одигітрія, Покрова, Богородиця Неустанної Помочі. Сюди ж долучаємо Св. Миколая, що наділений не лише добрими, а й суворими рисами. Ідею духовного возвеличення і радості розкривають сцени Різдва Христового, Коронування Богородиці та Возвеличення Чесного Хреста. Символом справедливості позначені твори Багач і бідний Лазар, Страшний суд. Мужність, що також належить до християнських моральних чеснот, розкривають теми ікон Св. Юрій, Архангел Михаїл та Пророк Ілля (володар стихій на колісниці). Усі символи творять цілісний релігійно-етичний комплекс, важливий для українського народу. Кліфорд Гірд логічно узагальнив, що «Саме гроно символів, уплетених у певного гатунку ціле, створює релігійну систему. Для посвячених така релігійна система служить посередником у здобутті істинного знання, розуміння суттєвих умов, у рамках яких належить доконечно прожити життя» [5, с. 10-11].

Ікони на склі мали одно-, дво- та багатофігурні композиції. Одиночними зображували лише таких святих як Миколай, Іван Непомук, Варвара, Катерина, Параскева. Зустрічаються двофігурні композиції: Богородиця з Дитям, Апостоли Петро і Павло, Воздвиження Чесного Хреста, Святий Юрій, Благовіщення та поєднання двох

святих на одній іконі, наприклад: Свята Параскева і Святий Миколай, Архангел Михаїл і Свята Катерина, Богородиця Годувальниця і Святий Миколай, Свята Варвара і Святий Василій та інші.

До багатофігурних ікон належить сцена Різдва Христового, Коронування Марії, Притча про багача і бідного Лазаря, Пророк Ілля, Розп'яття з пристоячими, Свята Трійця.

На Буковині святих зображували найчастіше по пояс, до колін, рідше в повний ріст. У верхніх кутах ікони малювали ангелів. Дуже часто на іконах доцільно поєднували кілька образів одночасно. Один сюжет міг бути більшим, а інший меншим та навпаки. Таке поєднання святих було пов'язане з тим, що кожна людина хотіла мати ікони багатьох святих, а не мала змоги їх купити.

Народні майстри зображували святих найчастіше коронованих, що надавало святому символу влади. Окрему характеристику мають лики: строгі овали обличчя, стиснуті губи, прямі носи, нахмурені дуги брів.

Дослідниця О. Романів-Тріска розділяє буковинські ікони на склі за стилістичними ознаками на три групи, що має відмінний живописний принцип виконання від ікон Західної України. Очевидно на це вплинули історичні умови розвитку краю, який довгий час перебував під молдавським та румунським впливами.

Першу групу утворюють ікони, які виникли на буковинсько-покутському порубіжжі. З'являється ознака, властива для всіх буковинських творів, – контрастне подання ликів – святі зображені з темним волоссям, тінювання на обличчях виразніше та монохромне. Для образу Богородиці Покрови характерним є високе, масивне покриття голови, увінчане великою короною.

Дві інші групи поглиблюють відмінне від попереднього блоку враження. Воно формується видовженими статичними постатями, у яких переважає підкреслено графічне трактування. Одяг «розписаний» прямими та хвилястими лініями, що чергуються. Буковинським образам властивий особливо яскравий колорит. Майстри надають перевагу відкритим, різким, інколи дисонуючим барвам.

Найчисленнішу групу утворюють образи, які виконав майстер Сапко з Роші (нині – м. Чернівці). Їхня характерна ознака – однакове схематичне зображення лиця з широким носом. Риси обличчя майстер окреслює контрастною чорною лінією, доповнюючи її широкою сірою смугою брів. Автор охоче вживає оптимістичні яскраві барви – світло-зелену, блакитну, червону, жовту, до яких інколи приєднує трохи рожевої. Темним акцентом слугує фіолетовий колір. Маляр застосовує виразну орнаментику – часто трапляється кулеподібна квітка з двома листочками, які стилізовані метеликом. Цей елемент триколірний та відділений барвою від тла, всіяного зірочками та кількома хрестиками. У пізніших творах квіткові мотиви набувають ускладненої форми. Інколи ці казкові рослини стають більшими за зображення святих.

До третьої групи належать ікони, що вирізняються великою кількістю дрібних елементів. Стилістично трактування фігур близьке до попередніх творів, але постаті зменшені щодо фону, плями лиця і рук губляться поміж елементами декору. Одяг прорисований не дуже ритмічно, без впевненості й легкості виконання.

Маляр вживає п'ять кольорів виключно мажорної гами – жовтий, насичений червоний, трав'янистий зелений, блакитний. Особливу увагу він приділяє орнаментальному декору. Фон всіяний дрібними зірочками, квіти намальовані більш реалістично, що нагадують «гвоздики». На більшості образів фігурує тема Воздвиження Чесного Хреста. У кожному варіанті цього сюжету знаходимо відмінне декоративно-орнаментальне та тектонічне вирішення хреста:

- простий з прямокутними закінченнями, заповнений квітковим фризом;
- трираменний з квіткою в центрі, заповнений квітковим фризом та розгалуженням променів навколо центру;
- трираменний з квіткою в центрі, заповнений квітковим фризом та квітами в

колі, розміщеному навколо центру [3, с. 32].

Найбільше буковинці надавали перевагу іконам Богородичного циклу: Богородиця Одигітрія, Годувальниця, Покрова, Неустанної Помочі. Богородицю Одигітрію або Провидицю зображували до колін із дитям на руках. Правою рукою Ісус Христос благословляє, лівою тримає Євангеліє. Лише здогадатися можна, що він одягнений у хітон і гіматій. Лики святих зображені у тричетвертному повороті. Права рука Діви Марії піднята на рівні її грудей. Її голова та плечі покриті мафорієм з широкою облямівкою.

Цікавою є ікона Богородиця Годувальниця, яка тримає сповитого Ісуса Христа, прикладеного до її грудей. Ця ікона передає земне трактування сюжету материнства.

Найбільш шанованою на Буковині є Богородиця Покрова. Центральну частину ікони займає Марія з розведеними в сторони руками. Під її мафорієм часто зображували одного, двох або чотирьох святих. Це були Святий Миколай, апостоли Петро і Павло, Свята Великомучениця Варвара та Параскева.

Народні майстри полюбили малювати ікону Богородиці Неустанної Помочі. Вона відрізняється від Богородиці Одигітрії тим, що Христос повернений обличчям в бік, як символ відсторонення від реального світу.

Зустрічаються ікони Благовіщення Пресвятої Діви Марії. Центр композиції розділяє саяво Боже у вигляді голуба, який височить над святими. Марія стоїть перед ангелом із перехрещеними руками на грудях. Архангел Гавриїл виступає в образі посланця з небес, який приніс звістку про народження Сина Божого.

Цільне місце буковинці надають іконам Коронування Діви Марії. Бог Отець та Ісус Христос тримають над головою юної Марії корону. Над нею променіє Святий Дух в образі голуба з відкритими крилами. Це говорить про те, що Цариця Небесна увінчується Святою Трійцею. Бог отець тримає сферу, а Христос – хреста. Фігури зображені в повний ріст.

Двофігурною композицією ікони є Воздвиження Чесного Хреста. Біля Христа зображували Святу Олену та Костянтина. Сюжет пов'язаний із історією знайдення Святою Оленою Хреста Господнього у Єрусалимі.

Великим героїзмом сповнена ікона Святого Юрія Змієборця. У народній уяві Юрій виступав поборником добра, справедливості, до нього зверталися як до заступника. Образ вершника займає майже всю площину ікони. Він молодий та мужній юнак, який одягнений у військові обладунки. Святий сидить верхи на здібленому коні, тримаючи у руках спис, що поражає дракона, який корчиться у конвульсіях під копитами коня. На другому плані композиції бачимо тендітну постать царівни. Вона зображена з традиційно складеними на грудях руками. Юрій був сином хлібороба, тому у народній творчості до нього зверталися як до покровителя землеробської праці [7].

Буковинці на своїх іконах на склі любили зображувати Святих Апостолів Петра і Павла. Їх зображували в повний ріст обабіч трибанного храму. Це були учні Христа, які проповідували по всьому світові християнську віру. Петро виступає на іконі як носій ключів від Царства Небесного, а Павло, як наставник, житель (вартовий) раю, покровитель земного і небесного вогню (сонця). Павло тримає меч – символ перемоги над смертю, а Петро тримає ключі – знак головування в церкві.

Серед жіночих святих зображували Варвару, Параскеву та Катерину. Варвару зображували до колін з чашею і мечем – атрибутами мучеництва, інколи вона тримала чашу і пальмову гілку. Ця молода дівчина була заступницею і покровителькою усіх жінок. Її вираз серйозний, гордий, одягнена в пишній одяг, у волоссі переплітаються стрічки, на голові корона. Часто край німбу прикрашали квітами.

Свята Параскева П'ятниця вважалася захисницею домашнього вогнища, покровителькою торгівлі, родючості, хатньої жіночої праці. У народній уяві вона виступає в ролі доброї, мудрої господині, яка приносить у хату достаток і щасливу долю. Її зображали з хрестом і пальмовою гілкою.

Ще однією великомученицею є Катерина. Вона тримає в руках святу книгу та пальмову гілку. Свята була покровителькою незаміжніх дівчат.

Чоловічими образами були Святий Миколай, Василій Великий та Іван Непомук. Святий Миколай зображений у старшому віці, з сивою бородою і високим чолом. Його лик виражає життєву мудрість, зображували фронтально із хрещатим омофором у митрі. В одній руці тримає закриту Євангелію, а іншою благословляє. Найчастіше це було поколінне зображення, рідше в повний ріст. Він вважався покровителем скотарства і землеробства, заступником від бід і капостей.

Ікони Івана Непомука та Василя Великого зустрічаються рідше. Архіпастиря церкви Василя Великого зображували з Хрестом, а Івана Непомука з жезлом та пальмовою гілкою, його вважали патроном чеської землі, священників, проповідників, млинарів.

Однією з головних тем багатофігурних композицій є ікона Різдво Христове. В центрі сповите у яслах Дитя, поруч Марія з молитовно складеними руками, Ангел та пастушок з ягнятком. Зустрічаються також ікони із зображенням волхвів. Сюжет розкривається у стайні, над нею зображені Ангели та яскраво горить зірка, яка вказує дорогу волхвам до Ісуса Христа. Композиції таких ікон спрощені та часто розміри святих не пропорційні. Тут одночасно представлено інтер'єр та екстер'єр, що не ускладнюється архітектурними елементами.

У народному іконописі зустрічаються ікони Розп'яття з пристоячими. В центрі ікони оголена постать Ісуса Христа з опояскою на поясі. Син Божий розп'ятий на Хресті. По обидва боки симетричної композиції зображували Матір Божу з Іоанном Богословом, або Святого Миколая з Богородицею Одигітрією, та Святу Параскеву зі Святим Миколаєм.

Складною за змістом та багатоплановою за сюжетом відноситься ікона Страшний Суд. У центрі сюжету зображено фронтальну постать Архангела Михаїла з терезами та мечем у руках. Одягнений у військові обладунки, на кольчугу накинутий червоний плащ, що підв'язаний на поясі. В образі Михаїла втілено риси воїна – захисника добра і справедливості. Над Ангелом розміщується Ангельський хор із сурмами. У верхній частині ікони розміщено сюжет раю, Свята Новозавітна Трійця, що оточує Ангела з Нерукотворним Образом в руках. Нижню композицію ікони займає сюжет пекла, який намальований узагальнено та схематично.

Повчальною іконою є притча про багача та бідного Лазаря, яка поділена на три рівні. У верхньому ряду зображені музиканти, в середньому багач із гостями, які бенкетують за столом, а в нижньому зображено бідного Лазаря, вкритого струпами, які облизують собаки. Ця притча має соціальний підтекст.

Дещо незвичне враження складає ікона пророка Іллі на колісниці. Святий Ілля один із біблійних пророків та святих, який був взятий живим на небо. Його колісницею управляє Ангел. Святий є покровителем домашніх тварин та погодних стихій.

У народному малярстві з'являються образи маленького Ісуса Христа та Івана Хрестителя, де Христос тримає «Державу», а Іван – ягня [3].

Художня мова буковинських ікон на склі наївна: площинне трактування форми та різкі графічні контури, яскрава палітра кольорів та розкішне декорування рослинним орнаментом.

**Висновки.** Буковинська ікона на склі – це образ, твір мистецтва народних майстрів. Традиції іконописання залишалися і залишатимуться невичерпним джерелом дослідження. Їх збереження та наслідування пов'язані із формуванням національного характеру мистецтва Буковини. Вони мають унікальну систему символів, іконографію сюжетів, семантичні особливості, що залишається актуальною проблемою мистецтвознавства.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Овсійчук В.А. Оповідь про ікону / В. Овсійчук, Д. Кривач. – Львів: Ін-т

- народознавства НАН України, 2000. – 397 с.
2. Откович В. П. Народна течія в українському живописі XVII-XVIII ст. / Откович В.П. – К.: Наукова думка, 1990. – 96 с.
  3. Романів-Тріска О. Західноукраїнське малярство на склі XIX - початку XX століття / Романів-Тріска О. // Народна ікона на склі : альбом. – К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. – С. 13-33.
  4. Сколоздра І. М. Живопис на склі / Сколоздра І. М. – Київ, 1990. – 120 с.
  5. Станкевич М. Є. Феномен ікони на склі / Станкевич М. // Народна ікона на склі : альбом. – К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. – С. 9-12.
  6. Степовик Д. В. Історія української ікони X-XX століть / Степовик Д.В. – К.: Либідь, 2004. – 442 с.
  7. Українське народне малярство XIII-XX століть: Світ очима народних митців : альбом / авт. упоряд. Свенціцька В.І., Откович В.П. – К. : Мистецтво, 1991. – 302 с.

**Віталій Ханко**  
(Полтава, Україна)

## **ІКОНОГРАФІЯ НАРОДНИХ КОБЗАРІВ У ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЦІВ ХІХ-ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ**

*На тлі широких науково-популяризаційних заходів, що їх проводили патріотично налаштовані українські вчені-музикознавці у XIX-XX ст., свою визначну роль відіграли й мистці. Серед них пальму першості потрібно віддати О. Сластьону, котрий зумів вибудувати етнопрограму з вичення культури рідного народу і передусім створенні рідкісної іконографічної галереї кобзарів.*

**Ключові слова:** кобзар, народний музичний епос, музична фольклористика, композиція, аркуш паперу, портрет, зображення народних музик, мистецьке узагальнення.

XIX століття для української народної музики минуло як період призбирування і поступового введення у науковий обіг взірців народних дум, історичних пісень. Першим це здійснив грузинський князь Микола Цертелєв, котрий мешкав на Полтавщині. Запис дум датується 1814 роком, вихід збірника – 1819 роком. У вступі він подав таку патріотичну характеристику: «Якщо ці вірші не можуть служити поясненням української історії, то принаймні в них видно поетичний геній народу, його дух, звичаї старих часів і, нарешті, ту чисту моральність, якою завжди відзначалися українці і яку вони старанно зберігають, як єдину спадщину по предках, яка врятувалась від жадоби сусідніх народів» [1]. Публікація М. Цертелєва була продовжена українськими вченими М. Максимовичем, П. Лукашевичем, О. Бодянським, І. Срезневським, А. Метлинським, М. Костомаровим, Я. Головацьким, П. Кулішем. У другій половині XIX - на початку XX ст. тексти вивчали історики, фольклористи, етнографи М. Маркевич, О. Русов, М. Драгоманов, В. Антонович, В. Горленко, П. Мартинович, О. Потєбня, П. Житецький, М. Сумцов, І. Франко, Хв. Вовк, В. Гнатюк, М. Сперанський, В. Перетц, М. Грушевський, К. Квітка.

Віддавна зображення народних музик були дуже популярні в народі, їх створювали безіменні малярі, перш усього в композиціях «Козак Мамай» і «Козак-бандурист», або у сценах із відтворенням українських ярмарків, народних гулянь, зібрань коло шинку тощо. З мистецької спадщини нам відомо, що ще у XVIII ст., точніше в 1778-1782 роках, Тиміш Калинський з Чернігівщини створив композицію із зображенням козака, який награв на кобзі, а його товариш жваво танцює. Репродукція її була вміщена більш, ніж через півстоліття у виданні «Летописное повествование о Малой России и ее народе и козаках вообще» (1847 р.). Ближче до середини XIX ст. народних співців починають малювати мистці з академічною освітою. Зокрема, їх



відтворювали В. Штернберг (фронтиспис до першого видання «Кобзаря» Т. Шевченка за 1840 р.) і Л. Жемчужников (картина «Кобзар на шляху» за 1854 р.). На цей період припадає і створення Т. Шевченком автоілюстрацій до поеми «Сліпий» /»Невільник»/ (спочатку ескіз олівцем, а згодом двічі виконані у техніці сепії, 1843 р.). У ранній роботі графіка композиція вдало розподілена загальною пропорційністю мас, чітко акцентуються виділені постаті народного музики з поводитирем, обабіч біля перелазу стоїть задумлива дівчина, а вдалині – темний силует літнього чоловіка. Тут наявна добре пройдена школа академічного малювання. У верхній частині композиції над високим парканом – гра темних і світлих плям стовбура дерева з листям і небом. Мистець свідомо акцентує на хвилястій чорній плямі оселедця над головою героя, що підсилює романтичне сприйняття всієї сцени. Від початкового етапу натурного світовідтворення молодий академіст швидко перейшов до мистецького образного узагальнення.

В таких загальних рисах малювали й інші артисти-малярі та графіки в середині ХІХ - першій чверті ХХ ст. Достатнього тут назвати твори Д. Безперчого («Бандурист», 1860 р.), К. Трутовського (картини «Сліпий бандурист», 1859 р., 1862 р., «Т. Шевченко з кобзою над Дніпром», 1875 р., «Український бандурист у хаті», 1890 р., ілюстрації до повістей М. Гоголя «Загублена грамота» і «Страшна помста», 1870-і рр.), М. Мурашка (автолітографія «Кобзар», 1873 р.), В. Маковського (рисунок «Сліпий кобзар з поводитирем», 1885 р.), а за ними – Г. Ладиженського, І. Їжакевича, М. Зінов'єва, С. Васильківського, Ф. Красицького тощо.

Прихильниками таланту Т. Шевченка були його сучасники П. Куліш і Л. Жемчужников. Вони, на відміну перерахованих вище художників, займалися портретуванням конкретних народних музик. П. Куліш як художник-аматор з натури відтворив кобзаря А. Шута і лірника Д. Погорілого. Ці рисунки, як і композиції інших графіків, послужили основою для переведення їх у складну техніку офорту, якою Л. Жемчужников оволодів у Парижі. Вони склали основу унікального альбому «Живописная Украина» (1861-1862 рр.), тематика якого навіяна поезією Т. Шевченка. Власне П. Куліш і Л. Жемчужников подали приклад українським мистцям, що передусім потрібно створювати повноцінні портрети кобзарів і лірників, а їх створення передбачає знання психології та способу життя музик. Найколеритніші свої враження від спілкування з носіями народного музичного епосу залишив Л. Жемчужников, нащадок козацько-старшинського роду. Він подав про них такий колоритний літературний опис: «Кому не відомі українські бандуристи, кобзарі? Хто не бачив їх, живучи в Україні? Ці поетичні особистості, що бурлакують по світу, – прямі нащадки Боянів і Гомерів, це втілена дума – пісня й історія народу. Найповажніше й найпоетичніше місце в народному українському житті належить бандуристам. Вони оживляють своєю грою громаду, весілля, ярмарок, розганяють тугу зажуреного діда, вчать молоде покоління старовині і навівають любов до тих могутніх руїн, що заростають мохом і пшеницею. Мені траплялися бандуристи двох родів: в одних переважала журба, доброта, м'якість, в інших – я зустрічав тверду вдачу, жорстку і сувору мову. Ті, які думають, що пізнали кобзарів, спостерігаючи їх лише на вулиці, знають їх мало, але і більше тих, котрі інколи присилують співати бандуриста за гроші. Щоб мати поняття про бандуриста повніше, треба з ним познайомитися ближче, завоювати його довір'я, подружитися з ним. Спосіб життя має на них, як і на кожного, сильний вплив. Вплив не лише внутрішній, але й зовнішній: мова бандуриста не та, що у простого селянина; руки його можна відрізнити поміж сотень хліборобських; гра розвинула їх, і вони делікатні, тоді як плугатар натер мозолі. Часто під час співу вираз кобзаря буває натхненний, піднесений; йому знайоме трудове життя і вся поезія народу; він знає ціну поезії, вона його годує, вона йому мила і прибуткова» [2].

Про психологію творчості кобзарів, їхню високу духовну місію, культурницьку справу найкраще мовив етномузиколог Філарет Колеса на початку ХХ ст.: «Кобзарі –

се не прошаки, що своєю бідністю або каліцтвом зворушують і спонукують людей до милости: се професійні співаки, звання яких вимагає вродженого таланту й музикальності, довгої й тяжкої, з трудом здобуваної, а часом й коштовної науки. Бідну лепту вони не беруть дарма, а відплачують за неї щедро піснею, думою і грою, що часто-густо носить на собі прикмети справжнього артизму. Кобзарі мають високе розуміння про своє співацьке призначення, як носителі ідей, що відривають людей від життєвої суєти, а підносять до Бога, вказують на правду і неправду у людських відносинах, нагадують про смерть і суд і вічність, а з другої сторони удержують пам'ять про історичну минувшину народу, про його страждання й героїчні подвиги» [3].

На середину XIX ст. І. Лизогуб і Л. Жемчужников зробили першу спробу записати мелодії дум, що не збереглися до нашого часу. Згодом кобзарські рецитації записують і досліджують музичні діячі О. Рубець з Петербурга, М. Лисенко з Києва, потім – П. Сокальський, О. Роздольський, Ф. Колесса, С. Людкевич зі Львова. Саме на мотиви, грані народними музикантами, пильну увагу звернув великий український композитор Микола Лисенко. На різдвяні свята 1875 року доля звела студентів молодших курсів Петербурзької академії художеств П. Мартиновича і О. Сластьона з М. Лисенком. Композитор прибув до Петербурга зі своїм добре вишколеним хором і знаменитістю того часу – кобзарем Остапом Вересаєм. Кобзаря з його дружиною-красунею Пріською скрізь по місту супроводжували молоді академісти. Він виступав на концертах у «Соляному городку», на візитах у представників вищої титулованої знаті, в царському Зимовому палаці. Як зазначає у своїх спогадах О. Сластьон, спочатку О. Вересай виступив на засіданні Російського географічного товариства перед вченими, де свого реферату зачитав професор О. Міллер. «Спів, чудовий високий тенор, зробив велике вражіння на присутніх, мене в деяких місцях прямо таки морозом обсіпало. Кобзар був у добром гуморі і, підбадьорений М.В. Лисенком, чудово проспівав думу «Про трьох братів Озівських». Після співу вдячне громадянство накидало йому цілу тацю грошей» [4].

Друзі стали свідками тріумфу української музики, а їхній патріотичний запал скерував до думки поглибленого вивчення життя рідного народу, його звичаїв, обрядів та культури. Тобто молоді мистці дійшли до переконання вибудувати етнопрограму, пов'язану з вивченням культури і побуту. Вона базувалася на патріотизмі, любові до неповторності власного цивілізаційного ходу серед інших народів. Молоді українці «сміливо зважувались боронити свої переконання, що вже самі почали будувати чарівний світ майбутнього і отой безмежний кришталевий палац у йому – «Українського відродження» [5]. Це виводило О. Сластьона і його приятеля до розуміння того, що потрібно творити своє національне мистецтво, зовсім відмінного від мистецтва сусідніх народів.

Починаючи з 1875 р. П. Мартинович і О. Сластьон починають у літні місяці їздити в Україну. Їх найбільше приваблювала північно-східна частина Полтавщини, зокрема Лохвицький і Золотоніський повіти, а також Київ. Вони змальовували види поселень, народний побут, зображували традиційне вбрання, хатній посуд, дерев'яні храми й хати, колоритні типи козаків, молодичь, знали й учились один від одного сили пісень, приказок. Поряд з цим на аркушах паперу постають носії народної музики. Інтерпретації образів кобзарів у П. Мартиновича та О. Сластьона була відмінна. Якщо у першого з олівцевих штрихів постає натурна штудія погрудних портретів, як, наприклад, у Івана Кравченка (Крюковського) та Трихона Магадина, то у другого ми бачимо складний комплекс художніх прийомів, що творять вельми оригінальну композицію. Постає сидячого кобзаря Петра Неховайзуба з музичним інструментом розміщена на тлі дерев з листям; вгорі й внизу на аркуші наведені написи, що несуть інформацію про людину, в якому селі вона живе, які народні думи виконує, поставлена дата виконання тощо.

Влітку 1875 року О. Сластьон прибув на Полтавщину. Тут він започаткував велику портретну галерею кобзарів, яку ніхто з українських графіків XIX і XX ст. не спромігся створити. Виконані більш як за півстоліття, портрети мають не лише мистецьке звучання, а й несуть цінні для музичної фольклористики дані: про місце проживання кобзаря, його вік, репертуар (перелік дум, їх кількість). Всі портрети підписані й датовані мистцем. Першим майстер виконав портрет свого вчителя-кобзаря Петра Неховайзуба із с. Бондарі Лохвицького повіту, котрий навчив грати на музичному інструменті. Наступного року, 1876, на Лохвиччині молодий академіст створив кілька портретів народних музик: Дмитра Скорика з с. Нехристівки, Трихона Магадина з с. Бубни і хлопця-кобзаря Петра, учня І. Крюковського з Лохвиці. Потім наступила довга перерва і через 10 років О. Сластьон відновив малювання кобзарів.

Частина портретних зображень народних музик-співців із поводириями активно доповнена темним тлом (Семен Зезуля, 1886 р., Петро Сіроштан, 1887 р., Остап Калний, 1901 р., Микола Дубина, 1901 р., Самійло Яшний, 1903 р., Опанас Говтван, 1909 р., Михайло Кравченко, 1903, 1908 і 1910 рр., Хведір Кушнерик, 1928 р.), частина – на світлому тлі (Опанас Савченко /Бар/, 1902 і 1904 рр., Михайло Кравченко, 1902 р., П. Гащенко, 1905 р., Іван Жовнянський, 1906 р., Степан Пасюга, 1910 р.). Мистець фахово й достовірно змалював вбрання, нечисленні пожитки й речі народних музик, різні за формою й пропорціями кобзи. Не всі вони рівнозначні за мистецьким рівнем: ескізна манера у портретах Тр. Магадина, О. Калного та М. Дубини не дали змоги виявити ні складностей психології зображуваних, ні продуманої структури образотворення. Найкращий портрет дев'яносторічного С. Яшного з Миргорода сприймається як узагальнений романтичний образ народного кобзаря. Правдивість, художнє осмислення і графічна культура характерні для портретів П. Сіроштана, М. Кравченка, П. Гащенка, О. Говтваня, С. Пасюги й Хв. Кушнерика.

Першою моделлю графіка у 1875 році був П. Неховайзуб із с. Бондарі Лохвицького повіту. Внизу праворуч на аркуші паперу мистець полишив такий напис: «Мій «пан-отець», що навчив мене співати думи». Бондарівський кобзар-навчитель знав чотири класичні думи: «Плач невільників», «Три брати Озівські», «Вдова і три сини», «Конівченко». Образ незрячого, зажуреного кобзаря, котрий сидить на табуреті й тримає горизонтально свою кобзу, передано любовно й проникливо академістом. Психологічно виразне обличчя, добре промодельоване його високе чоло, ніс із горбинкою, козацькі вуса і підборіддя. Композиційні засади, світло-тіньове вирішення, обрамлення з пагінців із листям добре узгоджене з шрифтовим написом козацького скоропису, що несе наукову інформацію. У портреті П. Неховайзуба помітні анатомічні похибки (замаленькі руки з пальцями), певна жорсткуватість контурів, абрисів і ліній, але все це перебивається теплим відношення молодого двадцятилітнього учня до свого «пан-отця».

Наступного, 1876 року О. Сластьон разом з П. Мартиновичем через Київ, Ромен, Лохвицю відвідали Чорнухи, Вороньки, Бондарі, Білоцерківці, Бубни, Нехристівку. В останньому названому селі змалював кобзаря Д. Скорика із дівчинкою-поводатаркою. Їхні стоячі фігури виділяються на темному тлі; вони одягнені в характерний для того часу народний одяг. У кобзаря попереду через плече на ремені тримається кобза з п'ятьма струнами і дванадцятьма приструнками. Ліворуч від нього дівчинка з жвавими очима, що дивляться на нас, в руках вона тримає два ціпка.

Від нехристівського музики Д. Скорика молоді мистці поспішали до Лохвиці, «на щорічний здвиг під час ярмарку всіх кобзарів у славетного кобзаря Івана Крюка» [6]. Народні співці-кобзарі перебували під орудою глави кобзарсько-лірницької корпорації, свого роду старечого короля, яким був тоді І. Крюковський. Кобзарі Лівобережної України називали його великим кобзарем.

Сластьон О. і його друг Мартинович П. були у довірливих і щирих стосунках з кобзарями, і ті багато чого їм розповідали з того, про що не звідомляли стороннім

людям. Приміром, чого варта оповідь про кобзаря Ф. Гриценка-Холодного. «Всі ті, що чули й знали його кобзарі, лірники й приватні особи говорять, що за експресією співу і за красою гри не було йому рівного, це був справжній артист і глибоко нещаслива людина, котра не мала ніякого притулку, проводила ночі під тином, то де-небудь у хліві, чи просто у канаві і бур'янах. На днях бувший у мене кобзар Опанас Бар, давній мій знайомий, з яким я вперше зустрівся у Крюковського в 1876 році, описуючи мені життя бурлаки Холодного, говорив про його гру, що нічого подібного за своє життя не чув – «було як сяде, як зашкряба, як затужить, то й сам плаче, і всі за ним, а мідяки то як той горох у коновочку тільки тр... тр...тр...» [7]. Безумовно, кобзарі І. Крюковський і Ф. Холодного були талантами незрівнянно вищими, аніж популярний О. Вересай, про якого так розголосили кияни у Петербурзі. О. Сластьон, як сам кобзар і дослідник кобзарства в одній особі, це добре розумів.

Невідомо, чи заходжувався О. Сластьон «спорудити» портрет знаменитого «пан-майстра» І. Крюковського з Лохвиці, а от його учня Петра він відтворив на папері. На відміну від портретів П. Неховайзуба, Тр. Магадина і Д. Скорика з їхніми переважаючими темними тлами, у зображенні Петрика панує ідилія у природі й артистизм у виконанні. Поблизу придорожного стовпа з іконкою під дашком і верхівкою з давньою формою хреста – корсунською й дерев'яною огорожі з буйною зеленню на передньому плані сидить симпатичний юний кобзарик. Довкола нього – кожушина, солом'яний бриль, палиця і посудина. Юний музикант сидить на землі, нахиливши голову до грифа, рукою обняв двадцятидвострунну кобзу і перебирає пальцями правої руки. Внизу праворуч аркуша видніється підпис, дата і напис: «А. Сластіон, 1876 р. Лохвиця – Приліпка. Петро, учень І. Крюковського». Образ малого кобзарика немов опромінений милосердям і батьківським теплом зі сторони творця аркуша і немов перегукується із зображенням дітей в ілюстраціях до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки». Названий портрет належить до числа найкращих у творчому доробку О. Сластьона раннього періоду.

Наступні за часом створення О. Сластьоном портрети кобзарів припадають на 1886 і 1887 роки, коли він по закінченню академічного курсу щоліта проживав у с. Красилівці на Чернігівщині. Для портретованих С. Зезулі з Сосницького повіту й П. Сіроштана з с. Ладинка Козелецького повіту (обидва з Чернігівщини) використано композиційний прийом характерний для першого портрета Сластьонового «пан-отця». Подвійні портрети відтворюють сидячих народних співців, біля них стоять: біля першого – хлопчик, біля другого – дівчинка у головному уборі. С. Зезуля із кобзою за плечима сидить дещо нахилившись вперед, вся поза й вираз обличчя мають елегантний, навіть мінорний характер. Поза П. Сіроштана — це поза людини, яка енергійно грає на вертикально поставленій кобзі на колінах. На ньому свита, штани і постолі, характерні для чернігівського краю. Волосся голови співця стрижено «під макітру», на спокійному за виразом обличчя пропорційні брови, очі й ніс, виділяються розкішні козацькі вуса. Праворуч за овальним абрисом інструменту сховалася постать маленької поводитарки, внизу – торбина і палка, ліворуч – намічено тин, з якого немов виростає вінок із зеленого листя. За своїм композиційним ладом зображені з їхніми атрибутами і декоративною зеленню вписуються в овал, проте в портреті С. Зезулі натомість панує вертикальна побудова.

У ранній миргородський період (1900-1908 рр.), власне до часу приїзду вченого-музикознавця Ф. Колесси до Миргорода, О. Сластьон створив 12 портретів. Одні з них погрудні, як-от О. Калний і М. Дубина, решта повторюють композиційні засади портрета П. Неховайзуба за 1875 р. Деякі з них немов перегукуються із поширеним у народі «Козаком-Мамаєм». До останніх належать: портрети М. Кравченка за 1903 р. і П. Гащенко за 1905 р. Побутове трактування характерне для портретів О. Савченка /Баря/ за 1904 р., Івана Жовнянського за 1906 р., Петра Ткаченка (в інтер'єрі хати) за 1906 р. Трикутна побудова композиції, як один з головних принципів академічної

науки, типова для портретів М. Кравченка за 1902 і 1908 рр., П. Гащенко за 1905 р. Серед подвійних портретів народних музик з поводириями виділяється постать С. Яшного за 1903 р.

У наступний миргородський період життя створені решта п'ять портретів. У деяких домінує складна композиційна будова і навіть постановочність, як-от у портреті кобзаря О. Говтваня з хлопчиком-поводирем за 1909 р., М. Кравченка за 1910 р. Серію завершує укрупнене портретне зображення Хв. Кушнерика з містечка Багачка за 1928 р.

Кобзарські портрети О. Сластьона за 1901-1928 рр. різноманітні за характером, мистецьким рівнем, формальними графічними засобами. Так, М. Кравченка з містечка Сорочинці на Миргородщині майстер змалював п'ять разів, О. Савченка /Баря/ з с. Черевки Миргородського повіту Полтавської губернії й С. Пасюгу з с. Велика Писарівка Богодухівського повіту Харківської губернії – по двічі. Іноді рисами підкресленої етнографічної достовірності позначені портрети О. Савченка /Баря/ з с. Черевки Миргородського повіту, П. Ткаченка з містечка Сенявка Сосницького повіту Чернігівської губернії, яким художник свідомо в деталях вималював їхнє вбрання, чоботи, бандури.

Навпаки, фронтальністю й поважністю відзначається образ П. Гащенко з Костянтиноградського повіту Полтавської губернії. Постать з поводитирем немов вписана у трикутник, котра «підтримується» загальними масами, складками вбрання і речами, необхідними для мандрівного життя. У верхній частині малюнка виділено овал кобзи, на ній – тонкі пальці музиканта, що перебирають струни й приструнки. Голову прикрашає чуприна, традиційно підстрижена «під макітру», зосереджені очі, прямий ніс і округла борода княжого типу.

Двічі 1910 року О. Сластьон малював відомого кобзаря С. Пасюгу. Очевидно, як артист за натурою і залюблений у світ музичних звуків, його фігура на аркуші немов зливається воедино з бандурою, що він її ніжно притискує до своїх грудей. Схилена голова народного музики з високим чолом підноситься над видовженим овалом кобзи. Округлені, пластичні лінії, складки підпорядковані формальному й образному ладу.

У звичному селянському оточенні, на лаві сидить О. Говтвань, поряд постать хлопця-поводиря, який відвернувся від нас; на лаві – глечик для молока, шапка, на землі – торбина, ціпок, а тлом служить розкішна літня зелень. На білому тлі немов викарбовані постаті кобзаря І. Жовнянського й дівчини із Золотоніського повіту. Висока й схилена постать музики у свиті й чоботях, однією рукою він спирається на ціпок, другу поклав на кобзу. Інструмент виділяється діагонально світлим овалом на тлі постаті. На дівчинці – вив'язана «в кінці» хусточка, вишивана сорочечка, картата плахта, підперезана крайкою, дві торби навперехрест, у руках – довгі палиці. Позаду постатей ледь намічено стеблини з листям.

Серед життєво правдивих портретних зображень відомого й вельми талановитого кобзаря з Сорочинців М. Кравченка є дещо незвичний за образним трактуванням. Музика натхненно награв на інструменті, його фігура й жести рук природні. Створено романтизований образ носія народної музики з чітким графічним розподілом мас, його постать оточена декоративно трактованою зеленню. Портрет створено 1903 року, він дуже різниться від «заземлених» і достовірно реальних образів 1902, 1908 і 1910 років.

Названого 1903 року О. Сластьон змалював образ і дев'яностолітнього гречного «пан-отця», народного співця С. Яшного з Миргорода. З довгими й кучерявими козацькими вусами і, як вихор, чуприни, у свитці, шароварах і постолах, він сидить на ослоні, натхненно оповідає про трьох братів Озівських. Його права рука торкає до струн кобзи, що перпендикулярно поставлена до грудей. Заслухалася і притулилася до любого дідуся його дівчинка-поводарка. Графік із замилюванням змалював її голівку з квітками і стрічкою, задумливим виразом обличчя і народним вбранням. М'яко й

пластично мистець промодельовував обидві постаті, рельєфно й опукло вимальовані складки, графічно підкреслена округлість інструмента. Світло падає з лівої сторони, перспективно вирішена зелена маса немов огортає зображених на передньому плані.

Створений образ сприймається як узагальнений і синтетичний істинно народного співця. На аркуші паперу відтворена поважна, змонументалізована й водночас романтизована постать «пан-отця» кобзарського. Постать як пам'ятник тієї кобзарсько-лірницької організації, що з початком ХХ ст. вже стала історією, а С. Яшний постає перед нами немов і справді як «останній із могікан». Портрет миргородського кобзаря належить до класики національної графіки дореволюційної доби в Україні. Із 23 портретів, творених мистцем із 1875 по 1928 рік, цей портрет і досі сприймається як характеристичний і найліпший. Ніхто з українських графіків ХІХ та й ХХ ст. не зміг піднятися до такого високого мистецького звучання й подати національного повнокровного образу носія народного мелосу.

Завершуючи мистецтвознавчий огляд унікальної за характером портретної галереї народних музик, якої подібної не створили ні в Росії, ні в інших слов'янських народів, ми акцентуємо увагу на портреті Хв. Кушнерика за 1928 рік. Фронтальна композиція портрета із нахиленим вперед чолом, руками, які перебирають приструнки на верхній деці та струни на короткому грифі кобзи, асоціюється з любимою в народі композицію картини «Козак-Мамай» (згадаймо шедевр із зображенням козака-бандуриста початку ХVІІІ ст. квадратної форми зі зрізаними хвилястими кутами із зібрання Національного художнього музею в Києві). В обох композиціях присутнє гармонійне поєднання зображення людини й віршованого тексту, що так типове для нашої класичної народної картини. Талановитий О. Сластьон, використавши традицію, зумів створити запам'ятовуючий і мистецький образ народного музики-співця.

Як ми бачимо, майстер добре знав взірці старосвітських народних композицій «Козак-Мамай» і «Козак-бандурист», але він творив згідно нової естетичної програми ХХ ст. Програма реалізму набула поширення по всій Європі у другій половині ХІХ ст. Як людина свого часу, він у своїх мистецько-образних вирішеннях спирався на знання, отримані в Академії художеств. В плані реалістичного творення образу людини, що був типовий для розвитку української графіки ХІХ - першої чверті ХХ ст., і з етнографічним замилюванням створені більшість портретів. З мистецької точки зору виділяються три портрети: хлопця-кобзаря Петра за 1876 р., Самійла Яшного за 1903 р. і Хведора Кушнерика за 1928 р. Портретна галерея кобзарів О. Сластьона – явище унікальне, бо доносить до нас образи носіїв музичного епосу.

Крім розглянутої галереї портретів кобзарів, потрібно зауважити, що іконографія й образотворче трактування теми кобзарства О. Сластьона хвилювало все життя. Ми можемо назвати зображення кобзарів, виконане графічними техніками для журналів «Рідний край» («Бандурист», 1910, ч. 1-3), «Молода Україна» («Діти слухають бандуриста», 1912, ч. 2; «Бандурист із поводитирем», 1914, ч. 1), ілюстрації до поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка (1883-1885 рр.), поеми «Козаки і море» Д. Мордовця (1897 р.), до народної думи «Удова і три сини» (1905 р.), до народної пісні «Ой, зійшла зоря вечорова та над Вкраїною стала, наступило черкеське військо як та чорная хмара» (1908 р.), так і олійними фарбами – «Бандурист» (Симбірський художній музей). Мистець займався також фотосправою і його світлини із зображенням народних музик зберігаються у Миргородському краєзнавчому музеї. Йому ж належить і портрет О. Вересая із дружиною за 1875 рік (до речі, три світлини роботи майстра відтворені у І томі корпусу «Українські народні думи» К. Грушевської за 1927 р.).

Не лише іконографічне відтворення у вигляді графічних портретів, композицій та ілюстрацій, малярських робіт чи фіксацій кобзарів на фотоплівці хвилювало художника впродовж життя – його з молодих літ тягнуло до артистичного виконання кобзарських мелодій. З часу переїзду О. Сластьона на Полтавщину для нього головним завданням було прислужитися національному відродженню: «краще робитиму

розпочате корисне народне діло» [8] і справа зі збиранням матеріалів про кобзарів і кобзарство, збереженням думового епосу залишається провідною для мистця. В перші роки проживання у м. Миргороді він познайомився з місцевими кобзарями, мав зустрічі зі сліпими співцями Полтавщини та інших регіонів України.

Влітку 1908 року відбулася знаменна подія: до О. Сластьона у Миргород прибув відомий дослідник музичної фольклористики Ф. Колесса. Про це львівський вчений докладно писав значно пізніше: «Та найбільша заслуга Лесі Українки для української музичної етнографії лежить у тому, що вона в 1908 р., разом зі своїм чоловіком, заслуженим дослідником української народної пісні Климентом Васильовичем Квіткою, зайнялася організуванням етнографічної експедиції в Полтавщину для описування мелодій українських народних дум при допомозі фонографу, з власних засобів оплатила кошти цієї експедиції та придбала нові дуже цінні матеріали для видання дум із мелодіями» [9].

В українській етномузиці ХХ ст., здається, один лише музикознавець, фольклорист і літературознавець Д. Ревуцький, досліджуючи зв'язки Т. Шевченка з народною музикою і народною піснею, акцентує увагу на тому, як оцінював наш великий поет історичні думи. Для підтвердження своїх думок Д. Ревуцький наводить слова із повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали»: «Недавно кто-то печатно сравнивал наши, т. е. малорусские исторические думы с рапсодиями хиосского старца, праотца эпической поэзии. Я смеялся такому высокомерному сравнению, а теперь как разобрал да разжевал, так и чувствую, что сравнитель прав, и со своей стороны я готов даже увеличить его сравнение. Я читал, разумеется, в переводе Гнедича и вычитал, что у Гомера ничего нет похожего на наши исторические думы-эпопеи, как, например, дума «Иван Коновченко», «Сава Чалый», «Алексей Попович пирятинский» или «Побег трех братьев из Азова», или «Самойло Кишка», или, или, да их не перечтешь. И все они так возвышенно просты и прекрасны, что если бы воскрес слепец хиосский да прослушал хоть одну из них от такого же, как и сам он, слепца кобзаря или лирника, то разбил бы вдребезги свое лукошко, называемое лирой, и поступил бы в михоноши к самому бедному нашему лирнику, называвшему себя публично старым дурнем» [10].

Безумно, Україна вельми багата на розмаїття в царині культури, що ще до кінця не осмислено й ґрунтовно не досліджено. На нашу думку, одним з таких феноменів є кобзарство з його структурою, характером діяльності, репертуаром і нерозгаданою таємницею «Устиянських книг». У нашу добу високих інформаційних технологій і глобалізаційного «керованого хаосу» ми гостріше відчуваємо, що маємо глибинні коріння, що наше минуле позначене нищенням і фальсифікацією. Щодо образотворчої подачі носіїв народного музичного епосу, то тут повинні бути вдячні тим нашим графікам і артистам-малярам, котрі щиро працювали над їхнею іконографією.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Семчишин М. *Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу.* – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1985. – С. 215.
2. Жемчужников Лев. *Объяснение к рисункам «Живописной Украины» // Основа.* – СПб., 1861. – Май. – С. 59.
3. Колесса Ф. *Українські народні думи: Перше повне видання з розвідкою, поясненням, нотами і знімками кобзарів.* – Львів: накладом товариства «Просвіта», 1920. – С. 61.
4. Сластіон О. *Микола Віталійович Лисенко // Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України.* – Ф. 24-7 / 123. – С. 238.
5. Там само. – С. 238.
6. *Мартинович: Спогади О. Сластьона / Редакція і вступна стаття А. Березинського.* [Харків]: Рух, [1931]. – С. 72.
7. Сластіонов А. Г. *Кобзар Михайло Кравченко и его думы // Киевская Старина.* – 1902. – Т. 77. – Апрель – С. 307 – 308.

8. Лист О. Слатьона до музикознавця Ф. Колесси від 20 березня 1913 р. // Відділ рукопису Інституту імені Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 721. – Арк. 2 зв.
9. Колесса Ф. Леся Українка і український музичний фольклор // Леся Українка. До 75-річчя з дня народження: Збірник. Львів: Видавництво Львівського державного університету, 1946. – С. 63–64.
10. Тарас Шевченко. Листування: Текст. Коментарій / Редакція і вступне слово акад. Сергія Єфремова. – [К.]: Державне видавництво України, 1929. – Т. 3. – С. 498.

*Ірина Удріс  
(Кривий Ріг, Україна)*

## **ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ЕТНОДИЗАЙНУ УКРАЇНСЬКОЮ НАУКОЮ ПРО МИСТЕЦТВО КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ЧИННИКИ Й ОСЕРЕДКИ**

*У статті визначено сукупність наукових чинників і осередків, що сприяли процесу становлення української науки про мистецтво означеної доби й розвитку наукових уявлень про архітектуру та етнотдизайн як складових національного образотворчого мистецтва. Йдеться про роль тогочасної академічно-університетської науки, археологічних з'їздів та періодики фахового спрямування в означеному процесі. Увага акцентується також на характеристиці наукових товариств і установ та внеску їх співробітників у формування об'єктивних знань щодо названих видів національної художньої спадщини.*

**Ключові слова:** мистецтвознавство, університетська наука, археологія, періодика, наукові товариства, музеї, етнотдизайн.

*The article defines the set of scientific factors and centers that contributed to the process of formation of Ukrainian science of art of a specified period, and the development of scientific ideas about architecture and ethnodesign as a component of national fine art. It is about the role of the academic university science, archaeological congresses and periodical professional direction of that time in this process. Characterized by academic societies and institutions. Focuses on the contribution of staff to the formation of objective knowledge about these kinds of national artistic heritage.*

**Keywords:** art history, university science, archeology, periodicals, scientific societies, museums, ethnodesign

**Постановка проблеми.** Мистецтвознавство є відносно молодого наукою: його самовизначення і формування національних наукових шкіл у багатьох європейських країнах проходить протягом ХІХ століття. В Україні період становлення мистецтвознавства як наукової дисципліни припадає на кінець ХІХ - початок ХХ століття. Цей час слід розглядати як процес кристалізації даної науки, виявлення кола явищ, яке підлягало її вивченню. За півстоліття в Україні закладаються основи фахового дослідження вітчизняного мистецтва – передусім, етнотдизайну й архітектури – і формується наукова концепція його еволюції. Публікації тих років несуть у собі численну кількість різноманітних відомостей, які не лише не втратили своєї актуальності, а й набувають особливої цінності через те, що лишаються іноді єдиним свідомством про знищені пам'ятки. Отже, дослідження різних аспектів становлення даної галузі вітчизняної науки не втрачає актуальності.

**Аналіз досліджень та публікацій.** В останні роки значно зросло зацікавлення зазначеною проблемою і різні її аспекти висвітлюються в працях С. Білокопя, М. Селівачова, С. Побожія, М. Криволапова, Р. Захарчук-Чугай, В. Ханка, О. Франко, В. Ульяновського, О. Мандебури-Ноги, Р. Яціва, Є. Шудрі. Проте, узагальнюючих



публікацій відносно мало. Зокрема, на часі є питання висвітлення умов становлення наукових знань у даній галузі.

**Метою статті** є характеристика наукових товариств, установ та інших осередків у якості чинників формування наукових знань про національний етнодизайн й архітектуру у вітчизняному мистецтвознавстві київської школи кінця XIX - початку XX століття.

**Отримані результати.** Як будь-яка наука в період становлення, українське мистецтвознавство останньої чверті XIX-початку XX століття характеризується передусім накопиченням фактологічного матеріалу. В зазначений період українські землі входили до складу двох імперій: Російської й Австро-Угорської, отже різні галузі культури, в тому числі наука про мистецтво, розвивались як дві споріднені, але відносно самостійні школи: львівська та київська. Дане визначення окреслює не регіональне, а набагато масштабніше явище. Зокрема, історична доля й ситуація другої половини XIX століття обумовили значення Києва як науково-культурного центру, до якого тяжіли дослідники національного мистецтва всієї України, що входила до складу Російської імперії.

Серед низки суспільних, загальнокультурних та науково-творчих чинників, що безпосередньо вплинули на початок процесу формування українського наукового мистецтвознавства, доцільно виділити найсуттєвіші: викладання історії мистецтва у вищих навчальних закладах, активне вивчення пам'яток образотворчості археологічною наукою, функціонування єдиного на території України у складі імперії останніх десятиліть XIX століття часопису «Киевская старина» і значної кількості періодичних видань початку XX століття та діяльність наукових установ фахового спрямування. Особливим чинником становлення нової галузі гуманітарного знання виявилось і дослідження образотворчого спадку Т. Шевченка.

Академічна наука про мистецтво на теренах тодішньої Російської імперії починає досить активно розвиватись від 1860-х років в університетах та академіях як осередках різних галузей гуманітарних знань. Перші викладачі – фахівці університетських кафедр: А. Прахов у Києві, Н. Кондаков в Одесі, Є. Рєдин у Харкові – заклали підвалини вивчення давньоруського мистецтва і сприяли науковому висвітленню досягнень української культури 14-18 ст. Завдяки спільним зусиллям М. Петрова, Г. Павлуцького, К. Широцького, М. Сумцова, Ф. Шміта, Є. Кузьміна та інших була розроблена загальна схема еволюції українського мистецтва, виділені основні етапи його розвитку [1, 231-232]. Надзвичайно вагомим був, зокрема, внесок Г. Павлуцького у висвітлення особливостей вітчизняної орнаментики та систематизації фактологічного матеріалу з історії національної архітектури. Яскраві характеристики специфічних ознак національної стилістики в архітектурі й прикладній творчості містяться в працях Ф. Шміта.

Формування провідних напрямків українського мистецтвознавства в роки становлення значною мірою відбувалось у контексті розвитку археологічної науки. Зокрема, вагомі досягнення в різних галузях історичних наук, у тому числі мистецтвознавства, пов'язані з проведенням Всеросійських Археологічних з'їздів, що регулярно організовувались у 1869-1911 роках. Копітка робота, що їм передувала: археологічні розкопки, обміри і обстеження архітектурних пам'яток, виставки творів мистецтва, теоретичні дослідження за задалегідь узгодженою програмою – сприяла накопиченню знань про свою мистецьку спадщину. З 15 проведених з'їздів шість проходило в містах України й опубліковані в Працях з'їздів матеріали відображають процес формування концепції історії національного мистецтва. Вперше на цих зібраннях підіймаються питання про самотність української архітектури й етнодизайну в дослідженнях П. Лебединцева, П. Лашкарьова, Ф. Вовка, М. Істоміна, Є. Рєдіна, О. Новицького [11].

Переважаюча кількість матеріалів з питань історії мистецтва публікувалась у

періодичній пресі, зокрема у журналі «Киевская старина», який виходив у світ у 1882-1907 роках. На його сторінках публікувалось все, що будь-яким чином було пов'язане з минулим українського народу, його звичаями, побутом, національним характером. Значна увага приділялась і питанням образотворчого мистецтва. Їх висвітлення у часопису являє собою передусім зібрання джерел і фактів, документальних матеріалів з історії архітектури України, портретного живопису XVI-XVIII століть, шевченкознавства, різних галузей народного мистецтва – писанкарства, кераміки, ткацтва, вишивки тощо. Серед найбільш активних дописувачів – дослідників вітчизняного мистецтва, слід назвати О. Лазаревського, В. Горленка, М. Сумцова, І. Боженянова, М. Шугурова. Відбиваючи погляди українських науковців, орієнтованих у своїх працях на знавцтво, часопис відіграв важливу роль у розвитку наукової мистецтвознавчої думки [8, 151-155].

Після тимчасової відміни заборон україномовного друку в країні виникають численні видання, на сторінках яких висвітлюються актуальні мистецтвознавчі проблеми: «Сяйво», «Рідний край», «Українська хата», «Україна» тощо. З'являється часопис, безпосередньо присвячений мистецьким проблемам: «Искусство и печатное дело», незабаром перейменований в «Искусство в Южной России». Важливу роль у даному процесі відіграв і московський часопис «Украинская жизнь», що видавався українськими вченими. Найбільш дискусійною науковою проблемою початку 20 століття в мистецтвознавчій літературі виявилось визначення національного стилю в архітектурі та ужитковому мистецтві. В результаті обговорень було досягнуто відносної єдності думок з цього питання завдяки публікаціям М. Філянського, О. Сластьона, Г. Павлуцького, О. Новицького, Г. Лукомського, В. Щербаківського, В. Кричевського. Співпрацюючи з вітчизняною періодикою, до київського кола мистецтвознавців долучаються науковці, які на той час не проживають в Україні: К. Широцький, Г. Лукомський, О. Новицький, С. Яремич та ін. Газетно-журнальні публікації, не претендуючи на фундаментальність наукових праць, сміливо залучали мистецтвознавство до таких проблем, які не ставились в академічній науці.

Дослідження української образотворчої спадщини були вагомою складовою діяльності спеціалізованих об'єднань – вчених товариств історико-філологічного спрямування. Такі об'єднання функціонували у великих містах, де активно розвивалось культурне життя. Так, в Одесі з 1839 року існувало загальноміське Товариство історії та старожитностей, яке надавало вихід ініціативі в галузі гуманітарних наук широким верствам інтелігенції. Однак, аналіз матеріалів, уміщених у «Записках» товариства, свідчить про зацікавленість переважно історією та культурою Причорномор'я, а перелік прізвищ авторів публікацій дає підставу визначити і саме товариство і «Записки», які воно видавало, як явище регіональне, оскільки вчені з інших міст публікувались тут мало [10].

До 1905 року загальноукраїнським центром, що збирав навколо себе значні українознавчі сили, було наукове товариство ім. Шевченка у Львові, яке утвердилося за оновленим статутом у 1892 році на базі літературно-просвітницької організації, заснованої в 1873 році. Товариство відіграло надзвичайно важливу роль у процесі активізації наукових досліджень української культури. В «Записках» Товариства часто публікувались результати досліджень науковців київської школи. В Києві як загальноісторичне об'єднання функціонує протягом десятиліть, створене в 1873 році Історичне товариство Нестора Літописця, яке видавало щомісячні «Читання». Його члени брали активну участь у первісному дослідженні мистецьких пам'яток. Переважна більшість уміщених в 24 томах цього видання публікацій має дотепер для мистецтвознавців значення як допоміжне джерело інформації. Діяльність Київського товариства старожитностей і мистецтв (1897-1907), яке утворилось при об'єднанні Київського товариства заохочення мистецтв та Підготовчої комісії по створенню музею, мала в основному збиральницько-колекціонерський характер. Товариство

виконало за час існування велику роботу зі збору експонатів для фонду міського музею, що тоді комплектувався.

В 1907 році в Києві засновується Українське наукове товариство [6]. Наукова організація цього об'єднання ґрунтувалася на функціонуванні трьох секцій: математично-природничої, філологічної та історичної [7, 35]. У 1908 році товариство заснувало власне видання – «Записки Українського наукового товариства», на сторінках якого протягом низки років друкувались матеріали з українознавства. Організаційна структура товариства і програма його діяльності не передбачали системних досліджень вітчизняного мистецтва і не мали відповідної рубрики. Однак, «Записки» УНТ» і до сьогодні мають наукову цінність стосовно окремих питань мистецтвознавчого характеру.

Зростаюча зацікавленість широких кіл київської інтелігенції власною мистецькою спадщиною, обумовлювала потребу в установі, яка сприяла б розвитку знань про вітчизняну образотворчість, тим більше, що Київ сприймався як найвизначніший історико-культурний й науковий центр країни, тоді як інші міста не претендували на таку роль. Наприклад, в Одеському музеї старожитностей і мистецтв, відкритому ще в 1825 році, нечисленні твори українського мистецтва були присутні як випадкові експонати. Характерно, що зацікавився цією групою пам'яток киянин М. Біляшівський, який опублікував у 1891 році розвідку «Пам'ятки козацької старовини в музеї імператорського Одеського товариства історії та старожитностей» [2]. Перераховуючи твори живопису і прикладного мистецтва козацької доби в експозиції, він констатує відсутність наукового принципу її побудови, але радіє з того, що твори ці відкриті для огляду, тоді як тисячолітній Київ «навіть не помишляє» серйозно про краєзнавчий музей [2, 295].

Проблема відкриття у Києві загальнодоступного міського музею хвилювала багатьох свідомих громадян не один десяток років. Збирання колекцій старовини здійснювалось ще за часів діяльності історика і археолога М. Берлинського. В 1835 році за ініціативи ректора Київського університету М. Максимовича там був відкритий музей і університетська збірка постійно поповнювалась. При Археографічній комісії також був створений музей старожитностей. З 1840-х років постійно займається збиранням, вивченням та збереженням національних мистецьких пам'яток родина Тарновських. Але названі музейні колекції були малодоступними для широких верств населення. Члени Старої громади ще в 1870-х років мріяли відкрити у Києві таку необхідну культурну установу і докладали до цього багато зусиль [4, 28].

Місто все активніше «помишляє» про музей і, нарешті, в 1899 році він починає функціонувати – спочатку як музей старожитностей і мистецтва [3, 31]. Після спорудження за проектом архітекторів Г. Бойцова та В. Городецького спеціального приміщення в 1904 році відбулося відкриття універсальної художньої установи, яку було названо «Київський художньо-промисловий та науковий музей». З 1900 по 1923 роки директором музею був М. Біляшівський, що мав заслужену славу музеєзнавця й фахівця у галузі народного мистецтва. Завдяки діяльності М. Біляшівського музей протягом першої чверті ХХ століття відіграв роль провідної вітчизняної наукової музейної установи. Вже займаючись активно організацією музею, М. Біляшівський у 1899-1900 роках очолив видання «Археологічного літопису Південної Росії» як окремого підрозділу «Київської старовини», який в 1903-1904 роках видавав власним коштом [9, 34].

Співтворцем і самовідданим працівником музею був Д. Щербаківський – завідувач історичного та етнографічного відділів [13]. Обійнявши ці посади в 1910 році, він до останніх днів життя віддавав усі сили й знання збиранню, дослідженню, систематизації та популяризації творів українського мистецтва. Певний час працював разом з братом у музеї В. Щербаківський. Захоплення українською архітектурою та народним мистецтвом, утвердження їх неповторності визначають всю

наукову діяльність фахівців музею і до наших днів неможливо уявити дослідження давньої української архітектури та етнодизайну без посилання на їх науковий доробок.

Питання історії мистецтва стають предметом вивчення і в губернських учених архівних комісії, які займались охороною та описом документальних джерел, а також – стародруків, ікон, творів прикладного мистецтва тощо, що збирались у спеціальні музеї та архіви [5, 177]. Відданим дослідником минулого українського народу, в тому числі, – образотворчості, був директор земського музею старожитностей Чернігова і керуючий справами Чернігівської губернської архівної комісії В. Модзалевський. Мистецтвознавчі публікації видатного історика й архівіста стали помітним внеском у дослідження вітчизняної архітектури та прикладного мистецтва.

Окремі земства загалом відіграли дуже помітну роль у процесі вивчення вітчизняного художнього спадку. Оскільки такі дослідження не входили до прямих обов'язків представників губернських установ, то все залежало від особистих зацікавлень громад кожного регіону. Зокрема, слід відзначити унікальну сукупну роль культурних діячів, науковців, педагогів і творців Полтавського земства у вивченні вітчизняної образотворчої спадщини й особливо – у розробці концепції специфіки національного стилю українського мистецтва, зокрема архітектури й етнодизайну. Науково-теоретична і художньо-практична діяльність О. Сластьона, В. Кричевського, інших авторів на теренах Полтавщини вагомо вплинули на становлення науки про мистецтво в Україні [12].

**Висновки.** Розглянутий матеріал не вичерпує всього розмаїття чинників, які сприяли становленню національного мистецтвознавства в окреслену добу. Однак, поданий перелік дає можливість відчувати всеохватний характер процесу суспільного захоплення вивченням власної мистецької спадщини, передусім – архітектури й етнодизайну і виявити комплекс проблем і завдань, що вирішувались молодого наукою. Мистецтвознавство київського кола останньої чверті XIX - початку XX століття завдяки сукупності факторів та розмаїттю осередків утворило науковий напрям з чітко визначеним предметом досліджень, утверджуючи серед іншого шляхи і методи обґрунтування самостійності вітчизняної архітектури й етнодизайну та введення національного художнього спадку в світовий культурний процес.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є., Удріс І. Українське мистецтвознавство кінця XIX - початку XX століття: національне образотворче мистецтво в працях учених київської школи / Євген Антонович, Ірина Удріс.- К.: Альтерпрес, 2007.- 267с.
2. Биляшевский Н. (Б. Н.) Памятники казацкой старины в музее Императорского общества истории и древностей / Николай Биляшевский // Киевская старина.- 1891.- №11.- С.292-295.
3. Биляшевский Н. Археологическая летопись Южной России / Николай Биляшевский // Археологическая летопись Южной России .- К.,1899.- С. 1-12.
4. Біляшівський М. Брама в країну майстрів / Микола Біляшівський / Микола Біляшівський // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. Вип. XL. - К.: АртЕк. 2002.- С.24-31.
5. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век / Герольд Иванович Вздорнов.- М.: Искусство, 1986.- 384с.
4. Грушевський М. Українське наукове товариство / Михайло Грушевський // Записки Українського наукового товариства.- К., 1908.- Кн. 1.- С.6-9.
5. Дорошенко Д. Розвиток науки українознавства у XIX - на початку XX століття та її досягнення / Дмитро Іванович Дорошенко / Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. - К.: Либідь, 1993.- С.26-39.

6. Палієнко М. «Киевская старина» (1882-1907) у громадському та науковому житті України (Кінець XIX – початок XX ст.) / Марина Палієнко.- К.: Темпора 2005.- 382с.
7. Піскун В. Микола Федотович Біляшівський – вчений і державний діяч/ В. Піскун // 100 років колекції Державного музею народного декоративного мистецтва. Вип. XL.- К.: АртЕк. 2002.- С.32-38.
8. Попруженко М.Г. Указатель статей, помещенных в I-XXX томах Записок Одесского императорского общества истории и древностей / Михаил Георгиевич Попруженко.- Одесса: Хрисогелос, 1914.- 63с.
9. Удріс І. Археологія як чинник становлення мистецтвознавства в Україні к.ХІХ - п. ХХ століття. До 100-ліття ХІІ Археологічного з'їзду 1902 року/ Ірина Удріс // Образотворче мистецтво.- 2002.-№2.- С.80-81.
- 10.Ханко В. Полтавщина: плин мистецтва, діячі / Віталій Ханко.- К.: Вид Остап Ханко, 2007.- 512 с.
- 11.Шовкопляс Г. Данило Щербаківський і музей / 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. Вип. XL. / Ганна Шовкопляс/ – К.: АртЕк. 2002.- С.39-42.

*Леонід Прибєга  
(Київ, Україна)*

## **УКРАЇНСЬКІ СКАНСЕНИ: КОМПЛЕКСНА ФОРМА ОХОРОНИ ПАМ'ЯТОК ЕТНОАРХІТЕКТУРИ ТА ЕТНОДИЗАЙНУ**

*В статті розглядаються українські музеї народної архітектури та побуту (скансени) як комплексна форма охорони пам'яток традиційної культури та висвітлюється значущість експозиційного матеріалу у пізнанні етнотрадицій в архітектурі та дизайні.*

***Ключові слова:** музей народної архітектури та побуту, музей просто неба, скансени, етноархітектура, етнотрадиції, етнодизайн.*

*The article discusses Ukrainian open-air museums of folk architecture and everyday life (skansens) as a comprehensive form for protection of the monuments and pieces of art of traditional culture and highlights the importance of the museums` exhibit displays as a tool for cognition of ethnic traditions in the areas of architecture and design.*

***Key words:** open-air museum of folk architecture and everyday life, open-air museum, skansens, ethnic architecture, ethnic traditions, ethnic design.*

Ствердження національної ідентичності в сучасній українській культурі, зокрема в архітектурі та дизайні, пролягає через глибинне осягнення етнотрадицій в народній творчості, їхнє всебічне осмислення шляхом вивчення автентичних зразків матеріальної культури минувшини. І в цьому плані важлива роль належить музеям народної архітектури та побуту, або так званим скансенам.

Історія створення та засади формування експозицій музеїв просто неба розкриті в дослідженнях З. Гудченко [2], В. Шмельова [6], Л. Прибєги [5, с. 43–50]; в багатьох путівниках [1; 3; 4]. Але в цих напрацюваннях, орієнтованих на широкий загал відвідувачів музеїв, майже не порушена проблема пам'яткоохоронної сутності музейної експозиції скансена, комплексного збереження різних проявів народної творчості і культурного надбання. Власне, йдеться про традиційне середовище як комплексне явище прояву традицій і звичаїв в усіх сферах життєдіяльності певної спільноти, і наскільки це віддзеркалює музейна експозиція скансена; в чому полягає її пам'яткова сутність як документального джерела історії.

Музеєфікація пам'яток народної творчості, в тому числі, й традиційного

зодчества, набула поширення в Україні у 60-70-х роках ХХ ст. Музеї народної архітектури та побуту (скансени) були створені в Переяславі-Хмельницькому, Ужгороді, Києві, Львові, Чернівцях та інших містах і селах України. Така форма охорони базувалася на перенесенні характерних традиційних споруд та їхньому суміщенні в експозиційні комплекси на вільних від забудови територіях. Водночас виявляли й збирали характерні предмети побуту, зразки традиційного одягу, знаряддя праці, вироби народних ремесел та мистецтва тощо й розміщували у встановлених спорудах. Така система музеєфікації предметів народної спадщини в багатьох випадках була єдиною можливою формою збереження численних, приречених на зникнення, зразків матеріально народної культури.

Світовий досвід формування музеїв просто неба засвідчив доцільність побудови архітектурно-етнографічних експозицій за територіально-етнічними або регіональними ознаками. В основу створення таких експозицій в Україні було покладено ідею комплексного показу об'єктів традиційної культури.

Відповідно архітектурно-планувальна й просторова структура музеїв, принципи і методи організації експозицій визначалися історико-етнічним районуванням народної культури України. Важливою передумовою такого підходу до створення експозицій було й те, що для народної творчості характерна регіональна спільність і усталеність культурних традицій, зокрема й архітектурно-будівельних.

Регіональні особливості, що знайшли своє відображення у вирішенні традиційних будівель, простежуються в забудові дворів, в інших сферах матеріальної та духовної культури етноспільноти. Ці фактори значною мірою обумовили підхід до побудови експозиції: показ пам'яток народного зодчества та традиційної культури з регіональними ознаками у вигляді низки умовних поселень або їхніх фрагментів. Відповідно експозиційна територія музеїв просто неба поділяється на сектори або зони. Кожен окремий сектор – це композиційно цілісний фрагмент традиційної забудови поселення певного регіону. Він складається з низки найтиповіших дворів, об'єднує характерні громадські будівлі. Традиційні двори відтворено шляхом суміщення типових для того чи іншого регіону будівель, виявлених у межах відповідного краю. Саме такий підхід до формування характерних дворів забезпечив історичну достовірність у відтворенні традиційного архітектурного простору, а його наповнення відповідно до притаманної функції автентичними предметами побуту, іншими аксесуарами народної культури й творчості, а також характерне облаштування та озеленення садиб традиційною рослинністю, дали можливість певною мірою відтворити середовище та розкрити основні аспекти культурних традицій, життєвий устрій людей того чи іншого історико-етнічного регіону.

На такому науково-методичному підґрунті формувалася експозиція одного з найбільших в Європі скансенів – Національного музею народної архітектури та побуту в Києві. В основу створення київського скансена покладена ідея комплексного експонування об'єктів народної архітектури та предметів традиційної культури. Відповідно, з урахуванням відведеної для будівництва музею ділянки, архітектурно-планувальна організація експозиції розроблена за регіональними ознаками, у вигляді своєрідних «поселень», що репрезентують архітектурно-будівельні традиції та побут населення, його культуру відповідної історико-етнічної зони України: Середньої Наддніпрянщини, Полтавщини і Слобожанщини, Полісся, Поділля, Карпат та Півдня України. Тобто, експозиційну територію, згідно з етнотонуванням, поділено на шість секторів, кожен з яких являє собою композиційно завершений фрагмент традиційної забудови українського села ХІХ - початку ХХ ст. й складається з характерних дворів, сформованих з житла та будівель господарського призначення, а також поєднує традиційні громадські та виробничі споруди: храми, водяні та вітряні млини, кузні тощо, загалом понад 300 пам'яток традиційно архітектури.

Музей народної архітектури та побуту в Переяславі-Хмельницькому, що

знаходиться на, так званій, Татарській горі, репрезентує зразки народної архітектурної творчості, предмети селянського побуту, знаряддя праці, вироби народних ремесел та ужиткового мистецтва Середньої Наддніпряни.

Експонати Львівського музею народної архітектури та побуту дають уявлення про традиції історико-етнічних регіонів Західної України, зокрема, Бойківщини, Гуцульщини, Лемківщини, Західного Поділля, Волині, Буковини, Закарпаття. Предмети домашнього вжитку, господарський реманент, зразки традиційного одягу, знаряддя праці, вироби народних ремесел органічно доповнюють експозицію творів архітектури й засвідчують творчу вдачу карпатських горян.

Експозиція Закарпатського скансена займає відносно невелику, близько 3,5 га територію біля підніжжя Ужгородського замку. Понад два десятки пам'яток народного будівництва – хати, господарські будівлі, водяний млин, кузня, корчма, церква та інші об'єкти, разом з предметами побуту, – звезених з різних куточків області, розповідають про самобутні архітектурно-будівельні та культурні традиції населення Закарпаття: гуцулів, бойків, лемків, долинян, румунів, угорців.

Дещо пізніше створений скансен у Чернівцях, який покликаний забезпечити збереження пам'яток народного зодчества та предметів побутової культури Буковини.

Створення системи музеїв просто неба в Україні та переміщення на експозиційні території реліктових об'єктів дало змогу забезпечити збереження та вивчення близько 700 унікальних пам'яток народного будівництва, музеєфікувати десятки тисяч предметів традиційної культури, знарядь праці, виробів народних ремесел, зразків традиційного одягу тощо.

Безперечно, переміщення пам'яток, зокрема народного будівництва, поза межі відповідних територій призводить до втрати характерного для них середовища, з яким вони органічно пов'язані. І чим більше архітектурна форма чи просторова структура традиційного утворення визначалася ландшафтними особливостями місця, тим чіткіше проглядається ця невідповідність. Якщо на рівні традиційного двору, де природне довкілля суттєво не впливає на формування середовища комплексу, достовірність відтворення вдається знівелювати автентичністю будівель та предметів побуту, то створити достовірну модель села чи навіть його фрагмента практично неможливо.

Отже, архітектурно-етнологічні експозиції музеїв просто неба слід розглядати як модель традиційного середовища з найвищою мірою історичної достовірності моделювання на рівні традиційного двору. Традиційний двір як первинний структурний елемент сільської забудови, в якому функціонально поєднуються житло, будівлі господарського призначення та всі інші об'єкти і предмети, що забезпечують життєдіяльність родини, є визначальною експозиційною одиницею музейного утворення.

Музеєфіковані таким чином, реліктові споруди, створені на основі народних традицій, та автентичні предмети традиційного побуту, поєднані в комплексі характерного для певної місцевості двору, слід розглядати як важливу джерельну базу пізнання глибинного коріння національних традицій в архітектурі та дизайні.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Байрак Я. *Закарпатський музей народної архітектури та побуту : путівник* / Я. Байрак, П. Федака. – Ужгород: Карпати, 1986. – 128 с.
2. Гудченк З. С. *Музеї народної архітектури України* / З. С. Гудченко. – К. : Будівельник, 1981. – 118 с.
3. *Музей народної архітектури та побуту у Львові : путівник* / авт. тексту А. Г. Данилюк, І. Д. Красовський, Б. В. Шевчук. – Львів : Каменярь, 1980. – 183 с.
4. *Музей народної архітектури и быта Украинской ССР : фотопутеводитель* / А. Матвиенко и др. – К. : Мистецтво, 1985. – 192 с.
5. Прибега Л. В. *Методика охорони та реставрації пам'яток народного зодчества України* / Л. В. Прибега. – К. : Мистецтво, 1997. – 143 с., іл.

*Олена Олійник  
(Київ, Україна)*

## **НАЦІОНАЛЬНО-РЕЛІГІЙНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПРОСТОРОВОЇ СТРУКТУРИ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА ЛУЦЬКА ЯК ОСНОВА ЙОГО РЕГЕНЕРАЦІЇ**

Історико-архітектурна спадщина міста Луцька давно стала об'єктом пильної уваги дослідників. Завдяки унікальній структурі ландшафту, лінійному розвитку міста, що «віддалялося» від стародавнього ядра, відносно невисоким темпами розвитку, – в історичному центрі Луцька збереглися безцінні пам'ятки давньоруської, литовської та польської культур, що дозволило віднести його до розряду історико-культурних заповідників. Основні пам'ятники архітектури міста та його містобудівний розвиток досить добре вивчені в ряді попередніх наукових і проектних робіт [1,4,5].

Однак, вигляд історичного ядра визначається не стільки одиничними унікальними об'єктами, скільки закономірностями побудови просторово-планувальної структури, що визначають її приналежність до того чи іншого просторового типу. Сукупність типологічних ознак формує «генетичний код» всієї просторової структури міста, його головну мелодію, яку доповнюють і аранжують індивідуальні особливості ландшафту, малюнок вулиць, стильові характеристики забудови і елементи міського середовища.

Різні елементи міської системи мають різний ступінь стійкості. Забудова історичного міста – найбільш рухливий його елемент – разом з тим, є акумулятором усталених ознак його своєрідності, фіксуючи розташування окремих будівель закономірності просторової організації міської системи в цілому і відтворюючи їх з дивовижною послідовністю крізь багато років. Таким чином, критерієм цінності окремих містобудівних елементів стає не тільки їх вік, але стійкість в процесі історичної еволюції міста.

Найбільш стійкими характеристиками будь-якої матеріальної системи є просторові закономірності її побудови. Так і містобудівна структура володіє найбільш загальними принципами просторової організації, що складають її суть, основу формування вигляду міста, а отже, і його регенерації. Просторово-планувальний тип структури міста визначається шляхом історико-генетичного аналізу розвитку міста від часу його заснування. В процесі еволюції визначаються стійкі зв'язки системи з зовнішнім середовищем та переважаючий різновид цих зв'язків. Системоутворюючим каркасом самої системи слугують закономірності її забудови.

Характер зовнішніх зв'язків системи обумовлював планувальний та об'ємно-просторовий розвиток міста, у вигляді переважаючих тенденцій розвитку та характеру візуального сприйняття історичної забудови. Ці тенденції виразно простежуються і зараз в сучасній структурі міста, для збереження індивідуального обличчя міста їх потрібно враховувати в довгострокових програмах реконструкції. Типологічні, стійкі риси доповнювались змінними індивідуальними чинниками, які не були визначальними при побудові всього міста, проте членували його територію на середовищні зони, в яких, в свою чергу, йшло подальше подрібнення архітектурно-художньої своєрідності забудови за стильовими та іншими ознаками.

Міста України історично сформувалися як багатонаціональні містобудівні утворення. Політичні, економічні й релігійні чинники, що обумовлювали постійну зміну влади, впливали також на прийоми містобудування, архітектурні стилі та об'ємно-просторове рішення будинків. Розташування України на перетині основних



торгових і міграційних шляхів між Сходом та Заходом, її тривале перебування у складі різних держав визначили ще з давніх часів поліетнічний характер населення та своєрідність архітектури, особливо в прикордонних регіонах.

Відомо, що ще за часів Руської землі, починаючи з V-IX століть, її політичні діячі підтримували тісні зв'язки з Хазарським каганатом, Візантією, Римською імперією та північними – Новгородським, Володимиро-Суздальським, а пізніше Московським князівствами. З Візантії запозичувались будівельне законодавство, архітектура і просторове рішення храмів. З Моравського князівства і з Середземномор'я струмували, через ранні витоки християнства, надбання іудейської та греко-римської культур. На Волині і Поділлі вірмени, що втікали з міст Криму і метрополії, з'являються ще в X-XII ст., а з XIV ст. литовські князі спеціально запрошують на поселення євреїв, вірмен і караїмів для поживлення торгівлі та ремесел; з цього часу вони стають корінним населенням. В Луцьку з XIII аж до XVI ст. жили русини, поляки, вірмени, татари, італійці, караїми та іудеї. Всі етно-конфесійні громади мали свої храми (1).

Народи, що переселялися на територію України з інших регіонів, несли з собою традиційну будівельну культуру, пов'язану з кліматичними, етнографічними та релігійними умовами метрополії. Не тільки архітектурно-конструктивний устрій будівель, а, головне, просторово-планувальна структура міста дуже різнилися в залежності від проживання тієї чи іншої національно-релігійної спільноти.

Після входження західних земель України до складу Польщі національно-релігійна диференціація територій закріплюється введенням самоуправління в межах кожної національної громади. Національні меншини, які досягали успіхів в торгівлі або сільському господарстві, звільнювались від податків, отримували права на додаткові щорічні ярмарки. Іудейські громади різних міст отримували привілей на самоуправління за межами основного міста. Вірмени мали окремі від поляків та русинів ринки. Така система управління містом закріплювалась в цього планувально-просторовій структурі.

Території, що підлягали переплануванню за зводом законів Магдебурзького права, носили дещо уніфікований характер, пов'язаний з однаковою системою встановлення міських границь, фіксації ділянок, розмірами будинків. Проте некатолицькі громади: євреї, караїми, татари, цигани, що створювали планувально відокремлені колонії, – мали іншу систему організації та нерегулярне планування. Прийняття унії обумовило специфічні перетворення в архітектурі і містобудівних структурах поселень: так, храми різних конфесій подекуди розміщувались відповідно до місця походження обряду по сторонах світу: храми західних християнських релігій – на заході, храми східного обряду – на сході.

Після приєднання України до Російської імперії на цій території поволі стираються сліди проживання національних громад, за винятком єврейських і подекуди – грецьких та німецьких; в архітектурі та містобудуванні переважають стилеві та регіональні, а не національні ознаки.

Проте в Луцьку і досі збереглися риси існуючих на його території різноманітних національних утворень – в архітектурі різноконфесійних храмів, у плануванні вулиць, е просторовій структурі і парцелярії кварталів, параметрах окремих будинків, масштабних співвідношеннях "будинок-ділянка" та їх чергуванні. На території міста протягом всієї історичної еволюції, крім зонування за функційними ознаками «кремль-торг-посад» або «середмістя-передмістя» існувало також зонування за національно-релігійними ознаками, що відокремлювало місця проживання окремих етнічних груп. При цьому кожна така зона мала внутрішнє функційне зонування: культовий центр, ремісничі та виробничі території, навчальні заклади, притулки, лікарні, їдальні та житлову забудову.

Архітектурно-конструктивні особливості окремих будівель, просторово-планувальна організація території, методи будівництва, що надавали неповторності

кожній з громад, в свою чергу, обумовлювались як об'єктивними чинниками (системою збору податків, кліматичними умовами, етнографічними та соціальними традиціями), так і ірраціональними, на перший погляд, причинами, тобто тими, що витікали з релігійних вимог і навіть з магічних культів.

Для народів Західної Європи, Римської імперії характерним було «лінійне» сприйняття часу та простору, однозначність історичних подій та їх прив'язка до місця й часу. Звідси витікала композиція міста, як «змішаного царства» (за О. Фрейзингським), що відображала в Ринковій площі символ чотирьохчастного богоспасаємого світу – «Град Божий», а костельна площа означала приналежність громади до католицької церкви. Наявність двох центрів свідчила про периферійне положення міста по відношенню до Риму. Коло укріплень втілювало міфологічні уявлення про ідею закінченості, єдності, вищої рівності.

Для слов'ян і Візантії характерним було багатомірне сприймання простору й часу. Природа, рельєф, місце для вибору міста і будинку мали магічне значення. Слов'янам взагалі було притаманне магічне злиття з природою, що, з одного боку, народжувало фаталізм, а з іншого – вселяло в людину віру в свої безмежні можливості по підкоренню природних сил. Містобудування у слов'ян, безперечно, теж належало до системи природних знань. Ландшафтне планування, яке сприймається іноді як недосконале, примітивне, насправді відповідало іншій, ніж у сучасної людини, системі світосприйняття. Простороутворення православних міст обумовлювалось прогляданням ландшафту між окремими будівлями (на Русі – «прозори», які йшли від візантійського законодавства «Про вид, що відкривається від будинку»), а вже потім – протипожежною безпекою [2,3]. Ось чому для православного давньоруського міста обов'язковий принцип роз'єднання об'єктів, що ніби плавають в природному оточенні.

Головною метою буття людини в іудаїзмі вважається навчання, безкінечне самопізнання, для цього використовували вчителів, наставників, тлумачів Тори. Кількість молитовних шкіл була дуже великою – по одній на кожні 20 будинків, що відображалось в планувальній структурі громади.

Принципові релігійні засади доповнювались етнографічними, національними особливостями: вірмени замість хрестів використовували плити-хачкари, розміщені біля церков та монастирів, дещо різнилася також структура житла.

Отже, середньовічний Луцьк був багатонаціональним містом з різними етнічними поселеннями, згрупованими на невеликій території, що мали чіткі межі. Крім представників різноманітних католицьких орденів (єзуїтів, домініканців, бригіток, шаріток), на території півострова проживали православні, вірмени, євреї, караїми та протестанти. Кожна з національно-релігійних громад займала конкретну територію навколо основної культової споруди, мала своє самоврядування та пов'язані з нею землі [1,4].

Характер просторової організації забудови залежав від національно-релігійного складу населення. Центрами та архітектурними домікантами таких громад були монастирі – уніатські і католицькі, костели, синагоги, вірменський костел, Кірха, православні церкви. Таке співіснування різних національних груп і диференціація забудови за просторовими характеристиками тривала аж до 1939 р. Найбільшу площу займали зони т.зв. «шляхетської» забудови разом з монастирськими комплексами, «магдебургської» торгової зони, Верхнього замку. Шляхетська забудова охоплювала територію, де розселялися багаті католики і православні поміщики, тут знаходилися основні культові споруди міста. За просторовими ознаками – це забудова садибного типу, великомасштабна, вільно розташована на ділянці з господарськими будівлями, стайнями і т.п. Розмір будинку близько 15х30 метрів; довжина ділянки до 70 метрів.

Забудова магдебурзького міста включає квартали, прилеглі до Ринкової площі, забудовані вузькими, щільно поставленими, витягнутими в глибину ділянки двоповерховими будинками торгово-ремісничої функції. Під будинками

розташовувалися 2-3х-ярусні підвали, які створювали особливе підземне місто з вулицями, переходами, виходами до річок і церков. Модуль забудови по фасаду – від 7,5 до 12 метрів, в глибину 30-40 метрів (ділянка).

Найбільш чисельною з некорінного населення була єврейська громада, що мала аж до другої світової війни 4 синагоги, шпиталі, притулки для бідних, безкоштовні їдальні, промислові підприємства. Житлова забудова на цій території була представлена характерними одноповерховими будинками, зблокованими по 4-5 в неправильні прямокутники, що займали майже всю територію крихітної ділянки.

Менш великими, але також локалізованими в межах декількох кварталів були вірменська, німецька і караїмська громади. На жаль, характер міського середовища цих останніх зон повністю змінений – всю територію займають садибні індивідуальні будинки міського або сільського типу, збереглися тільки провідні споруди.

Серед виділених зон поділяються ведучі – це Верхній замок, території монастирських комплексів, з прилеглою «шляхетською» забудовою, «магдебургська» забудова, – і підлеглі: це в основному території малоповерхової садибної забудови на периферії заповідника на місці колишніх єврейської, вірменської та протестантської громад, де збереглися тільки культові святині, позбавлені звичного оточення.

Середовищне зонування території, поєднане з охоронним зонуванням пам'яток, було покладено в основу концепції регенерації заповідника, розробленої в 1990 році під керівництвом автора та в концепцію Меж та режимів зон охорони Історико-культурного заповідника (НДПОД, 2016).

Методика середовищного зонування заснована на виявленні, збереженні і спадкоємному розвитку стійких принципів організації протягом всього періоду еволюції. На противагу минулим, заборонним методикам охорони, націленим на збереження окремих об'єктів, автором запропоновано програму комплексного гармонійного розвитку всього середовища заповідника на основі властивих йому закономірностей. Передбачено багаторівневу структуру заходів: від пропозицій щодо розвитку генерального плану міста до реконструкції окремих будівель; збереження відкритого характеру зовнішніх зв'язків, прозорого характеру забудови з ущільненнями уздовж торгових вулиць, відкритого характеру сприйняття домінант. У засади регенерації забудови покладено принципи побудови тієї релігійної громади, в межах якої локалізована дана забудова [4].

Типологічні ознаки мусять враховуватись на містобудівних стадіях проектування для визначення напрямків розвитку міста, встановлення охоронних зон, виділення історичної зони в місті, пропорціонування земельних ділянок та їх співвідношення та ін. При розробці об'ємних проектів забудови, крім типологічних середовищних характеристик зони, слід звертати увагу також на індивідуальні риси.

Маючи на меті реальне відродження України, ми не повинні розуміти його як національне відродження культури лише української частини населення. Українська культура, як культура будь-якої європейської держави, не обмежується культурою українців; вона значною мірою визначається культурними впливами різних етно-конфесійних громад, що постійно проживали на цій території і поруч з нею: росіян, євреїв, поляків, німців, вірмен, греків, татар, угорців, чехів та ін. [5].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алферова Г.В. Русские города XVI-XVII веков. - М., 1989.
2. Олейник Е.П. Иерусалим в архитектуре и градостроительстве Украины.- В сб.: Теория та історія архітектури і містобудування: Зб.наук. праць Держ. наук.-досл. ін-ту теорії та іст. арх-ри і містобудув. – Вип. другий.– К.: НДІТІАМ, «Архітектура і престиж», 1998. – С. 83-93
3. Олійник О.П. Формоутворення просторової структури міст України під впливом національно-релігійних чинників // Досвід та перспективи розвитку міст України: Проблеми малих міст України.: Зб. наук. праць. – Вип.15. - К., КНУБА, Діпромісто, 2008. – С. 150-155.

4. Олена Олійник. Проблеми формування національної політики України щодо культурної спадщини. - *E-magazine: Heritage Conservation. Regional Network Journal. / EU funded project Regional Co-operation for Cultural Heritage Development. - Issue 2, 2013-01-31. (<http://www.rcchd.icomos.org.ge/?l=E&m=4-4&JID=2&AID=14&l2>)* – 4 стор.
5. Сингаївська. О. Містобудівна графіка. – К., НДІТІАМ, 1998. – С. 24.

УДК 72.03

*Лариса Поліщук, Зеновій Федунків  
(Івано-Франківськ, Україна)*

## **МІСТОБУДІВНА СПАДЩИНА ІСТОРИЧНОГО МІСТА МИХАЛЬЧЕ XVII-XVIII СТ.**

*У період XVII-XVIII ст. Михальче формується, як місто-фортеця і досягає свого найбільшого розквіту. Збережена регулярна планувальна структура містечка прослідковується на сучасному етапі розвитку населеного пункту. Для збереження історичного середовища міста, його пам'яток періоду бароко, які перебувають під загрозою руйнування, необхідно розробити комплексну програму регенерації історичного середмістя.*

**Ключові слова:** *місто-фортеця, с. Михальче, об'ємно-розпланувальні елементи середмістя, система бастионних фортифікацій.*

*During the XVII-XVIII century Mykhalche formed as a fortress and reaches a peak. Stored regular town planning structure is traced at the current stage of the settlement. To preserve the historical environment of the city, its monuments Baroque period, need to develop a comprehensive program of regeneration of historic downtown.*

**Key words:** *fortress town, Mykhalche, space-planning elements of the downtown; the bastion fortification system.*

Історичне містечко Михальче Городенківського району Івано-Франківської області розташоване на узвишші правого берега Дністра біля колишніх стратегічно важливих переправ Михальче – Устечко, Незвисько – Лука, Нижнів – Діброва; на торговому тракту із Покуття на Поділля. З південного сходу Михальче оточене глибоким яром колись повноводного струмка Білка, з півночі – крутими схилами річки Дністер. У структурі Галицької землі Речі Посполитої містечко було одним із важливих форпостів і входило до дністровської лінії оборони.

Михальче є одним з історичних міст Івано-Франківської області, яке з часом втратило статус міста, але зберігає риси, які є відображенням ренесансно-барокових містобудівних теорій Європи XVII-XVIII ст. і саме у цей період досягло свого найбільшого розквіту. Головні архітектурно-розпланувальні елементи (ринок, церква, костюл, замок, ділянки національних громад, фортифікації) формували цілісне середовище міста у XVII-XVIII ст., яке сьогодні частково втрачене. Між усіма об'єктами існували просторово-композиційні зв'язки, які прослідковуються і сьогодні. Містечко розташовувалось на похилому рельєфі і було оточене оборонними укріпленнями, у плані наближеними до квадрату. В центрі стояла квадратна ринкова площа. Південно-західний наріжний квартал утворювала територія костюлу, західний приринковий – територія церкви. Північно-східний наріжний квартал та половина східного приринкового – територія замку.

Мурований костюл архангела Михаїла, Станіслава і Катерини з дзвіницею у стилі бароко існує з 1750 р. (на місці попереднього дерев'яного тинькованого (1715)) [15, с. 148]; [19, с. 20]. Технічний стан – аварійний.

Церква Перенесення мощей святого Миколая, розташована посередині західного приринкового кварталу. На церковному подвір'ї збереглася мурована, квадратна у

плані дзвіниця, яка має деякі ознаки оборонного характеру (масивні стіни, вузькі голосники, розташування в зоні в'їзного вузла). Станом на сьогодні внаслідок ремонтів обидві споруди частково втратили автентичні конструкції і декор. За висновком Тадеуша Мокловського, який 1910 р. виконав натурні обстеження, храм заслуговує на увагу з огляду на те, що є рідкісним прикладом сільської мурованої церкви у стилі бароко [2].



*Іл. 1. Костьол святого Михайла з дзвіницею, 1750 р.*



*Іл. 2. Церква Перенесення мощей святого Миколая з дзвіницею, 1786 р.*

Михальче – одне з найдавніших містечок Покуття, як Коломия, Снятин, Тлумач, Заболотів. Дата отримання міського статусу невідома. Історичні документи фіксують, що у четвертому десятиріччі XV ст. населений пункт користувався правом міського самоврядування. У фундаційній грамоті від 2 вересня 1439 р. говориться про те, що снятинський і коломийський староста Михайло Мужило з Бучача [17]; [6, с. 95-96]. дозволив закласти у своєму місті (opido – лат.) Михальче парафіяльний костьол під титулом святого архангела Михаїла і наділив його селом Репужинці [6, с. 95]. Можна припустити, що міський статус Михальчому було надано саме Михайлом Мужилом Бучацьким, одним із найзаможніших урядовців Галицької землі, який назвав місто своїм ім'ям (від польського Michał). Іншу версію походження назви, а також інформацію про власників запропоновано Владиславом Семковичем у книзі «Рід Адванців у середніх віках» [16, с. 287-288]; [7].

У досліджених історичних матеріалах 1448-1474 рр. Михальче кілька разів згадується як місто з оборонними спорудами: в одних документах, як «fortalicja» (лат. fortalicium – форталіція) (1448, 1449, 1456 рр.) [7, с. 169, 199, 243], в інших – «zamek» (замок) чи «twierdza» (фортеця) (1449, 1474 рр.) [7, с. 196, 359]. Ймовірно, Михайло Мужило був ініціатором спорудження перших укріплень, тому що саме на той час в документах найчастіше трапляються згадки про оборонні споруди. Не виключено, що в середині XV ст. Михальче вже мало міські оборонні укріплення у вигляді валів і дерев'яних конструкцій, як інші маєтності Бучацьких – Бучач, Монастирська, Підгайці. У люстрації 1579 р. містечко магнатів Бучацьких назване «Михальче і Білка» [12, с. 101]. Вірогідно таку назву воно отримало від розвинутого на той час передмістя Білка, що зараз є невеликим присілком Михальчого. Міський статус Михальче втратило у 1781 р. [5, с. 35].

Сучасний герб села Михальче є оберненим родовим гербом Михайла Мужила Бучацького Абданк із накладеним на нього мечем. На одному із стовпів костьольної огорожі зберігся рельєф родового герба Абданк. Цей герб виконаний і встановлений за вказівкою фундатора мурованого костьолу, власника містечка у другій половині XVII ст. Рафаїла Скарбека, родовим гербом якого також був Абданк.

Через розташування поблизу дністровської переправи, Михальче одним із перших приймало удари волоських, татарських і турецьких загонів [13, с. 22]; [10, с. 15]; [11, с. 35, 41, 141]; [4, с. 106];[1]. Значних руйнувань Михальче зазнало також під час польсько-турецьких воєн. Щоразу після нападів місто відбудовували. Свідченням

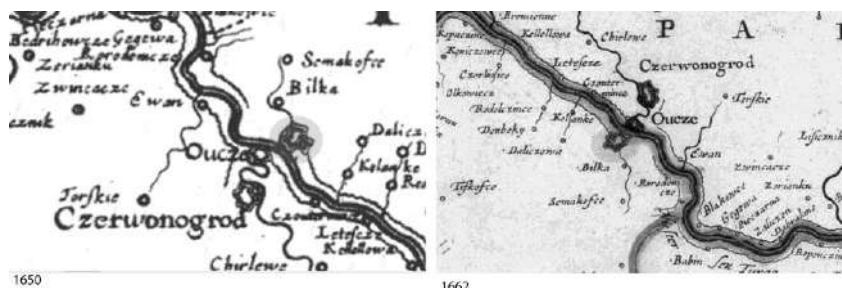
його значимості в історії краю є той факт, що у 1640-х рр. Михальче, як місто-фортецю, наніс на карти французький інженер і картограф Гільйом Левассер де Боплан (1600-1673). На спеціальній карті України (1650 р.) і на карті Покуття (1662 р.) на місці сучасного Михальче показано прямокутні в плані міські оборонні укріплення із спряженим з ними внутрішнім замком, але населений пункт не підписаний [8]; [9].



Іл. 3. Сучасний герб села Михальче



Іл. 4. Рельєфний герб Рафаїла Скарбека Абданк на одній із колон костельної огорожі. Фото З. Федунківа, 2013 р.



Іл. 5. Михальче на спеціальному і докладному плані України (1650 р.) та карті Покуття (1662 р.)

Відомо, що у другій третині XVII ст., за Скарбеків (поручника військ коронних Рафаїла і полковника військ коронних Кшиштофа), Михальче осаджено новими жителями і відбудовано [15, с. 146]. Згідно з подимним реєстром Коломийського староства у 1670 р. в середмісті налічувалось 30 будинків [5, с. 35], а містобудівне розташування сучасних на місці історичних значною мірою збережене, що підтверджують картографічний аналіз, натурне обстеження та писемні документи. Зокрема, у 1939 р. при регуляції вулиці біля фундаменту однієї із кам'яних будівель знайдено 119 срібних монет XVII ст. [3, с. 84].

У 1750 р. за фундації старости солотвинського і хорунжого коломиєського Рафаїла Скарбека у Михальче споруджено мурований костьол [3, с. 148] архангела Михаїла, Станіслава і Катерини на місці попереднього з дерева і глини (1715), який було зведено за фінансової підтримки львівського католицького архієпископа Яна Скарбека [19, с. 148]. Дзвіниця костьолу, побудована одночасно із храмом, мала оборонні риси. На сьогодні обидві споруди перебувають у аварійному стані. Українську церкву Перенесення мощей святого Миколая побудовано у 1786 р. [2, с. 477].

Карта Михальчого, виконана під час першого військового обстеження території (1787 р.) [14], дає можливість прослідкувати композиційно-планувальну характеристику фортеці. Оборонні укріплення, нанесені у вигляді валів та ровів, окреслюють квадрат середмістя та місце замку, який з півночі і сходу захищали міські укріплення, а із заходу і півдня – автономні, що одночасно відділяли його від міських кварталів і ринкової площі. Торговий шлях, що вів зі сходу на захід від переправи на Дністрі до Гвіздця і Обертину, ділив середмістя на дві нерівні частини. Очевидно, на

перетині з міськими фортифікаціями стояли дві брами. Головну браму із західної сторони додатково захищали автономні оборонні вузли церкви і костьола, утворюючи за брамою своєрідний захаб, який міг ускладнити пересування противника в напрямку ринкової площі. Замок розташовувався у найвищій по рельєфу частині містечка і утворював третій оборонний вузол. В'їзд на дитинець міг здійснюватися через браму з півдня або із заходу від площі. Аналогічна конфігурація і конструкція фортифікаційної системи, що складалась із земляних ескарпованих насипів, поєднаних із дерев'яними елементами характерні й для інших фортифікаційно-містобудівних комплексів історичної території Галицької землі, наприклад, Калуша, Добротова.

Зміни у розпланувальній структурі середмістя, замку прослідковуються на австрійських військових картах 1863 р., 1869 р. і 1880 р.



Іл. 6. Михальче на карті фон Міга (1787 р.). Експлікація: 1. Замковий двір. 2. Міські квартали. 3. Церква Перенесення мощей святого Миколая. 4. Костьол святого архангела Михаїла. 5. Квартал з ратушею (ймовірно). 6. Переправа на Дністрі



Іл. 7. Середмістя Михальчого на австрійській військовій карті 1880 р.

Станом на другу половину XIX ст. міські укріплення були розібрані, що зафіксовано австрійською військовою картою 1869 р. [18]. Комплекси церкви і костьола зберігають конфігурацію, планувальну структуру й опоясані автономною огорожею. На місці замку з'являється палацового типу будівля і ландшафтний парк Теодора і Кастаня Теодоровичів, які володіли Михальчем із 1811 р. до 1880-х рр. [15, с. 146]. До східної частини парку примикають кілька довгих будівель. Вірогідно це господарські будівлі фільварку: шпихлір, конюшні, стайні, стодоли тощо.



Іл. 8. Михальче на австрійській військовій карті 1869 р.



Іл. 9. Архітектурно-розпланувальна структура історичного ядра с. Михальче. Існуючий стан. Опрацювали З. Федунків, Н. Симак

- Умовні позначення
- межі міських укріплень
  - земляний вал
  - ескарпування валу
  - території колишнього замку
  - існуючі будівлі
- Експлікація
1. Територія колишнього замку
  2. Костьол з дзвіницею
  3. Церква з дзвіницею
  4. Школа
  5. Дитячий садок
  6. Територія колишньої ринкової площі
  7. Тераса

За результатами натурних обстежень виконано схему існуючого стану історичної розпланувальної структури міста Михальче XVII-XVIII ст. Визначено, що місто-фортеця розташовувалося на території центральної історичної частини сучасного с. Михальче в межах вулиць Заговди з півночі, сходу і заходу та Лесі Українки з півдня.

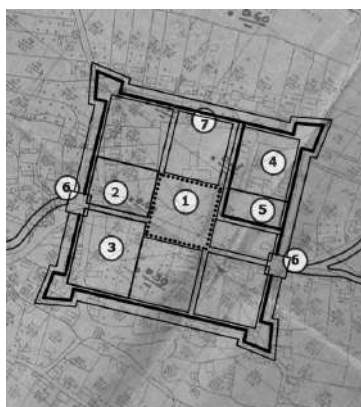
У ході обстеження виявлені:

– частково збережені елементи фортифікаційної бастионної системи (XVII ст.): фрагменти земляного валу куртин, на окремих ділянках ескарповані місцевими породами каменю, укоси, терасу за межами укріплень з південної сторони;

– елементи розпланування колишнього середмістя: історична головна вулиця (сучасна Михайла Грушевського), навколо якої розбудовувалось місто і, яка вела до колишніх в'їзних брам, спрямована у східному і західному напрямках, відповідно до переправи на Дністрі і Гвіздця; провулки, які частково знакують планувальну структуру історичних приринкових кварталів; частково збережена структура площі ринок, яку з південної і східної сторони знакують елементи благоустрою; майже повністю збережена структура комплексу костьола і, частково, церкви;

– у середмісті розташовані дві пам'ятки архітектури регіонального значення: костюл архангела Михаїла, Станіслава і Катерини (1750) у південно-західному наріжнику історичної ринкової площі; церква Перенесення мощей святого Миколая (1783) з дзвіницею посередині західного приринкового кварталу.

Розглянуті у статті архітектурно-розпланувальні елементи формували цілісне середовище містечка Михальчого у XVII-XVIII ст., яке сьогодні частково втрачене. Між усіма об'єктами існували просторово-композиційні зв'язки, які прослідковуються і сьогодні. На основі проведених досліджень виконано схему реконструкції історичної розпланувальної структури на період XVII-XVIII ст., нанесені на план с. Михальче, виконаний у 1970-х рр. в рамках обліку і впорядкування присадибних земель і земель громадського користування в населених пунктах.



*Іл. 10. Реконструкція історичної розпланувальної структури м. Михальче у XVII-XVIII ст. Експлікація: 1) площа ринок; 2) комплекс церкви; 3) комплекс костьола; 4) замок; 5) сад; 6) в'їзні брами; 7) межі оборонних укріплень міста. Опрацювали Л. Поліщук, М. Грач*

### **Висновок**

З проведених досліджень можемо зробити низку висновків. Історичне містечко Михальче має містобудівну спадщину, часові межі якої сягають XV ст., і пережило кілька будівельних етапів. Головною урбаністичною особливістю Михальче на період XVII-XVIII ст. була його регулярна архітектурно-розпланувальна структура, яка притаманна квартальній забудові середмістя, замку-резиденції власників, комплексам церкви і костьола, міським і замковим фортифікаціям. Очевидно, забудова середмістя була частково мурованою, а конструкція оборонних укріплень – дерево-земляною з ескарпуванням валів місцевими породами каменю, яке частково збережене.

Таким чином, у період XVII-XVIII ст. Михальче формується, як місто-фортеця, досягає найбільшого розквіту, є цінним фортифікаційно-містобудівним об'єктом Галицької землі, а його збережений містобудівний комплекс (сакральні споруди, фрагменти оборонних укріплень, розпланувальна структура архітектурного середовища) – є цінною містобудівною спадщиною, яка потребує збереження і охорони, подальшого ґрунтового наукового вивчення, архітектурно-археологічного



дослідження. Результати таких досліджень дадуть можливість точніше визначити образ історичного міста, незважаючи на те, що значна частина його архітектонічної і містобудівної структури втрачена. Для збереження історичного середовища міста, його пам'яток періоду бароко, які перебувають під загрозою руйнування, необхідно розробити комплексну програму регенерації історичного середмістя, що сприятиме підвищенню ролі архітектурно-містобудівної спадщини історичного міста Михальче у загальній культурній спадщині України та її популяризації серед мешканців та гостей.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Iz istorii села Михальче. – Архів Михальчівської школи. – рукопис.*
2. *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів. – Ф. 26. – Оп. 1. – Спр. 28. – С. 477.*
3. *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів. – Ф. 26. – Оп. 1. – Спр. 42/7. – С. 84.*
4. *Сіреджук П. Містечка, яких немає // Жовтень. – 1981. – № 3. – С. 106.*
5. *Смеречанський Р., Каглян О., Никифорук В. Городенківщина стежками століть. – Івано-Франківськ, 2009. – 136 с.*
6. *Akta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej z archiwum tak zwanego bernardyńskiego we Lwowie w skutek fundacyi śp. Aleksandra hr. Stadnickiego. Wyd. staraniem Galicyjskiego Wydziału Krajowego. – Lwów, 1875. – T. 5. – № LXXVI. – 293 s..*
7. *Akta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej z archiwum tak zwanego bernardyńskiego we Lwowie w skutek fundacyi śp. Aleksandra hr. Stadnickiego. Wyd. staraniem Galicyjskiego Wydziału Krajowego. – T. 12. – Lwów, 1887 – 551 s..*
8. *Beauplan G. Deliniatio specialis et accurata Ukrainae cum suis palatinatibus ac distinctibq̄ provincysq̄ adiacentibus / G.Beauplan – Gdańsk, 1650 [Електронний ресурс] // Gallica biblioteque numerique [веб-сайт]. – Режим доступу: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148>.*
9. *Beauplan G. Ukrainae pars novae, Pokutia vulgo dicitur per Guil. Le Vasseur de Beauplan SRM Poloniae archit. militarem etc / G.Beauplan – Amsterdam, 1662 [Електронний ресурс] // Digital Library of University of Wrocław [веб-сайт]. – Режим доступу: <http://www.bibliotekacyfrowa.pl>.*
10. *Czołowski A. Bitwa pod Obertynem 22 sierpnia 1531. – Lwów, 1918. – 47 s.*
11. *Czerwona. – Wrocław, Warszawa – Kraków, 1964. – 209 s.*
12. *Jabłonowski A. Polska XVI wieku pod względem geograficzno-statystycznym. – T. 7: Ziemie ruskie. Ruś Czerwona. Cz. 1. – Warszawa, 1902.*
13. *Liboryusz Naker 1497 // Liske X. Cudzoziemcy w Polsce. – Lwow, 1876. – S. 3-36.*
14. *Mig fon. Karte des Koenigreichs Galizien und Lodomerien, 1779-1782.– Австрійський військовий архів. Відень. – Sygn. B IXa. 390 (оригінал). / Fon Mig – Wien, 1782 [Електронний ресурс] // Historical Maps of the Habsburg Empire [веб-сайт]. – Режим доступу: [mapire.eu](http://mapire.eu)*
15. *Quirini-Popławski R. Kościół parafialny p.w. Św. Michała archaniola w Michalczu // Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego / Materiały do dziejow sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. – T. 18. – Kraków, 2010. – s. 148.*
16. *Semkowicz W. Ród Awdańców w wiekach średnich // Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego. – T. 45. – Poznań, 1919. – s. 287-288.*
17. *Szaraniewicz I. Rys wewnętrznych stosunków Galicyi Wschodniej w drugiej połowie piętnastego wieku. – Lwów, 1869. – 129 s.*
18. *The Second Military Survey (1806-1869). Historical Maps of the Habsburg Empire. 1869. [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mapire.eu/en/map/secondsurvey>*
19. *Zabytki wojewodstwa Stanislawowskeigo. Wykaz z lat 1920 – 1929. – Warszawa, 1998. – 140 s.*

Уляна Мельник  
(Івано-Франківськ, Україна)

## АРХІТЕКТУРНА ДЕТАЛЬ І ДЕКОР У ХУДОЖНЬОМУ ОБРАЗІ КВАРТАЛІВ ІСТОРИЧНОЇ ЗАБУДОВИ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА

*Стаття стосується проблеми оновлення декору в історичному середовищі Івано-Франківська. Показано значення декору у формуванні художнього образу міста.*

**Ключові слова:** стиль, композиція, процес трансформації, архітектурна деталь, міське середовище.

*This article deals with problem of transformation of historical urban area of the Ivano-Frankivsk city. The importance of architectural decoration in the formation of originality of the city is considered.*

**Key words:** style, composition, the process of transformation, architectural detail, urban environment.

Декоративні елементи фасадів роблять їх своєрідними й унікальними. Кожному історичному періодові притаманні свої особливості опорядження будівель. Багатство форм стінового декору відображає різночасові впливи, запозичення, традиції й новації. Процес їх оновлення становить важливий аспект розвитку архітектурного середовища, зокрема на межі ХХ-ХХІ століть, у переломний період від Радянського Союзу до незалежної України. Складність епохи полягає в тому, що становлення нової мистецької мови проходило неоднозначно. Поряд із традиційними формами з'явилися вкраплення нових рис, зумовлених ідеями постмодернізму, водночас повторювалися стереотипи, що відповідно створювало ретроспективні образи.

З початком незалежності України посилюється прагнення до оновлення міського середовища. Значну увагу до декоративних деталей фасадів простежуємо у здійсненні програми регенерації міст Івано-Франківщини (1998 – 2004 роки). Тоді у ході масштабних перетворень відпрацьовані сучасні принципи й способи вирішення порталів, декоративного підкреслення дашків, опорядження цоколів, заміни вікон і дверей, проведення комплексного благоустрою тощо. Також активно почали з'являтися новобудови та будівлі-вставки в історичному середовищі, яким властиві були вже нові архітектурно-пластичні риси.

Принципово нове ставлення до опорядження фасадів спостерігаємо в теперішній період порівняно з радянським. Для радянських будівель декор був, як правило, не властивий узагалі, за винятком сталінського періоду, який дуже незначною мірою виявлений у архітектурі Івано-Франківщини. Часто спостерігалось ігнорування історико-архітектурних і об'ємно-планувальних аспектів при вирішенні фасадів. Наприклад, будинок податкової адміністрації збудований 1969 р. у стилістиці функціоналізму (арх. І. Гринів, М. Назаров). Художнє вирішення будівлі ігнорує стильові особливості архітектурного оточення та масштабу вулиці. У кінці 1990-х років реконструювали фасад: поміняли вікна, міжвіконний простір оздобили плитками, змінили вигляд першого поверху, дах накрили металочерепицею [4, с. 106].

У радянський період колір, який є важливим образотвірним чинником опорядження фасадів, подібно до пишно декорованої форми деталі сприймався як непотрібна розкіш. Одноманітність і сірість була притаманна більшості тодішніх новобудов. Ігнорувалася також історична поліхромія. Не тільки нові будинки фарбувались у кольори бетону, а й історичним спорудам при їх оновленні надавали сіруватого забарвлення. Прикладом може служити реконструкція західного кварталу площі Ринок і вул. Незалежності в м. Івано-Франківську.

У 1990-х роках архітектурну деталь почали виділяти кольором. Найчастіше використовують варіант, коли сандрикам, фризам, пілястрам тощо надають світлий колір, а тлу – темніший. Прикладом є будинки на вул. Січових Стрільців, 3, 22, 41 у

м. Івано-Франківську, на майдані Різдва, 11-19 у м. Галичі. В окремих випадках можна побачити, що стінову поверхню відтіняє темніша деталь (на вул. Січових Стрільців, 26 у м. Івано-Франківську). Часом архітектурні деталі одного будинку розфарбовані в різні кольори (будинок на вул. Франка, 18 у м. Івано-Франківську).

Вдало виділено кольором архітектурні деталі в будинках на вул. Незалежності під номерами 16, 18, 30 у м. Івано-Франківську. Це типові сецесійні споруди з виразною пластикою, де поєднано різні матеріали декорування – бетон, кераміка, метал. Особливо викликає інтерес з точки зору художньої виразності будинок №18. Фасад оздоблено світлою штукатуркою, а для опорядження верхнього поверху (аттику) використана охриста плитка. У композиції зовнішньої стіни будинку акцентується жіночий маскарон і білий фриз, що обрамлює декоративну вставку з металу. Вона становить вишукану стрічкову композицію з позолоченого рослинного орнаменту. Додаткового звучання надає балконна решітка та ковані кронштейни, пофарбовані у чорний колір. Їх декор вирішений у сецесійній стилістиці, вдало відтіняє світлий колір стіни.

Упродовж останніх десятиліть у колірному плануванні фасадів спостерігається протилежна відповідно до попередніх періодів тенденція: використовується широка палітра. Проте все частіше нова колористика не відповідає історико-архітектурним й об'ємно-планувальним аспектам. Подекуди виявляються неузгоджений колорит деталей. Наприклад, у будівлі ЗОШ №5 по вул. Франка, 19, поєднано надто контрастні відтінки фіолетового, охристого і зеленого, що виглядає випадково та недоречно. Часто зустрічаються радикально яскраві вирішення, які погано вписуються в історичне оточення. Зокрема, фасад банку на вул. Коновальця, 13 пофарбовано у насичені відкриті відтінки оранжевого і червоного. Схожий прийом спостерігаємо у поліхромії будинків на вул. Академіка Гнатюка, 17-18, вул. Франка, 19,7, вул. Низовій, 5 вул. Незалежності, 12 у м. Івано-Франківську, так само як і на пл. Роксолани, 28 у м. Рогатині чи на майдані Різдва, 24 у м. Галичі. Яскраве виділення фасадної стіни та декоративних деталей історичних будинків часом створює неприємне враження строкатості й несмаку. У результаті зміни підходу до колірної підкреслення елементів фасаду виділяються окремі споруди, натомість середовище сприймається різноманітним.

Ще одним виявом сучасного вирішення фасадної стіни є новітня суперграфіка, коли стінова поверхня декорована різноманітними за сюжетом, стилем або манерою зображеннями. Одним із перших прикладів суперграфіки в м. Івано-Франківську є фасадний декор готелю «Надія» (1975 р., арх. Л. Крип'якевич-Лукомська) на вул. Незалежності, 40 у Івано-Франківську. Спочатку архітектурно-художнє вирішення цієї радянської споруди було дуже бідним за засобами виразності і не мало представницького образу. 2008 р. фасадні стіни покрили абстрактними динамічно організованими аморфними плямами, що асоціативно можуть нагадувати драпіровки. Силкові лінії зображення композиційно підкреслюють головний вхід. Поліхромне вирішення створює просторову ілюзію легкості й об'єму.

Вдале вирішення суперграфіки спостерігаємо також на вул. Мазепи, 25. Патріотичне панно «Україна єдина» (2014 р., О. Парцей та І. Клищук) на частині торцевого глухого фасаду не псує автентичного вигляду історичного будинку, а навпаки збагачує й додає йому ще більшого стильового звучання. Картина зображує двох ангелів, які єднають Схід і Захід України. Настінні декоративні панно, виконані аерозольними балончиками, прикрашають також невеличкий магазин на вул. Новгородській (2014, «Казковий Сон»), фасад кінотеатру «Космос» по вул. Незалежності, 97 (2014, «КіноКосмос») і бетонну огорожу заводу «Промприлад» (2010-2014 рр., картини «Галка», «Гуцулка» та ін.) уздовж вул. А. Мельника в м. Івано-Франківську.

Певною мірою змінило вигляд будівель застосування пластикових вікон, дверей, мембранних поверхонь, дзеркальних вітрин і т.д. Традиційне скло легко розбивається,

необхідно поводитися з ним із обережністю. Металопластикові вікна й двері користуються великою популярністю, їх дедалі частіше застосовують в історичних будівлях через їх тепло- і звукоізоляційні властивості. По-новому зазвучала також і традиційна історична архітектура завдяки включенню до неї новітніх рис і елементів. Така модернізація не користується загальною підтримкою через те, що разом із набутими позитивними властивостями, в архітектурний образ історичних будівель вноситься ще й враження різноманітності. Трапляється незадовільні випадки, коли замінюють півкругле вікно на прямокутне, як у будинку на вул. Б. Лепкого, 25 в Івано-Франківську. Значної поширеності в міських центрах набули також скляні вітрини. Використання металопластику дозволило ускладнювати та урізноманітнювати художньо-образні вирішення. Прикладом є книгарня видавництва «Лілея-НВ» на вул. Незалежності, 58 у м. Івано-Франківську. Конструкція добудови книжкової крамниці у плані має неправильну геометричну форму. Прозорі вітрини повністю заповнені палітурками, щоб зацікавлювати клієнтів. Додаткового звучання композиції надає також асиметрична вивіска магазину.

Використання кованих виробів у опорядженні будівель є традиційним для Івано-Франківщини, але значне піднесення ковальства спостерігаємо у кінці 1990-х (у період регенераційних процесів), і воно триває й дотепер. Металопластика в якості дашків, порталів, решіток (віконних, дверних, балконних) вигідно підкреслює фасад будинку, виконуючи, крім свого функціонального призначення ще і роль стильової підтримки.

Дашки й навіси досить органічно вписалися в сучасний екстер'єр житлових і громадських будинків. Захищаючи від сонця, вітру, атмосферних опадів, а також надаючи фасадам оригінального вигляду. В окремих випадках композицію доповнює підсвітка. Також маємо варіант поєднання із огорожею або перилами сходів як вирішення вхідної групи кафе-кондитерської «Бізе» на вул. Галицькій, 31 у м. Івано-Франківську. Декоративне кріплення (перила сходів переходять у деталі опори) виражає рослинні мотиви з вставками кольорового скла. Опори завершуються сферичними світильниками, що кріпляться до дашка. Елемент, розташований у центрі під дашком, асоціюється із стилізованим «червоним ліхтарем», що є традиційним атрибутом святкувань у китайській культурі. Він виконаний у тій же техніці декорування металу з вставленими дрібними кружечками кольорового скла, відіграє суто декоративну функцію.

Опорядження цоколів і порталів фасадів декоративним каменем (гранітом і мармуром переважно) або керамічною плиткою замість гладкої штукатурки, або тинькування є цікавим способом декорування фасаду, що став поширеним у середміських осередках Івано-Франківщини у період реалізації програм регенерації (1998-2004 років). Облицювання плиткою цоколя маємо на вул. Січових Стрільців, 24, на вул. Чорновола, 2 в м. Івано-Франківську, на пл. Роксолани, 14 у м. Рогатині. Облицювання порталів або цоколів гранітною плитою спостерігаємо на вул. Незалежності, 18, 19, 21 і 31 вул. Грюнвальдській, 11 у м. Івано-Франківську. Цікавим і одночасно сучасним прикладом є комплексне вирішення фасадного декору крамниці «Сантех» на вул. Коновальця, 8 у м. Стрий (Львівська обл.). В основі асиметрична динамічна композиція із повернутих під кутом ліній рустів, цоколя і дашка при вході.

Розглядаючи художні особливості сучасної архітектури, можна говорити про певні напрями вирішення архітектурного декору. Крайніми тенденціями виступають, з одного боку, майже повне копіювання архітектурних форм історичних стилів, а з другого, – застосування цілком новітніх підходів. Трапляються також вирішення, проміжні за своїми ознаками, в яких простежуємо поряд із сучасними структурами використання елементів історичної спадщини для пошуків оригінального художнього образу.

Перший напрям сучасної архітектури представляють будівлі, декоративний

устрій яких відповідає наявним аналогам. Такий підхід реалізовано у вирішенні новобудови фірми «Надія» на пл. Ринок, 4 (2000 р.). Для прикрашання фасадних площин використано стилістику стриманого неокласицизму. До характерних елементів тут можна віднести пишній декор з домінуванням горизонтальних членувань. На фасаді застосовані фризи, карнизи, рустована лопатка, кронштейни, рельєфні зображення. До зразків такого напрямку належать будинки на вул. Галицькій, 11 і 13, вул. Незалежності, 3 і 30, вул. Дністровській, 15, вул. Франка, 19 та ін. З наведених прикладів випливає, що вибір форм виразності для будівлі на пл. Ринок, 4 продиктований стилем, характерним для цього осередку. До ще одного вияву цього напрямку вважаємо за потрібне віднести наукову реконструкцію, коли втраченому чи докорінно трансформованому об'єкту повністю або значною мірою повертають його первинний образ. Прикладами є дзвіниця (реконструйована 2002 р.) на пл. Шептицького, 8 і корпус пивоварного заводу (реконструйований 2012 р.) на вул. Новгородській, 49 у Івано-Франківську.

Другий напрям відображений у пошуках новітніх форм, які не мають ні традиційного підґрунтя, ні зв'язку з минулими історичними стилями. Одним із яскравих його прикладів є банк «Прикарпаття» на вул. Галицькій, 7 у Івано-Франківську, де «найбільшим акцентом і образотвірною частиною є вежоподібний об'єм, що здіймається над викладеним гранітом головним входом. Незвичною є форма даху, що виражена в ритмічно розташованих каскадних формах. Сучасним елементом є також навісний фасад з тонованими дзеркальними площинами, замовлення виконувала львівська фірма «Світанок» [3, с. 20-27].

Третій напрям представляє зразки, що поєднують у своєму образі фрагменти традиційні та сучасні, як у вирішенні будинку на вул. Василянок, 22. Новобудова за своїм характером відповідає постмодерністській концепції, тому що в ній сміливо поєднані сучасні й історичні елементи. Дзеркальні поверхні, якими облицьовані верхні поверхи, почленовані горизонтальною смугою площини лобового карниза, який ритмічно у вигляді пунктиру заповнює поверхню між вікнами простої форми останнього поверху, служить також декоративною підтримкою. На противагу цьому, дизайнерське вирішення нижніх поверхів має більш традиційні форми – облицьовання гранітом площин рустованих стін і пілястр на першому поверсі, кольорова штукатурка світло-брунатного кольору – на другому. Трапецієвидні вікна на першому ярусі й аркові – на другому. Завершує будівлю невеличка циліндрична кутова башточка увінчана напівсферичним куполом, що є типовим прийомом для історичних будівель регіону.

Цікавим прикладом третього напрямку є Державний експортно-імпортний банк України «Укресімбанк» (арх. В. Зубченко, 90-ті роки) на вул. Незалежності, 10 у м. Івано-Франківську. Скляний фасад будівлі, який є сучасним рішенням і цікавим художнім ефектом, віддзеркалює перспективи протилежно розташованих будинків. Вхідна частина банку, облицьована темним гранітом, композиційно виділена за допомогою сучасного вирішення порталу і цоколю. Окрему роль відіграють елементи, які служать віддаленими натяками на класичний декор – спримітизовані пілястри, колони, еркери. Акцентами виступають стрімкі видовжені об'єми, композиційно увінчані арочним завершенням. Ці деталі надають образу архітектурного об'єкта респектабельності та водночас виглядають сучасними.

Ще одним виявом третього напрямку, де поєднується фрагменти традиційні та сучасні, є будівля-вставка «Кредобанку» (90-ті роки, арх. М. Чулуп) на вул. Галицькій, 27, наріжний будинок Державного казначейства на вул. Дністровській, 14 (1994 р., арх. М. Дорошенко) у м. Івано-Франківську. Прикладом поєднання елементів і форм попередніх епох із новочасними структурами також є новий житловий комплекс на вул. Пилипа Орлика в центрі м. Івано-Франківська. Замовлення виконували авторський колектив НДІ «Діпромiсто» (2008 р.) [2].

З нашого дослідження випливає, що архітектурні деталі будинків, споруджених за останні роки, осучаснюються. Поява новітніх архітектурних форм зумовлена впливом ідей постмодернізму. Окремі зразки деталей фасадів у середмісті Івано-Франківська є інтерпретацію минулих стилів.

Потрібно відзначити, що в деталях фасадних стін з'явилася більша різноманітність. Змінилася також роль декору в історичному фасаді: у радянський період відбувалась відмова або уніфікація архітектурної деталі (функціоналізм), у пострадянський період – звернення до історичної спадщини (постмодернізм).

Сильний поштовх процесу оновлення архітектурних деталей дало застосування сучасного обладнання, технологій і матеріалів, застосування металопластикових вікон, дверей, різної конструкції дашків і навісів над входами, прозорих і дзеркальних вітрин, навісних тонованих фасадів.

Істотно змінює враження від архітектурного декору нова колірна реорганізація, що полягає в сміливих колористичних рішеннях, використанні сильного контрасту та поліхромії, новітньої суперграфіки, подекуди штучних колірних палітр замість історичних. Маємо випадки, коли внаслідок колірного оновлення традиційні форми подані як сучасні. Однак почастишали прояви колірних дисонансів. Унаслідок цього окремі об'єкти і їх деталі перестають виражати художню цілісність, яка є критерієм цінності середовища.

Нове використання знаходять і традиційні граніт, і керамічна плитка в опорядженні фасадів. Ними найчастіше облицховують портали та цоколи. Традиційний метал застосовують у кованих віконних, балконних, дверних решітках і елементах рекламних вивісок, дашках і навісах, часто в поєднанні з склом, пластиком та ін. матеріалами, що дає можливість створювати виразні композиції та нові цікаві образи [2].

Опорядження стінових поверхонь будівель історичного середовища на межі ХХ-ХХІ століть виявляє нові форми, конструктивні схеми та колірно-фактурні вирішення.

Розвиток архітектурного декору є важливим аспектом трансформації міського історичного середовища, зокрема на межі ХХ-ХХІ століть, у переломний період від Радянського Союзу до незалежної України. Складність епохи полягає в тому, що становлення нової мистецької мови проходило неоднозначно. Поряд із традиційними формами з'явилися вкраплення нових рис, зумовлених ідеями постмодернізму, водночас повторювалися стереотипи, що відповідно, створювало ретроспективні образи. Значна увага до декоративних деталей фасадів простежується при здійсненні програми регенерації міст Івано-Франківщини (1998-2004 роки). Тоді у ході масштабних перетворень відпрацьовувались сучасні принципи і способи вирішення порталів, декоративного підкреслення дашків, опорядження цоколів, заміни вікон і дверей тощо.

Розгляд архітектурних деталей у середмісті Івано-Франківська за художніми характеристиками дає підстави говорити про кілька напрямків їх розвитку: 1) ретроспективний образ (повторення форм архітектурного оточення); 2) сучасний образ; 3) поєднання традиційних і новітніх форм.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Земсрот К. Картина міста в дзеркалі мінливих економічних, світоглядних і суспільно-політичних впливів / К. Земсрот // Вісник національного університету «Львівська політехніка», – № 674, – 2010, – С. 364-370.
2. Мельник У. В. Художній аспект оновлення міського історичного середовища Івано-Франківщини кінця ХХ - початку ХХІ століття: автореф. дисертації ... кандидата мистецтвознавства: спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури / У.В. Мельник; Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, – 2015. – 20 с.

3. Франків Р. Будинок управління НБУ в Івано-Франківську / Р. Франків // *Архітектурний вісник* – 2003. – №2 (18). – С. 19-27.
4. Шпільчак В.А. Станиславів – Івано-Франківськ. Місто давнє і сучасне // серія «історичні місця України» / В. Шпільчак, З. Соколовський, М. Головатий. – Львів: Світ, 2011, – 296 с.

УДК 711

*Олександр Лесик  
(Луцьк, Україна)*

## **ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ПРАВДИВОГО ІСТОРИЧНОГО ВИГЛЯДУ ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ УКРАЇНИ**

*У статті проведено наукове дослідження формування оптимально правдивого вигляду пам'яток архітектури України з урахуванням архітектурних, історичних, архітектурно-конструктивних факторів спорудження та функціонування об'єктів.*

**Ключові слова:** пам'ятка архітектури, реставрація, консервація, пристосування, реконструкція.

*The article researches the formation of an optimally true view of Ukraine's monuments of architecture, with the account of archaeological, historical, architectural and construction factors of erection and functioning of the objects.*

Найбільш важливою умовою оцінки пам'яток архітектури України для використання в народному господарстві являється виявлення сучасних принципів та критеріїв, які будуть сприяти проведенню всебічного аналізу при виявленні нового функціонального змісту в пам'ятці чи архітектурному комплексі.

Дослідження даних принципів та критеріїв пам'яток архітектури при виявленні можливостей їх пристосування під різноманітні музеї, заклади відпочинку та туризму, культурно-освітні установи проведені автором з комплексним дослідженням вітчизняного досвіду реставрації та пристосування пам'яток, ряду закордонних країн, а також вивчення наукових розробок та рекомендацій з охорони пам'яток історії та культури науково-дослідними інститутами та окремих науковців [1].

Для наукового обґрунтованого включення пам'яток архітектури України в сучасне життя автор рекомендує враховувати наступні критерії:

- історико-архітектурний;
- містобудівельний;
- ландшафтний;
- інженерно-технічний;
- композиційний;
- функціонально-планувальний;
- сучасне використання;
- економічний.

Головним критерієм при виявленні нового функціонального змісту в пам'ятці архітектури має бути історико-архітектурна цінність об'єкта [5].

У загальноприйнятому розумінні всі пам'ятки архітектури – це наша історія та культура, збереження та дослідження якої являються аксіомами нашого життя. Всі пам'ятки архітектури України, виходячи, перш за все, з їх історико-мистецької цінності автором класифіковані:

- пам'ятки архітектури міжнародного значення;
- пам'ятки архітектури національного значення;
- пам'ятки архітектури місцевого значення.

Практична сторона вирішення питання охорони історико-архітектурної спадщини показала, що класифікація пам'яток, виходячи з їх історико-мистецької

цінності, має виключно важливе значення при їх дослідженні, реставрації та пристосуванні для сучасних цілей [2].

Багаточисельні пам'ятки архітектури міжнародного значення без значних проблем включені в сучасне життя. Вони реставровані в первинному вигляді та виконують функції різноманітних музеїв, туристичних центрів тощо. Це загальновідомі культурні цінності, які користуються популярністю не тільки у вітчизняних, але і зарубіжних туристів. Науково-дослідницька та реставраційні роботи по їх збереженню та відтворенню в більшості прикладів проводяться на високому професійному рівні.

Проблемними являються питання включення в сучасне життя пам'яток національного та місцевого значення. Їх значна кількість, різноманітні якісні характеристики ставлять перед науковцями, теоретиками та фахівцями практиками велику кількість задач. Настільки складною являється задача виявлення правдивого історико-архітектурного вигляду пам'ятки. В процесі комплексного дослідження пам'ятника чи ансамбля виявляється його стильова характеристика, роль та значення споруди в розвитку архітектурно-будівельних традицій, художніх смаків, історії та культури суспільства.

Кожна старовинна споруда чи архітектурний комплекс у період свого історичного формування підлягали різноманітним прибудовам та реконструкціям. Багато споруд в результаті чисельних війн, пожеж, зміни господарів та ін. вивозились, або будувались заново.

Виявлення об'єктивного, найбільш правдивого історичного вигляду пам'ятки являється тією необхідною базою, яка дозволить розробити нові функціональні процеси в архітектурних об'єктах.

Незалежно від об'ємно-просторового вирішення пам'яток, сучасних їх планувальних вирішень, розташування, технічного стану науково-дослідну роботу по виявленню оптимального історико-архітектурного вигляду доцільно проводити з археологічним дослідженням споруд, вивченням літератури, архівних, рукописних матеріалів, використанням зарисовок, фотофіксацій, креслень, обмірів пам'ятки в натурі, проведення зондажів та ін.

Тільки комплексне врахування даних показників дозволить науково-обґрунтовано виявити найбільш правдивий вигляд споруд. При цьому доцільно відзначити, що не може бути єдиної методики дослідження для всіх пам'яток архітектури. Проведені показники являються лише методичною базою для кожного пам'ятника окремо в зв'язку з тим, що фізичний стан споруд, їх сучасне використання різноманітні.

З урахуванням існуючих науково-методичних розробок вітчизняної та зарубіжної практики реставрації з пристосуванням пам'яток архітектури, для сучасних функцій історично правдивий вигляд пам'ятки архітектури автор пропонує виявляти за формулою:

$$\text{Опр} = \text{Поб} + \text{Он} - \text{Чн} \pm \text{Нн} + \text{Дпр},$$

де: Опр – історично правдивий (оптимальний) архітектурно-художній вигляд реставрованого та пристосованого для сучасних функцій пам'ятника архітектури /100 балів/;

**Поб** – первинний вигляд пам'ятки архітектури, отриманий в результаті історико-архітектурного аналізу /60-65 балів/;

**Он** – органічні накопичення, які доповнили пам'ятку архітектури в процесі експлуатації /15-16 балів/;

**Чн** – випадкові нагромодження, які руйнують історико-архітектурну цінність пам'ятки /10-11 балів/;

**Нн** – нейтральні накопичення, які не впливають на вигляд пам'ятки, але протирічать його новому, функціональному призначенню /5-6 балів/;

**Дпр** – доповнення, які пов'язані з пристосуванням пам'ятки до нового



функціонального призначення /5-7 балів/.

Реставрація та пристосування пам'яток архітектури по запропонованій формулі враховує комплекс функціональних конструктивних та інженерних питань, якщо нововведення доповнення у пристосовуваних старовинних об'єктах не суперечать історико-архітектурній цінності пам'яток, та реставрація з пристосуванням відповідають умовам їх фізичного та морального збереження.

Містобудівельне розташування пам'яток архітектури відіграє важливу роль у формуванні архітектурного силуету населеного пункту, моральному збереженні старовинних споруд з новими функціями та вирішенні екологічних проблем навколишнього середовища.

Пам'ятки архітектури, архітектурні комплекси, які розташовані в системі чи на околиці населених пунктів, розглядаються, перш за все, з позиції їх значення у формуванні силуету міської забудови, композиційних домінант та можливості нового будівництва. Дані показники і виявляють характер нового функціонального призначення старовинної забудови.

Пам'ятки, які розташовані за межами населених пунктів, досліджуються з точки зору їх доступності, наявності в навколишньому середовищі живописних ландшафтів, різноманітних пам'яток історії і культури та інших якісних показників.

У всіх трьох випадках розташування пам'яток архітектури приймаються до уваги питання охорони навколишнього середовища, наявності в навколишньому середовищі різноманітних виробництв тощо.

Співставлення кількісних і якісних містобудівельних характеристик пам'яток дозволяє виявити можливі варіанти їх сучасного використання, з реставрацією в найбільш правдивому історичному вигляді.

Практика реставрації з відтворенням історично-правдивого вигляду пам'яток архітектури найбільш вдало вирішується при організації музеїв у старовинних об'єктах. При цьому слід відмітити, що пристосування пам'яток під музеї в замських об'єктах не завжди оправдана в зв'язку з тим, що музеї часто пустують. Найбільш оправдано їх розташування – це пам'ятки в системі чи на околиці населеного пункту.

Якісна реставрація пам'яток архітектури з пристосуванням для сучасних функцій передбачає також благоустрій навколишньої території. В основі обстеження та благоустрою території навколо пам'яток архітектури знаходяться наступні показники оцінки території з точки зору зручності доступності об'єкту, медичної та санітарно-гігієнічної оцінки природо-кліматичних факторів з точки зору впливу їх на людський організм, характеристики природних ландшафтів з виявленням їх естетичних якостей.

Таке обстеження території дозволяє не тільки пристосувати пам'ятки з умовою максимального збереження навколишнього ландшафту, але і використовувати його багатство і різноманітність для організації місць масового відпочинку населення.

Технічна характеристика пам'ятки архітектури вважається досить важливим критерієм при реставрації та максимальному відтворенні історично-правдивого вигляду старовинної споруди. Фізичний стан об'єкту являється вихідною базою початку робіт з реставрації, консервації чи відновлення пам'ятки архітектури.

Задовільний технічний стан архітектурних пам'яток при пристосуванні до нових функцій обов'язково передбачає реставрацію з історично-правдивим відновленням будівництва споруд.

Пам'ятки, технічний стан яких включає частину споруд, які добре збереглися, а деякі – руїни передбачає їх реставрацію з включенням в сучасне життя кількома шляхами:

- реставрація та відновлення всіх споруд архітектурного комплексу;
- реставрація споруд, які добре збереглися, а руїни – консервуються.

Пам'ятки, технічний стан яких незадовільний, у більшості випадків вітчизняної практики консервуються. Зустрічаються окремі випадки відновлення даних пам'яток

при допомозі макетування. Це відноситься до споруд, історико-архітектурна цінність яких має важливе значення у вирішенні наукових та естетичних проблем. Існування добре виконаних і науково-обґрунтованих макетів сприяє не тільки розвитку архітектурно-будівельної науки, але й збагаченню практики реставраційних робіт [3].

Критерії композиційного вирішення пам'яток архітектури при реставраційних роботах являється необхідною підосною для виявлення характеру нового функціонального призначення споруд.

Централізовані, компактні композиції пам'яток архітектури дозволяють організовувати технологічні процеси нового призначення взаємозв'язано, нерозривно.

Блоковані композиції пам'яток функціональний взаємозв'язок технологічних операцій вирішують більш просторово, глибоко. В їх вирішенні приймає участь також рельєф і ландшафт.

Ще більш відкрито з просторовим сприйняттям навколишніх об'ємів, природного ландшафту функціональний взаємозв'язок технології нового призначення проходить при павільйонній композиції пам'яток архітектури.

Критерії особливостей функціонально-планувальних рішень при реставрації пам'яток має найбільш вагомий значення при розташуванні функціональних груп приміщень, нового призначення, як відомо, любий функціональний процес має свої певні планувальні особливості розташування та взаємозв'язку приміщень.

Розташування різноманітних нових функцій в архітектурно-планувальних структурах пам'яток архітектури необхідно проводити з максимальним збереженням історико-архітектурного вигляду, як в інтер'єрах, так і екстер'єрах споруд, що реставруються.

Практично досить важко, а в багатьох випадках просто неможливо розмістити на основі сучасних нормативних вимог нові функціональні процеси в об'ємно-планувальних рішеннях пам'яток архітектури, які реставруються з максимальним відтворенням історичного вигляду.

З однієї сторони проектувальники пристосовуючи пам'ятки для сучасних функцій, отримують широке поле для творчої діяльності. З другої - приходиться шукати компромісні варіанти між існуючими об'ємно-планувальними структурами пам'яток та сучасними нормативними вимогами проектування будинків та споруд.

Критерії характеру сучасного використання пам'яток архітектури найбільш вагомий з оцінки фізичного та морального збереження пам'яток, які реставруються.

Пам'ятки архітектури, які раціонально включені в сучасне життя, в більшості прикладів якісно реставровані, забезпечується їх фізична та моральна охорона, проведені роботи з охорони навколишніх ландшафтів.

Багаточисельні пам'ятки, використання яких не відповідає умовам їх збереження, як правило, взагалі не реставруються, знаходяться в запущеному стані. Вони фактично «старіють» як фізично, так і морально. В даних прикладах питання охорони навколишнього середовища також не вирішуються.

Багато пам'яток реставруються з пристосуванням для сучасних потреб з умовою відтворення історично сформованих фасадів та зміною інтер'єрів. У цих випадках моральне збереження архітектурних споруд не відбувається. Проблемними також залишаються питання відновлення та охорона навколишніх ландшафтів.

Значна кількість пам'яток архітектури, що мають задовільний технічний стан, не реставруються і не використовуються в сучасному народному господарстві. Фактично не забезпечується ні фізична, ні моральна охорона пам'яток архітектури. При цьому навколишнє середовище також знаходиться в запущеному стані.

Більшість пам'яток архітектури, які знаходяться в руїнах, навіть не законсервовані. Про охорону навколишнього середовища біля даних споруд не варто говорити.

Критерії економічної доцільності реставрації та пристосування пам'яток

архітектури до сучасних потреб має віддавати перевагу історично правдивому відтворенню історичних об'єктів та споруд.

На жаль, у нашій країні відсутні науково обґрунтовані розробки економічної доцільності реставрації та пристосування пам'яток до сучасних функцій [4]. У зв'язку з цим, досить часто замовники відмовляються орендувати та реставрувати пам'ятники, мотивуючи це економічною недоцільністю.

Досвід реставрації та пристосування багаточисельних пам'яток архітектури показали економічну доцільність включення архітектурного надбання в сучасне життя. При цьому програма художньо-естетичного виховання нашого суспільства, підвищення культурного рівня розвитку людей не повинні змірюватись витратами на якісну реставрацію та відновлення пам'яток історії і культури.

Комплексне врахування запропонованих критеріїв при реставрації і пристосуванні до нових функцій пам'ятників дозволять оптимально вирішувати проблему фізичного і морального збереження історико-архітектурного середовища.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Лесик О.В. «Формування закладів відпочинку і туризму в історико-архітектурному середовищі України» дисертація на здобуття наукового ступеня доктора архітектури, Київ, 1993 р. – 320 с.
2. Афанасьев К.Н. Проблемы научной классификации памятников архитектуры / К.Н. Афанасьев. – Вильнюс, 1968, – 328 с. ил.
3. Косточнин В.В. К вопросу о макетах в реставрации / В.В. Косточнин // Архитектура СССР. – 1970, № 7. – М. – С. 56-61.
4. Якименко О.Н. ^Законодавство про пам'ятники історії та культури / О.Н. Якименко. – К., 1970. – 464 с.
5. Ясиевич В.Е. Критерии оценки памятников градостроительства и архитектуры Украины XIX - начало XX века / В.Е. Ясиевич. – К., 1979. – С. 58-64.

*Наталія Уреу*

*(Кам'янець-Подільський, Україна)*

### **КАМ'ЯНЕЦЬ НА ПОДІЛЛІ – ОСЕРЕДОК ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ**

*Аналізується стан збереження, креативні і деструктивні зміни сакральних архітектурних об'єктів Кам'яця-Подільського.*

***Ключові слова:** етнокультурна спадщина, осередок, сакральна архітектура, креація, деструкція.*

*The article analyses the degree safe keeping, creative and destructive changes of sacral architectural objects of Kamyanets-Podilsky.*

***Key words:** ethnic and cultural heritage, center, sacral architecture, creativity, destruction.*

Піддавати аналізу та класифікувати всю архітектурну спадщину Кам'яця-Подільського в стислій статті неможливо. Це буде лише поверхневий, побіжний огляд, в кращому випадку коротка згадка окремого об'єкту, що не може претендувати на наукову глибину і серйозність ґрунтового дослідження. Тому, *мета статті* – піддати аналізу зміни, що відбувалися в екзистенції сакральних споруд міста. Кам'янець на Поділлі, розташований у південно-західній частині України над річкою Смотрич, – це місто спільної етнокультурної спадщини, оскільки населяли його поляки, вірмени, євреї, русини та ін. У 1432 році Кам'янець отримав магдебурзьке право самоврядування [13, с. 199]. Відомо, що у 1434 році Кам'янець було приєднано до Польщі і перетворено на центр Подільського

воеводства, королівське місто [13, с. 19]. Місто стало осереддям багатьох культур, що відобразилося в об'єктах зодчества різних народів і конфесій.

Кам'янець з давніх часів був виключенням, якщо йшлося про релігійну толерантність. У місті розвивалася Церква православна, вірменського обряду (грегоріанці), з XVIII ст. активно будувалися синагоги. У різні часи шість римо-католицьких чоловічих і один жіночий орден звели муровані костели (домініканці, францисканці, кармеліти, єзуїти, тринітарії, капуцини, домініканки).

Необхідно відмітити кілька основних хвиль, які у різні історичні часи призвели до руйнівних змін пам'яток сакральної архітектури Кам'янця. Перш за все, це турецька окупація 1672-1699 років, яка спричинила зміни архітекτονіки, зовнішнього вигляду та інтер'єру більшості християнських споруд. Можна акцентувати основні деструктивні зміни, що відбулися у період панування турків на Поділлі: а) повна руйнація архітектурних об'єктів (костел єзуїтів і монастир кармелітів були розібрані на побудову моста [17, с. 59]); б) зміна конфесійної приналежності більшості християнських храмів, перетворення їх на мечеті (кожній конфесії було залишено по одній святині); в) добудова елементів, що демонструють перевагу мусульманської релігії над християнством (мінарет над каплицею Кам'янецького кафедрального костелу, etc.); г) заміна опорядження в інтер'єрах (знищено християнські вівтарі, встановлено турецькі казальниці (мінбар у домініканському костелі), спалено монастирські бібліотеки та ін.).

Істотні знищення впродовж цього періоду зафіксовані в костельних візитаціях за 1718 рік (єп. Стефан Рупнєвський), 1741 і 1742 роки (єп. Вацлав Сераковський), де констатовано цілковите знищення 28 парафіяльних костелів [21, с. 169], що становило 40% всіх католицьких святинь на Поділлі [18, с. 87]. Відбудова храмів проходила в умовах козацьких повстань, що також не сприяло швидкому відновленню парафіяльних мереж. Внаслідок третього розподілу Польщі частина Поділля, розташована за Збручем була включена до російської держави; Катерина II ліквідувала кам'янецьку дієцезію у 1795 році (лише на три роки, бо її відтворив Павел I) [19, с. 296; 18, с. 87].

Наступна руйнівна хвиля змін наступила наприкінці XVIII - першій половині XIX столітті. Це була свідомо спланована акція, деструктивна для римо-католицьких споруд і креативна для православних. З метою висвітлення передумов, що спричинили зміни у статусі та вигляді храмів, необхідно здійснити коротку подорож у минуле. 1772 р. ознаменувався першим, 1793 – другим, а 1795 третім і останнім розподілом Польщі. Теперішні українські землі було розшматовано Російською і Австрійською імперіями. Саме в цей час вся Церква, зазнає найбільш потужних утисків. Російська влада, намагаючись знищити католицьку церкву східного обряду і підпорядкувати собі римо-католицькі громади, удавалася до різних хитрощів, репресій, навіть кривавих розправ. Централізація системи церковного управління відбувалася за православним зразком, що сприяло формуванню своєрідної російської моделі католицької церкви. Згідно з нею об'єднане в ордені чернече духовенство було підпорядковане єпископам. Позбавивши монастирі властивого їм автономного устрою, держава встановила над ними всебічний, в тому числі політичний контроль. Проте елементи чернечого самоуправління були збережені. Надалі ця обставина давала можливість урядові змінювати статус монастирів відповідно до характеру взаємин з Апостольською Столицею [5, с. 94].

На Поділлі упродовж кількох століть існувала власна потужна архітектурно-інженерна школа. На початку XIX ст. архітектурою та містобудуванням в Російській імперії відало Міністерство Внутрішніх Справ йому підпорядковувалися ряд закладів, що займалися складанням та розглядом генеральних планів, а також планів окремих будівель: Технічно-будівельний комітет, Департамент державного господарства та громадських будівель, Департамент виконавчої поліції та ін. До цієї системи входив і

навчальний заклад – Будівельне училище (з 1882 року – Інститут цивільних інженерів) в Санкт-Петербурзі [4, с. 264]. Архітектори, що залучалися владою до перебудови сакральних пам'яток, мали досить якісну фахову підготовку. Впродовж панування російської імперії було створено багато, планів, креслеників, а також проектів перебудов римо-католицьких храмів. Авторами цих робіт були найчастіше випускники згаданого Будівельного училища.

Водночас здійснювалася перебудова православних церков з метою відокремлення населення від духовного коріння і надання рис канонічного «московського» православ'я. Було зведено дзвіниці, бані та інші компоненти еkleктичного характеру у церквах Петропавлівській, Іоанно-Предтеченській, Святої Трійці.

Найбільш поширеними були зміни, які мали на меті знищення характерного «костельного» вигляду і надання храмові тих рис, які за канонічними мірками вважались необхідними для православної церкви московського вигляду.

Одним з прийомів, які застосовувались при перебудові безверхих костьолів, перекритих двосхилим дахом – надбудова фальшивого дерев'яного верху над центром нави, причому цей верх виглядав досить незграбним і явно дисгармонізував з структурою усєї будівлі. У випадках, коли дозволяли конструкції склепіння та даху, влаштовували «православне п'ятиглавіє».

Другий варіант перебудов – надбудова наметової башти-дзвіниці над центром нартексу або замість барокового фронтона. У костелах з баштою-дзвіницею на головному фасаді найчастіше барокову баню було замінено на характерні для російського культового будівництва XVI-XVII ст. високі чотирьох або восьмигранні намети [2, с. 88-89].

Російська влада, скасувавши переважну більшість осередків, намагалася перетворити відібрані храми і монастирі, надаючи їм нове функціональне звучання. З 1813 по 1831 роки міським архітектором Кам'янця-Подільського, а пізніше губернським, був Семен Учта. Він виконав у 1840 році проекти перебудови костелів Благовіщення Пресвятої Діви Марії у Вінниці і Шарівці на православні собори, які реалізовано у 1844-1849 роках (розрахунки для цих костелів виконав архітектор А. Островський) [12]. За участю С. Учти перебудовано францисканський костел в Кам'янці на архієрейський будинок. Також відповідно його проекту у 1835 році на цій побудові встановлено нову баню, а інтер'єр об'єднано спільною ордерною системою. Семен Учта вважається проектувальником внутрішнього простору кармелітського і домініканського костелів [10, с. 38]. Під його керівництвом на верхівці мінарету була встановлена фігура Божої Матінки, яка, після попадання в неї блискавки, значно нахилилася. Така ситуація спровокувала загрозу падіння. У Кам'янці до праць Семена Учти можна долучити: 1803 р. – перебудову уніатської семінарії на православну духовну семінарію (вул. П'ятницька 11); 1823 р. – ремонт основи мінарету при римо-католицькій кафедрі; 1832 р. – проект і нагляд над перебудовою колишнього францисканського монастиря на садибу архієрея, що була реалізована у 1833-1836р.р.; 1835 р. – перебудову колишнього францисканського костелу на православну церкву Внебовзяття Пресвятої Діви Марії [7]; 1834 р. – господарські будинки на терені військового шпиталю (колишніх військових кошар, побудованих у 1780-1788 рр.); 1837-38 рр. – розбудову колишнього васильянського монастиря відповідно проекту єпархіального архітектора А. Островського [20, с. 56, 63; 9, с. 152, 165, 174, 193].

У Кам'янці активно діяла цілий корпус архітекторів. Серед них можна назвати тих, хто працював на ниві перебудови католицьких споруд та зведення православних церков: А. Островський (1835р. – реконструкція Троїцького монастиря [11, арк.1-2]; 1838 р. – будівництво церкви в ім'я Антонія і Феодосія Печерських на другому поверсі Троїцького монастиря, облаштовано кімнати для настоятеля [13,

с. 140]; 1851 р. – будівництво Георгієвської церкви [3, арк. 3, 9]), Д. Освальд (перебудова кармелітського костелу у Казанський собор – 1867-1878 роки [4, с. 140]), В. Жайворонков (будував православні церкви у поміщицьких садибах, керував реставрацією церков при архієрейському будинку та при духовному училищі, впродовж 1865-1870 рр. у Подільській губернії збудував вісім кам'яних та п'ять дерев'яних храмів, перебудував сімнадцять кам'яних церков [1, с. 144]), К. Введенський (розбудова архієрейського будинку з церквою), О. Перніц (у 1880-і роки перебудував монастир черниць-візиток у жіноче духовне училище [1, с. 298]), І. Калашников (з 1885 року – проекти Олександро-Невського собору, Подільської духовної консисторії, духовного і технічного училищ [6, с. 34]). Нові костьоли не будувались взагалі. Таким чином, цей період можна сміливо називати деструктивним для римо-католицьких і креативним для православних сакральних архітектурних об'єктів.

Наступна деструктивна для обох відгалужень християнської церкви хвиля наступила у часи панування радянської влади. Головною проблемою була боротьба з «релігійним дурманом», духовно-матеріальною культурою, перебудова та перетворення безцінних перлин архітектури на склади, стайні, в кращому випадку, будинки культури, виставкові та органні зали. Частина споруд була піддана значній перебудові або взагалі знищена, навіть сьогодні на них ніхто не звертає увагу (костел сестер-домініканок св. Михайла Архангела, по-францисканський костел Внебовзяття Пресвятої Діви Марії та ін.). Найгірше – повна руйнація, яка спіткала кілька міських храмів. Упродовж антирелігійної компанії у 30-х роках ХХ ст. кармелітський костел, усі три вірменські храми, а також вежу колишнього францисканського костелу було розібрано; підірвані Свято-Троїцька та Іоанно-Предтеченська церкви. Церква св. Георгія була віддана під складські приміщення (пізніше планетарій), церква св. Миколая, домініканський і тринітарський костели – під архіви. Багато було повністю зруйнованих споруд, відтворених максимально точно вже в наші часи запрошеними кваліфікованими спеціалістами: церкви Святої Трійці (Львівський інститут «Укрзахідпроектреставрація») та церкви Олександра Невського.

Приклад важкої долі архітектурного об'єкту, який зазнає подальших знущань у зв'язку з його передачею у володіння іншій релігійній конфесії – це по-францисканський кляштор з костелом Внебовзяття Пресвятої Діви Марії, в якому дотепер продовжують відбуватися деструктивні зміни. Причина – передача його владою міста у підпорядкування православної спільноті Московського патріархату. Розташований у західній частині Старого Міста, неподалік від Польського Ринку, комплекс був закладений у першій половині XIV ст. [15, с. 39; 14, арк. 2102; 16, с. 103], формувався впродовж XVII-XVIII ст., у XIX столітті у зв'язку зі зміною конфесійної приналежності перетворений на резиденцію архієрея – Будинок архієрея. Як і домініканський, перший францисканський костел було зведено з дерева, новий мурований почали будувати після пожежі 1616 року і закінчили перед турецьким нашествям. Архітектурна споруда була повернута турками майже недоторканою. Кляшторні забудови стали мурованими лише у XVIII ст. [13, с. 168; 21, с. 277].

Переосвячення костелу у 1799 році на Архієрейську церкву призвело до нових реконструкцій, що мали на меті надати споруді «московського характеру». Над головною навою було надбудовано фальшиву сферичну баню на дерев'яному барабані, увінчану главною. Дзвіниця була перекрыта наметовим залізним дахом. Надання споруді православного вигляду продовжилось у 1833-1835 роках, коли дерев'яний купол був заміненний на більший і вищий, а в інтер'єрі церкви було влаштовано муровані царські ворота. У 1851-1866 роках інтер'єр частково був розписаний олійними фарбами.

У 1936 році костел переданий НКВС, який влаштував там тюрму. Впродовж війни сильно пошкоджений, у післявоєнний час він використовувався для промислових потреб, як сховище для матеріалів міського архіву [8].

З 1998 року храм освячений на Свято-Успенський собор Кам'янець-Подільської і Городоцької єпархії московського патріархату. На другому штучно створеному поверсі споруди продовжував розміщуватися архів. У 2002 році у наслідок опалення приміщення піччю загорілися цінні папери, що призвело до знищення кількох архівних фондів. На даний момент проводиться нова реконструкція, яка має на меті повну трансформацію католицької архітектурної пам'ятки на православну. На жаль, до перебудови не залучаються фахівці; вона здійснюється стихійно, гвалтовно, непередбачувано. Священники не допускають жодних представників державних комісій, а також не слухають порад спеціалістів. У результаті був забілений фресковий розпис XVIII ст.; розламаний комин, знищено традиційне для Поділля білокам'яне обрамлення дверних і віконних отворів, вкрита тиньком надвірна плита латинською мовою, на стіні монастиря сколота пам'ятна дата (1750 рік), etc. Варварський підхід до експлуатації пам'ятки потребує порушення справи про створення і захист кваліфікованого проекту відбудови або повної зміни господаря.

На даний момент пам'ятки сакральної архітектури Кам'янця-Подільського знаходяться в різному стані збереження, деякі з них, але таких небагато, кваліфіковано відреставровані. Спостерігаються приклади, коли поряд із автентично збереженими компонентами конкретної споруди можна знайти сильно видозмінені, деструктивні елементи (по-домініканський костел св. Миколая, церква св. Миколая та ін.). Стаття базується на основі матеріалів наукового відділу Національного історико-архітектурного заповідника «Кам'янець» і підтверджена фахівцями наукового відділу заповідника.

Деструктивними можна назвати відбудови у центральній частині міста, які дисонують з давніми архітектурними об'єктами. Зведення споруд у західній частині Ринку закрило панораму монастиря і костелу св. Михайла сестер-домініканок. Найбільш руйнівного характеру надає некваліфікований підхід до відтворення етнокультурної спадщини, часта відмова від спеціалістів, фахівців у галузі пам'яткознавства і архітектури. Труднощі контролю за процесом збереження і відтворення цінного архітектурного доробку пов'язані з тим, що чинним законодавством України не передбачений механізм і правила, якими мають керуватися релігійні громади при використанні пам'яток архітектури. Потребують негайного доопрацювання закони про пам'яткоохоронну діяльність.

Водночас, поряд з деструктивними змінами є й позитивні зрушення. Позитивним для пам'яткоохоронної справи є виданий у 1986 р. IV том (терени Поділля) під назвою «Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР» [9], який містить достатньо помилок і неточностей, але в цілому дозволяє зрозуміти зміни, що зазнали об'єкти архітектури у період воєнничого атеїзму. Позитивним було також рішення Президента України про передачу архітектурних споруд релігійним громадам. Відбудова у масштабі, пропорціях і автентичному образі Свято-Троїцької церкви, Олександро-Невського право-славного собору, кваліфікована реставрація спеціалістами Хрестовоздвиженської (архітектурна майстерня під керівництвом І.Р. Могитича, архітектори Б.Я. Кіндзельський і Г.П. Крук) та Георгіївської церков, а також Тринітарського костелу повернули й зберегли для Кам'янця важливі міські доміанти. Почала працювати над відтворенням храму св. Миколая вірменська громада міста. Мусульманська спільнота висловила бажання відбудувати у місті мечеть.

Таким чином, можна ствердити, що змінилися часи – змінюється ставлення до сакральних об'єктів, виправляються політичні помилки, починає висвітлюватися

недосліджена спадщина храмового зодчества та його наповнення. Після 2007 року в Кам'янці постійно відбувається поліконфесійний собор, в якому беруть участь представники різних релігійних спільнот. На першій зустрічі одностайним рішенням Кам'янцю було надано ім'я «Міста, яке полюбують ангели». В цьому звучить надія і перспектива на подальшу співпрацю в галузі дослідження й відродження спільної духовності, у сфері розвідок та вивчення сакральних пам'яток, що належать до видатних зразків етнокультурної спадщини Європи і входять у культурну та мистецьку скарбницю українського народу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барановский Г.В. Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников института гражданских инженеров (Строительного Училища) 1842-1892 гг. – СПб., 1893.
2. Годованюк О. Костели Волині // Теорія та історія архітектури і містобудування: збірник наук. праць держ. наук.-дослід. ін-ту теорії та історії архітектури і містобудування / редкол. : М.М. Дьомін, А.П. Мардер, А.О. Пучков та ін. – К.: НДІТІАМ, 1998. – Вип. 3 : На честь Григорія Никоновича Логвина. – С. 80-91.
3. ДАХО (Державний архів Хмельницької області). – Ф.315. – Оп.1. – Спр. 2619. – Арк. 3, 9.
4. Задорожнюк А. Б. Подільські архітектори XIX ст. // Освіта, наука і культура на Поділлі : збірник наук. праць. – Кам'янець-Подільський : Оіум, 2004. – Т. 4. – С. 264-270.
5. Історія релігії в Україні : у 10 т. Т. 4. Католицизм / за ред. П. Яроцького. – К., 2001. – 598 с. – Бібліогр. : с. 597-598. – 1500 пр.
6. Некролог I / Зодчий. – 1916. – №4. – С. 34.
7. Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець» (Далі – НІАЗ «Кам'янець»). Kamieniec Podolski, projekt przebudowy d. kościoła i klasztoru oo. franciszkanów z 1833. – Fotokopia projektu przebudowy dawnego kościoła i klasztoru oo. franciszkanów na cerkiew prawosławną i siedzibę archiereja, arch. Szymon Uczta. Projekt został zatwierdzony do realizacji 8 sierpnia 1833 r. – № 1076/ 4333, KN 121/ 3 [oryginał РГИА, ф. 218, оп. 3, д. 549].
8. НІАЗ «Кам'янець». – Францисканський костел. – Довідка з фондів.
9. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР : иллюстр. справочник-каталог : Т. 1 – 4. – К. : Будівельник, 1983-1986 гг. – Т. 1. – 1983. – 160 с. : ил. ; Т. 2. – 1985. – 336 с. : ил. ; Т. 3. – 1985. – 337 с. : ил. ; Т. 4. – 1986. – 375 с. : ил.
10. Пластицька Є.М., Винокур І.С., Хотюн Г.М., Медведовський І.І. Кам'янець-Подільський. Історико-архітектурний нарис. – К.: Будівельник, 1968. – 120 с. – С. 38.
11. Российский государственный исторический архив в Санкт-Петербурге (Далі – РГИА). – Ф. 1488. – Оп. 3.– Спр. 552. – Арк. 1-2.
12. РГИА. – Ф. 797. – оп. 14, дело 34819. – О перестройке костела в Виннице. – 1844-1849.
13. Сецинский Е. Город Каменец-Подольский. Историческое описание. – К. : Тип. С.В. Кульженко, 1895. – 247 с. : ил.
14. ЦДАЛ (Центральний державний історичний архів у Львові). – Львів. – Ф. 9. – Оп.1. – Од. зб. 417. – арк. 2102.
15. Юрченко С. Кафедральна готика України // Пам'ятки України: історія та культура, 1993. – № 1-6. – С. 39.
16. Bania Z., Wiraszka M. Kamieniec Podolski: miasto-legenda. – Warszawa: Neriton, 2001. – 242 s.
17. Kołodziejczyk. Podole pod panowaniem tureckim: ealet kamieniecki 1672-1699. – Warszawa, 1994. – 139 s.
18. Kowalczyk J. Kościoły późnobarokowe w diecezji Kamienieckiej // Sztuka kresów wschodnich. – Kraków, 1996. – Cz. 2. – S. 85-126.
19. Ostrowski M. Historyczny rys biskupstwa kamienieckiego. – «Przegląd Katolicki», 1863. – № 19. – S. 290-310.
20. Petrowa A., Architektura sakralna wyznania rzymskokatolickiego i wyznań protestanckich Ukrainy Prawobrzeżnej i Południowej w II poł. XIX i na pocz. XX w. Praca dokt. pod kier. dr. hab. Z. Bani, prof. UKSW przy Katedrze



*Тетяна Куратнік  
(Полтава, Україна)*

## **ЕТНОДИЗАЙН ЯК СУЧАСНА КОНЦЕПЦІЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНЦІВ**

*У статті висвітлено актуальні проблеми етнодизайну, як одного з видів творчої художньо-проектної діяльності, що ґрунтується на культурно-мистецьких засадах традиційного декоративно-прикладного мистецтва і новітніх технологій дизайну. Подано результати дослідження етнодизайну як сучасної концепції репрезентації культурної спадщини українців.*

*Ключові слова: етнодизайн, індустрія моди, етностиль, сучасний інтер'єр, архітектура, мистецтво, сучасний одяг.*

Репрезентація культурної спадщини українців відбувається через призму художньо творчої діяльності людини у всіх сферах суспільного буття. Одним із найпопулярніших видів художньої діяльності, де найбільш органічно використовуються елементи декоративно-прикладного мистецтва, у ХХІ ст. стає етнодизайн. На сьогодні він є важливою складовою сучасної української культури, де поєднуються прадавні народні традиції з сучасними технологіями.

Вченими відмічається [3, 4, 5], що впродовж віків етнічний дизайн України формувався у двох основних формах: як домашні ремесла та як організовані виробництва – промисли, пов'язані з ринком. На їх розвиток впливали природні умови України, наявність сировини, вигідне торгівельне та географічне розташування. Зазначені форми розвитку етнічного дизайну йшли паралельно, тісно переплітаючись між собою. Кожна епоха збагачувала предметно-духовний світ людини і вносила свої зміни. Проте з покоління в покоління передавався генетичний код художньої традиції та художня спадщина народу. Вивчення різних періодів розвитку та видів народного мистецтва проводили А. Будзан, Р. Захарчук-Чугай, М. Драган, К. Кавас, Т. Кара-Васильєва, М. Криволапов, Ю. Легенький, М. Макаренко, П. Мельниченко, С. Мигаль, Л. Оршанський, К. Променицький, М. Станкевич, В. Тименко, В. Титаренко, В. Торканюк, Д. Тхоржевський, А. Хворостов, Є. Шевченко, К. Шонк-Русич та багато інших дослідників [6, 52].

Етнодизайн існує на основі спадковості традицій і розвивається в історичній послідовності разом з удосконаленням усіх видів художньої діяльності, розширенням народних ремесел і промислів.

Для етнодизайну закономірним є акумуляція досвіду художньо-трудової діяльності з виготовлення й оздоблення побутових речей, що мають як практичне, так і естетичне значення.

Поряд з цим, спостерігається закономірна залежність методів формотворчості від технології виробництва. Під впливом технологій виробництва формується і постійно розширюється арсенал прийомів етнодизайну, удосконалюються засоби формотворення, з'являлися нові вироби [6].

На сьогодні етнодизайн зайняв чільне місце у суспільному житті українців, заповнив творчий простір вітчизняних дизайнерів. Етномотиви прослідковуються у багатьох сучасних видах мистецтв.

Дивовижно: етнодизайн в меблях та інтер'єрі, в цілому, донедавна можна було побачити хіба що у кафе, де готують національні страви, а ось для інтер'єру будинків

та квартир люди обирали класичні чи модернові рішення. Але ось етностиль увійшов у моду, і стало зрозуміло, що він дає чудову можливість зробити своє житло більш індивідуальним та затишним! При створенні такого дизайну використовуються дерев'яні меблі, вишиті серветки, скатертини, подушки, які допомагають без особливих фінансових затрат створити дизайн красивим і незвичайним.

Звичайно ж не можна залишити поза увагою і архітектурні особливості етностилю. Раніше лише у «глухих» селах можна було побачити хати-мазанки, проте і в сучасних мегаполісах з'являються будівлі, праобразом яких є стара українська хата та її оздоблення. Так, наприклад, у нашому місті славнозвісний ресторанний комплекс «Козачка» є яскравим прикладом етнодизайну в архітектурі та інтер'єрі. Ззовні будівля схожа на українську хату, а ресторанний зал має сучасне планування, проте елементи інтер'єру виконані в стародавніх традиціях. Відвідуючи цей сучасний заклад, ти надихаєшся атмосферою національної культури, старовинності, хоча страви там готують як української так і європейської кухні.

Що стосується художнього мистецтва, то сучасні художники пишуть картини які відображують буття українського народу, його традиції та культуру. Звичайно, що кожен митець побачене відтворює у власному стилі, подекуди надзвичайно модернізованому, проте ідея твору, його зміст покликане на відтворення українських традицій та передачу патріотичних почуттів. Варто зазначити, що картини в етностилі можуть бути використані в дизайні інтер'єру, одягу, реклами.

Якщо розглядати етнодизайн в контексті народних ремесел, то варто відзначити, що сучасні майстри декоративно-ужиткового мистецтва як найяскравіше втілюють ідеї народності та українських традицій у своїх творах.

Українська вишивка модернізує разом зі змінами у суспільстві, течіями моди, змінюється і саме призначення деяких вишитих виробів. Так, наприклад, українська вишивка може бути окрасою чохла до портативної техніки, скриньок, жіночих сумочок, віконних завіс. Змінюється також і види орнаментів, з'являються нові узорі, використовуються сучасні вишивальні матеріали, техніки виконання виробів. Хоча вишиті вироби мають сучасний вигляд проте вишивка надає їм національності, традиційності.

Сьогодні надзвичайної популярності набуває виготовлення традиційних українських ляльок, а також м'яких іграшок в етно стилі.

Так, наприклад, широкого розповсюдження набули ляльки-обереги. Лялька-мотанка – українська народна лялька, символ жіночої мудрості, родинний оберіг. Здавна у кожній родині лялька-мотанка виконувала роль оберегу, була символом мудрості, берегинею роду, символом матері-прародительниці та зв'язку між поколіннями, одна із найдревніших іграшок і сакральних (священних) істот нашого народу, якій тисячі й тисячі років. Скільки існує людство, стільки років цій іграшці, і сьогодні традиція використовувати цей оберіг в українських оселях починає відроджуватися.

Різноманіття сучасних м'яких іграшок надзвичайно велике, проте виготовлені власними руками ляльки-патріоти користуються найбільшою популярністю. Звичайно, самі техніки виготовлення цих виробів запозичені в інших країнах, дещо допрацьовані нашими народними умільцями, проте найважливіше те, що майстрині прагнуть прикрасити, одягти, оздобити свої вироби елементами етнокультури нашого народу. Дуже цікаво виглядають ляльки Тільди (вперше зшила ляльку норвезька рукодільниця Тоні Фінангер) зайчики, ангелочки, феї вбрані в український народний костюм. Такий виріб можна використати за призначенням як іграшку для дитини, а також в якості оздоблення інтер'єру в етностилі.

Чільне місце етнодизайн посідає у вітчизняній індустрії моди. Топові дизайнери України повсякчас створюють свої нові колекції одягу, звертаючись до витоків народної творчості. Їхні колекції сповнені етномотивами. Форма та стильове вирішення

багатьох моделей знаходить відголосок у далекому минулому наших пращурів. Еволюціонувавши у сучасні різновиди одягу українські народні мотиви увійшли у наше повсякденне життя, повернувши нас до витоків нашої української культури.

Що стосується безпосередньо одягу сучасних українців, то він повинен не лише відповідати потребам споживача, бути багатофункціональним, але і мати естетичне призначення. На даному етапі розвитку України виховання патріотизму є важливою складовою культури нашого народу, у і тому, дизайнери-модельєри намагаються у своїх колекціях втілити етнокультурну українців.

Цікаво виглядають жіночі сумочки, клатчі з українською вишивкою, пояса оздоблені вишивкою бісером, хустки, шарфи, шалі, прикрашені етнічними малюнками. На особливу увагу заслуговує український віночок. Якщо традиційний вінок повинен був виконаний з символічних квітів, зі стрічками, і носили його лише молоді дівчата, то сучасний віночок – це обідок для волосся, оздоблений різноманітними штучними квітами (далеко не традиційними букетами, наприклад, трояндами, орхідеями), і прикрашає такий аксесуар голівоньки не лише молоденьких дівчат, але й дорослих жінок.

Підсумовуючи, відзначимо, що український дизайн не може існувати без національної ідеї. Репрезентація культурної спадщини українців відбувається через призму художньо творчої діяльності людини у всіх сферах суспільного буття. Все більше відомих українських та світових дизайнерів звертаються до етнокультурної спадщини нашого народу в пошуках натхнення для створення своїх творчих проєктів.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Афанасьєв Ю. *Етнодизайн як естетичне та геополітичне явище. // Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст. Збірник наук.праць (Ч.1). – Полтава. – 2014. – С. 175-180.*
2. *Від шаровар до камуфляжу з вишивкою: сучасне етно від українських дизайнерів. [Електронний ресурс]: Режим доступу: <http://espresso.tv>*
3. Криволапов М.О. *Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини / Мистецтво України. Вип..1. – К.: 2000. Спалах, 2000, – С. 11-12.*
4. Мусієнко В.Д., Захарченко Р.О., Сидоренко В.К., Тхоржевський Д.О. *прилучення учнів до національної культури у процесі трудового навчання. – К.: 1996.*
5. Тименко В.П., Сидоренко В.К., Оршанський Л.В. *Професійна дизайн-освіта: теорія і практика художньої обробки деревини. – К.: Педагогічна думка, 2007. – 288 с.*
6. Туташинський В.І. *Закономірності розвитку етнодизайну в технологічній освіті учнів. [Електронний ресурс]: Режим доступу: <http://lib.iitta.gov.ua>*

УДК 72.01:159 (392)

*Ольга Трошкіна  
(Київ, Україна)*

#### **АРХІТЕКТУРНИЙ МІСЬКИЙ ПРОСТІР**

#### **І РИТУАЛІЗОВАНА ПОВЕДІНКА ЛЮДЕЙ У НЬОМУ**

*У статті розглянуто вплив архітектурного простору міста на ритуалізовану поведінку людини в ньому.*

*Ключові слова: архітектура, архітектурний простір, ритуал, поведінка людини.*

*In the article the author considers the influence of the influence of the architectural space of the city on the ritualized behavior of humans in it.*

*Keywords: architecture, architectural space, ritual, human behavior.*

*Постановка проблеми.* Ритуали є не тільки важливою, але й невід'ємною частиною життя суспільства протягом всієї його історії. Здавна вони виконували ряд найважливіших функцій, пов'язаних із соціалізацією людини, передачею досвіду між поколіннями, визначенням відносин між природним і соціальним середовищем. В попередніх публікаціях автора був досліджений вплив ритуалів та обрядів на архітектурну діяльність і визначено їх основні особливості: 1) ритуал відображає процес створення будинку, три його етапи (початок-середина-кінець) та певне відношення до цього процесу як до відвоювання «свого» у «чужого»; 2) ритуал – це завжди дійство, яке залежить від типу архітектурного простору; 3) за допомогою ритуалу закріплюється приналежність як до певної соціальної, так і до професійної групи людей; 4) ритуал відновлення в архітектурі відповідає циклічному процесу побудова-руйнація-відбудова та символічно означає процес удосконалення світу та перемогу Порядку над Хаосом [6]. На відміну від усіх перерахованих, питання впливу типу архітектурного простору на вибір дії в ньому, її ритуалізації, було розглянуто недостатньо, тому це і стало *метою* даної праці.

*Аналіз останніх публікацій,* які стосувалися ритуалів, пов'язаних із архітектурною діяльністю був проведений автором у попередній праці [6]. Питанням дослідження середовища і людської поведінки в ньому займалися вчені із різних наукових галузей: психології [1], [3], антропології [9], урбаністики [4], архітектурної теорії [5], [7], а найбільше – соціології [2], [8]. Проте, дослідження про вплив архітектурного середовища на поведінку людини з точки зору її ритуалізації наразі недостатні.

*Основна частина.* Ритуал – це завжди подія, а будь-яка подія пов'язана із дійством. Здавна архітектура розглядалася як простір для певного дійства, тому для проведення і ритуалів і церемоній простір завжди обирається так, щоб він відповідав дійству і функціонально і символічно. Причому, якщо функціональність простору вирішується ще в процесі проектування, то символічності йому можна надати як на стадії задуму, так і за допомогою певних елементів вже в ході використання. Таким чином, будівля будь-якого функціонального типу розрахована на певні ритуали як релігійні так і світські, які проявляються як дійство [6].

Одні ритуали відбуваються в архітектурному просторі вокзалу – ритуали очікування, прощання і зустрічі, інші – в театрі – ритуали зайняття свого місця, очікування і реагування оплесками на виступ артистів. Ритуали вираження емоцій вболівальників на стадіоні відрізняються від ритуалів підкреслення значимості і ієрархії офісних працівників. Те ж саме відбувається і в просторі міста, де території, в залежності від функціонального призначення, відрізняються одна від одної вже самою можливістю або неможливістю певного дійства. В цьому сенсі ритуал розуміється як звичка до дії, яка повторюється в часі під тиском певних обставин.

Вже саме спілкування між людьми в певному архітектурному середовищі є ритуалізованим, оскільки так втілюються міжособистісні ритуали – відбувається обмін прийнятими в суспільстві фразами і жестами, доречними в даній ситуації; а також відбувається спілкування в межах стереотипної моделі поведінки. Міжособистісні ритуали виконують функції стабілізації відносин, соціального контролю, передачі досвіду.

За дослідженнями Е.Берна успішність ритуальної взаємодії залежить в основному від трьох чинників: 1) знання норм і правил поведінки, характерних для ситуації спілкування; 2) вміння підпорядковувати свою поведінку цим правилам (часто всупереч безпосереднім емоціям і відчуттів), не бентежачись деякою нещирістю своїх проявів; 3) вміння допомогти іншому прийти до взаємної згоди, якщо поведінка партнера в чомусь не відповідає стереотипу про «належну поведінку» [1].

Поділ міста на три основні складові – двір – вулиця – площа визначає і відповідну поведінку людини, яка протягом багатьох століть для городянина стала

ритуальною. Так, двір – це елементарна частка міського простору, віднесеного до певного будинку або групи будинків. Чітко фіксований, замкнений простір міського двору завжди співвимірний людині. Двори, як правило з'єднуються між собою за допомогою арок або наскрізних проходів у будинках, утворюючи складну розгалужену систему внутрішньо кварталних просторів, що пронизує в окремих випадках великі ділянки міської території. Двір є простим і тому особливо важливим типом універсального простору громадського призначення, це проміжний простір під час переходу людини від дверей своєї квартири до неосяжного простору міста. Цей відособлений простір розглядається як призначений для використання мешканцями довколишніх будинків, з обмеженим доступом для іншого населення, а зони діяльності мають постійних власників [7]. Види діяльності і форми поведінки тут мають стійкий вигляд і часові рамки. Тут відбувається контакти мешканців із знайомими (при вході до будинку) та зустрічі сусідів, обмін між ними місцевими новинами і поглядами на політичну ситуацію в країні. Архетипом цього простору і ритуальної поведінки в ньому є збір людей біля водозабірної колонки чи колодязю. Основні види діяльності і типи поведінки людини – стояння, сидіння, спілкування, відпочинок або, в разі конфліктної ситуації, напруга (сварка). Обов'язковим є привітання сусідів. У разі конфлікту сусіди не вітаються демонстративно.

Двір мислиться як приватна територія, тому винести сміття можна в халаті і капцях, можна вибивати підстилки, загоряти, створювати клумби, саджати плодові дерева. Мешканці добре знають один одного і що кому належить на території двору – хто за якою клумбою доглядає, хто яке дерево посадив. Таки чином відбувається повний контроль над територією. Незнайомці викликають неприховану цікавість, їх розглядають і розпитують до кого прийшли. Вони сприймаються як чужаки на своїй території, тому місцеві відносяться до них із підозрою.

Зовсім інший тип поведінки на вулиці. Вулиця – протяжний орієнтований на міський рух простір, що контрастує із замкнутим інтимним двором. Вулиця – це простір, що сполучає квартиру чи двір (інтимну територію) із головною громадською територією – площею, місцем для зібрання великої кількості людей. Простір з транзитним рухом призначений для використання більшістю груп містян. Цей простір не має зон, закріплених за конкретними групами – вони використовуються різними групами населення. Види діяльності і форми поведінки схильні до змін залежно від перетину інтересів цих груп, меж зон і персональних просторів, що здатні змінюватися.

На вулиці потрібно бути відповідно одягненим – тут неприпустимі халат і капці. Більш прийнятний короткочасний візуальний контакт. Розглядати інших людей просто в очі не прийнято.

Основні види діяльності і типи поведінки людини: транзит, візуальний контакт, зупинка на порогових просторах (перехрестя, магазин, кіоск, каф, банкомат). Спілкування відбувається в русі, або, при короткочасній зупинці (наприклад, незнайомиць запитує про дорогу чи котра година?). Більш тривале спілкування відбувається під час очікування громадського транспорту на зупинці, в нішах чи інших порогових просторах біля входу в будівлі. Там же відбувається і споглядання за іншими людьми і середовищем так, щоб візуально контролювати територію, в той час як спина захищена стіною чи парканом. Характер руху на вулиці здебільшого цілеспрямований та зосереджений.

Міська площа – простір, де відбувається перехрещення людських потоків і транспорту. Основні види діяльності і типи поведінки людини – стояння, сидіння, спілкування, споглядання – якщо площа пішохідна, і транзит – якщо площа слугує розподільником людських і транспортних потоків. Проте, та ж сама площа може змінюватись у вихідні дні, коли на ній проводяться масові заходи чи свята. Відповідно змінюється і людська поведінка.

Окремо слід розглядати головну площу міста (майдан) – простір, який

використовується населенням усього міста не лише під час свят, але й під час демонстрацій та революцій. В такому разі цей архітектурний простір найбільше слугує для проведення церемоній і ритуалів і по своїй суті є театралізованим, проте, ритуали і церемоніали можуть бути і світськими. Вони з'явилися в результаті секуляризації публічного і приватного життя, успадкувавши зовнішню (в т.ч. психологічну) структуру відповідних культових актів, але без сакрального змісту.

Прикладом світських ритуалів, пов'язаних із архітектурою та архітектурним середовищем є: церемоніальна хода під час парадів повз трибуни із високопосадовцями; створення церемоніального проходу до урядових адміністративних будівель; наявність головних площ у містах для збору значної кількості народних мас і проведення певних дійств, пов'язаних із такими соціальними просторами (паради, мітинги, зібрання, революції, протести, виступи різних лідерів перед народом із трибуни, спеціально зведеної на площі і т.д.); влаштування для політичних лідерів т.зв. «вікон з'явлень» в самих спорудах, прийом іноземних послів та делегацій в інтер'єрах найкращих будівель міста тощо.

**Висновок.** Отже, в міській культурі здавна склалися певні типи просторів – двори, вулиці, площі, окраїни, центри та ін.. Усі вони мають свої особливості, котрі безпосередньо пов'язані з різноманітністю умов, які створюють ситуації перетину пішохідних потоків і поєднання в одних зонах різних груп населення, зайнятих різними видами діяльності. Їх поведінка є ритуалізованою поведінкою, оскільки ритуали – це сформовані суспільством норми спілкування. Подальші наукові розвідки повинні стосуватись питань впливу типу і конфігурації простору на його сприйняття людиною та на її поведінку та види спілкування.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Берн, Э. *Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры*. Текст.: психология человеческих взаимоотношений / Э. Берн. СПб., -М.: АСТ, 1996.– 398 с.
2. Вахштайн В. Социология архитектурного объекта: между формальной и практической рациональностью [Електронний ресурс] // Новое литературное обозрение: №121 (3/2013). – Режим доступу до журн.: <http://www.nlobooks.ru/node/3561>
3. Володько О.М. *Внешний рисунок поведения человека* / О.М. Володько // *Адукацыя і выхаванне*. – Минск. – 2013. – №3. – С. 28-31.
4. Гейл Я. *Города для людей* / пер. с англ. Альпина Паблицер. – М.: Крост, 2012. – 276 с.
5. Титов А.Л. *Организация архитектурной среды и поведение человека*: Дисс. канд. архитектуры. – Екатеринбург, 2004. – 121с.
6. Трошкіна О.А. *Архітектурна діяльність і ритуал* / О.А.Трошкіна // *Етнотизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст*: зб. наук.праць. Кн.3.– Полтава: ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2015. – 48-56.
7. Трошкіна О.А. *Класифікації та властивості архітектурного простору* / О.А. Трошкіна // *Проблеми розвитку міського середовища*.: *Наук.-техн. зб.*– Київ.: НАУ, 2012. – Вип.7 – С.248-255.
8. Штомпка П. *Визуальная социология. Фотография как метод исследования*: / П Штомпка / пер. с польск. Н.В. Морозовой, авт. вступ. ст. Н.Е. Покровский. – М.: Логос, 2007. – 168 с.
9. Hall E. *The Silent Language* / E. Hall. – New York : London, 1990. – 120 p.

**Віктор Тімохін**  
(Київ, Україна)

## ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РЕКОНСТРУКЦІЇ АРХІТЕКТУРНО-МІСТОБУДІВНОГО СЕРЕДОВИЩА

У статті розглянуто актуальні проблеми перетворень сучасного міського середовища, запропоновані принципи систематизації й гармонізації процесів

реконструкції і реструктуризації, реорганізації й реформації його складових частин – міських тканин і каркасів, урбанізованих ландшафтів і оболонки.

**Ключові слова:** міське середовище, реконструкція, перетворення, принципи, гармонізація

*Actual problems of the contemporary urban environment transformations were consider, principles of the systematisation and harmonyzation of prosesses the reconstruction and restructuration, reorganization and reformation their compozed parts – urban tissue and frame, urban landscape and cover were preposed in this article.*

**Key words:** urban environment, reconstruction, transformation, principles, harmonization.

У сучасній архітектурно-містобудівній теорії поняття реконструкція в більшій чи меншій мірі підпорядковується і підпорядковує ряд понять, що утворюють своєрідний змістовний контекст процесів відновлення і перебудови, відродження і відбудови, збереження й укріплення складових і фрагментів архітектурно-містобудівного середовища. Цей контекст найчастіше характеризується і визначається такими термінами, як: реабілітація, ревалоризація, ревіталізація, регенерація, редуплікація, рекультивація, реновація, реставрація, реституція [1]. Такі неузгодженість і внутрішня невпорядкованість, а в кінцевому рахунку не систематизованість, різноманіття термінів і понять стало наслідком сучасного стану архітектури і містобудування.

При цьому слід також взяти до уваги, що сьогодні все ще «... поширено помилкове переконання, що оновлення це тільки тимчасовий захід, а загалом питання повинні вирішуватись раз і назавжди. В дійсності же цю проблему неможливо вирішити остаточно, оскільки старіння – це явище повсякденне» [2, с. 13]. Звідси видно, що одна із сторін проблеми теоретичного осмислення явища реконструкції лежить в площині усвідомлення його подвійного змісту, а саме: дискретності і часткової хаотичності процесів реконструкції в локальному часі, що доповнюються розумінням неперервності і циклічності, а загалом закономірностей реконструктивних перетворень в глобальному історичному часі. Ще один бік проблеми лежить в площині необхідності дослідження процесів реконструкції в режимі діалогу з міськими мешканцями, з урахуванням інтересів конкретних громад, що формуються в їх індивідуалізованому ментальному часі, котрий кардинальним чином впливає на вимоги до міського середовища, на визначення ступеню морального старіння, перспективи і напрямки подальшого розвитку міського середовища. «Реформи слід проводити тільки у вигляді постійного діалогу з тими, хто буде завтра населяти наші будинки і міста. Мова йде про те, щоб не вважати більше мешканців бездушними речами, а звернути, нарешті, увагу на хвилюючі їх проблеми, ... на глибоку індивідуальність, на мрії, фантазії, навіть якщо останні здаються нам ілюзорними» [3, с. 29].

На необхідності реформаторських змін ґрунтувались дослідження і проекти реконструкції європейських й інших столиць кінця ХІХ–початку ХХ століть. Найяскравішими з них стали роботи Османа, Енара, Ле Корбюзьє, Ладовського, Саарінена. Друга хвиля близьких за змістом робіт, що припадає на середину–кінець ХХ століття, пов'язана з творчими групами МАРС, УРТЕК, НЕР т. ін., з іменами Л. Кана, К. Танге, О. Гутнова, К. Лінча та ін., які в своїх дослідженнях і проектах продемонстрували власну творчу позицію і глибоке переконання в необхідності глобальних перетворень міського середовища при реконструкції історичних міст.

Третя хвиля, яка стосувалася проблем реконструкції міст, їх агломерацій і конурбацій, отримали подальший розвиток в екістичних дослідженнях і проектах континентальних, материкових і планетарної систем розселення, запропонованих К. Доксіадісом [4]. Питання реконструкції міського середовища в умовах глобальних

систем розселення приділялась увага в роботах творчих груп НЕР і СУПЕРСТУДІО, в пропозиціях О. Хансена, Й. Фрідмана, П. Меймона та ін.

Аналіз загальної картини короткострокових і перспективних, фрагментарних і тотальних перетворень і проблем міського середовища засвідчив необхідність систематизації цих перетворень і вирішення їх проблем в контексті урбосферної еволюції. Один із можливих шляхів отримання позитивних результатів лежить в площині усвідомлення реально існуючої багатоярусної будови простору-часу урбосфери і відповідного розшарування міського середовища. Мається на увазі, що будь-які перетворення міського середовища, – нашарувань міської тканини і міських каркасів, урболандшафтів й урбооболонки міста, – природним чином відбуваються в єдиній багатоярусній сфері, котра охоплює й ієрархічно підпорядковує локальний і ментальний, глобальний і темпоральний рівні простору-часу тотальної містобудівної еволюції [5].

Найважливішими серед перетворень міського середовища визнаються: процеси реконструкції міської тканини, що зв'язані із локальними змінами транспортно-пішохідної і культурно-побутової мереж первинного обслуговування; процеси реструктуризації, що обумовлюють виникнення міського планувального каркасу і відповідних змін ментальних акцентів оновлення функціонально-просторової структури й інфраструктури міста; процеси реорганізації, що стають наслідками агломераційних взаємозв'язків і стимулюють глобальні історичні зміни в організації й структурі міста і виникнення урбанізованих ландшафтів, як наступного шару міського середовища; нарешті, процеси реформації, під впливом яких поступово формується найвищий урбооболонковий шар як результат гіперурбанізації надагломераційного рівня на материках і континентах планети.

Ці, ієрархічно-підпорядковані і, водночас, складно переплетені і взаємопроникаючі, процеси у своїй різноманітній взаємодії активно пристосовуються і кооперуються між собою в не завжди керованих і наперед передбачених, глибинних і втаємничених, але завжди ефективних і економічних процесах самоорганізації, спрямованих на оновлення конструкцій і структур, організацій і форм міського середовища, їх максимального пристосування один до одного і взаємного адаптування з оточенням.

Разом з тим, виникнення і розгортання цих та інших дивовижних властивостей самоорганізації стає можливим за конкретних умов і природних обмежень гармонійного, тобто без насильства, втрат і спотворень, справедливого розвитку нашарувань міського середовища. До таких визначальних обмежень, насамперед, слід віднести допустиму (пластичну і без розривів) деформованість міської планувальної тканини в умовах її зваженої й поміркованої реконструкції. Іншим, не менш важливим, обмеженням в умовах більш радикальної реструктуризації стає трансформованість, котра розуміється як природне перетворення локальних форм функціонально-планувальної структури міста в більш масштабні мегаструктурні форми міського каркасу.

Наступний рівень і крок глобальних і широкомасштабних перетворень – процеси реорганізації, – пов'язані з їх визначальним принципом – метаморфічністю, котрий, як і попередній принцип трансформованості, був уведений у теорію і практику містобудування японськими метаболістами. Останній рівень надприродної самоорганізації надагломераційних перетворень, котрий втілюється у процеси реформації, кардинального і небаченого досі оновлення форм міського середовища, обмежує своє тотальне і некероване поширення завдяки принципу, який умовно можна назвати терраформованістю і який, в певних межах, дозволяє переглянути природні образи і форми земної поверхні на шляху створення у майбутньому гіперструктурних (підземних, наземних і надземних) напластованих утворень нової урбооболонки планети на її материках і континентах, в акваторіях і в атмосфері.



Якщо вище сформульовані принципові обмеження – метаморфічність, де-, транс- і терраформованість – визначають горизонтальний порядок вертикальної гармонізації перетворень міської тканини і міських каркасів, урболандшафтів й урбооболонки, то на їх вертикальне упорядкування впливає самоорганізація вищезгаданих процесів діалектичного усталення й оновлення, становлення і творення всіх видів нашарувань міського середовища.

Одним з базових принципів гармонізації цих процесів можна вважати калейдоскопічність, зміст якої полягає у підтриманні природного порядку розгортання різноманітних перетворень шляхом поступового вертикального і послідовного горизонтального переходу спочатку від симетричних до дисиметричних, далі до ритмічних і евритмічних утворень, а потім до симетрії нового рівня планувальних конструкцій і структур, організацій і форм. Дослідження ряду авторів засвідчили значний потенціал і все зростаючу роль симетризації в гармонічному розвитку і самоорганізації міського середовища [5, 7, 8].

Наступний рівень, де домінують процеси оновлення і реструктуризації, що відповідають за трансформованість і виникнення міського каркасу, утримується і укріплюється горизонтально-вертикальним розгортанням і дією принципу компенсованості. Сутність цього принципу корениться в ментальності різних громад міських мешканців – містян, слободян, урбодян і поселян, – які на основі власних життєвих цінностей і поглядів визначають необхідність і достатність, міру і ступінь оновлення міського середовища в умовах обмежених ресурсів і використання структурних резервів самоорганізації [5].

Ще одним важливим принципом гармонічного узгодження процесів реорганізації, що викликають до життя метаморфічні перетворення і урболандшафтні форми міського середовища, стає принцип пропорційності. Цей принцип, розгортаючись в горизонтальних нашаруваннях і домінуючи на рівні урболандшафтів, «зшиває» між собою по вертикалі всі рівні і види перетворень і нашарувань у ході встановлення і підтримання гармонічних співвідношень і пропорцій між процесами розосередження і концентрації, самоорганізації й адаптації міських функцій і планувальних систем. У деяких дослідженнях для контролю гармонічних співвідношень між цими процесами пропонується використовувати динамічні пропорційні ряди, наприклад, «золотий переріз» [5, 9].

Замикає ряд головних обмежень гармонічних перетворень принцип компліментарності, який, стимулюючи процеси реформації і виникнення оболонки в дозволені межі терраформування, розповсюджується і, так би мовити, доброзичливо, приязно і без зайвих зусиль, прагне об'єднати між собою конструкції й структури, організації і форми в різноманітних нашаруваннях міського середовища, гарантуючи при цьому збереження їх індивідуальності і самотності.

Поряд з вищевикладеними внутрішніми принципами, які визначають зміст і цілі самоорганізації всього багатоманіття середовищних перетворень, існують зовнішні принципи, що віддзеркалюють ідеальну форму і неминущі цінності гармонізації цих перетворень. В історії архітектури до таких неминущих цінностей відноситься вітрувіанська тріада, яка разом з уявленнями про гармонію Альберті, сьогодні, в наш динамічний час, перетворилася у тетраду – міцність, корисність, довершеність, краса.

Сьогодні, коли в різних областях архітектурно-містобудівної теорії й практики все частіше виникає нагальна потреба у переформатуванні й модернізації тетради Вітрувія-Альберті, вона буде значно точніше відповідати уявленням про самоорганізацію і гармонічний розвиток перетворень у різноманітних нашаруваннях міського середовища у вигляді доповнюваності (міцності), доцільності (корисності), спадковості (довершеності), атрактивності (краси). Принцип доповнюваності проголошує існування загальної єдності і можливості сумування генезних співвідношень і зв'язків, тобто своєрідних генетичних кодів, гармонічних перетворень

конструкцій і структур, організацій і форм міського середовища, що забезпечують їх міцність, довготривалість й усталеність.

Принцип доцільності свідчить про загальну функціональну і цільову єдність перетворень і середовищних нашарувань, які досягають оптимального гармонічного стану найбільш економним й ефективним способом корисного використання ресурсів й внутрішніх резервів самоорганізації в процесах оновлення. Принцип спадкоємності, історично еднаючи причинно-наслідкові зв'язки між містобудівними культурами, епохами і цивілізаціями, виступає гарантом накопичення історичного досвіду і використання найкращих традицій у самоорганізації і становленні гармонічно довершеного міського середовища. Принцип атрактивності акцентує увагу на виборі деяких особливо привабливих і красивих по суті траєкторій і рядів, наприклад, «золотого перерізу», в якості ідеальних взірців самоорганізації і гармонічних перетворень існуючих і творення нових форм багатозарядного міського середовища.

У багатьох мистецтвах, у дослідженнях і художніх творах видатних майстрів, серед яких добре відомі імена архітекторів, живописців і поетів Ф.Л. Райта, Я. Черніхова, Г. Клімта, П. Валері, орнамент, окрім його побутово-декоративних й езотерично-втаємничених функцій, визнається крупно масштабним провідним засобом, так би мовити первинною канвою символічного формоутворення і структурування науково-мистецького простору-часу фактично і всіх видах красних мистецтв. Більш того, вважається, що загальна функція і базова роль орнаменту в усіх мистецтвах подібні й аналогічні до функції й провідного значення математики для всіх розвинутих природничих і гуманітарних наук [10]. Іншими словами, понад системний принцип орнаментальності, як вираз взаємовідповідності мистецьких і наукових знань про урбосферну еволюцію, спроможний синергійно поєднати в собі доповнюваність (міцність) і доцільність (корисність), спадковість (довершеність) і атрактивність (красу).

Підбиваючи підсумки, слід зауважити, що самоорганізований устрій і гармонійний лад урбосферного простору-часу одночасно впливає і знаходиться в зоні впливу вищевизначених надсистемних принципів повноти й орнаментальності та єдності системних принципів цілісності багатоманітних перетворень в різноманітних нашаруваннях міського середовища. У свою чергу, ці перетворення і нашарування підпадають під дію внутрішніх морфологічних принципів метаморфічності, де-, транс- і терраформованості міської тканини і каркасів, урбанізованих ландшафтів і оболонка. Сукупне використання системних і над системних принципів цілісності й єдності, повноти й орнаментальності, а також морфологічних принципів відкриває нові перспективи на тлі розширення і поглиблення змісту і форм процесів реконструкції і реструктуризації, реорганізації і реформації.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Тимофієнко В.І. *Архітектура і монументальне: Терміни та поняття*. – К.: вид-во інституту проблем сучасного мистецтва Головкиївархітектура 2002. – 472 с.
2. Бернар А. *Большой Париж// Современная архитектура*, 1968, №4. – с.13–16.
3. Боссар П., Паран К., Реноди Ж. *Отвечают три архитектора// Современная архитектура*, 1968, №4. – С. 28–31.
4. Doxiadis C. *Ekistics: An Introduction to the science of Human Settlements*. – London, 1968.– 527р.
5. Тимохін В.О. *Архітектура міського розвитку. 7 книг з теорії містобудування*. – К.: КНУБА, 2008. – 629 с.
6. Мережковский Д.С. *Христос и Антихрист. Том II. Воскресшие боги. (Леонардо да Винчи)*. – К.: Дніпро, 1992. – 607 с.
7. Alexander K. *New Theory of Urban Design*. – N. Y., Oxford University Press, 1987. – 251 p.
8. Смолина Н.П. *Традиции симметрии в архитектуре*. – М.: Стройиздат, 1990. – 344 с.

9. Шебек Н.М. Гармонізація планувального розвитку міста. – К.: Основа, 2008. – 216 с.
10. Валери П. Введение в систему Леонардо да Винчи. – М.: Искусство, 1975. – 263 с.

*Тетяна Малік  
(Київ, Україна)*

## **ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЧЕРЕЗ ЕТНОМАРКЕРИ У ДИЗАЙНІ СЕРЕДОВИЩА**

*Визначення семіотичних ознак етнодизайну в залежності від розміщення, клімату, історії і традицій, філософії, віросповідання.*

**Ключові слова:** *етнодизайн, середовище, етномаркери, традиції.*

*Identification of semiotic signs ethno design depending on the location, climate, history and traditions, philosophy, religion.*

**Keywords:** *ethno design, environment, ethnic markers, tradition.*

Аналіз публікацій показав, що історичними аспектами створення і стилеформування етносередовищ взагалі займалися Даниленко В.Я., Сніжко В.В., Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І., Шимко В.Т., Барташевич А.А., Перелигіна Л.Г.; питання декоративно-прикладного мистецтва і композиції піднімалися в роботах Антоновича Є.А., Тимківа Б.М.; інтер'єр і предметний дизайн житла розглядається в публікаціях Агранович-Пономарева Е.С., Аладова Н.І. а питання інтер'єру окремих громадських будівель – Бондаренко І.В., Баньковська А.К., Малік Т.В.; розробці інтер'єру в східному стилі приділена увага в матеріалах Браиловская Л.В., Саллюм А, Алексеева Е.Б. та інших. У той же час більшість наукових робіт в плані формування етно середовищ були написані без урахування узагальнених семіотичних ознак.

Мета даної статті полягає у потребі визначення базових аспектів формування основних етноознак певної національної культури.

«Рух етнофутуризму виник на рубежі 80-90-х років минулого століття. Біля його витоків стояли естонські поети ... Пізніше до цього руху приєдналися вчені з України, Польщі, Америки. Головна ідея цього напрямку в культурі - це забезпечення майбутнього етнічним культурам» [1, с. 47]. Зі свого боку, Ю.Г. Легенький зазначає, що «етнодизайн – нова парадигма бачення складного комплексу народної, ремісничої та професійної культури» [2, с. 217].

Цікавими, з точки зору етнодизайну, є скандинавські країни з їх жорстким кліматом і величезним бажанням зберегти свою культуру.

До головних «етномаркерів» можна віднести: створення кольорової системи, що визначає основний емоційний характер середовища; уречевлення конструкцій; використання прямого кута; організацію природного та штучного освітлення, як одного з основних аспектів формування внутрішнього середовища; використання природних матеріалів.

Стосовно природних матеріалів варто окремо виділити деревину, вироби з якої, переважно виглядають масивними і надійними. В той же час сьогодні, виходячи з дбайливого та екологічно виваженого ставлення до обмежених природних ресурсів північних країн, з'явилася можливість досягти бажаної надійності за рахунок матеріалів з легкої (переробленої) деревини, що широко використовується не лише для розробки меблів, а і в інтер'єрах як декоративний оздоблювальний та конструкційний матеріал. Таку здатність фанери, як певним способом переробленої деревини, колись А. Аалто порівнював із здатністю колони нести навантаження.

Ця тенденція характерна для скандинавів, але практично усі північні країни Європи перейняли її і також працюють зі штучними матеріалами створеними з природних і продовжують шукати цікаві художньо-конструкторські рішення в пластиці кутів, зрізів, співвідношень окремих елементів і частин в цілому тощо.

Останнім часом на світову арену політичного, економічного, культурного життя світу вийшов Китай. З точки зору архітектури і дизайну, Китай також розвивається шаленими темпами. Він запозичує все найкраще, що є в світі і створює своє подібне. В новітніх кварталах китайських міст можна знайти певні фрагменти середовища, які можна віднести до багатьох країн світу, тобто елементи сучасної, так званої «кока-кола архітектури», в той же час варто придивитися уважніше і знайдуться архітектурно-дизайнерські вкраплення з певними рисами характерними виключно для Китаю. Ці вкраплення можуть бути в найрізноманітніших місцях. Це і є ознаки-маркери, за якими і упізнається національна культура.

Узагальнені етноознаки китайської культури можна визначити наступним чином:

- Наявність червоного кольору в якості засобу для створення свята, радості. Хоча первинно це був колір імператора, і за старовинними правилами його не можна було використовувати людям не імператорської родини.

- Золото та золотіння також є символом влади і так само як і червоний колір використовувались обмеженим колом людей. Зараз червоний та «золотий» кольори широко застосовуються у сучасних архітектурно-дизайнерських роботах, як колись і в інтер'єрах, і на фасадах будівель.

- Для оздоблення інтер'єрів та екстер'єрів дуже поширено використання червоних, найчастіша паперових, ліхтарів.

- Цікавими декоративними елементами культури Китаю є дракони, що зустрічаються переважно на дахах і біля входів до споруд. Їх призначення – це «охорона» будівель і людей, що в них перебувають. Кількість драконів залежить від призначення будівлі. Так на дахах імператорських споруд охоронців має бути по 7-8, на храмах – по 9 (що символізує повноту влади богів), на будівлях іншого призначення – не більше 6: біля входів переважно встановлюється пара, а на дахах – в залежності від статусу і статку господаря.

- Дахи з характерними закругленнями на кутках також виступають візитівкою китайської культури. Такі дахи можна зустріти на сучасних архітектурних об'єктах, а також в якості вмурованих фрагментів.

Приєм фальш фасадів, де поєднання практично усіх перелічених характерних ознак призводить до створення стійкого образу китайської архітектури не зважаючи на те, що цей об'єкт побудовано навіть не в Китаї, дозволяє упізнати стилістику Китаю за силуетно-кольоровим образом. Так стилізовані китайські ресторани і так звані «чайна-таун» відомі в усьому світі.

Сучасний Китай розвивається за двома напрямками: впровадження новітніх тенденцій розвитку архітектури і дизайну, а також збереження власних культурних надбань в сучасних матеріалах і стилізованих формах.

Арабська етнокультура в архітектурі і дизайні також дуже виразна. Арабські країни – це переважно мусульманські держави з певними нормами і правилами передачі інформації, в тому числі, і дизайнерського характеру.

Згадуючи особливості арабського етнодизайну, треба визначити основні його ознаки, а саме наявність: традиційних форм у екстер'єрах і інтер'єрах; водойм; озеленення; меблів з подушками (можливо кальянів); певних декоративних елементів та смуг; мозаїки; орнаменталізації.

Для арабської архітектури характерні куполи, айвани, арки, колони та інші елементи, що є конструктивними і впливають на архітектурний образ об'єкта. Арабські арки, наприклад, відрізняються від класичних своїм абрисом і є впізнаними, якщо

зустрічаються в неарабському середовищі. Існують також групи елементів, що традиційно використовуються як елементи системи охолодження. Зважаючи на те, що вони розташовуються в інтер'єрі, їх добре декорують, і тому вони виступають в якості декоративних. В сучасних дизайнерських рішеннях їх також використовують незважаючи на наявність кондиціонування.

Водойми та озеленення – це характерні елементи для будь-якого арабського двору. За своїм призначенням – це засоби для покращення мікроклімату, які стають художньою окрасою середовища. Водойми за своїми розмірами, формами, декоруванням можуть бути різними. Озеленення може бути ґрунтове або горшкове (горщики також декоруються).

Декорування відбувається найчастіше мозаїкою, може бути розпис. Мозаїчне декорування робиться дрібною плиткою за звичай квадратної форми (керамічною або скляною). Мозаїкою покриваються підлоги, стіни, стелі (рідко), лави та столи, фонтани та басейни, конструктивні та архітектурні елементи, декоративні елементи та світильники. Зважаючи на те, що за арабською традицією не можна зображати людей, то всі мозаїчні панно – це орнаментальні композиції зі своїми інформаційними задумами, де кожна геометрична форма або тип листка чи квітки в орнаменті прочитуються арабською культурою, як літери в алфавіті. Тому тим, хто вміє прочитати закладену шляхом декорування інформацію не важко її отримати. Така сама ситуація і зі смугами, що прикрашають інтер'єри приміщень (так, наприклад, в Сирії таких смуг має бути сім і їх послідовність за кольорами визначена [3]). Слід зазначити, що арабські мозаїчні чи розписні орнаменти дуже витончені та легкі для сприйняття.

Меблювання арабських інтер'єрів також характерне: наявність диванних кімнат, де люди відпочивають напівлежачи навколо столів, або кальянних, де до диванів додаються ще і різноманітної форми, розмірів та конструкцій кальяни. Кальяни самі по собі також є елементом декорування і символом арабської культури.

Всі перелічені ознаки присутні в архітектурно-дизайнерських об'єктах усіх арабських країн, однак арабські країни відрізняються між собою і їх культури теж мають деякі відмінності. Однак в цілому всі вони близькі. Стосовно, так званого, арабського стилю, що розповсюджується в багатьох не арабських країнах, варто зазначити, що це явище, яке базується на використанні вказаних вище етноознак. Вдалі об'єкти несуть в собі художню інформацію про арабську культуру, її своєрідність, таким чином формуючи уявлення про цю культуру у інших народів.

На прикладі трьох культур, що сформувалися в різних за розміщенням, кліматом, історією і традиціями, філософією, віросповіданням умовах визначено основні ознаки, які вирізняють кожную з цих культур і водночас роблять їх неповторними і впізнаними, що надзвичайно важливо в умовах глобалізації і гонитви за «сучасним».

Створення уніфікованого «українського національного стилю», на сьогоднішній день, полягає у стилізації кращих здобутків традиційної української культури, що за формальними ознаками нагадують традиційне житло, тобто українські хати з різьбленням, традиційними формами меблів та побутовими речами, засобами праці, барвистими розписами та рослинними орнаментальними мотивами, виробами ткацтва та рушниками, а також іншими виробами декоративно-прикладного мистецтва в інтер'єрі.

Сучасна тенденція залучення кольорів українського стягу до створення етно визначеного як внутрішнього, так і зовнішнього середовища також має місце. Ця тенденція набирає обертів, як в Україні, так і за її межами.

Зважаючи на глибину художнього змісту та багатство характерних особливостей різних етнографічних регіонів України варто присвятити цьому питанню окреме дослідження задля збереження нашого національного здобутку, бо завдання етнотрипункту якраз і полягає в тому, щоб зберегти характерні ознаки кожно́ї культури, що є надбанням не лише якогось одного народу, чи держави, чи культури, а людства в

цілому сучасними засобами, використовуючи новітні технології та технічні можливості, таким чином омолоджуючи старі архітектурно-дизайнерські традиції, роблячи їх доступними і важливими для людства.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк Л.Р., Поліщук Я.І., Музиченко О.А., *Етнодизайн в інтер'єрі готельно-ресторанних комплексів //Теорія та практика дизайну. Мистецтвознавство. Вип. 7. – К.: НАУ, 2015. – С.46-52.*
2. Легенький Ю.Г. *Об архитектуре: Очерки теории дизайна интерьера – К.: КНУКиИ, 2005. – 690 с.*
3. Саллюм Асем. *Архітектурно-планувальна організація інтер'єрів підприємств харчування Сирії (на прикладі Дамаску)// автореф. дис. канд. архіт.18.00.02 – К.: КНУБА, 2008. – 20 с.*

*Надія Шебек  
(Київ, Україна)*

### **ШЛЯХИ ЗАСТОСУВАННЯ ЕТНІЧНИХ ТРАДИЦІЙ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА**

*Розглянуто способи встановлення асоціативних зв'язків між елементами сучасного міського середовища і культурними цінностями певного етносу.*

**Ключові слова:** міське середовище, етнічні традиції.

*The ways to establishing associative links between elements of modern urban environment and the cultural values of a particular ethnos considered.*

**Keywords:** urban environment, ethnic traditions.

Трагічні обставини останніх років, що змусили Україну постати на захист власної незалежності та територіальної цілісності, згуртували суспільство навколо національної ідеї. Закономірним наслідком цих подій стало стрімке зростання самоусвідомлення громадян сучасної української держави як повноправних нащадків видатних культур, що сформувалися на її теренах у продовж минулих тисячоліть, і прискорення процесів їх самоідентифікації як носіїв і продовжувачів традицій українського етносу. Наочним підтвердженням цієї тенденції стали стихійні акції з розфарбування фасадів будівель, інженерних споруд та елементів благоустрою у кольори державного прапору; використання мотивів рушників та вишиванок в оформленні підземних переходів і оздобленні індивідуальних транспортних засобів; осучаснення традиційного одягу і жіночих прикрас. Ці перфоманси для вітчизняних містобудівників, архітекторів і дизайнерів перетворилися на своєрідний «попіл Клааса, що стукає їм у серце» і спонукає до активізації наукових досліджень шляхів спадкоємного архітектурно-планувального розвитку історичного середовища українських поселень.

Проблеми збереження своєрідності забудови окремих міст та селищ, способи підтримання національної ідентичності архітектурно-містобудівних ансамблів, шляхи забезпечення поступального розвитку планувальної і об'ємно-просторової композиції історичних населених пунктів і раніше привертала до себе увагу українських науковців [2, 3, 4]. Разом з тим, ні у кого не викликає сумнівів, що у цьому напрямі зроблено лише перші кроки, питань більше ніж відповідей, гіпотези домінують над аксіомами.

Схожий висновок увінчує і роздуми над питанням, які саме загальнонаціональні традиції української архітектури варто продовжувати і творчо переосмислювати у сучасних архітектурно-містобудівних рішеннях. Зокрема, І. Дида зазначає, що «однозначно ми можемо стверджувати лише те, що серед характерних традиційних рис української архітектури є, по-перше, специфічний спосіб організації архітектурного

простору, при якому природне середовище стає повноправним елементом архітектурної композиції і, по-друге, мальовничий, скульптурний характер цієї композиції. Тому ці риси, в числі інших, мали б бути обов'язково збережені в сучасній архітектурній практиці, якщо ставити собі за мету продовжувати українські архітектурні традиції і в майбутньому» [1, с. 122].

У цьому контексті приємно відмітити небайдужість студентської молоді до проблем спадкоємного архітектурно-планувального розвитку штучного довкілля. У своїх проектах і перших наукових розвідках майбутні архітектори намагаються підійняти завісу цієї таємниці і навіпамачки відшукати шляхи синтезу неординарних композиційних рішень з міцним і глибоким етнічним корінням. Серед найбільш розповсюджених форм наслідування регіональних особливостей слід назвати використання місцевих матеріалів, запозичення традиційних архітектурних форм та оздоблювальних деталей, включення у забудову звичних для мешканців елементів благоустрою. Разом з тим, не це привертає до себе увагу в проекті студентки з В'єтнаму. Цікавішою здається її спроба переосмислити традиційний для рідної країни уклад життя та здійснити розпланування плавучого поселення на основі мандали – символу світового порядку (рис. 1).

Серед джерел натхнення українських студентів не останнє місце займають знаки і символи, що наші пращури використовували як обереги; народні казки, легенди і міфи; прадавні, дохристиянські вірування, що наклали певний відбиток на обряди, побутові звичаї і життєвий уклад українських родин, закарбувалися в календарі українських свят. Так в основу архітектурно-планувальної композиції Українського енергоінформаційного просвітницького центру були покладені давні уявлення слов'ян про трійчасту будову світу, а ритми його функціонування скоординовані з традиційним річним циклом народної обрядовості (рис. 2).

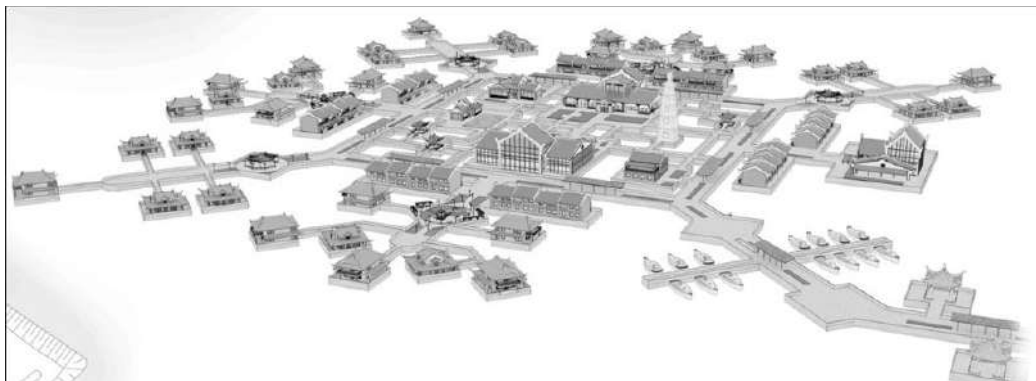


Рис. 1. Проект комплексу відпочинку на воді. Виконала ст. Чан Ву Куинь Ань, кер.: проф. Шебек Н. М., ас. Чернятевич Н.Г.

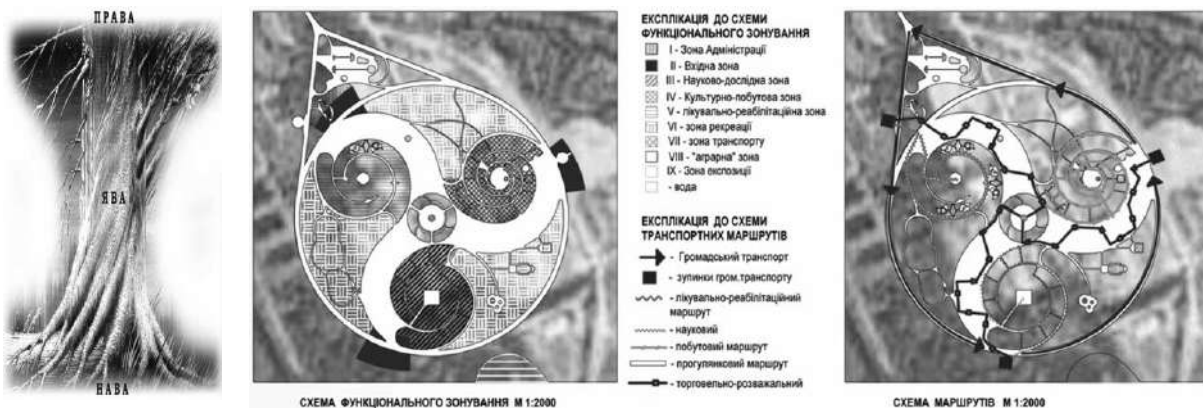
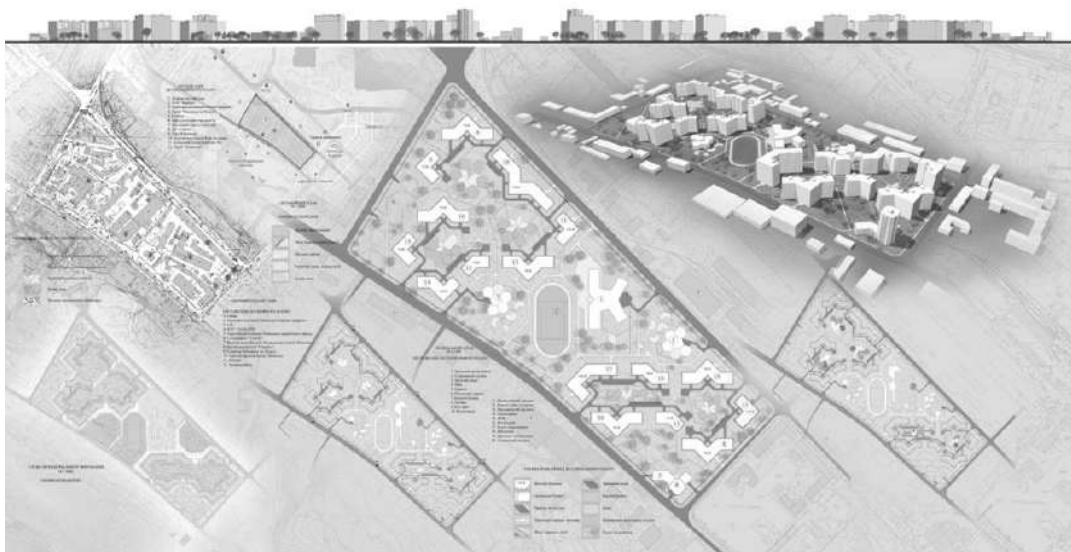


Рис. 2. Проект Українського енергоінформаційного просвітницького центру в м. Києві. Виконала ст. Нечай К. Г., кер.: проф. Шебек Н.М.

Іншу групу прототипів для сучасних архітектурно-містобудівних пошуків утворюють традиційні мотиви орнаменталізації, що були розповсюдженими серед народів, які населяли українські землі у доукраїнські часи (рис. 3), або відбивали особливості світосприйняття некорінних етнічних спільнот, які проживали поряд з українським населенням на певних ділянках українських поселень (рис. 4).



*Рис. 3. Трипільські мотиви у проекті мікрорайону в м. Києві. Виконала ст. Борисевич М., кер.: проф. Шебек Н.М., доц. Зінов'єва О. С., доц. Щурова В.А.*



*Рис. 4. Татарські мотиви у проекті мікрорайону в м. Києві. Виконала ст. Царенко О., кер.: проф. Шебек Н.М., доц. Зінов'єва О.С., доц. Щурова В.А.*

Пошук визначальних рис нової забудови історичних міст України має починатися з ретельного аналізу розпланувань і фасадів існуючих будівель. Віднайдений таким чином «генетичний код», властивий для історичної забудови кожного міста, варто використовувати у проектуванні сучасних місцевих споруд (рис. 5, а). До того ж, новим будинкам і комплексам можна надати форму, споріднену з абрисами пам'яток архітектури, які стали своєрідною візитною карткою відповідних історичних поселень (рис. 5, б).

Підтримуючи і стимулюючи зацікавлення молоді власної історією та культурою, а також її прагнення до безпосереднього застосування щойно набутих знань у проектній творчості, варто обговорювати із студентами зразки практичного втілення результатів схожих пошуків іноземними містобудівниками, архітекторами і



дизайнерами. Позитивний досвід колег здатен викликати у проектувальників несподіваний для них самих відгук – збудити неочікувані асоціації та підказати цілком інноваційні рішення. Серед подібних прикладів можна згадати наміри влади Судану надати планам головних міст кожного з десяти штатів країни контурів африканських тварин і рослин, що зображені на їх прапорах (рис. 6); реалізовану в Аргентині ідею щодо надання одному з районів м. Буенос-Айресу профіля національної героїні, чие ім'я він носить (рис. 7), або пропозиції групи архітекторів і дизайнерів під керівництвом Г. Г. Руїса щодо використання символічних стилізованих зображень місцевих рослин для ідентифікації жилих районів у містах Аргентини (рис. 8).

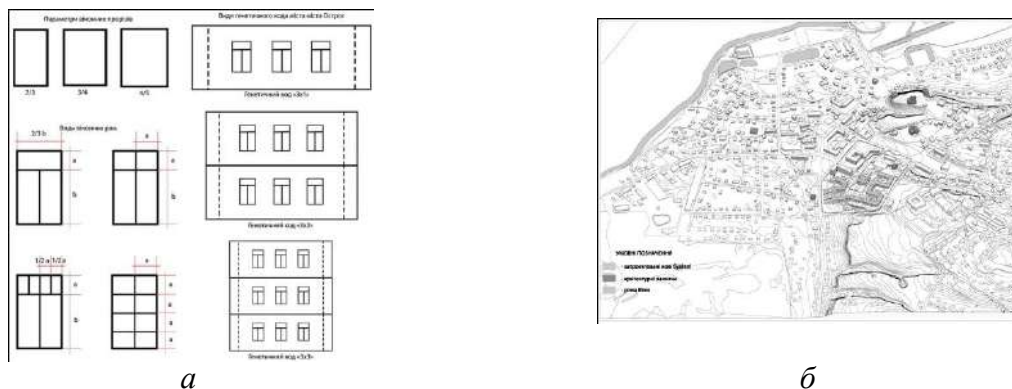


Рис. 5. Концептуальний проект житлового комплексу в м. Острог.

Виконав ст. Кузьменко О., кер.: проф. Шебек Н.М.:

а – пошук «генетичного коду» історичної забудови м. Острог;

б – житловий комплекс у формі фортеці на місці втрачених оборонних споруд

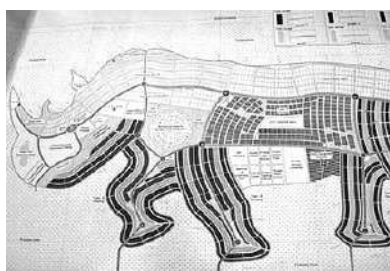


Рис. 5. Пропозиції щодо надання м. Джуба абрисів носорога



Рис. 6. Район Сьюдад-Евіта повторює профіль Єви Перон



Рис. 7. Елементи системи візуальної комунікації для міського середовища, що була подана у 1978 р. на конкурс Міністерства міського і житлового будівництва Аргентини. Система розроблена групою архітекторів і дизайнерів під керівництвом Г.Г. Руїса

Підсумовуючи викладене, хотілося б зазначити, що застосування етнічних традицій у формуванні сучасного міського середовища не може обмежуватися прямим запозиченням зовнішніх атрибутів державності або поверхневих образів масової

культури. Зважений підхід до виконання цього надзвичайно важливого завдання передбачає всебічне дослідження різних аспектів поступального розвитку матеріальної і нематеріальної культури певного етносу з урахуванням специфічного вкладу у цю скарбницю всіх народностей, які у минулому мешкали на відповідній території. У зв'язку з цим варто наголосити на необхідності стимулювання молодих представників проектної еліти до встановлення різнопланових зв'язків між сучасністю та архетипічними образами власної національної культури.

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Дида І. Проблема вивчення і творчого застосування студентами традиційних рис української архітектури / І. Дида // // Досвід та перспективи розвитку міст України. – К.: Діпромісто, 2004. – Вип. 6. – С. 115-122.
2. Лінда С. М. Історизм у розвитку архітектури: автореф. дис. ... д-ра архіт. : 18.00.01 / С. М. Лінда; Нац. ун-т "Львів. політехніка". - Л., 2013. - 34, [6] с.
3. Черкес Б.С. Національна ідентичність в архітектурі міста / Б.С. Черкес. – Львів.: Львівська політехніка, 2008. – 268 с.; іл.
4. Шебек Н. М. Особливості формування архітектурно-планувальної композиції центральної частини м. Чернігова / Н. М. Шебек, Н. В. Любавіна // Региональные проблемы архитектуры и градостроительства. – Одесса: Астропринт, 2007. – Вып. 9-10. Теория и практика. – С. 49-57.

*Ярослав Боднар  
(Київ, Україна)*

### **ТЕМА ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ТА ПРАКТИЧНОМУ ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ ЖИТЛОВОГО СЕРЕДОВИЩА**

*Відзначається, що сучасне житлове середовище формується під активним впливом науково-технічного прогресу, тому для його естетичного розвитку характерною є тенденція уніфікації. У зв'язку з цим стала актуальною проблема збереження традицій. Це усвідомлюється і проектантами і дослідниками житла. Аналіз проблемної ситуації дав змогу поставити на порядок денний конкретні завдання. Подано перелік цих завдань.*

На початку 90-х років, тобто з моменту проголошення незалежності України, мистецтвознавці активно і цілеспрямовано взялися за дослідження української національної тематики, перетворивши цей напрямок у своєрідний фронт боротьби за незалежність. За відносно короткий термін по цій тематиці захищено десятки дисертацій, написана низка монографій. Цим самим зроблено значний прорив у розвитку наукових уявлень про українське національне мистецтво. І сьогодні тут продовжується процес інтенсивного відвоювання своїх «законних територій» на карті історії європейського мистецтва. Мистецтвознавці намагаються довести свою наукову галузь до рівня повного історико-інформаційного забезпечення на зразок того, що має місце у розвинених країнах Європи.

Але єдиного лейтмотиву, який відповідав би ідейним проблемам суспільства в цій галузі не існує. Водночас фактом є те, що в окремих дослідженнях мета досягнення ідейної цілісності мистецтвознавства так чи інакше переслідується. В силу свого історичного характеру така мета виникає сама по собі. У зв'язку з цим ключове значення темі традицій у мистецтвознавчих дослідженнях надається автоматично. Врешті-решт, увагою до теми традицій підтверджується відповідність мистецтвознавчих досліджень, актуальним ідейним завданням сучасної науки в цілому.

Одним із найголовніших напрямків дослідження традицій виступає дизайн індивідуального житла. На жаль, у зв'язку з активізацією процесів глобалізації в сучасному дизайні народне індивідуальне житло поступово втрачає свою національну своєрідність. Збереження національної своєрідності стало завданням світового значення. Україна не виняток. Вплив науково-технічного прогресу привів до появи і домінування тенденції уніфікації у процесі естетичного розвитку сучасного житлового середовища.

Та разом з тим, спостерігається свідоме намагання проєктантів відобразити в дизайні житлового середовища естетичні риси, які притаманні певній культурі, території, нації. Такі риси, як правило, виходять за рамки стихійного дизайн-процесу і вносять в його зміст ознаки прогресу та вдосконалення. Адже народна матеріальна культура, до якої входить і житлове будівництво, була і залишається складним явищем, сформованим у системі соціально-економічних, історичних, географічних, етнічних та інших чинників. Сукупно вони визначили етнічні обриси матеріальної культури, її регіональну своєрідність. Народна матеріальна культура, відповідно, один з найважливіших каналів передачі міжпоколінної етнокультурної інформації.

У реальному проєктуванні такі фактори, як правило, ігноруються. Це призводить до втрати етнокультурної виразності дизайну житлового середовища та ознак його територіальної приналежності. Це також ускладнює гармонізацію предметних форм у житловому середовищі. У зв'язку з цим, актуальною стає потреба відродження культурних традицій українського народу, виявлення взаємозв'язку і стимулювання взаємодії сучасних і традиційних принципів організації житлового простору. Цілеспрямований аналіз проблемної ситуації дає змогу поставити перед мистецтвознавцями конкретні завдання з метою її подолання.

Вони наступні:

1) систематизувати шляхи розвитку індивідуального житлового будівництва на території України, спираючись на літературні джерела, наявні археологічні дослідження та пам'ятки архітектури, виокремлюючи естетичну специфіку житла у різних часових межах та історично-етнографічних регіонах;

2) узагальнити досвід формоутворення предметно-просторового середовища народного житла, визначивши та систематизувавши фактори, що впливають на цей процес;

3) визначити типологію традиційного житла у контексті поставленої мети, показавши функціонально-конструктивні та композиційно-планувальні особливості просторової організації житла слов'ян;

4) дати перелік основних планувальних та художньо-образних елементів, які становлять базу для створення об'єктів та зразків сучасного житлового середовища;

5) сформулювати основні художні тенденції формоутворення предметно-просторового середовища житла на території України, використовуючи особливі ознаки, що притаманні виключно українському народному житловому будівництву та важливі для проєктування сучасного українського національно спрямованого архітектурного простору;

6) визначити принципи, засоби та методи застосування народних традицій у сучасному дизайні інтер'єрів, вказавши пріоритетні напрямки перспектив розвитку;

7) запропонувати варіанти сучасного житлового інтер'єру з характерними ознаками українського народного індивідуального житлового будівництва.

Разом з тим, виходячи з потреби реального втілення традицій, сформулювати і оприлюднити настанови, згідно з якими формується образ архітектурно-предметного середовища. Зокрема це:

– формування художнього образу шляхом відображення духовного і психічно-інтелектуального світогляду народу у формах архітектурно-предметного середовища, осмислення сенсу символів через знаки (вираження ідеї у формі);

– використання національно-культурних моделей світобудови як смислової основи композиції архітектурно-предметного середовища; досягнення єдності ідеї – форми – образу;

– виявлення ієрархії та взаємозв'язків факторів (природа, етнос, побут, архітектура) за емоційним та інформаційно-формотворчим потенціалом;

– розгортання традиції та новаторства: використання змістів минулого в сучасності, а також національно-культурних моделей світобудови як смислової основи композиції сучасного житлового простору.

Таким чином, йдеться про спробу об'єднати широкий спектр історико-культурологічних формально-графічних, геометричних та комп'ютерно-технологічних питань у єдину систему для проектування національно спрямованої архітектури житлового простору. Такий підхід сприятиме інтеграції надбань української культури в сучасну проектну практику і розширить можливості формоутворення сучасного індивідуального житла з національною колористикою.

Даний підхід передбачає водночас використання в дизайн-процесі загальних та регіональних особливостей народного житлового будівництва, композиційно-планувальних характеристик, функціонально-конструктивних елементів, а також визначення ролі українського житла в системі національної культури. З нього випливає потреба комплексного огляду народного житла та виявлення впливу культурологічних факторів на структуру, зміст та геометрію композиційних форм. Разом з тим, він розкриває нові можливості щодо методики детального аналізу символіки українського народного житла з урахуванням символічних та геометричних характеристик, формотворчих чинників та природи виникнення символічних мотивів, їх гармонійних, композиційних та архітектонічних закономірностей, кольорографічних і числових даних. Це означає можливості впливу на сучасний дизайн-процес та формування джерельної бази символічно-знакових систем, які стають основою сучасного дизайн-процесу.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Куць О. С. Об'єкти сучасного інтер'єру – уособлення давніх традицій, носії цінної інформації / О.С. Куць ; Луцький національний технічний університет // Наукові нотатки – 2008. – № 22. – С. 180 - 187.
2. Георгієва О. С. Художньо-графічна пропозиція втілення національних ознак в сучасних житлових приміщеннях / О.С. Георгієва // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – 2012. – № 1. – С. 19 - 22. – (Мистецтвознавство).
3. Михайленко В.Є. Основні кроки на шляху від традиційного символу до цілісного образу сучасного інтер'єру / В.Є. Михайленко О. С. Георгієва; Луцький національний технічний університет // Наукові нотатки. — 2012. – № 37. – С. 233 - 239.

УДК (72.012+747):39(=161.2):378(477.54)

*Вікторія Бондаренко, Іван Ікол  
(Харків, Україна)*

### **ТВОРЧЕ ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙ ЕТНОДИЗАЙНУ В АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ (НА ПРИКЛАДІ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ)**

*Українське мистецтво має великі і різноманітні традиції в напрямку декоративно-прикладних ремесел. Серед них: вишивка, гончарство, килимарство, декоративний розпис, ковальська справа та інші. Частина з них знаходить застосування в сучасному архітектурному середовищі. Сьогодні традиції етнодизайну більш за все вживаються в інтер'єрах громадських будівель. Ці творчі задачі активно вирішуються в навчальному процесі Харківської державної академії дизайну і мистецтв.*

**Ключові слова:** архітектурне середовище, дизайн, традиції, етнодизайн.

*Ukrainian art has great and diverse traditions in the field of applied arts and crafts. Embroidery, pottery, carpet weaving, decorative painting, blacksmithing are among them. Some of them are used in modern architectural space. Today, the traditions of ethnical design are mainly used in interiors of public buildings. These creative tasks are solved actively in the learning process at the Kharkiv State Academy of Design and Arts.*

**Keywords:** architectural environment, design, tradition, ethnic design.

Формування особистості майбутнього художника, дизайнера в Харківській державній академії дизайну і мистецтв проходить під впливом великої кількості факторів, де дуже важливе місце посідає вивчення історії мистецтв. Саме воно дає можливість знайомства із мистецтвом свого народу, вивчення його етнокультури, характерних народних традицій та використання їх у системі сьогодення.

Кожен регіон України має свої етнічні традиції в рішенні народної архітектури, конструктивному рішенні та оздобленні одягу, виготовленні та декоруванні предметів декоративно-ужиткового мистецтва, технологічних особливостях килимарства та вишивання, виготовлення меблів, народних інструментів та т.п.

Дуже важливо навчити студентів художньої грамоти, вивченню та розумінню закономірностей етнокультури українського народу, яке позитивно сприяє формуванню художнього світогляду митця.

Отримані результати вивчення історії розвитку технологічних та художніх особливостей того чи іншого виду декоративно-ужиткового мистецтва можуть стати поштовхом та основою подальшого використання цих традицій в системі дизайн-проекування конкретних об'єктів різного призначення.

Така постановка задачі по вивченню традицій етнодизайну та їх використанню при підготовці творчих спеціалістів в навчальних закладах обумовлює актуальність теми цієї роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано згідно з планом підготовки спеціалістів-дизайнерів в системі вищих навчальних закладів мистецького напрямку, а також відповідно до пріоритетних напрямів дослідження історії, теорії та практики українського етнодизайну, що проводиться на кафедрі «Дизайн інтер'єру» Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ).

Мета і завдання дослідження. Мета роботи полягає в тому, щоб на основі вивчення традицій української народної творчості, дослідження художніх особливостей творів дизайну і мистецтва різних напрямків сформулювати цілісне уявлення про ті напрямки мистецтва, які сьогодні можуть бути використані при проектуванні інтер'єрів різного призначення.

Об'єктом дослідження є процес виникнення та розвитку українського народного мистецтва різних напрямків в різних регіонах України, еволюція його художніх особливостей.

Предметом дослідження є твори майстрів різних регіонів України, які зберігаються в музейних збірках, а також виготовляються на різних підприємствах.

Методологічною основою дослідження є комплексний підхід до аналізу мистецьких процесів. Виходячи із специфіки об'єкта та предмета дослідження, основними методами обрано історико-культурологічний, репрезентативний відбір, мистецтвознавчий та науково-реконструктивний аналіз.

Територіальні межі дослідження охоплюють в першу чергу регіон Східної України. Вибірково досліджувались також зразки декоративно-ужиткового мистецтва Західної України (Івано-Франківська та Львівська області).

Джерелами дослідження, крім спеціальної наукової літератури, є оригінальні

твори, що зберігаються в колекціях Харківського історичного музею, Харківського художнього музею, Полтавського краєзнавчого музею, Національному музеї-заповіднику гончарства в Опішному та інш.

Особливе місце в роботі займає аналіз творчих робіт митців, які виконуються на конкретних виробництвах чи у різних майстернях, а саме: на Решетилівській килимарській фабриці, Петриківській фабриці розпису, Опішнянському керамічному заводі та інш.

Наукова новизна одержаних результатів. Дана робота є комплексним дослідженням з питань етнокультури, в якому на основі аналізу літературних джерел, спогадів майстрів підприємств, а також вивчення експонатів музейних і приватних колекцій виявлена специфіка різних видів декоративно-ужиткового мистецтва в історико-культурному та мистецтвознавчому аспектах.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що отримані результати можуть слугувати основою для проведення подальших наукових досліджень історії декоративно-ужиткового мистецтва України, його стану та тенденції розвитку.

Практичне значення одержаних результатів пов'язане з можливістю їх використання в навчальному процесі освітніх закладів дизайнерського та художнього спрямування при вивченні історії українського декоративно-ужиткового мистецтва. На основі вивчених матеріалів викладачами можуть ставитися задачі на творче переосмислення та використання традицій етнодизайну в проектуванні сучасного архітектурного середовища.

Вивчаючи архітектурні стилі різних епох, студенти знайомляться не тільки з красою та самобутністю архітектурного об'єкту, а і з принципами стильового рішення внутрішнього середовища та його наповненням. Це дає змогу мати свою уяву про характерні риси стильового рішення.

Поряд із вивченням класичних стилів рішення внутрішнього середовища студенти знайомляться та вивчають етнокультуру та традиції етнодизайну свого народу. Це дає змогу на базі вивченого матеріалу у навчальному процесі створювати свої проектні пропозиції.

На заняттях з проектування студенти виконують проекти різних за призначенням інтер'єрів. В основному, це сучасні інтер'єри. Серед них проекти громадських, промислових будинків, проекти виставок, музеїв і таке інше. Рішення таких інтер'єрів повинно нести чітку функцію призначення цього приміщення, а з другого боку, виявити інформаційне, пізнавальне та виховне значення. Цінним моментом у навчальному процесі є те, що кращі проектні пропозиції в ряді випадків втілюються в життя замовниками. Таку роботу студенти можуть виконувати під час літніх практик, де в результаті бачуть плоди своєї проектної фантазії, втіленої у реальну архітектуру.

В процесі підготовки художника-дизайнера в академії надається велика увага вивченню, аналізу та використанню традицій в етнодизайні кераміки. Вивчення виробів із кераміки дає змогу краще зрозуміти цей матеріал, його пластичні можливості у рішенні тих чи інших творчих робіт.

Студенти вивчають технологічні, пластичні і художні особливості цього стародавнього матеріалу, знайомляться з теракотою, порцеляною, шамотними масами та матеріалами, які використовуються для декорування і розпису керамічних виробів (глазурі, ангоби, емалі тощо). Вони вивчають музейні зразки етнічної кераміки, дизайн формоутворення, виконують їхні копії у матеріалі, працюють на підприємствах народних промислів, вивчаючи давні традиції та сучасні традиції виробництва.

Це дає можливість студентам при роботі над проектами інтер'єрів використовувати кераміку як один із засобів дизайнерського вирішення архітектурного простору. Найкращі проекти було втілено у натурі на об'єктах. Ці об'єкти значно відрізняються за об'ємно-просторовим, архітектурно-конструктивним вирішенням,

функціональним призначенням та іншими параметрами. Але в кожному із них значне смислове образотворче навантаження несуть декоративні композиції з характерними рисами етнодизайну.

Організуючою основою практично в усіх композиціях служить ідея визначена соціальним замовленням. Ця ідея є початковим моментом творчої діяльності студента. У своїй роботі він не тільки розкриває ідейно-художній задум, але й прагне тісніше ув'язати її з конкретними умовами архітектурного середовища. Він повинен увиявити свою роботу як матеріальний елемент цієї архітектури.

Так у залі міжміських телефонних розмов Головного поштамту м. Харкова, де авторами архітектурної частини проекту дуже складно вирішено конструктивну схему інтер'єра, студенти вирішили урівноважити цю архітектурну ситуацію за допомогою керамічного панно.

В основу побудови керамічної композиції було покладено характері риси етнодизайну. Композиція базується на ритмічній організації елементів етнодизайну і це полегшує сприйняття, виявляє головне завдання ритмічної організації складного тематичного твору – це приведення у співвідношення логіки сприйняття зображення і логіки розвитку художньої ідеї.

Таке чергування ритмічних спрямувань справляє сильне естетичне враження. Тому побудова такої композиції з використанням традицій етнодизайну є організуючим початком. Це задає твору конкретні художні властивості.

Ми живемо серед речей і людських стосунків, у безперервній дії і спілкуванні. Простір набуває форму від розміщення у ньому речей і наших дій з ним. Художник здатен добитися найвищої міри підпорядкованості форми у речах, які сприймаються людиною, здатен перевтілювати безформне в оформлене, аморфне в структуроване, неорганізоване в організоване. Художник, який працює у кераміці, не може обійтись без знання і врахування особливостей сприйняття кольору і пластики. Потрібно співставляти висоту рельєфу, насиченість кольору, характер поверхні з тими конкретними умовами, де буде знаходитися твір мистецтва.

Оптичні властивості сприйняття можуть використовуватись без коригування форми. Світла деталь на темному тлі сприймається більшою, ніж темна на світлому. Вертикальні членування сприяють відчуттю більшої статичності, висоти, а горизонтальні – роблять інтер'єр більш приземистим.

Цими принципами побудови композиції скористалися автори-студенти, працюючи над проектом інтер'єру вестибюлю студентської лікарні м. Харкова.

Ця лікарня обслуговує студентів міста. На настрій, а також на стан хворого впливає не тільки ставлення до нього медичного персоналу, а й архітектурно-художнє вирішення оточуючого медичного середовища закладу.

В інтер'єрі вестибюлю студентської лікарні змонтовано декоративне керамічне панно «Пори року». Воно виконано з шамоту без використання глазури: романтичні чотири жіночі фігури, які символізуються пори року. Натуральна світла поверхня шамоту, м'які контури рельєфу фігур асоціюються з образом медицини.

Висота приміщення вестибюлю невисока, тому використано вертикальне членування площини. При цьому простір між фігурами, з дотриманням визначеного ритму, заповнений зеленим сукном, яке активно підкреслює пластику світлого рельєфу. Використання кольорового тла для виділення кераміки допомогло зв'язати усі чотири фігури.

Внутрішні смислові відносини – специфічний для творів мистецтва вид зв'язків. Вони базуються на конструктивних відношеннях і без них не були б виявленими. Але в них головна суть композиційної цілісності.

У цій композиції підтверджений також ще один із основних законів композиції – закон контрастів. Тут він виражений у контрасті матеріалів, контрасті фактур і контрасті кольорів. Але усе це сукупно працює на композиційно-образний лад

декоративного панно. Аналізуючи цю композиційну побудову шамотного панно, можна побачити присутність етнотрадицій як у побудові самої композиції, трактовці шамотних фігур, так і у використанні контрастності кольору.

Твір мистецтва – багатошарова структура. У ньому володарює членування простору на плани. Просторові плани повинні допомагати художнику вписувати в архітектуру різні декоративні роботи. Цей принцип використаний при оформленні ідальні студентської лікарні.

У цей інтер'єр лаконічно вписалися декоративні композиції, виконані з порцеляни. Автори передбачили їх поступове сприйняття. На початку сприймається уся композиція повністю, незважаючи на те, що вона складається з п'яти самостійних елементів. Потім розглядається кожний окремо, включаючи і дерев'яні рами, в яких вони закріплені.

Кожна з п'яти декоративних композицій є справжнім твором мистецтва. М'який яскравий колорит зберігає найтонші деталі рисунку порцелянових виробів після випалювання, приємного розпливчастого контуру.

Стилізовані букети з порцеляни виглядають як живі, завдячуючи високій студентській майстерності. У роботах лаконічно вписалися характер ліній, мазок пензля, неочікувані ефекти, подібні акварельному живопису, які асоціативно викликають у глядача природні аромати. На невеликій відстані знову сприймаєш усю композицію у цілому.

Композиція твору мистецтва є замкнутою структурою з фіксованими елементами, пов'язаними одним задумом. Вона має відповідати таким вимогам:

1. Кожна частина цілого не може бути вилючена або змінена без втрати цілого;
2. Частини не можуть мінятися місцями без втрати цілого;
3. Жоден новий елемент не може бути приєднаний до цілого без втрати для цілого.

Особливо чітко застосування цих законів можна побачити у вирішенні студентських робіт, виконаних у багатьох архітектурних інтер'єрах різного призначення. Студенти тонко враховували архітектоніку архітектурного середовища, особливості їх освітлення і сприйняття. Чіткі композиційні схеми декоративних керамічних панно, що розкривають образний ряд з урахуванням особливостей їх освітлення, конфігурації об'ємів простору, дають можливість використовувати у єдності з іншими композиційними засобами, бути спрямованими на підсилення, розвиток, акцентування основного ідейно-художнього завдання.

Проведений аналіз частини виконаних студентами, під керівництвом педагогів, керамічних декоративних робіт у сучасних громадських інтер'єрах, дають можливість зробити такі висновки:

1. Образотворче мистецтво не повинно бути декоративним «додатком» до архітектури. Воно необхідне тільки тоді, коли потрібно підсилити виразність художнього образу самої архітектури;
2. Монументально-декоративна кераміка дозволяє більш повно розкрити архітектурний образ споруди, його тектоніку, призначення і, водночас, сприяє вихованню естетичних смаків населення;
3. Кераміка, як і інші матеріали, має свої специфічні особливості, пов'язані з її можливостями і технологією. Вона є засобом для вирішення конкретних художніх завдань, пов'язаних з розкриттям ідеї архітектурно-художнього ансамблю;
4. Принципи побудови декоративних композицій з кераміки базуються на вивченні і аналізі керамічних композицій попередніх років та законів етнодизайну;
5. Проблема спільної роботи художника і архітектора є однією з важливих проблем синтезу;
6. Перспективність використання декоративної кераміки в організації внутрішнього і зовнішнього простору архітектури, а також можливості розширення



сфер її використання можуть бути більш повними тільки за умови розширення взаємовпливів різних культур, при цьому зберігаючи національні риси та етнокультуру свого народу.

Окремим напрямком навчального процесу в ХДАДМ є вивчення етнокультури розвитку композиційної побудови, колористичної гармонії петриківського розпису.

Чудовий петриківський декоративний розпис ми можемо бачити на поверхні сувенірної шкатулки, як прекрасний декор на тканині, порцеляновій вазі. Він широко використовується і у розпису декоративного декору інтер'єрів.

Ще за давніх часів петриківський розпис розвивався у вигляді стінопису та декору речей хатнього ужитку. Традиції самобутнього розпису передавались із покоління у покоління. У розпису переважав рослинний орнамент, який постійно удосконалювався. Народні майстри розписували не тільки інтер'єри хат, але й побутові речі: скрині, музичні інструменти, дерев'яний посуд. Саме петриківський орнамент бере початок від стародавньої традиційної орнаментики, яка застосовувалась у козацькому побуті Запоріжжя, прикрашаючи житло, начиння та зброю.

Із покоління в покоління передавались традиції розпису самобутнього орнаменту. Цей орнамент, переважно рослинного характеру, який усе удосконалюється. Вивчення принципів формування мотивів та композицій петриківського орнаменту ставить за мету кафедра «Дизайн інтер'єру». Навчити студента художньої грамоти, розумінню об'єктивних закономірностей і перспектив у творчості – все це сприяє формуванню художнього світогляду творчої особистості. Навколишній світ з його багатими і різноманітними явищами і природними формами, служить невичерпним джерелом для студентської творчої фантазії.

Спостерігаючи і вивчаючи явища і закономірності у природі, студент перевтілює бачене у своїх композиціях.

Для більш чіткої перспективи поставленої задачі студент користується певними мотивами етнодизайну петриківського орнаменту, які при тій чи іншій ситуації можуть ускладнюватись і нести різне смислове і логічне навантаження, різну художню виразність і звучність.

Вивчення етнодизайну петриківського розпису, який будується за принципами ритмічності, рівноваги, пропорційності кольорової гами і її гармонії – дає студенту можливість створювати свої роботи.

Використання у своїх творчих пошуках традицій етнодизайну петриківського орнаменту, дають надію, що етнокультура живе і продовжує впливати на процес естетичного формування творчої особистості своїм невичерпним джерелом краси.

Сучасний напрямок навчання в умовах використання цінностей етнодизайну у навчально-виховному процесі професійного навчання молоді у Харківській державній академії дизайну і мистецтв базується на:

1. Всебічній підготовці фахівців дизайнерського напрямку;
2. Глибокому вивченні та аналізу традицій української етнокультури та етнодизайну;
3. Постійному знайомстві з надбаннями у галузі архітектури, образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва та культури;
4. У використанні надбаних знань у процесі реального проектування та втілення їх у життя.

## **ГЕНЕЗА ФОРМУВАННЯ ЗАСОБІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ ТА ЇХ ТРАНСФОРМАЦІЯ В ДИЗАЙНІ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ**

*У статті проаналізовано витоки процесу формування національної складової в українському архітектурному середовищі. Виявлено трансформацію засобів національної самоідентифікації на сучасному етапі. Встановлено, що сучасний середовищний дизайн, відрізняється специфічним гротескно-іронічним та ігровим трактуванням художнього образу. Доведено, що звернення до національно-культурної спадщини відбувається опосередковано, через натяки, завдяки оперуванню символами та знаками.*

**Ключові слова:** *дизайн, інтер'єр, національний, український, іронія.*

*This article analyzes the origins of the process of formation of Ukrainian national component in the architecture and design. Showing the transformation of national identity in contemporary design objects. Proved that modern design is different grotesque and ironic artistic interpretation of the building. This publication shows that appeal to the national cultural heritage by manipulation of symbols and signs.*

**Keywords:** *design, interior, national Ukrainian, the irony.*

Сучасний сплеск до вивчення ознак національної самоідентифікації, що спостерігається в українському суспільстві, обґрунтовується його реакцією на зміни у політичній та економічній ситуації. Важливо зазначити, що в українському мистецтві, і, зокрема в архітектурі, на протязі її розвитку існували яскраві періоди, коли соціальні зрушення вимагали звернення до своїх історичних коренів та творення свого власного обличчя із ознаками самобутньої історичної спадщини.

На сучасному етапі, що позначений активним тиском глобалізаційних змін, у людини формується потреба у перебуванні в самобутньому середовищі, яке сприяє процесу релаксації завдяки наявності образно-стилістичних ознак, що пов'язані із національною спадщиною. Зміни у зацікавленості своїми етнічними коренями, наявність постійно зростаючого інтересу до традицій української культури сьогодні найбільш наочно демонструють рішення інтер'єрів кафе та ресторанів, дизайн яких ґрунтується на переосмисленні багатовікового художнього спадку нації, використанні регіональних особливостей матеріальної культури.

Щодо поставленої проблематики, загальний огляд процесів, які відбувалися в українському дизайні протягом ХХ сторіччя подано у монографії В.Даниленка [1]. Важливим для нашого дослідження є критерії наявності національної ідентичності у сучасних дизайнерських виробках, що запропоновані В. Даниленком: «...по-перше, артистичність, певна художність підходу, образність, підкреслений позитивізм, 122т.122 ідентиф. По-друге, проникливе відчуття матеріалу, його фактури та мальовничих особливостей. По-третє, винахідливість, що тяжіє не до створення складних інженерних конструкцій, а, навпаки, до простих та раціональних рішень...» [1].

Метою роботи є висвітлити і проаналізувати витоки процесу формування національної складової в українському архітектурному середовищі та виявити трансформацію засобів національної 122т.122 ідентифікації на сучасному етапі.

Архітектурні надбання ХХ сторіччя свідчать про періодичність актуалізації питання звернення до національних витоків. Кожний такий період мав певні особливості щодо взаємозв'язку практичної архітектурної діяльності та розробки її теоретичного підґрунтя, яке розкриває принципи застосування прийомів та форм української архітектури. Так, відомий український дослідник О.Чепелик, визначає три

етапи розвитку української теорії архітектури з національних питань. Перший припадає на період з 1903 по 1917 рр., коли ініціаторами створення національної архітектури були художники О. Сластїон, І. Труш, С. Васильківський. Цей етап відзначався наявністю сформульованих теоретичних принципів, що їх виголосив О. Сластїон стосовно архітектурного формоутворення для об'єктів, які мають будуватися у національному дусі [6].

У подальшому переломним виявився 1930 рік, коли були сформульовані теоретичні засади радянської архітектури і визначено, що архітектура має бути соціалістичною за змістом і національною за формою. Важливим щодо вибору шляхів у пошуку національної форми став виступ О.Щусєва на Першому з'їзді радянських архітекторів, в доповіді якого як приклад була наведена стилістика українського бароко XVIII 123т.. У розвиток цих пропозицій національні ознаки в українській архітектурі в період з 1945 по 1954 роки мали бароковий характер, що відзначилося інноваційними стилізаціями в роботах А.Добровольського, новаторським підходом в рішеннях Й. Каракіса та В.Слізарова. Але значні практичні доробки того часу не були б такими успішними, коли б не мали наукового підґрунтя, що його створили дослідники стилю українського бароко, такі як С.Таранущенко, П.Юрченко, Д.Яблонський, М. Цапенко, Г. Логвін.

Третій період, за дослідженнями О.Чепелик, відбувався з 1960 по 1990 роки. Ознаки національної своєрідності, передусім, проявилися серед творів монументального мистецтва і саме в дизайні інтер'єрів. У 70-х роках XX 123т.. вони набули свого розвитку у стилізаціях за темою української народної архітектури в низці невеличких ресторанів, що було характерним для Центральної України, в той час у західній її частині застосування народних форм в архітектурі набуло більш вагомого звучання. Особливістю рішення інтер'єрів таких підприємств громадського харчування стало включення елементів декоративно-ужиткового мистецтва та побуту минулих часів.

Сучасний етап, що відзначається актуалізацією звернення до національних традицій, вимагає творчого переосмислення українського історичного спадку. В цьому сенсі цікавим та корисним для розуміння нових підходів у використанні української народної спадщини в середовищному дизайні є вже історично набутий критичний досвід по вивченню та опрацюванню здобутків української архітектури та народного мистецтва.

Першим з провідних теоретиків по вивченню української архітектури та впровадженню її набутих у проектну діяльність був художник і етнограф Опанас Сластїон (1855-1933 рр.). Його погляди ґрунтувались на вивченні розвитку традиційних архітектурних форм, які повинні постійно оновлюватись згідно із вимогами часу і досягненнями новітньої архітектури. О.Сластїон був ініціатором широкого впровадження в українську архітектуру кераміки, вважаючи, що саме вона є глибоко народним та улюбленим елементом, який набув широкого використання в народних інтер'єрах.

Важливою постаттю, що проявила себе як талановитий архітектор, художник, дизайнер був Василь Кричевський (1872-1952 рр.). Його погляди ґрунтувались на глибокому проникненні у народне мистецтво із виявленням самотніх та високохудожніх рис. Роботи В.Кричевського свідчать про продумане та творче використання ним спадку українського народного будівництва як в загальній композиції об'ємно-просторової структури споруди, так і в окремих її деталях та інтер'єрах.

Як основу для нових рішень бачив архітектуру українських дерев'яних церков Костянтин Жуков (1873-1941рр.). Теоретичне підґрунтя для розвитку української самотньої архітектури він виклав на V Всеросійському з'їзді зодчих у Москві. К. Жуков вважав, що ті рішення, які демонструє дерев'яна культова архітектура, цілком

сучасні і можливі до застосування, незважаючи на зміни в умовах життя.

Глибиною методологічного погляду щодо опрацювання форм народної української архітектури відзначилися погляди О.Варяніцина (1860-1914 рр.), який був секретарем Українського художньо-архітектурного відділу Харківського літературно-художнього гуртка. Зміст його підходу полягав у наступному: «Спочатку необхідно ґрунтовно вивчити пам'ятки, повністю засвоїти форми стилю, настільки, щоб ці форми жили в уявленні художників, звільнені від матеріалу, в котрому вони спочатку були виявлені і лише затім, добре володіючи ними, архітектор, виконуючи сучасні архітектурні завдання, буде вкладувати в ці форми ті будівельні матеріали, котрими користується сучасна техніка...» [4].

Суттєво поглиблює теоретичне обґрунтування процесу роботи із історичними формами минулого мистецтвознавець О.Новицький (1862-1934 рр.), який вказує та те, що «... форми запозичені без змін із пам'яток того часу (мається на увазі «давні віки», прим. автора) не можуть відповідати сучасному будинку» [4].

Відомо, що перше звернення до народних традицій в архітектурі України було запроваджено Є.Червинським у маєтку Г.Галагана в будинку для гостей у Лебединцях (1854-1856 рр.). Важливим з точки зору використання народних прийомів було те, що автор розвив народні традиції будівництва хати на дві половини, значно збільшивши та ускладнивши планувальне рішення. Якісно іншим є наступний етап трансформації народних прийомів, що його продемонстрував В.Троценко, побудувавши у Харкові житловий будинок для робітників очищувальної станції (1910 р.). В якості архітектурного оздоблення вище вікон, він виконує на білому тлі стіни червоні смуги з цегли, що нагадує народний спосіб декорування хат, який має назву «підведення». Традиційне для українського житла формоутворення об'ємів, яке позначилося у досить крутих схилах дахів та обране колористичне рішення при використанні нових матеріалів, генетично пов'язувало споруду із народними джерелами, але робило значний крок вперед стосовно трансформації архітектурно-будівельних прийомів.

Блискучим прикладом роботи із національною спадщиною є будинок губернського земства у Полтаві, побудований В.Кричевським у 1903-1908 рр. В межах нашого дослідження дуже цікавим є виявлення творчих підходів автора у розробці головного вестибюлю споруди. В.Кричевський використовує знакові для народного інтер'єру елементи, але не калькує їх, а йде шляхом творчої стилізації. Глибокий синтез знань архітектури та народної творчості демонструє вирішення колон, де ордерна структура опори виявлена декоративним українським розписом. Чудове переосмислення традицій та надання їм нового змісту ілюструє вирішення балюстради, елементи якої виконані у вигляді вазонів.

Таким чином, прояви національної стилістики в архітектурі України ХХ сторіччя, характеризуються синтезом раціонального мислення, що відповідає вимогам часу, із характерними ознаками народного українського мистецтва.

Сучасний дизайн, що існує в добу постмодернізму, відрізняється специфічним, гротескно-іронічним, ігровим трактуванням художнього образу. В цьому сенсі і звернення до національно-культурної спадщини відбувається не шляхом прямої трансляції художніх прийомів давнини, а опосередковано, через натяки, завдяки оперуванню символами та знаками.

Важливо відмітити, що саме використання «іронічного гротеску», як засобу трансляції народних традицій, є характерним для розробки низки сучасних об'єктів середовищного дизайну. Такий підхід вже самим своїм змістом якнайкраще відповідає українській ментальності, адже саме гострий гумор є однією з етнографічних ознак нашого народу. Таким чином дизайн сучасного етноінтер'єру ґрунтується на цитуванні тих прийомів, що притаманні народному житлу, але не прямому, а опосередкованому, із зміною функціонального значення певних елементів, використаних матеріалів, композиційних підходів.

Оскільки формоутворення поверхонь, що визначають простір народного житла, цілком підпорядковане конструктивним та функціональним вимогам, то саме їх декоративне рішення дає змогу досягти певної індивідуальності і різноманітності, надаючи кожній оселі своєї неповторності та самобутності. Загальний колорит інтер'єру української хати світлий. Важливим декоративним елементом був настінний розпис під стелею, що мав характер орнаментальних композицій. Таким же чином оздоблювалися і віконні та дверні прорізи. Характерною ознакою народного житлового інтер'єру була головна балка (сволок), що завжди залишалася відкритою. Балка могла бути пофарбованою у яскраві кольори, досить широко вживався і розпис або різьблення. Контрастно за тоном та кольором, відносно загального колориту приміщення, фарбували рами вікон, підвіконня та двері у темно-коричневий, жовтувато-коричневий або зелений кольори.

У рішенні ж сучасних кафе та ресторанів, інтер'єри яких виконані за мотивами українського народного житла, існує декілька напрямків, щодо вирішення поверхонь стін та стелі. Перший, коли автори зберігають традиційний для народного житла білий колір стін та стелі і доповнюють його декоративним розписом. Однак, більш складна функціональна організація цих приміщень та вимоги щодо виразності образної складової інтер'єру, спонукають авторів до ускладнення художніх та композиційних засобів. В першу чергу це стосується вирішення поверхонь: традиційно білені стіни можуть мати як гладкі, так і виразно фактурні поверхні, окрім цього сучасні автори вводять в інтер'єр і площини з цегли. Слід відмітити, що у випадку використання білих білених стін та стелі в інтер'єрі виконуються дерев'яні балки, що безпосередньо відповідає будівельним традиціям народного житла.

Інший напрямок вирішення поверхонь, які формують простір інтер'єру, відзначений відходом від застосування традиційних матеріалів для стін та стелі, в цьому випадку поверхні інтер'єрів виконуються з дерева або камення. Використання саме цих матеріалів, пов'язане з асоціативним сприйняттям їх як природних, а національний колорит в таких інтер'єрах досягається іншими засобами.

Традиційно в інтер'єрі українського народного житла головним композиційним центром була піч. Вона займала значну частину простору інтер'єру, була його функціональним та композиційним центром. Обов'язковим елементом пластичного оздоблення української печі є пояски та карнизи, які підкреслюють її структуру. Додатковим засобом виявлення формоутворення печі є застосування кольору для фарбування окремих частин та деталей та використання настінного розпису. Для тих районів України, де було поширене гончарне виробництво, для декорування застосовувались кахлі [2].

Безумовно, така важлива роль печі в українському народному житті, створює сучасним дизайнерам благодатні умови для використання її як символічного знаку в рішеннях сучасних інтер'єрів, художньо-образне рішення яких має відповідати національній тематиці. Здебільшого, сучасні дизайнери використовують піч як традиційний композиційний акцент інтер'єру, не надаючи їй якогось нового функціонального значення. У більшості випадків вона, домінуючи у просторі своїм об'ємом, виступає в традиційній ролі місця, де можуть розташовуватися елементи домашнього господарства. В розробці її форми та декору, автори йдуть шляхом наслідування народних традицій прикрашання печі. Це може бути декорування печі знаковим для України петриківським розписом у вигляді рослинного орнаменту, що підкреслює формоутворення печі, або використання кахлів, із характерними для Західної України сюжетами розписів.

Значну роль у народному інтер'єрі відігравали меблі, що виготовлялись з дерева. Це були лави, скрині, поверхні яких розписували або покривали різьбленням. Важливу роль у житловому просторі мав мисник, що спочатку виконувався у вигляді двох полиць, а потім трансформувався у невелику шафу. Для підтримання полиць

використовували кронштейни, що мали стилізоване зображення голови коня або голуба. Для декору полиць застосовували різьблення, мисник же, залежно від регіону, прикрашали розписом, контурною порізкою, покривали різьбленням.

У сучасних інтер'єрах дизайнери широко застосовують народні предмети побуту, керамічні та текстильні вироби. Це можуть бути як сучасні речі, виготовлені із дотриманням народної стилістики, що здебільшого є характерним для меблів, так і аутентичні народні вироби, такі як скрині, предмети господарства, кераміка та текстиль. Але, нажаль, існуючи приклади інтер'єрних рішень у більшості випадків перевантажені цими предметами як елементами декорування, що зменшує якісний рівень професіоналізму у підходах до перенесення народних засобів на сучасний ґрунт.

Таким чином, аналіз інтер'єрів, що вирішені у національній стилістиці, дає змогу встановити специфічні загальні підходи у характері їх композиційної побудови. Сучасні роботи поєднують намагання створити відчуття камерності в інтер'єрі, для чого візуально понижується висота приміщень, доходячи до формату житлової кімнати. Найбільш популярним засобом є розміщення на стіні полиць для посуду на висоті дещо вище витягнутої руки, або використання великої кількості горизонтально витягнутих елементів (лави, столи, тощо). Використання дрібного масштабу елементів у просторі (меблів, предметів ужитку) кореспондується із масштабом житлового простору. В якості характерного прийому необхідно виділити заокруглення та пом'якшення кромek та меж поверхонь, що відповідає прийомам народної архітектури: відсутність циркульних форм та звертання до багатогранників як характерної ознаки української архітектури.

Для більшості робіт характерним є «тридільне» розчленування поверхні на основу, тіло та завершення із акцентом на останньому. Основа, як і підкліт у народних хатах, стриманий й невеликий. На відміну від розвинених та пророблених поверхонь західноєвропейської або класичної архітектури, ми спостерігаємо позбавлену вертикальних елементів горизонталь бази. Тіло стіни, яке здебільшого заповнюється орнаментом або має акценти, що ритмічно повторюються, натякають на структуру власне стіни «хатинки» із масивом стінової площини, яка прорізається невеликими віконцями.

Встановлено, що фактура в сучасних інтер'єрах є одним із провідних засобів, який своєю присутністю має вказувати на безперечний зв'язок сучасної розробки із народною творчістю. Спосіб обробки поверхонь свідчить про повсюдне звертання до рукотворного характеру їх виконання, але спостерігається й надмірне захоплення «офактурюванням», що призводить до небажаної подрібненості у сприйнятті інтер'єру.

Традиційність використання в народних інтер'єрах деревини із виявленням характеристик матеріалу, безумовно, обумовило її широке застосування і в сучасних розробках, де текстурні якості цього матеріалу в значній мірі обумовлюють специфічність сприйняття інтер'єру. Окремо слід виділити орнаментальний розпис, що включається у якості фрескових композицій на стінах або травлення на склі, і став одним із характерних прийомів, що реалізуються сучасними дизайнерами.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Даниленко В. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія*. – Х.: ХДАДМ; Колорит, 2005. – 244 с.: іл..
2. Самойлович В.П. *Народна творчість в архітектурі сільського житла*. – К.: Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1961. – 340 с.
3. Чепелик В. *Національна своєрідність в житловій архітектурі України на початку ХХ ст.*//*Архітектурна спадщина України, Вип.4.:Проблеми стильового розвитку архітектури України /За ред. В.Тимофієнка – К., Українознавство, 1997. – 208 с., С.122-135.*
4. Чепелик В. *Теоретична спадщина українського архітектурного модерну*//*Архітектурна спадщина України, Вип.1. Маловивчені*

- проблеми історії архітектури та містобудування / За ред. В.Тимофієнка – К., 1994. - 263 с., С.162-180.
5. Чепелик В. Український архітектурний модерн у дзеркалі епохи //Архітектурна спадщина України, Вип.3. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури/ За ред. В.Тимофієнка – К., Вид. «Українознавство», 1996. - 270 с., С.199-221.
  6. Чепелик О. Теоретичні проблеми національної своєрідності в сучасній архітектурі //Архітектурна спадщина України: Щорічник Держбуду України – Вип. 5. Традиції та новаторство у містобудуванні України / За ред. д-ра мист. В.Тимофієнка та канд. арх. А.Пучкова. – К.: НДІТІАМ, Головкив'архітектура, 2002. - 472 с., С.330-335.

*Адріана Громнюк, Станіслав Мигаль  
(Львів, Україна)*

## **ВИКОРИСТАННЯ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ У ДИЗАЙНІ СУЧАСНИХ ІНТЕР'ЄРІВ ПІДПРИЄМСТВ ХАРЧУВАННЯ**

*Розроблено базові методи та засоби використання етнічних мотивів в предметно-просторовому середовищі підприємств харчування. Виявлено риси, які характеризують підхід використання етнічних мотивів в архітектурі сучасних інтер'єрів підприємств харчування.*

***Ключові слова:** етнічні мотиви, меблі, інтер'єри, підприємства харчування, методи використання етнічних мотивів.*

*The basic methods and instruments of using ethnic motives in object-spatial environment in the catering industry were developed. Features characterizing the approach of implementing the ethnic motives in the architecture of the modern restaurants' interiors were identified.*

***Keywords:** ethnic motives, furniture, interiors, catering industry, methods of using the ethnic motives.*

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Закономірності проектування об'єктів, просторово-предметного середовища українського народного житла досліджували науковці: Ю. Гошко, А. Данилюк, І. Дида, Т. Кішук, Г. Логвин, В. Масненко, М. Моздир, Л. Прибега, Р. Райнфус, В. Ракшанов, В. Самойлович, В. Сушко, П. Федака, П. Юрченко; народного мистецтва – Є. Антонович, М. Білан, А. Будзан, З. Гудченко, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васильєва, С. Мигаль, М. Селівачов, М. Станкевич, Г. Стельмашук, З. Чегусова, В. Щербаківський, М. Юр, І. Юрченко. Питання, присвячені використанню етнічних мотивів у проектуванні архітектури сучасних інтер'єрів, зокрема громадських споруд, розкриті в наукових статтях періодичних видань вітчизняних науковців: Б. Божинського, І. Бондаренко, О. Георгієвої, А. Громнюк, І. Кузнецової, Л. Обуховської, О. Олійник, М. Подлевських, Д. Рудик, Н. Сергєєвої, В. Уреньова.

**Мета статті:** визначити теоретико-методологічні засади використання етнічних мотивів у проектуванні інтер'єрів сучасних підприємств харчування.

**Виклад основного матеріалу.** Дизайн сучасного інтер'єру та обладнання сьогодні розглядається і досліджується як цілісна структура соціосистемного середовища у широкому соціокультурному контексті. В його об'єктах відображаються культурно-естетичні пріоритети, світоглядно-філософська позиція того чи іншого народу. Водночас це один із стимуляторів прогресу теоретичної думки, потреби осмислення важливих проблем дизайну, творення предметного середовища, адекватного не так детермінуючим матеріальним факторам, як відроджуваний духовності народу.

Проведені дослідження та архітектурно-дизайнерський аналіз сучасних підприємств харчування, в яких використані українські етнічні мотиви, в контексті сучасної парадигми дизайну середовища свідчить про необхідність застосування наукового підходу до питання використання різноманіття елементів народної архітектури і мистецтва в архітектурі інтер'єру підприємств харчування, розширення палітри художньо-архітектурних засобів та розроблення принципів їх проектування. Ідентифіковано та здійснено типологічно-композиційний аналіз предметно-просторового середовища обідніх залів численних ресторанів України, в яких найхарактерніше виявлені етнічні мотиви та відображена тема українського сільського житла кінця XIX початку XX ст. На основі аналізу інтер'єрів сучасних закладів харчування, в яких використано етнічні мотиви, сформовано наступні їх характеристики:

- композиційним акцентом інтер'єрів обідніх залів найчастіше стає піч, або її імітація, оздоблена декоративним розписом, рідше кахлями;

- серед декоративних елементів оформлення інтер'єрів в ресторанах з етнічними мотивами найчастіше зустрічаємо автентичні предмети ужиткового характеру, зняряддя праці: вози, колеса, веретена тощо; декоративну кераміку: тарелі, миски, глечики; декоративні тканини: рушники, верети, килими, елементи народного строю; народні інструменти; елементи озеленення: вазони, сухі рослинні та квіткові композиції, сухі дерева, гілки, а також штучні квіти та рослини; світильники – переважно стилізовані, часто з природних матеріалів;

- в дизайні інтер'єрів, меблів та обладнання відсутня етнографічно-регіональна диференціація етнічних мотивів, що використовуються, не виявлені архітектурно-художні особливості конкретного етнографічного регіону, а використовується загальна українська тематика: поєднуються художньо-декоративні прийоми різних регіонів.

- колірне рішення інтер'єрів, розміщення меблів й обладнання, декоративних елементів здебільшого не відповідає колірній та просторовій організації автентичного українського житла чи корчми, де кожен предмет мав визначене чітке розташування та призначення;

- етнічні мотиви часто поєднують з використанням елементів інтер'єру іншого стилю, що спричиняє відсутність єдності стильових компонентів інтер'єру, цілісність композиційного рішення.

- відчутний брак стилізації етнічних елементів, авторського їх переосмислення, як наслідок – консервативність інтер'єрів, відсутність в них новаторства.

Композиція інтер'єру створюється на основі поєднання таких його складових: конфігурації та габаритів приміщення, архітектурно-конструктивних елементів, меблів та обладнання, оздоблення, предметів декору, фактур і текстур матеріалів, що використовуються в інтер'єрі, колористики, освітлення. Для досягнення вдалого художньо-архітектурного образу на основі використання етнічних мотивів необхідно створити стильову та композиційну єдність вищеназваних елементів інтер'єру. Окрім цього варто враховувати і такі засоби формування художньо-образного вирішення як одяг персоналу, елементи сервірування, назву підприємства харчування.

Застосовуючи етнічні мотиви в дизайні архітектурного середовища, також важливо розуміти семантичне та символічне значення етнічних елементів, адже неусвідомлене їх використання призводить до порушення комунікативної функції народного мистецтва та нівелювання культурних цінностей.

Підхід використання етнічних мотивів у архітектурі інтер'єрів підприємств харчування характеризують такі риси:

- традиційність (тяглість цінностей народної культури, менталітету в часі);
- синкретичність (зв'язок різних видів практичної та художньої діяльності, який проявляється в синтезі архітектури, декоративно-ужиткового та монументально-декоративного мистецтва);



– екологічність (використання народних архітектурно-будівельних традицій, художніх промислів і ремесел із застосуванням природних матеріалів й екологічних технологій);

– змінність (здатність змінюватися згідно з обраним концептуальним культурологічним і географічним контекстом, зміна архітектурно-конструктивних, художньо-декоративних засобів);

– універсальність (здатність до модифікації відповідно до змін у тенденціях дизайну та архітектури, часова відкритість);

– індивідуальність (індивідуальна стильова програма);

– унікальність (створення оригінального та самобутнього середовища).

Наявність сформованих підходів використання етнічних мотивів, їх характеристик в дизайні середовища стає важливим чинником підтримки і розвитку національної своєрідності в сучасному проектуванні.

Етнокультурна ідентичність інтер'єрів та обстави житла своїм корінням сягає давніх часів. Її фундамент – це народна архітектура, меблі та предмети інтер'єру традиційного українського народного житла, народне мистецтво, які найхарактерніше відображають розуміння естетики, доцільності застосування певних форм і матеріалів, функційної організації та розміщення предметів, меблів, притаманне тому чи іншому етносу.

Про основоположні принципи організації обстави житлової кімнати найбільш типового на українських землях в XVII-XVIII ст. наземного тридільного житла можна говорити на основі опосередкованих даних. Кожен предмет мав у хаті своє усталене місце. Так, напроти дверей стояв стіл, вздовж причілкової та фасадної стін – нерухомі лави, поруч з піччю, під стіною – піл, над вхідними дверима, часто поруч із ними висіли полиці для посуду, мисник, по діагоналі від дверей, під причілковою стіною розміщували скриню.

Провідну роль у вирішенні всього інтер'єру житлового приміщення хати відігравала вариста піч. Вона була головним композиційним елементом та її декоративному оздобленню надавали великого значення. Печі оздоблювали залежно від місцевості: їх малювали, розписували або декорували кахлями чи керамічними тарелями, денцями пляшок [10, с. 26]. Декоративне малювання печі характерне для Поділля, Дніпропетровщини, Півдня України, Середньої Наддніпрянщини. Печі на Гуцульщині оздоблювали кахлями, особливу увагу надавали декоруванню комину [1, с. 120].

До найдавніших предметів хатньої обстави належить нерухома лави. З XVI-XVII ст. у побут увійшли лави з різаних дощок, які закріплювалися на кам'яних, глиняних підставках, вкопаних у долівку розсошках або на вмонтованих у стінах чи прикріплених до них кронштейнах.

Невід'ємним предметом інтер'єру традиційного українського житла була скриня. В Україні найбільш розповсюджені два типи скринь – прямокутні, з плоским віком, а також саркофажні – здебільшого у Карпатах. Скрині з плоским віком декорували розписами, рідше – металевим окуттям; саркофажні прикрашали різьбою.

Скрині з плоским віком, окрім основної, виконували різні функції – зберігання цінних речей, на них споживали їжу, відпочивали, вони стали елементом обрядовості.

Одним із давніх обов'язкових предметів обладнання народного житла був мисник. Процес формування цього предмету був довготривалим, його форми зазнавали трансформації. Спочатку це була звичайна полиця, що прикріплювалася на кронштейнах до стіни. З часом кількість полиць в одному виробі зростала. Згодом мисник трансформується у шафку.

Визначено методи використання етнічних мотивів в архітектурі інтер'єрів підприємств харчування (табл. 1): стилізації, прямого відтворення, автентичності та синтезу стилізації з використанням сучасних елементів інтер'єру та автентичних чи

## Методи використання етнічних мотивів в архітектурі інтер'єрів підприємств харчування



Проектування предметно-просторового середовища підприємств харчування з використанням елементів української етнічної матеріальної культури – народної мистецько-архітектурної спадщини сприяє: підсиленню національної свідомості українців; консолідації, об'єднанню нації; відтворенню та переосмисленню народної архітектурно-мистецької спадщини; формуванню самобутнього українського національно орієнтованого архітектурного середовища; популяризації української етнокультури та розвитку туризму.

**Висновки.** Подано теоретико-методологічні засади використання етнічних мотивів у дизайні інтер'єрів підприємств харчування. Визначено основні методи використання етнічних мотивів в сучасному предметно-просторовому середовищі цих закладів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гошко Ю.Г. Народна архітектура українських Карпат XV-XX ст. Гошко Ю.Г., Кіщук Т.В, Могитич І.Р., Федака П.М. – К.: Наукова думка, 1987. – 272 с.
2. Громнюк А.І. Етнічна стилістика у інтер'єрах підприємств громадського харчування м. Києва / А.І. Громнюк // Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст: збірник наукових праць. Кн. 3. – Полтава.: ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2015. – № 3. – С. 237-240.

3. Громнюк А.І. Етностиль як об'єкт системного осмислення в контексті формування архітектури інтер'єру на теренах індустріального і постіндустріального суспільства / А.І. Громнюк // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: наук.-техн. зб. – К.: КНУБА, 2013. – № 33. – С. 36-48.
4. Мигаль С.П. Біоніка в дизайні просторово-предметного середовища: навч. посібник / С.П. Мигаль, І. А. Дида, Т.Є. Казанцева. – Л.: Видавництво НУ «Львівська політехніка», 2014. – 228 с., іл.
5. Мигаль С.П. З історії генезису меблів в Україні. / С.П. Мигаль // Етнологія, Фольклористика. Книга 1.IV Міжнародний конгрес україніців. – Одеса. 26-29 серпня 1999. – К.: Вид. Асоціації етнологів, 2001. – С. 189-198.
6. Мигаль С.П. З історії меблярства в Україні / С.П. Мигаль, М.І. Моздир // Український ліс. – 1993. – №2. – С.53-55.
7. Мигаль С.П. Мисник, буфет, шафа / С.П. Мигаль, М.І. Моздир // Український ліс. – 1994. – №3. – С.55-56.
8. Мигаль С.П. Проектування меблів: навч. посібник / С.П. Мигаль. – Л.: Світ, 1999. – 216 с., іл.
9. Моздир М. І. Скриня / М.І. Моздир, С.П. Мигаль, // Український ліс. – 1993. – №3. – С.47-49.
10. Самойлович В. П. Українське народне житло (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) / В.П. Самойлович. – К.: Наукова думка, 1972. – 24 с.: іл.
11. Громнюк А.І. Концептуальные принципы архитектуры интерьера в контексте этнохудожественных традиций, менталитета и архитектуры народного жилья [Электронный ресурс] / А.І. Громнюк // Архитектура и современные информационные технологии (Architecture and modern information technologies). – Московский архитектурный институт (государственная академия). – 2013. – №4 (25). – С.11. – Режим доступу: <http://www.marhi.ru/AMIT/2013/4kvart13/gromnuk/abstract.php> – Заголовок з екрана.

*Роксолана Дьяченко  
(Київ, Україна)*

## **ВПЛИВ ВНУТРІШНЬОГО СЕРЕДОВИЩА РЕСТОРАННОГО ЗАКЛАДУ НА ВЗАЄМОДІЮ КОМФОРТ-ІНТЕР'ЄР**

*Стаття присвячена вивченню комфорту, де домінує функціональна «взаємодія» відпочинку і харчування. Саме інтер'єрний простір поєднує в собі різноманітні і мало досліджені в своїй комплексній якості параметри.*

**Ключові слова:** естетика, інтер'єр, харчування, ресторан, відпочинок, комфорт.

Культура обслуговування – поняття доволі широке та комплексне. Культура обслуговування розглядається як комплекс заходів щодо етичних та естетичних норм, дотримання технології обслуговування, рівня безпеки, оформлення внутрішнього та зовнішнього середовища. Для кожного закладу може встановлюватись своя власна культура, яка визначається такими складовими:

- знання та дотримання персоналом етичних норм поведінки;
- знання та дотримання стандартів, правил та технологій обслуговування;
- естетика інтер'єру, створення комфортних умов обслуговування.

Тобто культура обслуговування – це характеристика умов обслуговування гостей, що виражаються, як в етиці спілкування обслуговуючого персоналу із споживачами послуг, так і комфортності і естетичності середовища. Вона складається з корпоративної, комунікативної культури та професійної етики.

Загалом культура обслуговування – це невід'ємна частина загальної культури підприємства, її варто розглядати як певний рівень розвитку (ступінь досконалості)

процесу обслуговування, що виражається в психологічних, етичних, естетичних, організаційно-технічних та інших аспектах. На сервісних підприємствах всі ці аспекти взаємозалежні і взаємозумовлені [3].

Особливе місце в роботі підприємств ресторанного господарства займає етична сторона обслуговування. Висока етична культура – обов'язкова риса кожного працівника індустрії гостинності. Це найперша моральна вимога. Брутальність, безтактність, зневажливе відношення до людей неприпустимі в будь-якій сфері трудової діяльності.

Будь-яка діяльність, особливо діяльність спілкування, від якої залежить комфорт, розуміння, неможлива без визначення її підстав, до числа яких слід віднести і морально-етичні аспекти – особливі етичні категорії, що базуються в свою чергу на етичних теоріях і навчаннях, які складають світоглядну базу моралі, роз'яснюють її походження, сутність, джерела виникнення, формують концепції моральних ідеалів як вищих моральних цінностей і цілей.

Саме інтер'єр відповідає за удосконалення побуту, зручність і ефективність виконання повсякденних справ, безпеку, а також створює атмосферу для відпочинку. Крім того, інтер'єр забезпечує естетичні уподобання за рахунок виразної декоративної естетики.

Звідси слідує загальні вимоги до інтер'єру: естетизм, за який відповідає декоративність; художній стиль, який створює естетичну привабливість; забезпечення відпочинку, за що відповідають різноманітні інтерактивні рішення; психологічний комфорт, який забезпечують відчуття безпеки, хороше самопочуття тощо.

При розробці інтер'єру закладу громадського харчування дуже важливо знайти гармонію між функціональністю й естетикою. Створення ексклюзивного дизайну закладу залежать від безлічі факторів, але відвідувачам запам'ятовуються саме деталі. Може бути, особлива атмосфера комфортності і приємне з огляду на зовнішній погляд оформлення інтер'єру в характерному для закладу стилі. Це можуть бути якісь особливі деталі в дизайні кафе, приємне освітлення, зручні стільці та столики. Далеко не всі симпатії відвідувачів можна пояснити сервісом і цінами. Адже не тільки столи, страви на них будуть перед очима клієнта, а й стіни, підлога, навіть двері і вікна [4].

Звичайно, що до основних показників комфорту в ресторанному господарстві, відноситься обслуговування. У процесі аналізу цього показника необхідно установити, наскільки інтер'єр зали для харчування та інших приміщень ресторану відповідають встановленим нормативам, чи не перевантажені приміщення непотрібними предметами, чи доцільно оформлені і наскільки вони відповідають вимогам експлуатації та сучасної естетики.

Якість обслуговування в ресторанному господарстві – поняття комплексне, тісно пов'язане зі споживанням двох відносин – матеріальних і нематеріальних. Нематеріальний елемент ресторанних послуг – це атмосфера, привабливість оточення, естетика, комфорт, відчуття, теплота обслуговування, доброзичливість, спокій і висока культура міжособистісного спілкування. До матеріальних належать ресторанна зала, товарно-матеріальні ресурси та технологія надання послуг [5].

Естетичність послуг характеризується гармонійністю архітектурно-планувального і колористичного рішення приміщень, а також умовами обслуговування. Антропогенні ресурси оцінюються за культурно-історичним та біосоціальним аспектами з погляду оформлення ресторанних залів і задоволення потреб середовища гостинності.

Архітектура сучасних підприємств відрізняється функціональністю і естетичною виразністю. Архітектори, створюючи їх, виявляють не тільки професійну майстерність, але і велику турботу про людей, їхній комфорт. Адже все мистецьки довершене створює гарний настрій, викликає радість і захоплення, формує естетичний смак у працівників громадського харчування і споживачів [4].

Всі елементи інтер'єру мають бути пов'язані із планувально-технологічними рішеннями: освітленням, кольоровою гамою, зовнішнім виглядом обладнання, меблями, посудом. Вони повинні відповідати прийнятій формі обслуговування, створювати єдиний ансамбль і підкреслювати своєрідність даного підприємства. Оздоблення інтер'єру залів має відповідати сучасним стандартам, бути естетично привабливим, технологічним, міцним і економічним. Функціонально-естетичне оформлення залу підприємств громадського харчування підвищує настрій, а в ресторанах створює сприятливу обстановку для відпочинку.

Обладнання залів для харчування – це організація внутрішнього простору в ресторані, що повинна забезпечити комфортні умови харчування гостей і зручне обслуговування персоналом закладу. Загальний комфорт внутрішнього простору закладу громадського харчування включає функціональний, екологічний і естетичний комфорт.

Функціональний комфорт – реалізується зручністю використання будь-якого приміщення в ресторані і здійснення усіх функціональних процесів людини – забезпечення, харчування, відпочинку, особистої гігієни, ділової зустрічі та ін.

Екологічний комфорт має забезпечуватися оптимальними для організму фізичними характеристиками внутрішнього простору ресторану – поєднанням температури, вологості, дії сонячного проміння, повітряних потоків.

Естетичний комфорт – створюється гармонійністю наочно-просторового оточення, досягненням цілісності і узгодження всіх елементів дизайну меблів, використанням декоративних засобів інтер'єру, колірної гами, освітлення, оздоблення поверхонь, озеленення та ін [4].

Дизайн інтер'єру складається не тільки з іміджевих предметів, довкола яких закомпоновується організація простору з поєднання різних акцентів. Для внутрішнього середовища композиційним центром, приміром, може виступати незвичайна люстра, особлива витяжна система, камін, особлива декоративна ваза в кутку зали. Важливим елементом естетично-функціональної організації простору інтер'єру закладу громадського харчування також є сервізний тонкокерамічний (фарфор, фаянс) і скляний посуд в ансамблях, виставлений на столах.

Зокрема, фарфоровий посуд, з точки зору естетики, є довершеним. Він є приємним на дотик гігієнічним матеріалом, зручним у використанні його у побуті. Також важливу роль на емоційний стан впливає кольорова гама і декор посуду, узгодження його форми з орнаментом або сюжетним розписом, співвіднесення фасонів виробів із вигинами ліній оточуючого середовища. Твори високого фарфору, що виставлені на столах як прикраси центральної частини або середини цих меблів, мають кореспондувати з іншими елементами дизайну приміщення, піднімати настрій та підвищувати апетит [6].

Дуже ошатний, якісний фарфоровий посуд з розписами золотом, гербами і щитами, фамільними вензелями, буквицями, геральдичними композиціями по білому тлі, або у поєднанні із кобальтом, пурпуром, лазур'ю, буде не тільки підсилювати враження від синтезу мистецтв в ансамблі, а також виступати іміджевим акцентом формування простору. Він виступатиме прикрасою центральної частини столу.

В обладнанні залів для харчування визначальну функцію має меблювання. Технологічно доцільне меблювання ресторанів забезпечується згідно функціонального призначення меблів:

- меблі повинні відповідати функціональному простору зали;
- меблі мають відповідати нормам стандарту якості та естетичного комфорту.

Рівень комфорту визначається якістю меблів, комплектацію та їхніми розмірами. Окрім меблювання, загальний комфорт внутрішнього простору ресторанного підприємства забезпечується його декоративним оформленням. Оздоблення зали

пов'язується з колірною гамою і оздобленням поверхонь, дизайном обладнання, оформленням деталей, освітлення, озеленення та ін.

Важливим елементом інтер'єру ресторанних залів є освітлення. У готелях воно повинно створювати комфортні умови для проживання гостей й сприяти ефективному обслуговуванню гостей.

Також важливу естетичну роль в оформленні внутрішнього простору ресторанних підприємств відіграють художні твори мистецтва: скульптура, кераміка, озеленення.

Останнє в інтер'єрі ресторанів – особливий компонент декоративного оформлення, що виконує як естетичні, так і утилітарні функції. За допомогою озеленення можна підвищити художню виразність внутрішнього простору, удосконалити його функціональну організацію. Утилітарна функція рослин полягає у створенні сприятливого мікроклімату у приміщенні.

Простою і чіткою має бути розстановка меблів у залах самообслуговування, забезпечує вільний прохід до столиків, зручності для споживачів і працівників закладу. Зараз в ресторанах та вечірніх кафе застосовуються в основному прямокутні столи, вони зручніші, ніж круглі, і дозволяють раціонально використовувати площу залу.

Огляд літератури дав змогу зробити висновок, що робіт з естетичного комфорту ресторанної зали, як основи культури обслуговування в закладах громадського харчування в Україні сьогодні бракує. В результаті можна констатувати те, що ресторанний інтер'єр розвивався в руслі архітектурно-художніх тенденцій. Важливо також відмітити, що комфорт відображає не тільки «середовище дії», але й «середовище сприйняття».

## ЛІТЕРАТУРА

1. Архіпов В. *Організація ресторанного господарства : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. / В. Архіпов. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 280 с.*
2. Білодід Ю. *Основи дизайну : навч. посіб. / Ю. Білодід, О. Поліщук. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2004. – 240 с.*
3. *Гостинично-ресторанный бизнес, К. : 2012 р. – №2. – С 50-56.*
4. Грякалов А. *Эстетика в общественном питании / А. Грякалов. – СПб. : Прогресс, 1999. – 409 с.*
5. Маркузон В. *Семиотика и художественные проблемы предметно-пространственной среды / В.Ф. Маркузон // Эстетические проблемы дизайна. – М., 1978. – С. 50–58.*
6. Цветкова О. *Детали интерьера. Советы по оформлению интерьера / О. Цветкова. – М. : Ниола – пресс, 2010. – 64 с.*
7. Школьна О. *Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси: [у 2 кн.] / О. Школьна – К. : День печати, 2013. – Кн. 2, Ч. 1: Історія виробництва. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. – 400 с. : іл.*

УДК: 37.015.31.02:745/749(477.53)

*Наталія Дігтяр  
(Луганськ, Україна)*

## **ВИКОРИСТАННЯ ХУДОЖНІХ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ ПОЛТАВЩИНИ В ІНТЕР'ЄРІ СУЧАСНОГО ШКІЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА**

*У статті розкривається проблема виховання школярів Полтавщини на краєвих зразках народного декоративно-прикладного мистецтва регіону. На думку автора, ефективному вихованню учнів сприятиме застосування етнодизайну в інтер'єрі сучасного шкільного середовища. Використання художніх народних традицій в оформленні шкільного середовища сприятиме засвоєнню художнього та життєвого*

досвіду поколінь, системи матеріальних та духовних цінностей, моральних норм, традицій, звичаїв, обрядів свого регіону; вираженню національної самоідентифікації учнів; вихованню справжнього патріота та громадянина своєї держави.

**Ключові слова:** інтер'єр сучасного шкільного середовища, художні народні традиції Полтавщини, народне декоративно-прикладне мистецтво, етнодизайн, виховання, школярі.

*The article deals with the problem of education in schools in Poltava region best examples of folk arts and crafts of the region. According to the author the effective education of students will promote the use of folk arts in interior modern school environment. Using the art of folk traditions in the design of the school environment contribute to mastering the art and life experience of generations of material and spiritual values, moral norms, traditions, customs and rituals of their region; expression of national identity of students; education of a true patriot and a citizen of the state.*

**Key words:** interior modern school environment, artistic folk traditions Poltava, folk arts and crafts, folk arts in interior, education, students.

**Постановка проблеми.** Від естетичної виразності оточуючого середовища залежить не тільки емоційний настрій людини. Художні переваги інтер'єру активно впливають на формування духовних та моральних якостей, виховують особистість. Особливо відчутний вплив естетичних факторів на дітей та підлітків.

Полтавщина – один з унікальних регіонів України, де досить широко представлені майже всі різновиди народного декоративно-ужиткового мистецтва, а, отже, маємо необмежені можливості впливу на формування системи цінностей особистості. Народні зразки килимарства, вишивки, вибійки, ткацтва, кераміки, малярства, народного розпису, писанкарства, дереворізьблення, лозоплетіння – прояви художньої геніальності майстрів нашого краю. Наукові пошуки у цьому напрямку актуалізують проблему застосування у вихованні особистості не тільки мистецької спадщини усєї держави, а художніх надбань саме рідного краю, оскільки для учнів найближче соціокультурне середовище є відправним пунктом на шляху до пізнання особливостей свого народу, країни, світу в цілому.

**Аналіз останніх актуальних досліджень.** Проблеми етнодизайну, інтр'єру шкільного середовища з використанням художніх народних традицій, зважаючи на актуальність, вирішувалися у численних наукових дослідженнях здавна. Зокрема, питання формування творчої особистості на кращих зразках народної культури відображено у працях класиків вітчизняної педагогіки Г. Ващенко, С. Русової, І. Стешенка, В. Сухомлинського, К. Ушинського. Питання етнодизайну, використання різновидів народного мистецтва у створенні шкільного середовища широко розроблялися і сучасними педагогічними дослідженнями. Шляхи оптимізації дизайн-освіти розглядали А. Бровченко, В. Даниленко, Л. Корницька, О. Крижанівський, Г. Максименко, С. Мигаль, В. Прусак, Р. Силко, П. Татіївський, Б. Тимків. Дослідники одностайні у тому, що спілкуючись з народним мистецтвом, дитина переймає загальнолюдський, національний та місцевий досвід художньої, естетичної та раціональної організації навколишнього середовища.

У зв'язку з цим, актуалізується проблема створення етнодизайну сучасного шкільного середовища під впливом художніх народних традицій саме рідного краю. Отже, **метою** статті є дослідження художніх народних традицій Полтавщини та їх використання в інтер'єрі сучасного шкільного середовища.

**Виклад основного матеріалу.** Національною доктриною розвитку освіти України та Національною програмою виховання дітей та учнівської молоді в Україні, Законами України «Про загальну середню освіту» і «Про позашкільну освіту», «Концепцією позашкільної освіти і виховання» визначено, що метою виховання є

активізація, формування й розвиток творчого потенціалу та соціальної активності особистості, формування системи її гуманістичних та моральних цінностей. Активним зовнішнім чинником у вихованні особистості є народне декоративно-прикладне мистецтво. Адже художні народні традиції зберігають національну самобутність народу, найголовніші цінності в культурі, транслюють художній та життєвий досвід поколінь, конструктивно спрямовують особистість в майбутнє.

Педагогічний потенціал народного мистецтва у вихованні молоді надзвичайно великий. Загальноосвітній процес передбачає активне включення дитини в шкільне середовище. Його виховний і розвиваючий вплив є одним з провідних факторів, що керує поведінкою особистості, спрямовує вибір вірного шляху в житті [1].

Полтавщина завжди була багата на різновиди народних ремесел та талановитих умільців. Тисячі народних митців століттями передавали наступним поколінням художні народні традиції, розкриваючи у своїх творах багатство духовної культури народу. Полтавщина – потужний культурно-мистецький центр України. Своєрідність природних та історико-культурних умов життя знайшли своє відображення у різноманітності проявів народної художньої творчості.

Серед безлічі різновидів народного декоративно-прикладного мистецтва регіону особливе місце займають ті, що набули світової слави – полтавська вишивка, килимарство та гончарство. Саме населені пункти Полтавщини – Решетилівка та Опішня включені до переліку осередків народних промислів України, що потребують підтримки держави, з метою відродження традиційного народного мистецтва [6].

Вишивка – один з поширених видів декоративно-прикладного мистецтва, в якому візерунок, зображення виконується ручним чи машинним способом на різних тканинах та інших матеріалах лляними, бавовняними, шовковими, вовняними нитками, а також бісером, перлами і т. ін.[1, с. 33]. Колір і фактура домотканого полотна були виразним фоном для орнаменту. Для Полтавщини характерні орнаменти, що виконуються швами: хрестик, плутаний хрестик, подвійний прутик, мережка, вирізування, виколювання, лиштва, та ін. Жіночі та чоловічі сорочки, рушники вишивали здебільшого білими нитками, проте їм властиві і поліхромні орнаменти, які вишивали переважно грубою ниткою, завдяки чому візерунки справляють враження рельєфних [4]. На Полтавщині до традиційних осередків вишивки належать Решетилівка, Опішня, Кременчук, Лубни, Великі Сорочинці. Особливістю полтавської вишивки є поєднання рослинного та геометричного орнаментів. Усі композиції геометричного орнаменту мають спокійно-розмірений ритм руху, що у поєднанні з використанням величезного арсеналу технік вражає своєю вишуканістю і аристократизмом. Полтавська вишивка також багата і рослинними візерунками. На вишиванках майстри народної творчості часто зображують троянди, маки, виноград, калину, хміль, викладаючи їх у магичні узорі – обереги, символи. Елементи тваринного стилю, втрачали свою впізнаність, проте зберегли свій первісний зміст в назвах. На рушниках, сорочках Полтавщини зустрічаються стилізовані зображення качок, півнів, метеликів, джмелів [2, с. 39]. Найпопулярнішою технікою вишивки на Полтавщині є «лиштва», або «лічильна гладь», пов'язана і точним рахунком ниток полотна, а отже існує і велика кількість узорів, вишитих «лиштовою». Поєднання різноманітних технік полтавської вишивки збагачує виразність композицій, вирізняє їх з-поміж вишивок інших регіонів України [2, с. 41].

Не можна оминати ще один різновид народного декоративно-прикладного мистецтва, яким по праву має гордитися Полтавщина – мистецтво килимарства та створення гобеленів. Здавна люди оздоблювали килимами, гобеленами своє житло: вистилали ними підлогу і меблі, прикрашали стіни. Килими, гобелени широко використовуються в декоруванні сучасного інтер'єру. Килим, гобелен у ткацтві – виріб, тканий з кольорової вовни або шовку, бавовняної або лляної пряжі. Ткали килими на вертикальних або горизонтальних верстатах [5].



У полтавських килимах відчувається вплив східних і західноєвропейських мистецьких стилів, зокрема стилю бароко. Решетилівським гобеленам притаманна м'яка, помірна кольорова гама. Орнамент складається із зображень квітів, більше чи менше стилізованих, або галузок з квітами, розташованих ритмічно чи пов'язаних у загальний узор або центричну квіткову композиція. Традиційні популярні символи – дерево життя, калина, соняшники, птахи. Улюбленими кольорами полтавських килимарів є синій, чорний, жовтий, сірий. Техніка створення полтавських гобеленів доволі складна. Матеріалом переважно слугувала кольорова вовна. Найцінніші килими мають основу теж з вовни. Переважно на основу гобелена йшла лляна чи конопляна круто скручена пряжа. Для фарбування пряжі майстри використовували рослинні барвники. Особливою красою і виразністю відзначаються полтавські килими з квітковими орнаментами, зображенням птахів, що розчиняються у квітковому різнобарв'ї. Вільний рисунок природних, майже реалістичних квітів та птахів розміщували на різнокольоровому тлі [5].

Проте, найбільш відомими на Україні та й в усьому світі є гончарні опішнянські вироби. Гончарство – виготовлення найдавнішого штучного матеріалу, відомого людству. Гончарство існувало там, де були придатні для цього глини. Добуту глину очищали від механічних домішок, потім місили, виготовляли з неї вироби, підсушували їх і випалювали. Спочатку вироби ліпили вручну на гончарному крузі і випалювали на відкритих вогнищах або у звичайних печах [6].

Опішнянські гончарні вироби мають своє унікальне колірне рішення, розмаїття пластичних форм, змістове вирішення та функціональне призначення. Здавна у традиційній культурі українців гончарний посуд був на важливому місці. Глечик у свідомості українців був сакральним виробом, його використовували у весільній, поминальній обрядовості [3]. Миски створювали не тільки для страв, а й для оздоблення інтер'єру. Здавна визнаним композиційним елементом українського традиційного житла був мисник – відкрита дерев'яна шафа для посуду, з декількома полицями. Опішнянські глечики, гладушки, тарелі, куманці, макітри, горщики, кухлі вражають традиційним добром співвідношень форм і декору, вселяють у юні душі учнів захоплення результатом кропіткої і довготривалої праці.

Використання елементів етнодизайну, як то: полтавські вишивані вироби, гобелени, опішнянські гончарні вироби у декорі інтер'єрів класних приміщень, коридорів шкіл, створює цілий високо естетичний художній ансамбль, гармонізує шкільне середовище, створюючи органічну єдність предметного оточення і процесу діяльності, активної участі в ньому учня, несе в собі певне значення навантаження. Інтер'єр, в якому втілені народні художні традиції є чинником активного формуючого впливу на учня, що формує певне емоційне відношення до оточення, і поваги до діяльності людини і самої людини в цілому.

**Висновки.** Таким чином, використання художніх народних традицій Полтавщини в інтер'єрі сучасного шкільного середовища – умова та засіб оптимізації виховного впливу на особистість. Саме через інтер'єр шкільного приміщення відбувається опосередковане управління процесом формування і розвитку учнів.

Етнодизайн сучасного шкільного середовища з урахуванням особливостей народного декоративно-прикладного мистецтва свого регіону сприятиме формуванню у учнів усвідомлення глибокого зв'язку зі своїм рідним краєм, участь у його справах, турбота про його благо; відповідальності за його долю, збереження та примноження національної культури, традицій, звичаїв, обрядів; дотримання моральних норм і правил – сприятиме вихованню справжнього патріота та громадянина своєї малої Батьківщини і загалом усієї держави.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А. *Естетичне виховання підлітків засобами народного мистецтва.*: 13. 00.01 – теорія та історія педагогіки.: Автореф. дис. ... канд. пед. наук / Прикарпатський ін-т. ім. Василя Стефаника. –

- Івано-Франківськ, 1996. – 24 с.
2. Гасюк Є.О., Степан М.Г. Художнє вишивання: Альбом. – Київ: Вища школа, 1982. – 240 с.: іл.
  3. Данченко Леся. Народна кераміка середнього Придніпров'я / Леся Данченко. – К.: Мистецтво, 1974. – 190 с.
  4. Николаева Т.А. Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье / Т.А. Николаева. – Київ: Наукова думка, 1987. – 246 с.: іл.
  5. Козут Г.В. Українські «панські» килими XVII-XVIII ст. (Історія та стилістика) : 17.00.06 — декоративно-прикладне мистецтво.: дис. ... канд. мистецтвознавства / Львівська академія мистецтв. – Львів , 2003. – 183 с.
  6. Розпорядження Кабінету Міністрів України від 15 червня 2006 р. № 336-р "Концепція Державної програми збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів на 2006-2010 роки" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/336-2006-%D1%80>
  7. Щербань А.Л. Декор глиняних виробів Лівобережної України від неоліту до середньовіччя [Текст] : монографія / А.Л. Щербань ; Нац. акад. наук України, М-во культури України, Ін-т народознавства НАН України, Нац. музей-заповідник укр. гончарства в Опішному. - Полтава : АСМІ, 2011. – 247 с.

**Олег Перець**  
(Полтава, Україна)

## **ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО СЕРЕДОВИЩНОГО МИСЛЕННЯ У СТИЛЬОТВОРЧИХ ПРОЦЕСАХ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ НА ПОЛТАВЩИНІ**

*На основі аналізу процесів творення українського стилю в мистецтві та архітектурі Полтавщини встановлено, що українські стилістичні пошуки початку XX ст., слід розглядати як перші кроки у виробленні принципів художньої організації національного предметно-просторового середовища сучасного типу.*

**Ключові слова:** національне предметно-просторове середовище, український модерн, український стиль.

*Based on the analysis of the processes of creating the Ukrainian style in the art and architecture of Poltava, it is established that Ukrainian stylistic searches of the beginning of the 20th century should be considered as the first steps in creating the principles of artistic organization of the national, subject-spatial environment of the modern type.*

**Key words:** national subject-spatial environment, Ukrainian modern, Ukrainian style.

**Постановка проблеми.** Порушення спадкоємності традицій найбільш наочно відбувається у сфері художньо-дизайнерської організації довкілля. З метою формування гуманістичного, єдиного, естетично осмисленого предметно-просторового середовища, якому притаманні риси національної та регіональної своєрідності, слід будувати середовищну стратегію на ґрунті свідомої інтерпретації, коли вивчаються та опрацьовуються засоби традиційної архітектурно-художньої композиції.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Важливим теоретичним підґрунтям даного дослідження є спільна праця А.В. Іконнікова, М.С. Кагана, В.Р. Пилипенко, С.В. Потапова, Ю.Б. Тупталова [8], які з позицій аксіологічної естетики вибудовують концепцію естетичної цінності в архітектурі та дизайні, критикуючи тотальну уніфікацію, яка виключає гуманістичні цінності з переліку цілей середовищного творення.

Зосереджуючись на загальносвітових тенденціях розвитку середовищного дизайну, згадані автори лише побіжно торкаються питань осмислення традиційних

національних архітектурно-мистецьких форм у добу технічної цивілізації.

У ґрунтовній монографії В.В.Чепелика [7], присвяченій українському архітектурному модерну, ця стильова течія визначається як ключове явище української архітектури ХХ ст., яке підняло на якісно вищий рівень народну тему, надавши їй актуального звучання, та завдяки синтезу питомого національного з передовими світовими досягненнями, сягнуло вищої довершеності в архітектурно-художньому формотворенні.

У працях В.М.Ханка [4; 5; 6] висвітлюються питання, пов'язані з виникненням та розвитком полтавського осередку українського архітектурного модерну.

Вадимов В.М. [1], аналізуючи етапність культурологічного розвитку вітчизняного містобудування у період від 20-х до 90-х рр. ХХ ст., розглядає будинок Полтавського земства не лише як зразок споруди у стилі українського модерну, але як приклад збалансованого у просторовому контексті об'єкта, котрий має значний містобудівний потенціал в організації сучасного міського середовища, специфічної міської культури – національного надбання.

Проте згадані українські науковці не торкаються предмету даного дослідження.

**Метою статті** є аналіз процесу архітектурно-мистецького стильотворення, що проходив на Полтавщині на початку ХХ ст., із позицій сучасного середовищного мислення, з метою глибшого розуміння актуальних проблем формотворення національного довкілля.

**Виклад основних матеріалів дослідження.** В останню третину ХІХ ст. приходить плеяда українських художників, яких геній Тараса Шевченка надихнув до творчого пошуку на ґрунті синтезу, який спирався на надбання в різних сферах національного мистецтва. Це стимулювало до осмислення еволюції художньо-естетичної організації українського предметно-просторового середовища в контексті досягнень європейської культури, в якій зростало зацікавлення міфом, героїчним епосом, фольклором. Процеси по відродженню народних художніх традицій відбувалися у більшості країн і спиралася на ідеї У. Морріса та практику руху «Мистецтва і ремесла». Реакцією на посилення в 80-их рр. утисків російським царським урядом проявив національної свідомості, стає формування в середовищі національних спільнот широкої культурної течії – неоромантизму. Для Полтавського мистецького простору цієї доби визначальне значення мала діяльність художників П.Д.Мартиновича, С.І.Васильківського й особливо О.Г.Сластьона, які творчо реалізувалися в жанровій системі реалістичного мистецтва та показували українське довкілля в його історичному розвитку, але креативно осмислюючи мотиви народного мистецтва в реальній практиці середовищного формотворення, вони підготували основу для створення новітніх національних мистецьких форм на ґрунті модернових відкриттів.

Через соціально-економічне відставання Російської імперії від передових європейських країн та з метою компенсувати брак доступних промислових товарів, наприкінці 80-х рр. ХІХ ст. зацікавлені урядові кола Росії, через державні установи почали вживати заходи, спрямовані на піднесення й удосконалення кустарного виробництва, мистецьке керівництво й економічну підтримку. Полтавщина посідала перше місце в Україні за розвитком кустарництва, яким тут опікувалося Полтавське губернське земство. Але представлені на всеросійській кустарній виставці у Петербурзі в 1902 р. вироби майстрів Полтавщини були піддані критиці фахівців за втрату національної своєрідності та художньої якості, аж до антиестетичності. З метою виправлення недоліків, 18 жовтня того ж року в Полтаві зібрався з'їзд митців, діячів із різних галузей науки та культури, завідуючих школами та майстернями земства, серед яких були: С. Васильківський, О. Сластьон, П. Мартинович, М. Самокиш, В. Кричевський, О. Пчілка, В. Беренштам, І. Зарецький, В. Безпальчів та ін.. Панівною стала теза про те, що недопустимо нав'язувати носіям древньої самобутньої культурної

традиції художні форми, що мають інше цивілізаційне коріння. Обговорення проблем кустарних промислів спонукало земців дослухатися до думок, про народний та національний архітектурний вигляд майбутнього будинку земства, підмурки якого вже закладалися. Було оголошено конкурс. Обговорення проекту вихлюпнулося на сторінки полтавської та київської преси, захоплюючи у полемічний вир усю зацікавлену українську громадськість. Особливу вагу мали активні виступи С.І. Васильківського та О.Г. Сластьона, які наголошували на значенні полтавського краю, як особливо багатому осередку народного мистецтва. Останній підкреслював, що немає в світі культури, яка б базувалася на запереченні творчого духу свого народу, та закликав до праці над відродженням місцевого стилю [3; 4].

Порівняння українських митців, породжені патріотичними прагненнями, вписувалися до загальноєвропейського мистецького процесу, пов'язаного з другою хвилею руху національного романтизму, яка віддзеркалювала антиеклектичні прагнення митців періоду модерну [2, с. 81-105]. Подібно до інших міст Європи в середовищі губерньської Полтави та повітових містечок почали входити виразні будівлі у формах модерну та різних нео- й псевдостилізацій.

23 червня 1903 р. на конкурсному розгляді переміг молодий архітектор з Харкова В.Г. Кричевський. Його проект став первістком українського архітектурного народного стилю. Наприкінці серпня – на початку вересня 1903 р. у Полтаві, під час урочистого відкриття пам'ятника І. П. Котляревському, відбувся перший з'їзд української інтелігенції, де зібралися усі найвидатніші митці України – М. Лисенко, М. Коцюбинський, Л. Українка, М. Старицький, О. Пчілка та ін. Також відкрилася Перша (в Центральній Україні) українська художня виставка, де був представлений проект Полтавського земства В. Кричевського. Твір набув всеукраїнського резонансу, а його обговорення національного значення. Теоритезування щодо нового національного стилю вийшли на якісно вищий рівень, оскільки міркування над генезою стилю переростали у національне середовищне мислення, бо перебували в одному річищі загального відродження української культури та боротьби за державну самостійність [5; 7, с. 74-78].

У посталій 1908 р. величній споруді Полтавського губерньського земства наочно злилися образи Дому та Міста, втілюючи надзвичайно ємний космічний символізм, являючи в архітектурно-художніх формах модель українського всесвіту – осередок національної духовності, що впорядкований згідно всіх принципів художньої організації Земного та, напевно, Небесного.

Ніби слідуючи вказівкам зі сфер трансцендентного, щоб підсилити дію священно-генетичних факторів середовищного творення, підмурки було закладено на місці оборонного валу козацької Полтави, на відрізьку фортеці між Басманівською вежею та Київською брамою. Площини та виступи протяжної фронтальної композиції головного фасаду урочисто розгорнуті до еспланади, яка з часом перетворилася на міський парк. На віддалі, з будь-якого місця огляду, завдяки мальовничому гуртуванню обсягів споруди, художня асоціація будівлі з козацьким замком–фортецею тільки посилюється.

Як загальному композиційному задуму, так і кожному елементу, деталі, фрагменту споруди притаманна змістовна багатомірність та багатогранність образного трактування, що й надає твору особливого середовищного звучання (також свідчить про усвідомлення архітектором глибинних змістів народного мистецтва). На практиці досягається одночасним дотриманням більшого числа принципів середовищного творення, поєднанням у єдиному ансамблі складових, які належать різним компонентам-системам художньої організації довкілля.

Вже у симетричній композиції головного фасаду, складеної з семи різновеликих обсягів, образно представлена багатшаровість міської системи, яку в реальному житті неможливо відчутти не увійшовши до поселення, не пройшовши його вулицями та

майданами.

В об'ємах чільного боку, де чергуються виступаючі та відступаючі частини будівлі, можна розпізнати: земляний вал – сріблястий гранітний цоколь; міську браму – портал у вигляді великої шестикутної трапеційної лоджії в центральному ризаліті; оборонні вежі, що фланкують центральний об'єм; фортечні стіни – ліва й права частини корпусу; муровані замки-палаці – бічні частини висунуті вперед. На майолікових поверхнях стін головного фасаду, що міняються яскравими теплими барвами, ніби розгорнуто живописну панораму уявного старосвітського міста, складену з архітектурних деталей та декоративних панно. Картинну панорамність образного козацького міста довершує ритмічно впорядкований силует потужних схилів полив'яних череп'яних дахів блакитно-зеленого кольору, серед яких – двосхилі, вальмові, наметові з двома-трьома заломами, увінчані шпильми з променистими картушами – «сонцями правди».

Живописні та декоративні якості фасадів земства перетворюють архітектурні поверхні у зорову подобу просторовості, яка наповнена архетиповими змістами. Будівля взаємодіє з оточуючим середовищем, художньо-образними засобами, стимулюючи генетичну пам'ять, перетворюючи довкілля на ґрунті життєстверджуючих народних настанов.

Споруда Полтавського земства звучить величним гімном українському народу та його культурі. Вона об'єднала у собі функції адміністративної установи, етнографічного і краєзнавчого музею, архіву та готелю, а велика зала давала можливість проводити громадські заходи, збори, концерти [1; 6; 7, с. 78-85]. Це багатофункціональний вузол, чия архітектура формує образ «будинку як місто», своїм виглядом стверджуючи факт «містоподібності». В. Кричевський у формах та оздоблені будинку поєднав риси українського народного житла, фортечного та монументального церковного будівництва, створюючи новітні актуальні підходи у художньому середовищному мисленні, відповідно до модерних тенденцій свого часу.

На Полтавщині майже водночас з'являються перші зразки українського архітектурного модерну (УАМ), які позначили головні напрямки та стильові течії новітнього українського зодчества. Входячи до першого шару середовищних систем, вони радикально трансформували художню організацію довкілля на національній основі. Розвиток принципів середовищного творення простежується в архітектурі полтавської меморіальної народної школи ім. І.П. Котляревського (1903-1905 рр., арх. Є.Н. Сердюк, М.Ф. Стасюков), зведення якої започаткувало раціоналістичний напрямок українського модерну. Необарокові тенденції зазвучали в архітектурі Покровської церкви с. Плішивець (1902-1906 рр., арх. І. С. Кузнєцов), являючи сакральність у актуальному формотворенні довкілля. В. В. Чепелик зазначав, що «цей мистецький чин створення первістків УАМ розкрив їх символічну триєдність і взаємодоповнювальність у виявлені громадського значення – прагнення державності, осягання духовності й досягнення освіти народної» [7, с. 85-88]. До 1917 р. Полтавщина виступає своєрідним загальноукраїнським центром розвитку національного середовищного мислення, що вилилося у складання українського архітектурного стилю (УАС), який розвивався до 1941 р. На Полтавщині в цьому стилі створювалися школи, кредитно-кооперативні товариства, клубні й житлові будинки, крамниці, лікарні, виставкові, транспортні й культові споруди.

**Висновки.** Завдяки національно спрямованому розвитку художньо-кустарного виробництва на Полтавщині, з 1902 р. у Полтаві започатковується професійна праця по художній організації предметно-просторового середовища, яка ґрунтувалася на досягненнях українського національного мистецтва та архітектури Середньої Наддніпрянщини XVII-XIX ст. Еволюційний період розвитку середовища змінюється періодом свідомо спрямованого художньо-естетичного процесу, що спирається на принципи української національної ідентичності.

Розглядаючи з позицій середовищного підходу такі явища як український модерн та український архітектурний стиль стає очевидною неможливість розглядати ці феномени лише як категорію – «стиль». Творці цих явищ прагнули не просто до художньо-естетичних перетворень, але до кардинальних змін у соціально-політичному становищі своєї нації й, з цією метою, творчо осмислювали всю еволюцію творчості української спільноти, в першу чергу звертаючись до народного мистецтва, як носія іманентних національних художньо-архітектурних форм та до козацького бароко – втілення культурних надбань доби національного розквіту XVII-XVIII ст. Використовуючи досягнення науки й техніки свого часу, вони осмислювали традицію, що прослідковується до палеоліту, яка увібрала впливи всіх європейських стилів. Таким чином, створюваному українському стилю від початку не була притаманна чітка історична локалізація, синхронічність, моністична одноманітність формотворчих принципів, що притаманне категорії «стиль», але в ньому присутня спрямованість до нарощування змістів і фактур, пристрасть до постійних змін, що притаманне категорії «середовище».

Українське стильове мислення початку ХХ ст. оперувало поняттям «українського контексту», коли створюваний архітектурно-художній ансамбль, входячи в існуюче оточення, одержує активний розвиток, перетворює його, саме у зв'язку із естетикою середовища, принципи художньої організації якого були закладені у період національного самоствердження та розвою. При цьому на чільне місце висуваються принципи середовищного творення, які стимулюють оновлення сфери культурного існування спільноти та процесів державотворення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вадимов В.М. Архітектурно-містобудівне значення будинку Полтавського земства у культурологічному аспекті [Текст] / В. М. Вадимов // Полтавський краєзнавчий музей : Збірник наукових статей 2001–2003 рр. Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток / Редкол. Белько О. В. та ін. – Полтава : Дивосвіт, 2003. – С. 328–332.
2. Горюнов В.С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера [Текст] / В. С. Горюнов, М. П. Тубли. – СПб. : Стройиздат, 1992. – 360 с.
3. Сластионов А.Г. Существует-ли южно-русский стиль? [Текст] / А. Г. Сластионов // Киевская старина. – 1903. – № 6. – С. 5–15.
4. Ханко В.М. Культурно-мистецьке життя Полтави початку ХХ століття [Текст] / В. М. Ханко // Полтавщина: плин мистецтва, діячі. Мистецтвознавчі праці. – К. : Видавець О. Ханко, 2007. – С. 46–52.
5. Ханко В.М. Рання доба українського архітектурного стилю : Полтавщина і Чернігівщина [Текст] / В. М. Ханко // Полтавщина: плин мистецтва, діячі. Мистецтвознавчі праці. – К. : Видавець О. Ханко, 2007. – С. 172–176.
6. Ханко В.М. Споруда Полтавського земства – програмний твір новітнього українського будівничого стилю [Текст] / В. М. Ханко // Полтавщина: плин мистецтва, діячі. Мистецтвознавчі праці. – К. : Видавець О. Ханко, 2007. – С. 177–188.
7. Чепелик В.В. Український архітектурний модерн [Текст] / В. В. Чепелик / Упорядник З. В. Мойсеєнко-Чепелик. – К. : КНУБА, 2000. – 378 с.
8. Эстетические ценности предметно-пространственной среды [Текст] / А.В. Иконников, М. С. Каган, В.Р. Пилипенко и др. : Под общ. ред. А. В. Иконникова; ВНИИ техн. Эстетики. – Москва : Стройиздат, 1990. – 335 с.

*Леонід Ковальський  
(Київ, Україна)  
Денис Саєнко  
(Одеса, Україна)*

## **ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ІНТЕР'ЄРІВ ДИТЯЧИХ ДОШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ**

*У статті розглядаються основні принципи організації інтер'єрів дитячих дошкільних закладів, а також вплив архітектурно-художніх засобів виразності на проведення виховного процесу.*

**Ключові слова:** *дитячі дошкільні заклади, інтер'єр, дизайн, дитячі приміщення.*

*The article is devoted to the basic principles of the organization interior pre-school facilities, as well as the impact of architectural and artistic means of expression to carry out the educational process.*

**Key words:** *children's pre-school institutions, interior, design, children's room.*

У більшості проектів дитячих дошкільних закладів (далі ДДЗ) не наводяться пропозиції щодо архітектурно-художнього оформлення інтер'єрів дитячих приміщень, також не обумовлюються ці вимоги і діючою нормативною документацією. Тому оформленням інтер'єру дитячих садків часто займаються самі вихователі, які знають особливості дитячого сприйняття, але не мають освіти і навичок у галузі архітектури та дизайну. Відсутні також науково обґрунтовані рекомендації щодо врахування особливостей організації інтер'єрів дитячих дошкільних установ.

Це обумовлює в сучасних умовах пошуку аналізу проблеми дизайну дитячих садків, з використанням архітектурно-художніх засобів виразності дитячого середовища. При цьому архітектор, створюючи просторове середовище, близьке дитині за кольором, масштабом, формами, повинен втілити всі вимоги психологів і педагогів в області дитячого сприйняття. Оточення повинно бути зрозумілим і цікавим для дитини, і нести в собі інформативні та естетичні властивості. Воно покликане відобразити «світ казки», в якому живе дитина дошкільного віку, і розкрити для неї нові горизонти гармонійного, всебічного розвитку.

Існуючі наукові роботи в цій галузі (Д.І. Антонюк, Н.Б. Блохіна, Л.Т. Вихрова, І. Бартенев, Г.М. Давидова та ін.), присвячені, переважно, питанням об'ємно-планувальних рішень, функціонального зонування і обладнання, проте наукових робіт, які торкаються архітектурно-художніх аспектів, не багато. Найбільш докладно питання архітектурно-художньої виразності інтер'єрів дитячих садків висвітлено у науковій роботі А.О. Кадуриної. Таким чином, на сьогоднішній день, існує розрізнена система знань у галузі архітектури, мистецтва, дошкільної педагогіки, психології, і питання формування архітектурно-художнього образу ДДЗ залишаються недостатньо опрацьованими і неосвітленими.

У дошкільний період життя діти не тільки накопичують враження і розширюють чуттєвий досвід, вони вчаться орієнтуватися в навколишньому світі, у них починає формуватися система знань. Наскільки впорядкованим буде цей процес залежить від педагога, адже саме він керує відбором матеріалів та інформації для занять. Сказане вище пояснює, чому інтер'єр, що оточує дитину, відіграє особливу роль у розвитку маленької дитини, і повинен бути організований, відповідно до завдань виховання. Обладнання дитячих приміщень дозволяє реалізувати цю сторону педагогічної роботи на науковій основі за такими принципами:

### **Принцип забезпечення здорового способу життя та фізичного розвитку.**

Обладнання групи меблями і посібниками повинно відповідати завданням розвитку всіх систем організму, підвищенню рухової активності, сприяти охороні нервової системи дитини.

**Принцип забезпечення виховання та розвитку дитини в умовах дитячої спільноти.** Інтер'єр групи повинен бути розрахований на одночасну присутність 10 (15) дітей дошкільного віку. При цьому повинні бути враховані комфортні умови життя, як для окремої дитини, так і для групи дітей разом.

**Принцип забезпечення педагогічного процесу в умовах суспільного виховання.** Устаткування групи має сприяти дотриманню умов життя малюків, які входять в одну групу, але живуть за різними режимами, відповідно до їх віку і стану здоров'я, сприяти методам послідовності та індивідуальної поступовості в обслуговуванні дітей.

**Принцип надійності і безпеки.** Інтер'єр групи повинен включати предмети меблів і обладнання, конструкції яких забезпечують надійність і безпеку їх використання для маленької дитини: виключені випадки падіння з висоти, випадання з бічних поверхонь виробів, удари і удари в результаті нестійкості останніх, травмування об гострі кути і т. п.

**Принцип вікової відповідності.** Інтер'єр групи повинен відповідати віковому складу дітей. Якщо в групі присутні діти, які за віком або станом здоров'я відносяться до різних мікроперіодів розвитку, то обладнання групи повинно бути розраховане на дітей кожної вікової підгрупи.

**Принцип гігієнічної відповідності.** Предмети меблів і обладнання повинні бути виконані з екологічно чистих матеріалів, мати водовідштовхувальне покриття, при гігієнічній обробці не втрачати структури матеріалів, з яких вони виготовлені, і не деформуватися.

**Принцип ергонометричної відповідності.** Предмети меблів і обладнання повинні бути виконані на основі розмірів, затверджених нормативними документами для дітей перших років життя. Сучасні нові конструкції виробів, а також зразки зарубіжного виробництва повинні відповідати ергонометричним віковим показникам, затвердженими в якості державного стандарту.

**Принцип варіативності (зручності та комфортності у використанні).** Предмети меблів і обладнання повинні бути зручні для дитини, створювати відчуття комфорту. У їх конструкції повинен бути закладений принцип варіативності, що дозволяє в разі необхідності змінювати просторові характеристики виробів у секціях (наприклад, підйом полицок або їх переміщення; переміщення частин з горизонтальною у вертикальну площину, наприклад, відкидання бар'єрчика або його випрямлення). Виходячи з вищесказаного, можна зробити висновки, що розробка дизайн-проекту спільної кімнати групи дитячого садка вимагає дотримання багатьох умов.

Таким чином, обладнання дитячого садка дозволяє реалізувати концепцію гармонійного виховання за такими принципами: принцип забезпечення здорового способу життя та фізичного розвитку, принцип забезпечення виховання та розвитку дитини в умовах дитячого співтовариства, принцип забезпечення педагогічного процесу в умовах суспільного виховання, принцип надійності і безпеки, принцип вікової відповідності, принцип гігієнічної відповідності, принцип ергонометричної відповідності, принцип варіативності, принцип комплектування, принцип раціональності, принцип складування, принцип загального і одиничного в підборі і використанні предметів інтер'єру.





Рис. 1. Приклад гармонійного поєднання архітектурно-художніх елементів інтер'єра дитячого садка

### ЛИТЕРАТУРА

1. Кадурина А.О. Архітектурно-художні аспекти формування дитячих дошкільних закладів (на прикладі м. Одеси). Автореф. дис.. канд. арх.: 18.00.02. – О., 2005. – 20 с.
2. <http://bibliofond.ru/>
3. <http://dou29-vz.ucoz.ru/>

Любава Обуховська  
(Київ, Україна)

### МАЛІ ФОРМИ У НАРОДНІЙ АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ ГУЦУЛЬЩИНИ): ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНИЙ СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

*У статті розглянуто погляди на українську народну архітектуру через призму екології, технології і естетики. У результаті сформульовано рекомендації щодо створення сучасних малих архітектурних форм на основі використання елементів, форм, конструкції та технологічних прийомів, які притаманні дерев'яній народній архітектурі України.*

**Ключові слова:** українська народна архітектура, малі архітектурні форми, етнотдизайн, національна ідентичність.

*The Ukrainian folk architecture through the prism of ecology, technology and aesthetics were considered in this article. The recommendations to creation of modern small architectural forms on the basis of the use of elements, forms, construction and technological receptions, what characterize to wooden folk architecture of Ukraine, were formulated in results.*

**Keywords:** ukrainian folk architecture, small architectural forms, ethnic design, national identity.

**Постановка проблеми.** Сучасні світові тенденції, що полягають у повсюдній багатовекторній економічній інтеграції, широкій європейській глобалізації, стрімкому науково-технічному та технологічному розвитку, диктують динамічний стиль життя і відхід від власних народних традицій, що нині є безперспективним для збереження обличчя етносів. Наша країна не виняток. У окреслених перспективах опускається аспект архітектурно-просторового вирішення громадських споруд і комплексів у національному стилі, з використанням культурно-національних і етнічних

особливостей регіонів України. Тому виникає потреба у збереженні національної своєрідності. Питання про збереження історії, культури, народних традицій в архітектурі, а особливо у вітчизняному дизайні – сфері, що тільки проходить етап становлення, – дуже важливе на сьогодні.

Архітектурно-дизайнерська сфера по великому рахунку без традицій безлика. На наших теренах – це народна дерев'яна архітектура, що по крупинах формувалася протягом багатьох століть. І на сьогодні – це вже багатюща скарбниця мудрості та досвіду народних умільців дерев'яної архітектури, яку слід вивчати і використовувати у сучасному будівництві, щоб не втратити власного обличчя як нації з глибокою історією і багатою культурою на фоні американо-європейської глобалізації і масової урбанізації.

**Мета даної роботи** – сформулювати рекомендації щодо створення сучасних малих архітектурних форм на основі використання елементів, форм, конструкції та технологічних прийомів, які притаманні дерев'яній народній архітектурі України на прикладі Гуцульщини.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження та публікації стосовно проблеми, яка підлягає розгляду, переважно торкаються певних конкретних аспектів питання, і їх можна поділити на кілька тематичних циклів, які включають наукові праці про загальні проблеми формування української культури, про археологію, народне мистецтво та історію архітектури України тощо, але не розкривають у повній мірі малі форми у народній архітектурі України. Наприклад, фундаментальною працею всього життя науковця є етнографічний збір і опис українського народного житла усіх регіонів країни Самойловичем Віктором Петровичем [4; 5; 6], розкриваючи в численних публікаціях багатство й талант українських зодчих.

Інший український дослідник Юрченко Петро Григорович разом із Григорієм Логвином і Юрієм Нельговським обстежував і вивчав пам'ятки архітектури, виконував численні реконструкції дерев'яних споруд, а також провів замальовки та обміри дерев'яного зодчества на Київщині, Чернігівщині, Полтавщині, Поліссі, Поділлі, в Карпатах, дослідив приватні та музейні колекції з цього питання – усе це стало основою його книги [8].

До важливих творів різновекторного у своїх наукових працях українського ученого Січинського Володимира Юхимовича з теорії та історії дерев'яного будівництва в Україні належить книга «Українське дерев'яне будівництво і різьба» [7], у якій висвітлюються головним чином українські архітектурні особливості та якості дерев'яних споруд, що виділяє українське зодчество серед інших цілого територіального комплексу Європи.

Цікаву позицію висловлює сучасний львівський освітянин-дослідник Дида Ірина Андріївна [1], відмічаючи, що в умовах зростаючої у світі актуальності екологічної проблематики перспективним для сучасної вітчизняної архітектури є використання досвіду традиційних в українській архітектурі екологічних принципів формування архітектурного середовища.

**Результати дослідження.** Кожний регіон України можна розглядати з точки зору етнології як історично-етнографічну область, а з точки зору культури та її проявів – як підстиль. Аналогію можна провести з іншими країнами. Наприклад, у Франції також є свої історично-етнографічні області: Бургундія, Нормандія, Прованс, Гасконь, Шампань, Наварра та ін., кожна з яких має свої особливості у культурній сфері (підстилі), проте спільним все одно залишається французький національний стиль.

За М.Я. Ксєневичем [2, с. 254-260], внаслідок взаємодії певної людності, у даному випадку українського етносу, на її території протягом тривалого часу під впливом природно-ландшафтних, кліматичних, соціальних, етнокультурних, історичних та інших факторів і інженерно-геологічних умов склалися історико-

етнографічні зони і регіони (області, райони) України. Вони характеризуються певними регіональними народногосподарськими, архітектурними, мистецькими, мовними та іншими особливостями, що відбилися у проявах традицій, звичаях, діяльності тощо. У всьому тому віддзеркалюються відповідні загальноукраїнські, зональні та регіональні сутності та форми українського народу, його етнічні характери господарювання, спосіб життя, просторова організація поселень, об'ємно-просторові вирішення і конструктивно-технічні прийоми окремих об'єктів тощо. Зазначене виявляє на відповідному рівні спільні, сталі прояви, типологічні та видові особливості в межах цих зон і регіонів.

Гуцульщина – карпатський край прекрасної природи, багатой матеріальної культури і народних традицій – у силу свого яскравого колориту, значної знаково-символьної і орнаментальної спадщини, цікавого характерного дерев'яного народного зодчества видається нам найбільш доречною канвою для розгляду малих архітектурних форм.

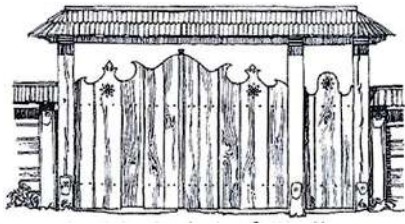
Значну роль у вирішенні садиби й організації простору вулиці українського села відіграє архітектура малих форм. Історично і практично вже так склалося на теренах України, що ними стали такі елементи благоустрою, як огорожі, ворота, хвіртки, лави, вулики, криниці, оголовки криниць, містки (рис.1), а також різні типи господарських споруд. Вони, особливо у поєднанні з навколишньою зеленню, не лише поліпшують благоустрій садиби і надають їй завершеного вигляду, але й у значній мірі доповнюють і збагачують архітектурне вирішення житлового будинку, ніби пов'язуючи його та інші будови в єдине ціле. Це сприяє створенню єдиного ансамблю забудови не лише садиби, але й усієї вулиці або навіть гармонійно пов'язує з навколишнім краєвидом (до слова про екологічний аспект в українській народній архітектурі [1]).

У різних районах країни є свої специфічні прийоми створення малих форм, зазначає у своїх працях В.П.Самойлович [5, с. 205-222; 6, с. 283-307], які відповідають місцевим умовам, що значною мірою визначають ті своєрідні риси та колорит забудови вулиці й садиби, які характерні для певного району. Приклад оформлення деяких з них див. на рис.2. Однією з основних причин, що зумовили різноманітність малих форм, є використання для їх спорудження різних місцевих будівельних матеріалів, а також художні смаки і архітектурно-художні традиції, що склалися в даному районі.

У дерев'яній архітектурі Гуцульщини, як і в архітектурі інших регіонів України, крім цікавої значної формотворчої спадщини, був нагромаджений багатий досвід використання народної технології. Як відмічає Й.Д.Приймак, автор книги «Малі архітектурно-художні форми» [3], особливістю дерев'яної архітектури Гуцульщини є органічна єдність, взаємообґрунтування функціональних і технічних вимог та художньої форми.



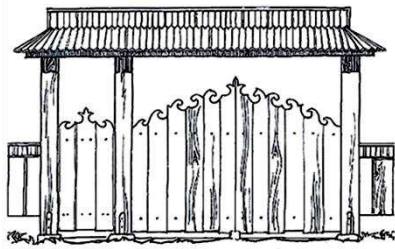
Рис.1. Малі архітектурні форми у дерев'яній архітектурі України



1. Ворота і хвіртка, Івано-Франківська обл., 30-ті рр. XX ст.



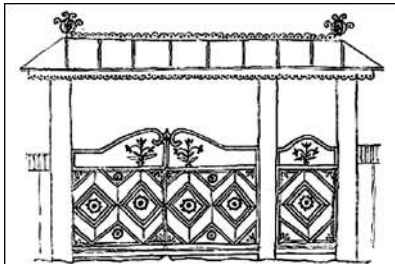
4. Криниця, Івано-Франківська обл., 40-ті рр. XX ст.



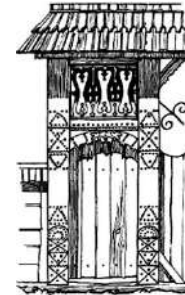
2. Ворота і хвіртка з контурним різьбленням, Івано-Франківська обл., 40-ті рр. XX ст.



5. Закритий колодязь, Закарпатська обл., друга половина XX ст.



3. Ворота і хвіртка, Івано-Франківська обл., 50-ті рр. XX ст.



6. Фрагмент воріт з хвірткою, Закарпатська обл., 50-ті рр. XX ст.

Рис. 2. Ворота, хвіртки і колодязі Гуцульщини (за матеріалами В.Свидерського)

Сьогодні на основі вивчення та наукового дослідження народної дерев'яної архітектури виготовляються такі малі архітектурні споруди: брами, каплички, альтанки, кринички, вказівники, придорожні хрести, садово-паркові меблі, дитячі ігрові споруди, – з використанням елементів народної архітектури. Ці традиції зберігають, відроджують та продовжують у даному карпатському регіоні майстри і вихованці Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва, де до програми з фахових предметів дерев'яної народної архітектури, кераміки, мистецтва роботи по металу тощо, творче їх переосмислення і використання набутих знань при виконанні проектів, макетів та об'єктів у матеріалі. Результати цієї роботи можна побачити наочно на вулицях, у скверах, вздовж доріг Косова, Косівського району, Івано-Франківської області (рис. 3). Така наука у виші є запорукою зв'язку поколінь майстрів, продовження творчих династій, наприклад, Шкрібляків, Корнелюків, Приймаків, Радишів тощо. Нинішні спеціалісти послуговуються досягненнями сучасної науки під час зведення будь-яких архітектурних форм. Розміри і об'єм можливої форми беруться залежно від їх призначення та інших факторів. Деякі секрети народної технології актуальні і сьогодні. У них закладена багатовікова народна мудрість, спостережливість, думка.

Отже, вивчення народної архітектури дає можливість створити унікальні варіанти малих архітектурних форм, які б задовольняли повсякденні запити людини, збагачуючи її духовний світ і відображаючи багаті мистецькі досягнення її народу, що

цінно. У них використовується багатство форм, конструкцій, в'язок, декоративних елементів народного зодчества. Під час проектування їх розміри, форма, конструкція визначаються у залежності від конкретної ситуації, в якій буде функціонувати об'єкт, а також даються рекомендації щодо підбору матеріалу для виготовлення того чи іншого об'єкту. Кожний з них робиться на основі народної архітектури Карпат і з використанням елементів гуцульської архітектури.



1. Вхідна арка до парку ім.Ю.Федьковича, м. Вижниця, Чернівецька обл.



2. Ліхтар, урна і лава у парку ім. Ю.Федьковича, м. Вижниця, Чернівецька обл.



3. Альтанка на території садиби-музею родини Шкрібляків, с. Яворів, Івано-Франківська обл.



4. Дороговказ до Національного природного парку «Гуцульщина», Косівський район



5. В'їзний знак, м.Косів, Івано-Франківська обл.



6. Дошка оголошень на площі Незалежності, м.Косів, Івано-Франківська обл.



7. Капличка, м. Косів, Івано-Франківська обл.

Рис.3. Сучасні зразки малих архітектурних форм на Гуцульщині

Враховуючи, що сучасні тенденції до національного відродження в незалежній Україні спонукають до дослідження тих складників етнічної культури українців, які зберігають багату інформацію про історію народу, його творчість, традиції, то напрошується і впровадження численних елементів народної архітектури у створення

нових просторових об'єктів. Саме тому такий спосіб пропонується використати в оформленні малих архітектурних форм, які у більшості випадків встановлюються у громадських місцях відпочинку і роботи, вздовж транспортних мереж і вузлів. Це дозволяє популяризувати народні надбання та ненав'язливо дає людям можливість на підсвідомому рівні задуматися над етнічною приналежністю, усвідомити власну національну ідентичність і досягнути багатство своєї культури.

У процесі художнього предметно-просторового конструювання нових об'єктів, як зазначає український теоретик і практик Й.Д. Приймак [3, с. 34], виділяють три основоположні принципи і закономірності, які впливають із законів природи і є спільними для різних галузей художньої творчості, а саме: комплексне вирішення утилітарно-функціональних, конструктивно-технологічних, економічних і естетичних завдань; врахування навколишнього середовища і конкретних умов; єдність форми і змісту (образне вирішення). Виходячи з самого визначення малих архітектурних форм, дане твердження дає привід говорити про доречність цих принципів для створення нових малих архітектурних форм за сучасними вимогами споживача.

На підставі вище сказаного можна сформулювати рекомендації щодо створення сучасних малих архітектурних форм на основі використання елементів, форм, конструкцій та технологічних прийомів, які притаманні дерев'яній народній архітектурі України на прикладі Гуцульщини. Отже, нові малі архітектурні форми мають:

1) виходячи з явного екологічного принципу формування архітектурного середовища [1, с. 35, 37], що складався віками на нашій території, та природної краси довкілля, – гармонійно взаємодіяти з навколишнім середовищем, доповнювати вже існуючий архітектурно-ландшафтний простір, а не руйнувати його іноземними вкрапленнями;

2) виходячи з використання домінуючої у дерев'яній архітектурі народної технології [3, с. 13], яку геній народу шліфував і нагромаджував віками, засновуючись на виключній функціональності будов і доцільності задіяних прийомів, – бути гранично лаконічними та зручними, функціонально і локально виправданими;

3) виходячи із загальнолюдського потягу до миловидності та зовнішньої привабливості просторових форм, їх характерних рис [4; 5; 6], які вже історично сформувалися на теренах українських земель, – поєднувати в собі художньо-естетичну сторону твору та регіонально-стильові ознаки, доповнювати своїм естетичним оформленням конкретний просторовий осередок у кожному окремому регіоні України.

Як ілюстрацію до сформульованих рекомендацій, можна навести проект облаштування автобусної зупинки в м. Косів (рис. 4), розробленого студентом Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, 2016. Як видно зі світлин, сконструйована форма об'єкту заснована на елементах гуцульської архітектури: як просторових, так і графічних (тобто орнаментах). Пропонований матеріал – дерево, бетон, бітумна черепиця. Зупинка має сучасний вигляд, але водночас презентує неповторну багату народну архітектуру, яка складалася протягом віків у цих краях.



*Рис.4. Проект автобусної зупинки в м. Косів. Автор Тарас Лоб'юк, 2016 р.*

**Висновки.** Будучи весь час відкритими для загального споглядання, малі архітектурні форми або формують громадський простір на засадах самостійного об'єкту, або доповнюють існуючу ситуацію окремими локальними акцентами. Керуючись твердженнями окремих науковців у сфері української етнографії, екологічної архітектури, художньої деревообробки, сформульовано рекомендації щодо створення сучасних малих архітектурних форм на основі використання елементів, форм, конструкції та технологічних прийомів, які притаманні дерев'яній народній архітектурі України на прикладі Гуцульщини, а саме: екологічний аспект, технологічно-функціональний аспект, естетично-етнічний аспект. Новостворювані малі архітектурні форми повинні працювати на естетичне збагачення місць зосередження людей, виконуючи своє пряме призначення і відображаючи архітектурно-декоративні особливості регіону.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Дида І.А. Перспективи застосування в українській архітектурі автохтонних екологічних принципів формування середовища // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн.збірник / Відпов. ред. М.М.Дьомін. – К., КНУБА, 2010. –Вип. 27. – С.34-43.
2. Ксеневич М.Я. Українська архітектура, її визначальний контекст у просторі, часі, інформації. Основи українського архітектурознавства / М.Я.Ксеневич. – К.: Українська академія архітектури, Київський національний університет будівництва і архітектури, «МП Леся», 2005. – 426 с.: іл.
3. Приймак Й.Д. Малі архітектурно-художні форми: Навч.посібник / Й.Д.Приймак. – Косів: Писаний Камінь, 2003. – 112 с.: іл.
4. Самойлович В.П. Українське народне житло (Кінець XIX – початок XX ст.) / В.П.Самойлович. – К.: Наукова думка, 1972. – 24 с.: 31 іл. – (АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім.М.Т.Рильського, Музей народної архітектури і побуту УРСР)
5. Самойлович В.П. Народна творчість в архітектурі сільського житла / В.П. Самойлович. – К.: Держбудвидав УРСР, 1961. – 341 с.: іл., карт.
6. Самойлович В.П. Народное архитектурное творчество Украины: Монография / В.П.Самойлович. – 2-е изд., перераб. и доп. – К.: Будивельник, 1989. – 343 с.: ил.
7. Січинський В. Українське дерев'яне будівництво і різьба / В. Січинський. – Львів, 1936. – 34 с.
8. Юрченко П.Г. Дерев'яне зодчество України: XVIII-XIX ст. / П.Г. Юрченко; під ред. С.Я. Грабовського. – К.: Вид-во Академії архітектури УРСР, 1949. – 131 с.: іл.

*Надія Волошина  
(Дніпро, Україна)*

## **ЗАСТОСУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИХ ЗАСОБІВ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ НА ПРИКЛАДІ ІНТЕР'ЄРІВ ЖИТЛОВОГО БУДИНКУ**

*У статті йдеться про використання традиційних мотивів народного мистецтва Дніпропетровщини. Розглянуто методи збереження і популяризації петриківського розпису. Висвітлено деякі етапи української етнографії. Визначено способи використання художньо-образних засобів петриківського розпису в інтер'єрах замського будинку.*

**Ключові слова:** *орнамент, стиль, петриківський розпис.*

*This article refers to the use of traditional folk art motifs Dnipropetrovsk. Preservation, popularization Petrikivka painting. Highlights some stages of Ukrainian Ethnography. Given recommendations certainly methods of the use artistic and imaginative*

*resources in Petrikivka painting in the house.*

**Key words:** *ornament, style, Petrikivka painting.*

Під впливом глобалізації люди прагнуть зробити свою оселю максимально унікальною і комфортною. Для оселі в українському етностилі притаманне використання багатьох видів декоративно-ужиткового мистецтва.

У Дніпропетровській області характерно виділяється декоративний живопис, розпис. На особливу увагу заслуговує петриківський розпис, який має специфічні засоби виразності, художню школу в вузькому та широкому значенні, а також індивідуальний напрям. Традиції розпису передаються з покоління в покоління, безпосередньо від майстра до учня. Проте існує ряд імітацій, тому виникла проблема збереження культурної своєрідності.

Мистецтвознавці зазначають унікальну технологію малювання петриківського розпису. Чимало наукових робіт присвячено дизайну інтер'єру [1, 2, 9]. Проте аспект, якому присвячено дослідження, а саме художньо-образним засобам петриківського розпису в інтер'єрах житлових будівель, досі залишається нерозробленим.

Пошуки національного стилю, засновані на вивченні народного мистецтва, були програмними в майстерні внутрішнього оформлення інтер'єрів Академії мистецтв України під керівництвом В. Кричевського. Саме тут розроблялися проекти інтер'єрів для різних верств населення, утверджувався новий стиль помешкання, який мав би яскраву національну означеність у поєднанні гармонії, краси та утилітарної зручності [3, с. 48].

Зараз молоді майстри широко використовують стилістику петриківського розпису. З одного боку – це просто. Багато народних майстрів заангажовані арт-ринком. З іншого боку, виникає бажання повернутися до витоків, показати, що одних мазків пензлем недостатньо, має бути певне внутрішнє наповнення, зокрема, етнічні особливості асоціативного мислення.

Етнокультурне районування України – питання дискусійне, але цілком відомо, що селище Петриківка – осередок розпису. Першу згадку про Петриківку знаходимо у листі отамана Запорізької Січі П. Калнишевського до вищого духівництва про перенесення з с. Курилівка і освяченні на новому місці Різв'яної церкви (1772).

Кожна епоха створює певний стиль, який з нею приходить, еволюціонує, минає та відмирає або ж переходить в інший стиль, який, багато в чому відрізняючись, формується ще в його межах. Для нас дуже важливим є зроблений істориками висновок про те, що «стиль, який існував раніше, не може бути відроджений, як не може бути відроджена також епоха, яку він визначав». Як би ми не прагнули відтворити той або інший інтер'єр, що належить певній історичній епосі, поразка неминуча, в кращому разі ми отримаємо музейний експонат або декорацію.

Однак можливість стилізації все ж існує. Для цього необхідно вивчити і зрозуміти епоху й архітектурний стиль, нею створений, так, як це зробили італійські архітектори, які вивчили епоху еллінізму і відродили її образ у величому Ренесансі [5, с. 83].

Проте важко відродити те, чого не знаєш. Важливу роль у цьому процесі відіграють дослідження з декоративного мистецтва. Процес розвитку світового мистецтва і архітектури не може бути штучно розчленований на окремі замкнуті стилістичні відрізки. Вся історія мистецтв і архітектури являє собою живу тканину, яка постійно розвивається і змінюється.

В історії української етнографії виділяють кілька періодів, які в свою чергу поділяються на певні етапи. Становлення петриківського розпису припадає на третій етап першого періоду (кінець XVIII ст.-60-ті рр. XIX ст.). Це був етап безпосереднього становлення української етнографії як окремої наукової дисципліни. Велику увагу вивченню культури й побуту українців приділяли музеї, що виникають у цей час в



Україні, серед них: Харківський міський художньо-промисловий і етнографічний музей, музей В. Тарновського у Чернігові, Київський промислово-мистецький музей і особливо Катеринославський музей імені О. Поля, який згодом очолив видатний український народознавець, Д. Яворницький. Саме ним був створений перший в Україні музей просто неба: типова селянська садиба Нижньої Наддніпрянщини [4].

З кінця XIX ст. у розвитку української етнографії розпочинається другий етап другого її періоду. На Наддніпрянській Україні широку збирацьку роботу у цей час проводили земства. На початку XX ст. у галузі українського народознавства плідно працювали Д. Багалій, О. Левицький, Д. Яворницький.

Вивчення української орнаментики припадає на 1870-ті рр. На початок XX ст. вже існує ціла серія праць П. Литвинової (1878, 1902), М. Сумцова (1891), Ф. Крчека (1898), Е. Кольбенгаєра (1899), М. Кордуби (1899), С. Кулжинського (1899), В. Шухевича (1901, 1904), В. Василенка (1902). Видано каталог Катеринославського обласного музею (1910) [7, с. 18].

Із жовтня 1917 р. розпочинається третій період історії української етнографії. 20-ті - початок 30-х років XX ст. – перший етап названого періоду – відзначалися активізацією збирання етнографічних матеріалів, спробами вивчення змін у культурі й побуті всіх верств населення України, виданням етнографічних журналів [4].

Значну роль у популяризації декоративного розпису відіграла праця харківського мистецтвознавця Є. Берченко «Настінний розпис Дніпропетровщини» (1930).

Головні досягнення в розвитку етнографії, як й інших галузей науки, пов'язані з діяльністю вчених Академії наук УРСР. У 1936 р. був відкритий Інститут українського фольклору (з 1944 р. – Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР, а з 1991 р. – Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології імені Рильського АН України) [4].

Важливу роль у дослідженні української етнографії відіграли монографічні альбоми 1950-х рр. А. Стативи і фундаментальні дослідження 1960-1970-х рр. Б. Бутник-Сіверського та Н. Глухенької. Остання не лише широко пропагувала петриківський промисел, а й брала безпосередню участь в організаційних та творчих справах. Якщо звернутися до витоків зародження промислу, можна простежити, як проростало його коріння на благодатному ґрунті мистецтва Запорізької Січі, як в основу квіткових композицій закладалися з одного боку, традиції орнаменту, широко використовувані козаками для оздоблення свого побуту та зброї, з іншого – селянське розуміння й переживання краси навколишнього світу [6, с. 18].

Орнаменти настінних розписів зафіксовані в малюнках художниці А. Евенбах, яка за дорученням Д. Яворницького відвідала кілька сіл на Катеринославщині (нині Дніпропетровська обл.). Також у малюнках, які зробила З. Васина.

Велику кількість відомостей про розписані хати можна зустріти у художній літературі, так у творі М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» є опис хати коваля Вакули. Про розпис також згадується в народних піснях, так у пісні «Ой повій, вітроньку, з гори в долиноньку»:

*«мати ж моя, мати, да де ж тебе взяти:  
чи тебе купити, а чи заслужити,  
чи малярів найняти, да тебе змалювати?  
ізмалюю матір на покуті в хаті,  
на покуття гляну, матінку згадаю...»* [8, с. 148].

У роботах О. Данченко, Б. Бутника-Сіверського, Є. Берченко розглядаються питання про художню мову настінного розпису першої третини XX ст. Дніпропетровщини.

Багато дослідників вказувало, що вихідні форми мотивів настінних розписів були запозичені з вишивки, ткацтва, килимарства, писанкарства. Є. Берченко,

вивчаючи внутрішнє декоративне оформлення хат в селах на території сучасної Дніпропетровської області, зазначає, що настінний орнамент легко поєднується з предметами декоративними і з предметами практичного вжитку, утворює з ними єдину кольорову гаму.

Зокрема, професійне чи народне мистецтво, втрачаючи своє змістовне наповнення, свою суть, виявляє небезпеку переростання в «кіч». Межа між прекрасним і потворним незначна. У спробах чітко визначити етноколерит простору, дизайнери або архітектори використовують петриківський розпис лише у якості декору, не рідко зневажаючи його традиційне застосування в просторі, його кольорову гаму і композиційну структуру. Таким чином, позбавляють культурного змісту використаних стилістичних елементів, перетворюючи їх у щось на зразок екзотичного декору. На жаль, вирвані з традиційного контексту етнокультури ці елементи втрачають свою значимість і лише створюють ілюзію приналежності до культури.

Подібне було у радянські часи, коли петриківський розпис намагалися поєднати з «соціалістичним уявленням». У той період з'являється не типова інтерпретація петриківського розпису. Але формальне використання стилістичних елементів національної культури наносить шкоду самій етнокультурі, призводить до її занепаду.

Сьогодні петриківський розпис широко використовується в оздобленні інтер'єру. Шкода, але внутрішнє оформлення оселі за допомогою настінного орнаменту важко поєднується з предметами декоративними і з предметами практичного вжитку, не утворює з ними єдину кольорову гаму, нагадуючи святкову прикрасу.

Також спостерігається інтерпретація орнаментальних мотивів петриківського розпису у монументально-декоративних засобах у дизайні середовища. Все рідшим явищем стає відтворення квіткових мотивів на папері.

Встановивши закономірності та тенденції розвитку, принципи використання художньо-образних засобів петриківського розпису, можна зробити висновок, що однією з тенденцій розвитку є спроби формалізації та стилізації розпису.

Можна запропонувати рекомендації щодо застосування художньо-образних засобів петриківського розпису в інтер'єрах житлових будинків, які можуть бути корисними для архітекторів і дизайнерів. На наш погляд, якщо використовувати дуже багато елементів зі схожими рисами, може вийти цільна, але не цікава композиція. Уявіть собі дім, де всі елементи розписані яскравим декоративним розписом. На нашу думку, – це хаос.

Однією з головних умов дизайн-пропозиції – інтеграція декоративних елементів у простір замського будинку. Для досягнення балансу і гармонії треба включити до концепції проекту елементи, які несхожі на інші (рис. 1) [10].

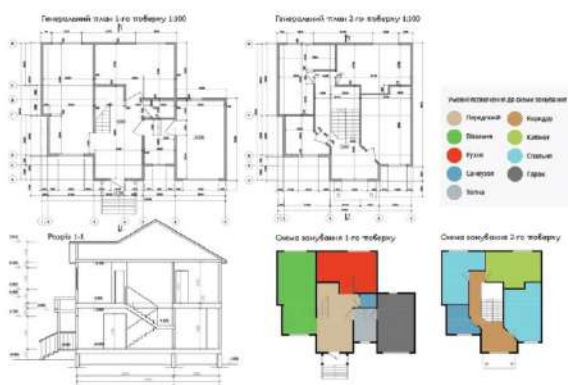


Рис. 1. Креслення будинку, замський будинок

Головними композиційними акцентами в інтер'єрі є скриня, вази, лави й стіл, які виконані в традиційному петриківському розписі (рис. 2, 3, 4).

На другому плані – шафи, розписані стилізованим петриківським розписом за допомогою теплих пастельних відтінків (рис. 5).

Щоб урізноманітнити інтер'єр, було обрано серед ескізних розробок одну як зразок. Потім цей зразок формалізовано за допомогою геометричних форм (рис. 6). І вже формалізований зразок розпису можна побачити на перегородці в кухні – їдальні (вітраж) (рис. 8, 9). Також за формалізованим зразком (малюнком) розроблений дизайн кованих елементів сходів (рис. 7).



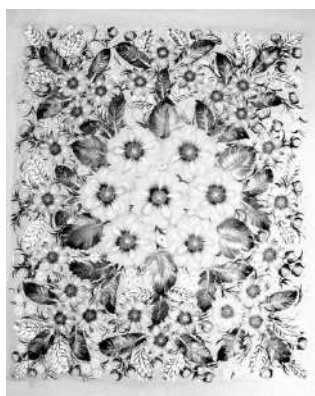
Рис. 2. Лави



Рис. 3. Візуалізація інтер'єру кухні – їдальні



Рис. 3. Вази



а

б

в

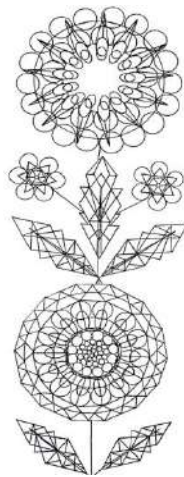
Рис. 4. Застосування стилізації петриківського розпису: а – стилізація розпису; б – мальовка; в – застосування стилізації розпису на дверних полотнах шафи

Між тим, матеріали апробовані в дизайн-пропозиціях щодо використання художньо-образних засобів петриківського розпису в інтер'єрах сучасного житлового будинку на рівні фахової дизайнерської освіти під час дипломного проектування (Київський національний університет культури і мистецтв).

Загалом можемо констатувати, що сучасна інтерпретація петриківського розпису розвивається різними шляхами, в кожному з яких є позитивні та негативні явища. Окремі жанри петриківського розпису супроводжуються ґрунтовним переосмисленням, дбайливим ставленням до стилю і традицій.



а



б

Рис. 5. Формалізація розпису: а – композиція «бігунець»; б – формалізований варіант композиції «бігунець»

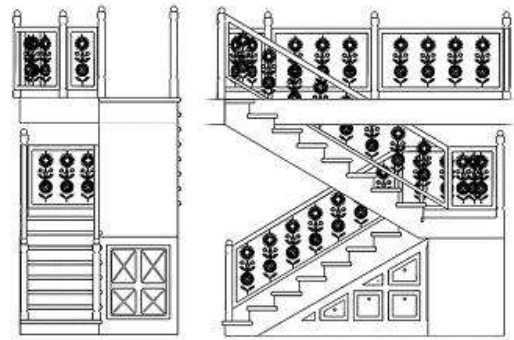


Рис. 6. Сходи

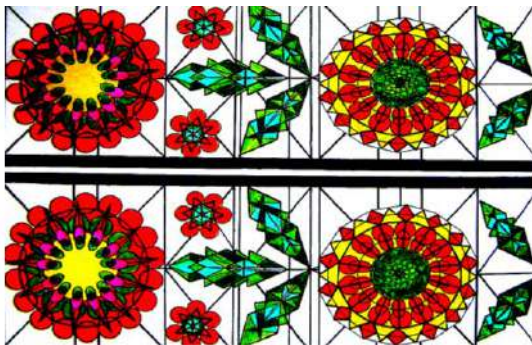


Рис. 7. Вітраж



Рис. 8. Застосування формалізації петриківського розпису в інтер'єрі кухні – їдальні

Між тим, матеріали апробовані в дизайн-пропозиціях щодо використання художньо-образних засобів петриківського розпису в інтер'єрах сучасного житлового будинку на рівні фахової дизайнерської освіти під час дипломного проектування (Київський національний університет культури і мистецтв).

Загалом можемо констатувати, що сучасна інтерпретація петриківського розпису розвивається різними шляхами, в кожному з яких є позитивні та негативні явища. Окремі жанри петриківського розпису супроводжуються ґрунтовним переосмисленням, дбайливим ставленням до стилю і традицій.

Такий підхід більш притаманний професійній школі, яка базується на вивченні мистецької спадщини. Зрозуміло, що творчість більшості сучасних народних майстрів, які дотримуються канонів у своїх творах, «консервативний підхід» яких не рідко приносить більше користі народному промислу, а ніж поверхове, зневажливе «новаторство».

Без сумніву, інтерес до цікавих і нестандартних рішень у дизайні та архітектурі буде лише зростати. Здається, все «нове» – це давно забуте «старе». Отже, перед використанням художньо-образних засобів петриківського розпису варто зрозуміти сутність сучасного етнодизайну і з повагою відноситись до традицій.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Грицюк Л. Інтер'єр. Альбом – посібник/ Л. Грицюк, О. Пекарчук. Ч. I. – Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2011. – 76 с.
2. Грицюк Л. Інтер'єр. Альбом – посібник/ Л. Грицюк, О. Пекарчук. Ч. II. –

- Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2011. – 76 с.
3. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – Київ : Либідь, 2005. – 280 с.
  4. Налуко В. І. Культура і побут населення України : навч. посібник / В. І. Налуко, Л.Ф. Артюх, В.Ф. Горленко та ін. – 2-е вид., доп. та перероб. – Київ : Либідь, 1993. – 288 с.
  5. Олійник О.П. Основи дизайну інтер'єру : навч. посіб / О.П. Олійник, Л.Р. Гнатюк, В. Г. Чернявський. – Київ : НАУ, 2011. – 228 с.
  6. Петриківка: Альбом репродукцій. Petrykivka: Album of reproductions / упоряд. редакційна колегія. – Дніпропетровськ : ВАТ «Дніпрокнига», 2004. – 216 с.
  7. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М.Р. Селівачов ; передмова акад. М. В. Поповича. – 3-е вид. – Київ: Редакція вісника «Ант»; Фенікс, 2013. – 416 с.
  8. Українські народні пісні в записках Осипа Тарафедора Борянських. – Київ : Наукова думка, 1978. – 328 с.
  9. Шумега С.С. Дизайн. Історія зародження та розвитку дизайну. Історія меблів та інтер'єра. Навчальний посібник – К.: Центр навчальної літератури, 2004. – 300 с.
  10. [Креслення будинку, замський будинок] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.vmasshtabe.ru>

**Тетяна Гарькава**  
(Дніпро, Україна)

### **ДЖЕРЕЛА ФЕНОМЕНУ НАРОДНОГО ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПISУ**

*З'ясовано, що народний петриківський декоративний розпис як складова українського народного декоративно-прикладного мистецтва сягає своїм корінням часів Трипілья, зародившись у вигляді селянського хатнього малювання – стінопису. Упродовж віків в Україні формувалися різноманітні школи декоративного розпису, однак найкраще зберігся і розвинувся саме петриківський декоративний розпис.*

*Встановлено безперервність духовного зв'язку між поколіннями українського народу, яка забезпечувалася функцією тяглості-контакту з власною землею і давала можливість розвиватися на основі знань, набутих від пращурів, що засвідчувалося в народному мистецтві й стало його основним джерелом.*

*Висвітлено природоцентристські філософські засади петриківського декоративного розпису, що заключаються у глибокій любові, обожествленню й поклонінню українця рідній природі, у якій черпають своє натхнення народні майстри.*

**Ключові слова:** українське народне декоративно-прикладне мистецтво, петриківський розпис, стінопис, мальовка, народні традиції, майстер петриківського розпису.

*It is revealed that Petrykivka folk decorative painting as a component of Ukrainian folk arts and crafts reaches its roots during Trypillia time, originated in the form of peasant household painting - murals. Throughout the ages various decorative painting schools were formed in Ukraine, but Petrykivka decorative painting was best preserved and developed.*

*It is established that the continuity of the spiritual connection between the generations of the Ukrainian people was provided with the own land contact function and developed on the basis of knowledge gained from ancestors. This continuity was evidenced in folk art and became its main source.*

*The nature centred philosophical foundations of Petrykivka decorative painting are highlighted, based on deep love, deification and worship of the Ukrainian native nature, in which folk masters draw their inspiration.*

**Keywords:** *Ukrainian folk arts and crafts, Petrykivka decorative painting, murals, paper ornament, folk national traditions, masters of Petrykivka decorative painting.*

Звернення до власних джерел стало нагальною потребою у нинішній час, час державної розбудови України. Загальний інтерес до українського народного декоративно-прикладного мистецтва, яке ґрунтується на духовних традиціях, висвітлює естетичні вподобання, звичаєво-обрядові, етнічно-моральні переконання українського народу і є складовою національної та світової культур зростає. Прогалиною у дослідженнях народного мистецтва є генезис феномену петриківського декоративного розпису – яскравого й самобутнього його представника.

Перші відомості про українське народне декоративне мистецтво знаходимо в дорожніх нотатках іноземців XVII-XVIII століть, працях краєзнавчого характеру XIX століття. Однак, спеціальне вивчення предмета почалося в Україні з кінця XIX століття, майже на два сторіччя пізніше, ніж у Західній Європі.

Історія мистецтв на ті часи була складовою поняття «археологія», тож вітчизняна наука про народне мистецтво зародилася і розвивалася як дослідження археологічних старожитностей та художніх пам'яток минувшини. Лише наприкінці XIX століття з'явилися наукові праці, що осмислювали процес розвитку народного мистецтва [2]. Рушієм у вивченні декоративно-прикладного мистецтва стали археологічні з'їзди, шість із яких відбулися в Україні.

Федір Вовк, Олена Пчілка, Микола Сумцов – автори найраніших публікацій з українського народного мистецтва [10]. Гідними послідовниками їхньої праці стали М. Біляшівський, Є. Кузьмін, М. Макаренко, В. Модзалевський, О. Новицький, Г. Павловський, К. Широцький [11].

У радянські часи праці дослідників відзначалися тенденційністю, вузькопроблематичністю і вихолощеністю (Н. Глухенька, П. Сензюк, О. Соломченко).

Розбудова незалежної Української держави неможлива без звертання до рідної культури, її джерел задля її розвитку як підвалини національної ідентичності. Тому серед сучасних дослідників спостерігається значне піднесення інтересу до вивчення українського народного мистецтва (Є. Антонович, Р. Захарчук-Чугай [1], Т. Гарькава [3, 4], Я. Запаско, М. Кириченко [5], А. Пономарьов [12], В. Ружицький, А. Малініна [8], Г. Сагач [9] та інші.

Однак звернення саме до петриківського декоративного розпису обмежується, в основному, його популяризацією альбомами світлин творів майстрів іноді з коротким їхнім життєписом [7, 11], стислим викладом [3, 8], главою книги [5].

До глибоких досліджень цього феномену спонукає і визнання ЮНЕСКО петриківського декоративного розпису складовою нематеріальної спадщини людства.

Тож метою даної статті є висвітлення джерел непересічного явища української культури – народного петриківського декоративного розпису, його становлення та розвитку.

Петриківський декоративний розпис як представник декоративного розпису своїм корінням – стінописом – сягає часів Трипілля (V-II тис. до н.е.), що ставить українську культуру першою у ряді найдавніших культур світу порівняно зі стінописами Стародавнього Єгипту (III-I тис. до н.е.), Урарту (I тис. до н. е.), Індії (VI-VII ст. н.е.) [5]. Наукові дослідження етнічних коренів трипільської культури показують, що вона не була прийшлою, а мала власні автохтонні джерела [12]. Наші пращури створювали орнаментальне оздоблення з високим мистецьким рівнем, який переходив із віку у віки. Так, дослідження свідчать, що язичницькі й князівські будівлі розписувалися прекрасними орнаментами з виразними рисами національної самобутності як на мурованих стінах, так і на дереві. А, за словами археолога П. Курінного, на землях України від прадавніх доісторичних часів «покоління людей виростили одне на одному. Над краєм пролітали хуртовини воєн, але покоління від

покоління переймали здобутки попередніх надбань і передавали їх своїм нащадкам. Культурна тяглість на українських землях не переривалася ніде, ніколи» [6].

Декоративно-прикладне мистецтво – глибоко народне мистецтво. Зародившись на світанку людства, спочатку не усвідомлювалося як мистецтво. Просто люди робили необхідні їм у побуті речі, створюючи предметне середовище: традиційне оформлення житла, одяг, начиння, предмети праці тощо. Увесь трудовий люд творив цей предметний світ, відображаючи в ньому свій суспільний і побутовий уклад, своєрідне сприйняття світу, уявлення про щастя і красу, неповторний національний характер.

Народне декоративне мистецтво існувало як вираз естетичної потреби певних переживань та настроїв людини. Однією з характерних ознак є його анонімність, тобто втрата авторства у процесі побутування, що і є процесом колективного творення – додавання «до чужого прекрасного свого кращого». Яскравим виявом колективного творення є наявність варіативного художнього народного мислення, що підтверджується великою кількістю улюблених взірців мистецької народної спадщини. Все це зумовлено не тільки прагненням кожного з «колективних авторів» збагатити зміст чи удосконалити форму, а бажанням висловити свої власні почуття, переживання, роздуми.

Народне мистецтво, жива народна культура як канал зв'язку між поколіннями й глибинний і всебічний спосіб "переливання" духовних цінностей є запорукою тяглість національної культури.

Кожна національна культура – це культура суспільна, тобто культура точно означеної людської спільноти; це групова культура, проте вона одночасно індивідуальна в тому смислі, що відрізняється у своїй конкретності від інших національних культур. Культура будь-якого народу в загальному є передусім функцією тяглість-контакту з його землею, це знання, розвивання й передача всього того найкращого, що було створено в Україні, про життя і його одвічні істини. Це все те, що українці збільшували і збільшують набуте від своїх предків і передавали та передають у спадок наступним поколінням.

Забезпечуючи безперервність духовного зв'язку між поколіннями, українське народне декоративне мистецтво на різних етапах існування етносу було важливою складовою духовного буття і відображало його самотність.

Тож про найдавніші в Україні стінописи свідчать глиняні житла часів трипільської культури. Двері й вікна їх виділені бордюрами, а зовнішні та внутрішні стіни орнаментовані концентричними колами, паралельними чорними з білими контурами смугами на помаранчевому тлі. У канівському поселенні полян, городищі Новотроїцькому та інших виявлені сліди стінопису з узагальненими і лаконічними розписами зовнішніх стін та деталізованими – внутрішніх. Кольором виділялася призьба, фриз оточував хату під стріхою, вікна і двері прикрашав орнамент із квітковими мотивами. Таким чином, житлові й господарські приміщення мали вигляд цілісного ансамблю з акцентом на функціональне призначення кожного архітектурного елемента.

Головним елементом живого інтер'єра була піч. Здавна біля неї збиралася сім'я, тут було тепло і їжа. З нею пов'язані численні народні повір'я. Через це домашнє вогнище було об'єктом особливих піклувань і його завжди намагалися прикрасити. Найщедріше декорували комин, саму піч, часто і її заслінку, скромніше – простінок і сволок.

Сотні, тисячі майстрів, кожен з яких мав свій індивідуальний почерк, створювали один із найсамотніших видів українського народного мистецтва – стінопис – має невичерпну багатоманітність місцевих варіантів, постійно еволюціонуючи.

Любов до краси, добра, закладені в менталітеті нашого народу, спонукають його до створення високомистецьких декоративних шедеврів. Притаманний українській

нації культ природи, її обожнювання і преклоніння перед нею відтворилося і в народному мистецтві, що ще з часів палеоліту відтворено у застосуванні орнаментів. Орнаменти виконували роль оберегів, що відлякували злі сили і притягували щастя та добробут. Таке значення орнаменту в обрядові українців існує й донині: орнаментами прикрашали й прикрашають (закриваючи від злих духів) отвори в будинку (двері, вікна) та одязі (комір, поділ, манжети рукавів).

На природоцентризмі базується і філософія петриківського декоративного розпису. Петриківський орнамент вирізняється виконанням винятково флористичних мотивів. Він складається зі стилізованих завдяки фантазії народного майстра зображень квітів, ягід, плодів, листя. Елементами композиційних розписів можуть бути знову-таки стилізовані зображення із представників фауни, сюжетні картини із зображенням персонажів казок, пісень, у тому числі, людей. Такі картини часто називають «народними картинками», адже вони відтворювали і відтворюють історію народу, його життя, побут та уклад.

Звідси виток самобутності петриківського декоративного розпису – самобутності природи степової України, ментальності та способу життя людей, що населяли цей унікальний регіон – порубіжжя півночі й півдня. У рідній природі черпали і черпають петриківчани мотиви і сюжети своїх розписів, у природі знаходили інструменти та матеріали для їх виконання. Колірна гама розпису – це сонцесяйне буяння природи краю. Прийоми виконання продиктовані спостережливістю, розвиненістю уяви, фантазією і загалом українським характером й національною ментальністю, які так само формуються природними та кліматичними умовами проживання.

Майстри петриківського розпису, дотримуючись традиційних норм, одночасно вільні у власному баченні й трактуванні, тим самим зберігаючи і розвиваючи своє мистецтво. Звідси невичерпна багатоманітність варіантів, особливості почерку тисяч відомих і невідомих майстрів, що робить унікальним цей вид народного мистецтва.

Улюблений мотив українця – квітка. Це – посмішка рослини, знак її глибокої сутності, вершина щорічного розвитку від зернини до плоду, що дає нове насіння. Квітування для селянина – найважливіша пора, оскільки визначає, чи зав'яжеться на квітці плід, чи зав'яне пустоцвітом. Так і в житті людини – все, що треба здійснити на віку, закладається у «квітучому віці». Народна пісня порівнює закоханих із квітами. Зів'яла квітка означає розлуку, смерть. Народний петриківський декоративний розпис побудований на знаковій системі, яка відображає сприйняття світу нашими далекими пращурами. Це знакове письмо також філософія, що простежується у трактуванні елементів розпису.

Так, наприклад:

- дерево – розвиток, зростання;
- барвінок – молодість, здоров'я, добра пам'ять;
- дубове листя – сила, міцність, довголіття;
- виноград, кетяги винограду, виноградна лоза – родючість, добробут, багатство;
- троянда, ружа – кохання;
- калина – дівоча врода, краса, доля, щастя;
- соняшник – сонце, постійність;
- птах – зародження життя, родючість, достаток;
- голуб – мир, спокій, вірне кохання;
- півень – пробудження життя;
- кінь – земний добробут, життя.

Петриківський розпис зародився у вигляді селянського хатнього малювання. Виникнення традиції розпису стін пов'язане з матеріалом, з якого будували житло населення степової частини України – глиною, побіленими стінами. Біле тло стіни



слугувало для селянина чистим полотном, на якому розгорталася творча фантазія петриківчанина. Виникає, навіть, своєрідний термін «мальована хата», тобто така, яка була щедро декорована настінним розписом і вирізнялася своєю барвистістю та красою. Художні особливості петриківського малювання так само зумовлені кліматичними умовами місцевості, географічним розташуванням у степовій зоні, рослинністю, естетичними смаками та вподобаннями селян.

Свою назву петриківський декоративний розпис отримав від села Петриківка, що розташоване на Дніпропетровщині на березі степової річки Чаплинка.

*Село було засноване 1772 року Петром Калнишевським – останнім отаманом Запорозької Січі. Спочатку село Петриківка входило до Полтавської губернії, а коли була заснована Катеринославська губернія – увійшло до складу Новомосковського повіту цієї ж губернії та стало центром Протовчанської паланки (округу). Після ліквідації Запорозької Січі жителі села Петриківка почали називатися «казенними», або ж «державними», тоді як сусідні з Петриківкою села були віддані указами Катерини II у володіння місцевим поміщикам. Тож петриківчани не знали кріпаччини. Цей аспект і посилював розвиток «вільного» народного мистецтва.*

Важливим у дослідженні виникнення традиції є етнічний склад населення села. Архітектоніка і декор петриківських печей дозволяють припустити, що їх прототипами були печі із Слобожанщини й Полтавщини. Хатні розписи ставали обов'язковим оздобленням кожного помешкання на селі. Малювальниці, навіть, починали неформальні змагання, аби продемонструвати свій хист у малюванні. Отже, завдяки розвинутому почуттю краси сільських малювальниць петриківські хати зачаровували своєю красою, й найголовніше – ця особливість посприяла зародженню й утвердженню локальної традиції малювання.

Із літературних джерел відомо, що у XIX ст. Петриківка вже була центром поширення стінопису в Україні. Попри значний попит на хатню петриківку, відомих малювальниць залишаються одиниці, тому й виникає у народному мистецтві новий етап розвитку – розпис на папері – мальовка, – який імітував стінопис. Паперові прикраси – квіти в овалі, вазони-букети, фризи, прямокутні килимки – наклеювали на стіни, дотримуючися традиційних правил оздоблення хатнього інтер'єру. Петриківка була значним торговельним центром, на його ярмарку охоче купували орнаментальні мальовки. Петриківським розписом прикрашали також домашнє, господарське начиння і навіть зброю.

Відкрив для сучасників петриківський розпис відомий катеринославський історик і етнограф, академік Д. І. Яворницький, який став одним із перших дослідників та збирачів творів петриківських малювальниць. У 1911-1913 рр. за його ініціативи учениця М. Реріха художниця Євгенія Евенбах здійснила експедиції по селах Катеринославщини. Зібрана колекція матеріалів: копії національних орнаментів, малюнків, стінописів, мальовки лягла в основу виставки в Петербурзі, яку Евенбах організувала в 1913 р. Саме цей рік і вважають роком першої офіційної фіксації петриківського розпису. Кальки та замальовки нині зберігаються у Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д.І. Яворницького та Російському етнографічному музеї (м. Санкт-Петербург).

Світова слава прийшла до Петриківки у 1930-ті роки, коли місцевий учитель Олександр Статива надіслав до Київського музею сто зразків розпису. Петриківських майстрів Т. Пату, Я. Пилипенко, Н. Білокінь було запрошено до столичної «школи народного мистецтва» готувати першу республіканську виставку, яка потім експонувалася в Києві, Москві та Ленінграді.

Участь у ній принесла всім учасникам дипломи, почесні звання, відкрила двері музеїв, видавництва. Дослідники та журналісти почали називати їх «основоположниками» петриківського розпису. На це Тетяна Пата відповідала, що її ремеслу петриківського розпису навчила мати, яку у свою чергу вчила бабуся. То хто ж

тоді «основоположник»? Ця відповідь унаочнює тяглість поколінь майстрів національного мистецтва і народ як джерело національної культури.

Сучасні майстри петриківського декоративного розпису, що є вже четвертим поколінням від офіційно визнаних майстрів, є їх послідовниками, зберігаючи традиції народного розпису, удосконалюють техніку його виконання сучасними засобами та баченням світу, черпаючи натхнення, як це споконвіків робили народні майстри, з вічного джерела – Рідної Природи.

Отже, можемо стверджувати, що петриківський розпис як складова українського народного декоративного мистецтва, яке сягає своїм корінням Трипілля, є одним із найдавніших представників світової культури. Наукові дослідження етнічних коренів трипільської культури показують, що була вона не прийшлою, а мала власні автохтонні джерела. Петриківський розпис є глибоко народним мистецтвом, живим каналом зв'язку між поколіннями, глибинним і всебічним способом «переливання» цінностей, запорукою тяглості національної культури, що черпає своє натхнення у Рідної Природи – вічного джерела людського буття. Тож головним джерелом мистецтва петриківського розпису є сам український народ.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А. Українське народне декоративне мистецтво : підручник / Є. А. Антонович, Р.В. Захарчук – Чугай. – К.: Знання, 2017. – 342 с.
2. Волков Ф.К. Отличительные черты южно-русской народной орнаментики / Ф.К. Волков // Труды Третьего Археологического Съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 . – К., 1878. – Т.2.
3. Гарькава Т. Петриківський розпис: навч. посібник / Т. Гарькава; за наук. ред. проф. Є. А. Антоновича. – Д.: Ліра, 2016. – 120 с.
4. Гарькава Т. Петриківський декоративний розпис: підручник / Т. Гарькава; за наук. ред. проф. Є. А. Антоновича. – Дніпро: ЛІРА, 2017. – 220 с., іл.
5. Кириченко М.А. Український народний декоративний розпис: навч. посібник / М. А. Кириченко. – К. : Знання – Пресс, 2016. – 230 с.
6. Полонська-Василенко Н. Історія України / Н. Полонська-Василенко. – Т. 1, Мюнхен; Нью-Йорк, 1972.
7. Петриківка : альбом репродукцій у 2 т. / редкол. Г.Ф. Губанова та ін.; вступ. слово Л. В. Тверської. – Д.: ВАТ "Дніпрокнига", 2001 – 2011.
8. Ружицкий В. А. Основы петриковской росписи / В.А. Ружицкий, А.С. Малинина. – Х.: Скорпион, 2003. – 110 с.
9. Сагач Г. М. Благословенна краса петриківського розпису / Г.М. Сагач // Таверійський вісник освіти. – 2016. – №3 (55). – С. 17 – 21.
10. Семчишин М. Тисяча років української культури / М. Семчишин. – К.: АП "Друга рука", МП "Фенікс", 1993. – 550 с.
11. Тетяна Пата : альбом / упоряд. та автор передм. Н.А. Глухенька. – К.: Мистецтво, 1973. – 92 с.
12. Українці : Історико-етнографічна монографія у двох книгах. – Опішне : Українське народознавство, 1999. – Кн. 2. – 544 с.

*Тетяна Гарькава  
(Дніпро, Україна)*

### **ПЕТРИКІВСЬКИЙ РОЗПИС – УКРАЇНСЬКЕ ДЕКОРАТИВНО-ОРНАМЕНТАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО ХІХ-ХХІ СТ. – ФЕНОМЕН, ЯКИЙ ВНЕСЕНИЙ ДО РЕПРЕЗЕНТАТИВНОГО СПИСКУ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ЛЮДСТВА ЮНЕСКО**

*Ключові слова: петриківський розпис, народне мистецтво, декоративний розпис, образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, навчальні заклади, популяризація, ЮНЕСКО, виставки, майстер-класи.*

Декоративний розпис в Україні – один з найпоширеніших видів декоративно-прикладного мистецтва. Чи не найхарактернішою рисою людини завжди була і є якась особлива закоханість у красу, яка майже генетично передається із покоління в покоління. Петриківський розпис за більш, ніж столітню історію свого існування пройшов шлях від виникнення художньої традиції до внесення у Репрезентативний список нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО. Творчість петриківців сприяла широкому визнанню далеко за межами нашої країни й стала мистецькою візитівкою України. Визначальними рисами розпису, що відрізняють його від інших подібних видів малярства є техніка виконання, візерунки, їх кольори та біле тло.

Для внесення петриківського розпису до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО було зроблено дуже багато викладачем та студентами ДТХК та підтримки іміджу України на Міжнародній арені.

Метою цієї статті є:

1. Ознайомлення з історією виникнення петриківського розпису.
2. Популяризація петриківського розпису на Україні та поза її межами.
3. Висвітлення спадковості поколінь майстрів петриківського розпису у Дніпропетровському театральній-художньому коледжі та Дніпропетровському Національному Університеті ім. О. Гончара.
4. Показати шлях внесення петриківського розпису до списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО.

Петриківський декоративний розпис отримав свою назву від села Петриківка, що розташоване на Дніпропетровщині, на березі степової річки Чаплинки. Село було засноване 1772 року Петром Калнишевським – останнім кошовим отаманом Запорізької Січі, що став ініціатором переселення козаків зі старовинного козацького селища Курилівки. Спочатку село мало назву Петриківка то входило до Полтавської губернії, а коли була заснована Катеринославська губернія – увійшло до складу Новомосковського повіту цієї ж губернії то стало центром Протовчанської паланки (округи).

«Після ліквідації Запорізької Січі жителі села Петриківка почали називатись «казенними», або «державними», тоді як сусідні з Петриківкою села були віддані указами Катерини II у володіння місцевим поміщикам. Таким чином, петриківці не знали кріпаччини». Цей аспект і посприяв розвитку «вільного» народного мистецтва.

Петриківський розпис зародився у вигляді селянського хатнього малювання. Виникнення традиції розпису стін пов'язане з матеріалом, з якого будували житло населення степової частини України – глина, побілені стіни. Біле тло стіни слугувало для селянина чистим полотном, на якому розгорталася творча фантазія петриківчанина. Виникає навіть своєрідний термін «мальована хата», тобто така, яка була щедро декорована настінним розписом й вирізнялася своєю барвистістю та красою. Художні особливості петриківського малювання зумовлені кліматичними умовами місцевості, географічним розташуванням у степовій зоні, рослинністю, естетичними смаками та вподобаннями селян.

Малювали хати жінки, переважно дівчата, іноді жінки поважного віку, коли випадала вільна хвилинка, значно рідше розписами займалися чоловіки.

«Розпис побілених ззовні й усередині хат, який виконували самі селянки, упорядковуючи житло на Різдво, Великдень, Трійцю, Покрову, а також на весілля. Малюючи використовували прості, доступні матеріали й приладдя – саморобні фарби з натуральних (рослинного і мінерального походження) і синтетичних (анілінових) барвників, щіточки, штампи, тощо».

Іноді малювання прикрашало не лише інтер'єр помешкання, а й екстер'єр та господарські будівлі, створюючи повний ансамбль. Кожний мотив, композиційне рішення квіткового розпису не випадкові, тісно пов'язані з архітектонікою помешкання і завжди підкреслюють конструктивні особливості. Ззовні хати квітчали під стріхою,

облямовували призьбу, дверні і віконні прорізи. Проте найголовнішим залишається оздоблення інтер'єру, де головною героїнею була піч – іміджева мала архітектурна форма житла.

Оскільки мальовані печі Петриківки не збереглися, попри свою видову специфіку, говорити про їх розпис ми можемо на прикладі матеріалів збирачів першої чверті ХХ століття (замальовки, кальки, фоторафії).

1911 та 1913 року, з ініціативи історика і етнографа Дмитра Яворницького, Катеринослав відвідує петербурзька художниця Євгенія Евенбах, яка провела експедиції у селах губернії. Вона копіювала розписи печей. Кальки та замальовки наразі зберігаються у Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Дмитра Яворницького та Російському етнографічному музеї (м. Санкт-Петербург).

Цікавились петриківським малюванням й музейники, місцева інтелігенція, вчителі. Серед них вагоме місце належить Олександрю Феодосійовичу Стативі, який у 1920-1930-х роках був вчителем малювання в Петриківці. Він колекціонував твори малювальниць й намагався їх підтримувати. А у 1935 році Олександр Статива дізнався про те, що у Києві організовується республіканська виставка народного мистецтва та надіслав до Комітету 100 зразків розпису. Отримавши позитивну відповідь, відбулась перша масштабна виставка за участі петриківців. У вересні 1936 року в Петриківці було організовано школу для майстрів декоративного малювання, де вчителями були сам Олександр Феодосійович і Тетяна Пата. Таким чином, діяльність Стативи дала поштовх до нової віхи в історії розвитку петриківки.

Повертаючись безпосередньо до витоків, – хатнього малювання, варто окреслити хронологічні межі, так «Традиція селянського хатнього малювання виникла на Слобожанщині, Катеринославщині, Поділлі не пізніше 1860 років. Слід зазначити, що джерела малювання могли бути різними навіть у сусідніх осередках, але, безперечно, значну роль у генезі українських селянських стінописів відіграв звичай прикрашати хату зіллям, натуральними та штучними квітами оздоблювати шпалерами, декорувати печі полив`яними мальованими кахлями».

Важливим у дослідженні виникнення традиції є етнічний склад населення села, скоріше за все «Звичай і навички хатнього малювання були, вірогідно, привнесені в Петриківку вихідцями зі Слобожанщини. Архітектоніка й декор петриківських печей дозволяють припустити, що їх прототипами були печі зі Слобожанщини й Полтавщини, декоровані мальованими кахлями» Хатні розписи ставали обов`язковим оздобленням кожного помешкання на селі, малювальниці навіть починали неформальні змагання, аби продемонструвати свій хист у малюванні. Сьогодні у Петриківці говорять, що раніше, у кого не була розписана хата – до тих не віталися, а у кого помешкання відокремлювалося барвистістю розпису – казали: «У неї гарно, як у церкві!». Завдяки розвинутому почуттю краси сільських малювальниць петриківські хати зачаровували своєю красою, й найголовніше – це особливість посприяла зародженню й ствердженню локальної традиції малювання.

Дослідники «петриківки» зауважують, що у селах, де розписують хати, є обов`язково одна-дві відомі малювальниці. Є й такі, у кого не проявляється хист до розпису, але вони поцінують і розуміються в декорванні помешкання. Їм доводилося вдаватися до сторонньої допомоги, звичайно господині намагаються запросити найкращу художницю у селі. Таким чином виокремлюються спеціалісти, для котрих розпис помешкання стає промислом. Попри значний попит на хатню «петриківку», відомих малювальниць залишаються одиниці, тому й виникає у народному мистецтві новий етап розвитку – розпис на папері, який імітував стінопис.

Мальовка- декоративний розпис на тонкому папері. Паперові прикраси – квіти в овалі, вазони-букети. Прямокутні килимки наклеювали на стіни, дотримуючись традиційних правил оздоблення хатнього інтер'єру.

Петриківка була значним торгівельним центром, щорічно там проходили великі

ярмарки, де охоче купували орнаментальні малюнки майстринь. Таким чином, петриківські розписи почали виконувати у межах так званого домашнього промислу. Якщо створення стінописів завжди пов'язане з погодними умовами, з датами, до яких намагалися прикрасити помешкання, – то малювати на папері можна було у будь-який період року.

Кожний паперовий малюнок мав своє місце, він не лише мав на меті підкреслити конструкцію хати, а замінити собою якийсь елемент оздоблення хат.

Мотиви петриківського розпису уходять своїм корінням у місцеву флору і фауну, в історичну традицію. Однак, петриківський розпис не є прямим відображенням природних мотивів. Створений у розписах світ – плід творчої фантазії народного художника стилізація квітів, птахів рідного Придніпров'я.

Першими українськими майстрами петриківського розпису є Т.Я. Пата, Н.А. Білокін, І.У. Пилипенко.

Пату Т.Я. можна вважати родоначальницею петриківського декоративного розпису. Вона не лише справжній художник, а й засновник цілої школи декоративного розпису. Серед вихованців Тетяни Пати є такі відомі майстри як Векла Кучеренко, Євдокія Клюпа, Марія Шишацька, Федір Панко, Василь Соколенко та інші.

Народилася Тетяна Якимівна 1884 року у с. Петриківка.

1936 року відбулась значна подія в житті Т. Пати та у розвитку петриківського розпису – участь у Першій республіканській виставці українського народного мистецтва в Києві, а потім в Москві та Ленінграді. За участь у цій виставці Тетяні Паті було присвоєне звання «Заслужений майстер народної творчості УРСР». Після виставки було відкрито Школу декоративного малювання в с. Петриківка.

Малюнок художниці переважно тендітний, витончений. Уважне вивчення флори Придніпровського краю дали надзвичайні можливості у створенні орнаментальних панно Т.Я. Пати.

Одним із найвідоміших учнів Т. Пати є Федір Панко. Увібравши усе найкраще від свого вчителя, Федір Савич іде далі в своїх творчих пошуках. У композиційних рішеннях та традиційних прийомах петриківського розпису художник вводить нові рослинні мотиви, а також анімалістичні мотиви.

У роботах майстра з самого початку його творчої роботи проявляється індивідуальний яскравий почерк. Його роботи відзначаються монументальністю, цільністю композиційного рішення. Колорит його творів дуже насичений і глибокий.

Особливе місце у творчості Федора Савича займає розпис дерева – його улюбленого матеріалу.

Також Федір Савич продовжив спадковість поколінь і виховав дуже багато своїх учнів. Серед них – Тетяна Гарькава – одна з найулюбленіших учениць майстра. На сьогодні вона одна з найбільш цікавих художниць сучасності. Її твори відзначаються невичерпною фантазією, дивовижною святковістю колориту. Вона – прекрасний педагог, який усі свої навички, відкриття, професійні надбання передає новому поколінню майстрів. Вже більш ніж 10 років Тетяна Анатоліївна викладає спецдисципліни у Дніпропетровському театральном-художньому коледжі, та 2 роки викладає у Дніпропетровському Національному Університеті ім. О. Гончара. У 2012 році за її ініціативи було відкрито у Дніпропетровському театральном-художньому коледжі нову спеціальність «Декоративно-прикладне мистецтво» зі спеціалізацією «Петриківський розпис». Тетяна Анатоліївна та її студенти беруть активну участь у обласних, Всеукраїнських та Міжнародних виставках. Для перемоги в ЮНЕСКО Тетяна Анатоліївна та студенти зробили дуже багато. У 2010 році було розпочато роботу щодо внесення петриківського декоративного розпису до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО: участь у виставках та майстер-класах з петриківського розпису.

2012-2013 рр. – проведення виставок, що представляли Дніпропетровську

область та Україну у таких країнах:

Білорусь (м. Гомель, м. Бобруйськ, м. Вітебськ, м. Мінськ) у Бельгії (м. Брюссель: Посольство України в Бельгії, штаб-квартира НАТО, Американська школа), Кувейті (м. Ель-Кувейт, Посольство України в Кувейті), Греції (м. Афіни, Посольство України в Греції), Китаї (м. Пекін, Посольство України в Китаї), Узбекистан (м. Ташкент, Посольство України в Узбекистані), Туркменістані (м. Ашгабат, Посольство України в Туркменістані), Болгарії (м. Софія, Посольство України в Болгарії), Франції (м. Париж, штаб-квартира ЮНЕСКО);

2013 р. – презентація майстер-класу в «Мистецькому арсеналі» (м. Київ) для представників ОБСЄ зі 167 країн світу;

2013 р. – онлайн майстер-клас з м. Новоросійськ (Росія).

2013 р. – участь у Благодійному ярмарку у штаб-квартирі НАТО (Брюссель).

3 2 по 7 грудня 2013 року в Баку, Азербайджан, проходила восьма сесія комітету з охорони нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. У заході взяли участь близько 780 представників з 116 країн світу.

5 грудня 2013 року Комітет ЮНЕСКО з питань захисту нематеріальної культурної спадщини присвоїв петриківському розпису статус нематеріальної культурної спадщини людства. Петриківка стала першим представником від України, який отримав такий високий статус.

Петриківка стала першим представником від України, який отримав такий високий статус.

Присвоєння нового статусу петриківському розпису дозволяє розраховувати на міжнародну підтримку в питаннях збереження і розвитку петриківського розпису.

На зараз Т. Гарькава та її студенти проводять багато виставок та майстер-класів з метою популяризації петриківського розпису на Україні та поза її межами, а також для підтримки позитивного іміджу України на Міжнародній арені:

2013-2014 рр. – промотури з виставкою «Кобзар єднає Україну – Петриківка об'єднує весь світ» (м. Чигирин, м. Черкаси, м. Канів, м. Київ, м. Дніпропетровск).

2014 р. – онлайн уроки з країною Латвією (м. Рига).

Листопад 2013 рр. – участь у виставці «Петриківська квітка у міжнародному просторі» у Посольстві України КНР (м. Пекін) та у виставковій залі меморіального парку музею ім. Камоліддіна Бехзода у країні Узбекистан.

2014 р. – майстер-клас у дитячому реабілітаційному центрі «Горлиця» (м. Дніпропетровск).

2014 р. – участь у інтегрованому відкритому уроці та проведення майстер-класу з Петриківського розпису на англійській мові в Дніпропетровському театральном-художньому коледжі.

2015 р. – проведення онлайн уроку з Петриківського розпису для представників Ради Українських мистецтв провінції Альберта (ACUA) м. Едмонтон, Канада.

2015 р. – виставка у Дніпропетровській організації Національної сплки художників України до 8 березня.

2015 р. – виставка та майстер-клас з петриківського розпису «Петриківка – душа України» в Дніпропетровському Палаці студентів ім. О. Гончара.

2015 р. – участь у III Міжнародному конгресі Етнодизайну у м. Косів (Івано-Франківська область). Проведення виставки та майстер-класу на конгресі.

Серпень 2015 р. – виставка «Петриківка – душа України» та проведення майстер-класу у Чернігівському музеї сучасного мистецтва до дня Незалежності України.

Вересень 2015 р. – виставка «Петриківка – душа України» та проведення майстер-класів у Культурологічному центрі Українського товариства охорони пам'яток історії та культури та Національному інституті декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука.

Були отримані запрошення про співпрацю Дніпропетровського театральнo-художнього коледжу з багатьма вищими навчальними закладами України.

Тетяною Анатоліївною були видані навчальні посібники з петриківського розпису під назвою «Майстер-клас від Тетяни Гарькавої» – 3 видання.

Молоді таланти з викладачем беруть участь у всіх мистецьких заходах в області, в країні та поза її межами. Студенти освоїли розпис на різних матеріалах, новітні технології – розпис по тканині, картону, склі, кераміці, дереві. Але інструменти і техніка залишаються тими ж, що й були багато років назад.

Таким чином, продовжується спадковість поколінь майстрів петриківського розпису: Тетяна Анатоліївна є третім поколінням майстрів – ученицею славетного Федора Панка, який був учнем Тетяни Пати – родоначальниці петриківського розпису. Тому Тетяна Гарькава виховує четверте покоління майстрів петриківського розпису у Дніпропетровському театральнo-художньому коледжі та Дніпропетровському Національному Університеті ім. О. Гончара. А студенти, які вже викладають в художніх школах, студіях продовжують традиції петриківського розпису з п'ятим поколінням майстрів.

Завдяки збереженню традицій, передачі вікових художніх напрацьовок від учителя учням, від старійшин молодому поколінню зберігається життєспроможність промыслу, який постійно наповнюється життєдайними соками оновлення.

І поки існує прекрасний звичай ділитися творчим досвідом зі своїми послідовниками, доти не збідніє джерело, яке годує унікальне мистецтво петриківки, бо несе воно радість, дозволяє душі людській на протязі віків наповнюватись світом та благодаттю.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Білякова Л. Чарівність петриківського розпису // Україна і світ сьогодні – 2000. – № 6. – С. 12-18.
2. Глухенька Н. Петриківські декоративні розписи. – К. Мистецтво, 1965.
3. Глухенька Н. Петриківські майстри декоративного розпису - К: Державне видавництво образотворчого мистецтва, 1965.
4. Глухенька Н. Петриківські розписи. -К:Мистецтво, 1973.
5. Голяк Т. Світ краси // Сім'я – 1999. – №4-5. – С. 4-5.
6. Найден О. Орнамент українського розпису. – К. Наукова думка, 1989.
7. Нариси історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів: Видавництво Львівського університета. – 1969.
8. Народне мистецтво. – 1997. – №2. – С. 9.

*Анастасія Чуднівць  
(Дніпро, Україна)*

## **ПЕТРИКІВСЬКИЙ РОЗПИС: ІСТОРІЯ. ПРОБЛЕМИ. ПЕРСПЕКТИВИ**

*Дана стаття є спробою розглянути петриківський розпис у певній ретроспективі, його стан на сучасному етапі розвитку, традиції, новації тощо. Окреслено коло наявних проблем та шляхи їх можливого вирішення.*

*The article is an attempt to review Petrykivka decorative painting in some retrospective, its state in the contemporary stage of its development, tradition, innovation etc. The existent problems are outlined and the ways of solving them are suggested.*

**Постановка проблеми** У грудні 2013 року у Баку на 8-й сесії ЮНЕСКО було прийнято рішення про включення петриківського розпису до Списку нематеріальної культурної спадщини людства. Слід зауважити, що це перший український об'єкт, що отримав такий статус, що має вагомe значення як для підтримання міжнародного іміджу України, так і для сприяння більшої привабливості туристичного сектору

регіону. Тепер увага світової спільноти повернута до нього, з'явився інтерес до історії його виникнення, техніки виконання. Тому тема розвитку сучасного петриківського розпису досить актуальна і, в той же час, недостатньо висвітлена, не в повній мірі вивчено доробок сучасних місцевих художників та стану цього виду декоративно-прикладного малярства на сучасному етапі його розвитку як мистецького явища.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Петриківський розпис – не просто візитівка України за кордоном, це більше, ніж просто художня техніка, а це і певний спосіб мислення, можливо, навіть певний світогляд, в якому втілюються естетичні цінності нашого народу. Розвиваючись у контексті національного мистецтва ХХ-ХХІ століття, петриківський розпис привертав до себе увагу відомих дослідників. На різних етапах розвитку його досліджували багато відомих науковців, серед них Є. Берченко, О. Статива, Б. Бутник-Сіверський, Н. Глухенька, О. Найден, В. Соловійов, Л. Яценко, Л. Тверська, В. Ткаченко, Т. Кара-Васильєва, Д. Янко Ю. Смолій та ін. У своїх працях вони розглядають петриківський розпис, етапи його розвитку і техніку виконання, творчу діяльність найяскравіших представників у контексті загального розвитку декоративно-прикладного мистецтва України.

Петриківський орнамент має багатовікову традицію і тісно пов'язаний із мистецькою культурою Запорозької Січі. Виник він та дістав свою назву у селищі Петриківка на Дніпропетровщині, що, у свою чергу, було засноване у 1772 році останнім кошовим отаманом Петром Калнишевським та назване на його честь [5, с.4].

Петриківський розпис виник у вигляді стінопису та декору речей хатнього вжитку. Із покоління в покоління передавалися традиції розпису, самобутнього, переважно рослинного орнаменту, який все більше й більше удосконалювався. Поступово із петриківських селян виділилася група професійних майстрів, які розписували не тільки хати, а й скрині та посуд. Згодом петриківський розпис почали виконувати на папері (так звані «мальовки»), що знаменувало новий етап у розвитку петриківського розпису – він починає набувати рис станковості [4, с.18].

Наступний етап пов'язаний із діяльністю Ф.Панка не тільки як художника, а передусім, як організатора і менеджера, зусиллями якого у Петриківці було створено ряд установ: цех підлакового розпису при промартілі вишивальниць «Вільна селянка» у 1958 році, що в 1960 реорганізувалася у фабрику підлакового розпису «Дружба», експериментальний цех підлакового розпису(1970), дитяча художня школа (1958) – філія Дніпропетровської дитячої художньої школи [9]. У цей час петриківський розпис набуває особливого розквіту, стає більш різноманітним за тематикою, вишуканим за кольором і довершеним за технікою виконання, балануючи на межі з професійним мистецтвом. Велика увага приділяється розвитку індивідуального авторського стилю в контексті традиції, схвалювався творчий пошук і новаторство, тому твори петриківських майстрів цього часу дуже різняться між собою за стилістикою [3, с. 34].

3-поміж усіх розписів, що побутували на території України, петриківський, мабуть, найнатуралістичніший [7, с. 187]. Орнамент цей рослинний і, передусім, відображає природу степової зони України. Деякі елементи, що використовуються майстрами, мають достатньо високий ступінь стилізації, проте деякі, стилізовані не настільки, і в них з легкістю можна впізнати представників місцевої флори.

Петриківський розпис дивним чином поєднує в собі як елементи живопису, так і графіки. І лінія, і колір грають у цьому виді декоративно-прикладного мистецтва важливу роль.

Перш за все, варто зауважити, що лінія в петриківському розписі найчастіше використовується для зведення основних елементів (квітів, листя) у єдине ціле і є своєрідною імітацією стебла. Як придніпровське колосся нагинається при подувах вітру, нагадуючи морські хвилі, так і петриківське мистецтво не має у своєму арсеналі ламаних ліній – всі вони плавні, витончені й тендітні.

Інколи невеличкі лінії використовують для оздоблення квітів чи листя, так зване



крапачіння – декоративне прикрашення основних елементів дрібними мазками задля їх більшої довершеності, як правило засобом введення контрасту, часто краплаку, якщо це листя (звідси і назва) або виділити серединку квітки чи надати деякого об'єму пелюсткам. Цей прийом наближує петриківський розпис до графіки.

Колір – основний компонент композиції. Він збирає форму, виражає її, надає їй тієї логічної завершеності, якої часто не під силу досягти контуром [8, с. 194]. Кольорове рішення у петриківському розписі завжди тримається на основних акцентуючих плямах, котрим ритмічно відповідають, перекликаються з ними – маленькі кольорові плямки другорядних елементів композиції. Для колориту традиційного петриківського розпису характерне контрастне сполучення основних і додаткових кольорів спектра. Традиційними кольорами в петриківському розписі вважаються червоний, зелений, жовтий, синій – тобто кольори, у які забарвлена переважна більшість рослин українського степу. На нашу думку, перші художники тільки наслідували колористику природи і лише згодом почали втілювати у кольорові забарвлення тих чи інших елементів своєї композиції, ті чи інші символічні значення. А ще вибір фарб прямо залежав від можливості добути ті чи інші фарби, тобто малювали здебільшого тими кольорами, які були у легкому доступі: органічного або рослинного походження. Цікаво, що чорний колір, попри його доступність, у традиційному петриківському розписі не використовувався аж до кін ХХ ст. Поява його у розписі пов'язана з діяльністю фабрики «Дружба» і зумовлена, передусім, масовим виробництвом продукції. Шкатулки й тарелі виготовлялися з пресованої тирси, естетичні якості якої, для слугування тлом розпису, залишали бажати кращого. Тому продукцію фарбували. Чорна фарба на той час була найдешевшою і найдоступнішою, тому використовували її. Але чорне тло прижилося в петриківському розписі і набуло популярності, через здатність нейтрального чорного підсилювати яскравість інших кольорів, що приваблювало пересічних споживачів.

Традиційно підбір кольорів у петриківському розписі досить обмежений. Кольори майже завжди підбираються чистими. Разом із тим «відкриті» кольори завжди гармоніюють один з одним в єдиному колориті – то в холодному, то в теплому.

У трактуванні кольору простежується певна умовність – про світлотінь, білки, рефлекси в петриківському розписі не йдеться.

До особливостей петриківського розпису належить також особлива техніка його виконання, що часто залежить від інструментів, якими здійснюється. Власне петриківський розпис у технічному виконанні – це поєднання у різних, найдивовижніших, найбільш непередбачуваних комбінаціях набору типових мазків. У сучасній літературі, як правило, написаній людьми, що до Петриківки жодного відношення не мають або мають якесь посереднє, часто можна зустріти такі назви «петриківських» мазків, як «зернятко», «горішок», але, гіпотетично, якщо попросити кого-небудь зі справжніх майстрів петриківського розпису показати мазок «горішок», то скоріш за все, він навіть уявлення не матиме, що це таке. Мазки в петриківському розписі конкретних назв не мають і існують поза Петриківкою, задля зручності визначення і полегшення розуміння.

Основними інструментами створення зображень у петриківському розписі є пензлі: «білочка», «колонок», традиційна «кошачка», рогозина, зрізана під 45°, палець, держачок пензля.

Пензлями, як правило, малюються квіти і листя. Зображення кожного з цих елементів традиційно формується у напрямку «до центру», хоча можливі і винятки. Для цієї мети також може слугувати рогозина – саморобний інструмент, що виготовляється з очерету, на якому роблять поперечний діагональний надріз, що надає пелюсткам особливого відтиску і об'ємності. Пальцем найчастіше малюється калина, виноград та інші ягоди, а також квіти. Цінним і особливим інструментом у петриківському розписі є пензлик із кошачої шерсті. Він дозволяє виконувати як

вищеперераховані маніпуляції, створюючи особливий цікавий мазок, який неможливо сплутати ні з чим, так і найтонші, найтендітніші деталі-пітушинки – стилізовані бутончики, колосочки, вусики, травинки, які розміщені навколо основних елементів чи вздовж стебла в букетах, без яких не обходиться жодна робота, виконана в даній техніці. Ці елементи є додатковими засобами збагачення малюнку, але вони займають дуже важливе місце в петриківському розписі, бо є завершальним етапом роботи над твором, надаючи йому легкість, жвавність, об'ємність. Пензлем із кошачої шерсті також виконується «краплячіння» – декоративне оздоблення елементів. Альтернативою йому іноді може слугувати продряпування по сирій темпері.

Головна ознака образної мови петриківського розпису – це прийоми виконання його елементів і способи поєднання кольорів.

Традиційно петриківський розпис виконувався яєчною темперою, яка є водорозчинною. Яєчний жовток є натуральною емульсією, яка при змішуванні з пігментом та водою утворює швидковисихаючий засіб для живопису з хорошими робочими властивостями і характерними особливостями. Передусім, у петриківському розписі використовується ефект «прозорості» мазка, що надає йому певного об'єму. Сьогодні замість яйця для досягнення цього ефекту у петриківському розписі використовується клей ПВА. Мазки один на одного у петриківському розписі не накладаються.

Композиціям класичного петриківського розпису притаманна рівновага, масштабність мотивів стосовно сусідніх елементів і цілого аркуша, чіткий ладовий інтервал (а не поступова, ледь помітна розтяжка) у наростанні розмірів окремих елементів, що нагадує акордові співзвуччя у народній діатонічній музиці. Важлива роль належить гармонійному контрастові. Гостре чергується з округлим, пряма лінія — із хвилястою, великі елементи – із дрібними тощо, основні барви спектра зіставляються з додатковими [6, с.27]. Засоби виразності дуже лаконічні, зате використовуються вони на повну силу. Лише з двох-трьох першоелементів (лінія, відтиск, пляма) утворюється різноманіття мотивів, хоч у кожній окремій роботі їхня кількість також обмежена. Та жива імпровізація дає незліченну кількість варіантів [2, с.32].

Говорячи про сучасний етап розвитку петриківського розпису, на нашу думку, можна сказати, що він існує у двох якостях – петриківський розпис як бізнес-проект і петриківський розпис як мистецтво, при чому перше розвивається обернено-пропорційно до поступового занепаду іншого.

Попри деяку державну підтримку, існує загроза асиміляції та спотворення справжнього петриківського розпису через те, що зараз у ньому сплелися мистецтво і ремесло, що іноді приголомшує своїм несмаком та надмірною пістрявістю.

Збільшується інтерес до цього виду декоративно-прикладного мистецтва, на жаль, не як до мистецького явища, а як до способу отримання прибутку. Це виражається у значних тиражуваннях однотипних, одноманітних творів, у створенні яких нехтують композиційними законами, засадами кольорознавства та естетичною складовою. Через простоту, легкість оволодіння, малюють у даній техніці усі: і хто має до цього хист, і хто не має, на жаль, не для задоволення власних естетичних потреб.

Поява в широкому доступі нових матеріалів також впливає на розвиток петриківського розпису. Освоєння нових матеріалів – явище в цілому позитивне, але дуже часто розпис механічно переноситься з одного виробу на інший, розміщується у творах різних видів ужиткового мистецтва без урахування специфіки матеріалу, надаючи виробам вигляду штучності. Ще більше почастишали випадки плагіату, не кажучи вже про існування «псевдопетриківки», розпису, створеного художниками-самоучками, які працюють від Петриківки дистанційно. Розпис цей дечим схожий на петриківський, і через велику поширеність часто сприймається за нього, але в той же час відрізняється особливою барвистістю, перенасиченістю елементами з інших схожих розписів (Гжель, Хохлома та ін), грубим порушенням законів композиції і

кольорознавства, невиписаністю елементів, грубістю з'єднання, як правило, чорним фоном і використанням відкритих білил, а тепер навіть позолоти, для традиційної Петриківки не характерної. Все це надає даному стилю еклектичності і не особливо сприяє збереженню його самобутності. Через масове виробництво таких творів у пересічних громадяни складається певний стереотип, спотворюючи уявлення більшості про даний вид декоративно-прикладного мистецтва.

У самій Петриківці, за економічних умов у країні, навіть знані майстри змушені зосереджуватись на штампуванні нашвидкуруч зроблених творів сумнівної якості задля найшвидшого їх збуту. Зникає така основоположна для мистецтва складова як творчість. Деякі з художників губляться в повторенні «себе» або традиційних сюжетів, жодним чином їх не інтерпретуючи. Адже намалювати щось у цій техніці просто, але зробити так, щоб це «щось» мало право називатися мистецтвом, залишилося у віках – ось головне завдання для всього, що претендує на те, щоб продовжувати бути культурною спадщиною людства.

Будь-яке мистецтво має здатність розвиватися (змінюватися якісно), оскільки, якби воно цього не робило, людство б досі малювало на скелях сцени полювання. Тому, на нашу думку, є велика різниця між «творити» і просто «механічно наслідувати традицію». Адже творчість передбачає оригінальність, новизну і актуальність теми та способу її втілення, що також апелює до вічних загальнолюдських цінностей, не припиняючи через національне бачити вселюдське, а через вселюдське – національне. Саме цього, як ми вважаємо, не вистачає сьогодні петриківському розпису, хоча серед художників ще залишилися ті, в чийй творчості дана концепція посідає вагоме місце.

Означена проблема обумовлює необхідність більш уважного ставлення до завдань широкого ознайомлення населення – передусім нашого регіону – зі специфікою даного виду народного мистецтва та досягненнями петриківських майстрів на відповідному фаховому рівні. Провідну роль тут відіграє навчання основам розпису дітей та учнівської молоді, аматорів, які шукають засоби самовираження у сфері образотворчості. Останнім часом інтерес до освоєння петриківського розпису, зокрема на Дніпропетровщині, значно посилюється, і це вимагає відповідної кваліфікації фахівців, які працюють у сфері освіти й культури.

Зважаючи на велику популярність і тенденцію масового введення петриківського розпису у навчальну програму різних закладів естетичного спрямування, а також різних гуртків, спецкурсів, виникає потреба у кадрах, щоб могли забезпечити якісне професіональне викладання, оскільки іноді такі спеціалісти до справжньої «Петриківки» відношення мають посереднє і навчаються розпису за посібниками, знову ж таки, написаними людьми, що про Петриківку чули тільки з розповідей. Таке навчання полягає в основному в засвоєнні основних елементів петриківського розпису і їх подальшому механічному «прикладанні» до будь-якої доступної поверхні в кращому випадку, а в гіршому – взагалі схвалюється копіювання робіт інших майстрів, не з навчальною метою. Відповідно не приділяється достатня увага творчому пошуку, розвитку фантазії і власного індивідуального стилю та патріотичному вихованню.

Отже, здобуття петриківським розписом всесвітнього визнання має певні переваги, так само і недоліки. Перш за все, це у значній мірі зобов'язує петриківських майстрів не зупинятися на досягнутому і прикладати зусилля, щоб зберегти автентичність розпису. Слід відповідально і критично ставитися до своєї творчості і не шукати легких шляхів; втілюючи у своїх творах всі естетичні здобутки попередніх поколінь, не забувати і про власний внесок.

На нашу думку, цій проблемі може зарадити впровадження якісного викладання дисципліни «Петриківський розпис» на всіх рівнях освіти, знову ж таки, з акцентом на уникнення шаблонних повторень. Копіювання чудове в навчальних цілях і не більше. Квітами можна виразити все, головне завдання – постійно шукати нові теми, нові

форми, нові композиційні та кольорові рішення, адже художні можливості петриківського розпису невичерпні.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Богомаз К.Ю. *Петриківський край: історія та сучасність* / К.Ю. Богомаз (керівник, 5-12 розділи), Н.М. Буланова (1-4 розділи), Л.М.Сорокіна (7-11 розділи). – Дніпропетровськ. – ІМА-прес, 2011. – 192 с.
2. Величко Ю.В. *Український живопис* / Юрій Величко. – К.: Мистецтво, 1989. – 191 с.
3. Глухенька Н. *Чарівники з Петриківки* / Наталя Глухенька // *Вісті України*. – 1983. – 20 травня. 1983 – № 19.
4. Ф. Панко. *Петриківка*. – рукопис.
5. *Петриківка: Альбом репродукцій. Petrykivka/Album of reproductions* / Упоряд.-редакційна колегія., вст.ст. Л. Тверської. – Дніпропетровськ: ВАТ «Дніпрокнига», 2001. – 216 с.:іл.
6. Родзін М. *Мистецтво давнє і сучасне* / Микола Родзін // *Прапор юності*. – 1967. – 24 березня/
7. Ружицький В.А., Малиніна А.О. *Основи петриківського розпису*. – Д., 2011. – 512 с.
8. Степовик Д. *Скарби України: Наук.-худож. кн.:Для серед. та ст. шк. віку* / Дмитро Степовик. – К.: Веселка, 1990. – 192с.: іл.
9. Шорохов Е. *Композиція: Учеб. Для студентов худож.-граф. Фак. пед. ин-тов*. – 2-е узд., перераб. И доп. – М.: Просвещение, 1986. – 207 с., ил.

*Ірина Войцехівська  
(Київ, Україна)*

## ВИКОРИСТАННЯ ДЕКОРАТИВНОГО РОЗПИСУ В ЕТНОДИЗАЙНІ

*У статті висвітлено актуальні проблеми використання декоративного розпису, як ефективний засіб залучення учнів до творчої діяльності, пробудження творчих сил і самодіяльності, як одного з видів творчої художньо-проектної діяльності, який ґрунтується на культурно-мистецьких та традиційних засадах, сприяє зростанню національної свідомості, має творчо-розвивальні можливості.*

**Ключові слова:** *етнодизайн, дизайн, архетип, мистецтво, декоративний розпис.*

*In the article the actual problems of the use of decorative painting as an effective means of attracting students to creative activity, the awakening of creative forces and groups, as one of the types of creative art-project activities based on cultural and traditional principles, promotes the growth of national consciousness, has creative and developmental opportunities.*

**Keywords:** *ethnodyzayn, design, archetype, art, decorative paintings.*

Важливим сьогодні є засвоєння цілісності та різноманітності культурного досвіду й набутку народу, що дає розуміння закономірностей розвитку народного мистецтва. Зростаючий інтерес педагогічної громадськості до етнодизайну є свідченням національного відродження українського народу. Ідеї й методи дизайну стають важливою формотворчою силою сучасної культури і ведуть до значних змін у складі та взаємозв'язку етнічних характеристик предметного середовища. В останні роки неодноразово відзначалося, що дизайн і «нова архітектура» привели до уніфікації художнього вигляду предметно-просторового середовища.

Сьогодні ми помічаємо значне зростання національної свідомості, тому є можливість організувати учбовий процес таким чином, щоб студенти поглибили свою зацікавленість, причасність до всього «українського». Це зумовлено поглибленням процесу інтеграції з зарубіжними країнами, підвищенням рівня підготовки фахівців у

галузі дизайну, які мають відповідати світовим стандартам та зростаючим вимогам. Бо тільки використання неоціненної духовної і мистецької спадщини може забезпечити перспективу розвитку майбутнього суспільства та особистості. В переліку провідних напрямів сучасного дизайну одне з перших місць посідає формування сучасного середовища життєдіяльності людини, яке має базуватися на етнічній своєрідності та глибокому розумінні національних традицій. Коріння цих традицій значною мірою закладені в народній культурі.

Педагогічна проблема полягає в тому, щоб навчити учнів розуміти розпис, а також забезпечити цілісне сприйняття предметів і явищ довкілля. У цьому зв'язку виникає потреба актуалізації методик навчання образотворчого мистецтва і художньої праці, як елементів сучасного етнодизайну.

Звернення до національних скарбів є одним із головних засобів нашого самозбереження. Тому громадяни нашої незалежної держави повинні бути національно зорієнтованими, творчо збагаченими, художньо активними особистостями. Сприятливі цьому повинна відповідна система навчання й виховання дітей та молоді. Гуманітарною основою подальшого особистісно зорієнтованого навчального процесу є культурологічний підхід до вирішення методичних проблем навчання. Цей процес набуває вигляду самостійного здобування учнем матеріально-культурних цінностей, оволодіння матеріально-культурним досвідом свого народу. Недаремно з цього приводу існує думка, що відокремлення інтелектуальної, художньої, релігійної та іншої діяльності від матеріального виробництва є абсолютно не обґрунтованим стосовно народної культури, і прямим підтвердженням цього є утилітарно-естетичний характер народного мистецтва (наприклад, декоративний розпис). Отже, проблема дослідження, методики декоративного розпису повинна розглядатися у поєднанні культурологічного та інформаційного підходів.

За допомогою декоративно-прикладного мистецтва органічно передавався у спадок художній генокод, який постійно збагачувався новими елементами, тонкими нюансами композиційно-колеристичного вирішення в рамках вироблених канонів в окремих осередках України. Основи становлення майстерності в галузі ремесел, мистецтва закладалися в сім'ї та на досвітках, вечорницях, які, крім цього, відігравали важливу комунікативну функцію. Збираючись на досвітки та вечорниці, дівчата займалися підготовкою сировини для ткацтва, розписом, вишивкою, плетінням. Процес естетичного виховання особистості здійснювався природним шляхом, без диктату і нав'язування, і забезпечувався збереженням культурних традицій та звичаїв. Досвід вечорниць з їх комунікативною функцією важливо розглянути в контексті гурткової або позакласної творчості з декоративного розпису. Значущою для предмету нашого дослідження є також організаційна форма «школи учнівства», сутність якої у взаємодії вчителя і учнів на традиційних засадах або організація занять у складі різновікових груп учнів.

З утвердженням «інституту підмайстрів» підготовку до продуктивної праці проходила переважна більшість юнаків та дівчат. У праці переважали невербальні засоби передачі досвіду (показ: «роби так, як я»). Спільна праця майстра і підмайстра була засобом передачі знань, умінь і навичок. Вдало, на наш погляд, характеризує процес передачі практичних умінь М.С. Каган. Він зазначає, що цей процес «вимагає безпосереднього показу того, як потрібно діяти в даних обставинах і звернений не стільки на розуміння, скільки на копіювання... А це значить, що навчання вимагає міжособистісного контакту навчаючого і учня, причому контакт цей має бути матеріально-практичним і базуватися на ставленні майстра до учня як суб'єкта до суб'єкта, а не об'єкта, бо, на відміну від тварин, він вимагає всілякого врахування особистісних якостей, установок, структури здібностей, характеру свідомості, вільної активності волі учня – тому-то живий учитель-майстер не може бути замінений ніяким технічним пристроєм». Наслідування як основний спосіб навчання декоративному

розпису в «школі учнівства» важливо використати для учнів 5 класу, у яких забезпечується практичний рівень навчання з декоративного розпису.

При цьому постійно діяв метод навчання: вчитись працювати, як усі майстри, але при цьому зробити вироби краще від інших. Ручний характер праці давав змогу імпровізувати, творити неповторне, мати «свою руку», «власний почерк». Тобто, як бачимо, процес формування умінь та навичок виготовлення творів декоративного розпису за певних умов може стати виховним процесом. Головним тут є творчий характер праці, її високий духовний, естетичний потенціал, духовний контакт учасників цього процесу.

Глибоке проникнення у систему образного мислення народного майстра (декоративне мислення притаманне українському народу) розширює творчий діапазон не лише художника-професіонала але й учня основної школи. Народне мистецтво стає для учнів джерелом натхнення та спонукає їх до нових творчих пошуків в наслідок чого наше українське мистецтво стає багатограннішим.

Використання декоративного розпису в навчанні та вихованні учнів шкільного віку має глибокі історичні корені і здійснюється в українській національній школі під впливом соціальних, гносеологічних та педагогічних чинників. Вже на початку ХХ ст. класична система викладання образотворчого мистецтва набуває нових елементів. Так, зокрема на заняттях декоративного малювання учням рекомендовано складати візерунки не з елементів класичного орнаменту, а з рослин, комах, попередньо намальованих з натури (стилізація). Зазначений підхід розглядався, як альтернативний. Ця ідея знаходить свій розвиток у практиці використання образотворчого мистецтва, як засобу розвитку художньої творчості учнів у школі. Під час складання візерунків розпису, ескізів декоративного оформлення хустки, тарілки, рушника тощо, учням демонструвався досвід того, яким чином можна використовувати форми природи (листки і квіти різни рослин, тварин, птахів) і як потім стилізувати ці форми у власних композиціях. Обґрунтовувалася потреба використання народного декоративного розпису як одного із засобів підготовки учнів до художньо-творчої діяльності.

Істотним моментом у декоративному малюванні стає художність, значить і здатність учнів сприймати прекрасне у природі і використовувати його у своїх композиціях. При цьому наголошується важливість ознайомлення учнів із зразками народних орнаментів, декоративного розпису. На думку педагогів, сприйняття і вивчення орнаментики певного регіону сприятиме розумінню краси гармонійного поєднання різних форм і фарб, малюнка і кольору. Наприклад для південних регіонів є більш характерні теплі, насичені кольори, плавні форми. Специфікою північних регіонів є холодні кольори, мало насичені, більш загострені та різкі форми. Позитивне враження у свідомості учнів мали залишити приклади того, як простими і лаконічними засобами народний майстер може досягти виразності своїх творів. Це стимулювало творчу ініціативу учнів, розвивало бажання спробувати свої сили, щоб так само використовувати прості форми, створити гарний візерунок.

Декоративний розпис використовувався як ефективний засіб залучення учнів до творчої діяльності, пробудження творчих сил і самодіяльності. Для творчої самореалізації потрібні технічні прийоми, уміння і навички, які б давали можливість використовувати художні матеріали для досягнення творчого задуму. Такий погляд педагогів дозволяє визначити місце декоративного розпису як одного із засобів розвитку художніх технік учнів.

Отже, непересічність і глобальний універсалізм етнонаціонального ставлення до світу – ґрунтвна основа для відродження українського пластичного мистецтва і пов'язаного з ним виробництва. Це обумовлено важливістю розглядати образотворче мистецтво, дизайн, технології, а також забезпечувати їх взаємодоповнюваність або інтеграцію у творах митців, мистецтвознавчих працях, промислових виробках.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бранци А. Італійський парадокс/ А.Бранци// (Переклад Г.Курьеровой). Мир дизайну. 1999. №3. – С. 42.
2. Кант И. Собр. соч. В 6 т. Т. 5./И.Кант. – М.: Просвящение, 1966. – С. 325.
3. Пташнік Н.М. Інноваційні підходи до формування ціннісних орієнтацій молодших школярів у процесі позакласної народознавчої роботи. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: Зб. наук. пр. – Випуск 14 редкол.: І.А.Зязюн (голова) та ін. – Київ; Вінниця: ООО «Планер», 2006. – С. 131–136.
4. Сковорода Г.С. Повне зібрання творів/ Г.С. Сковорода. – К: Наукова думка, 1973. –530 с.
5. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – К.: Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. – 230 с.
6. Юнг К.Г. Людина і його символи / К.Г. Юнг. – М.: Медковс. Б., «Срібні нитки», 2008. – С. 92-93.
7. Савенкова Л.І. Овоение художественно-органической предметно-пространственной среды . – Луганск : ЛГПИ, 1990. – 175 с.
8. Соломченко О.Т. Народні таланти Прикарпаття. – К., 1960. – 158 с.

*Вадим Абизов  
(Київ, Україна)*

### **СИСТЕМНО-СТРУКТУРНІ ОСНОВИ СУЧАСНОГО ЕТНОДИЗАЙНУ (НА ПРИКЛАДІ ДИЗАЙНУ СЕРЕДОВИЩА)**

*У статті визначаються ієрархічні рівні проявів та ознак етнодизайну та відповідно до них розглянути системно-структурні засади його формування та розвитку на прикладах дизайну середовища.*

**Ключові слова:** *етнодизайн, системно-структурні основи, дизайн середовища.*

*In the article are defined hierarchical levels of symptoms and signs of ethnodesign and according to them considered the systemic and structural principles of its formation and development on the examples of design environment.*

**Keywords:** *ethnodesign, systematic and structural principles, the design of the environment.*

Сучасний етап розвитку Українського суспільства характеризується двома протилежними тенденціями: з одного боку – прагнення до інтеграції з Європою, з другого – стрімкий ріст національної свідомості і патріотизму, спрямований на подальше формування національної ідентифікації. Остання тенденція набуває все більшого розвитку в різних сферах життєдіяльності в тому числі в архітектурі і дизайні і навіть утримала усталену назву «ЕТНОДИЗАЙН». Це явище останнім часом привертає все більшу увагу багатьох дослідників різних спеціалізацій архітектурно-дизайнерської діяльності. Причому природа і феномен його розглядається в різних публікаціях як на макрорівнях національної ідентичності забудови міст [1,3,4,6,7], так і на мікрорівнях – стильових ознак, символіки, декору, будівельних матеріалів [2,5,6]. У той же час, для цілісного погляду на дану проблему та з метою подальшого виявлення засад національної ідентифікації в архітектурі і дизайні, стає необхідним визначення методологічних системно-структурних основ сучасного етнодизайну на різних ієрархічних рівнях.

Метою даної статті є встановити ієрархічні рівні проявів та ознак етнодизайну та відповідно до них розглянути системно-структурні засади його формування та розвитку на прикладах дизайну архітектурного середовища. Ця галузь дизайнерської діяльності отримала самостійний розвиток за останнє півстоліття, коли проектувальники та

споживачі її продукції усвідомили як взаємодіє вся продукція різноманітних дизайнерів, створюючи унікальне за масштабом явище – феномен предметно-просторового середовища.

Перш за все, варто зазначити наявність соціального запиту українського суспільства на розвиток національних традицій в організації соціального та матеріально-просторового середовища людини. Такий запит набуває все більшого поширення, особливо після революції гідності, як з боку державних установ, так і приватних підприємств завдяки орієнтації громадян країни на задоволення їх культурних і духовних потреб та розвиток історико-культурних традицій. А створення повноцінного середовища життєдіяльності людини повинно, в першу чергу, відповідати соціальним потребам розвитку суспільства, що безпосередньо впливає на обрання форм і засобів його утворення, починаючи з облаштування інтер'єрів і парків та закінчуючи формуванням просторів містобудівних утворень. Власне соціальний та фінансовий статус власника будь яких житлових чи громадських будівель і приміщень певним чином обумовлюють їх техніко-економічні та відповідні естетичні показники. Тому першим ієрархічним рівнем прояву етнодизайну слід вважати соціальні умови формоутворення архітектурного середовища з урахуванням не тільки духовних потреб і смаків, а й соціального статусу як замовників та інвесторів, так і конкретних споживачів.

Наступним ієрархічним рівнем є архітектурно-просторова організація, яка в конкретних параметрах втілена у відкритих і закритих міських просторах, їх висотах, площах, конфігураціях тощо. Це втілення є містобудівним структурним блоком, який визначає місце і роль середовищного об'єкту у просторі поселення та його забудови з урахуванням різних природно-кліматичних та містобудівних умов розташування об'єкту дизайну, характеристиками оточуючого його природного і штучного середовища.

Облаштування громадських просторів – одна з найвідповідальніших і складних робіт у створенні повноцінного середовища з відображенням народних традицій в архітектурі і дизайні. Такі місця є надзвичайно важливими як для створення умов комфортного проживання мешканців міста, так і для забезпечення гармонійного функціонування мегаполісу в умовах його динамічного та суперечливого розвитку. Так, середовище майданів відіграє велику роль та значення в житті країн. Саме на них часто-густо визначаються визначні події, що впливають на долі та особливості подальшого розвитку суспільства держави [1]. Яскравими прикладами цього структурного рівня може бути відбудова та забудова Михайлівської площі (колишньої Урядової) та Хрещатика. Відновлення Золотоверхого Михайлівського собору стало певним символом відродження сучасної ідентичності. Воно відтворило важливу сакральну вісь з Софійським собором, створивши довершений архітектурний ансамбль в сучасному місті.

У монографії «Національна ідентичність в архітектурі міст» професор Богдан Черкес зазначає, що Хрещатик з його площами став знаковим місцем українства, де змішані всі етапи нової української історії: військові руйнування і відновлення міст, сталінізм, будівництво комуністичних пам'яток та їхнє руйнування, боротьба за демократію і пошук національної ідентичності. Майдан Незалежності, своєю чергою, зазнав суттєвих трансформацій у своєму архітектурному образі. Його простір позбавився багатьох ознак колишньої «радянськості», натомість наповнився ознаками нових ідентичностей – української та глобальної. У міфах сьогодення Майдану відображені складні пошуки нової парадигми ідентичності незалежної держави. У складних і часом суперечливих символах спостерігаємо спробу створення нової міфології, яка здатна була б об'єднати всю Україну навколо спільної ідеї. Майдан Незалежності став місцем неодноразових історичних революційних подій. Вулиця Хрещатик та її серце – Майдан Незалежності – завжди були і залишаються важливим



тлом, своєрідною театральною кулісою політичних спектаклів та маніфестацій [7].

Містобудівні умови розташування об'єктів дизайну разом із природно-географічними чинниками відіграють первісне визначальне значення як щодо народних традицій в архітектурі і дизайні, так і в продукуванні етнодизайнерських ідей та цінностей в умовах сучасної практики. Так, природні і урбаністичні пейзажі карпатських, степових та приморських поселень України визначають в першу чергу відповідне формоутворення як відкритих, так і закритих (інтер'єрних) просторів середовища.

Поряд з середовищними умовами формування та існування об'єктів містобудування і дизайну, наступними визначальними чинниками у прояві етнотрадицій в архітектурі і дизайні виступає процесуальна складова. Організація різних процесів життєдіяльності суттєво пов'язана з історико-культурними та духовними особливостями умов праці, відпочинку та побуту людини. Сутність і взаємозв'язок цих процесів відображається у відповідній організації функціонально-просторової структури. І якщо, наприклад, сучасні фабрики, гіпермаркети, аеропорти мають майже однакову технологічну організацію, то функціонально структура багатьох середовищних об'єктів, таких як підприємства громадського харчування, рекреаційних, культурно-просвітних і розважальних закладів, культових споруд та інших, часто базується на національних традиціях. Так, наприклад функціонально-просторова організація Українського ресторану у порівнянні з Китайським, буде мати суттєві відмінності.

У цьому аспекті варто навести красномовний приклад з книги професора Віктора Даниленка «Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна». Вельми перспективним напрямком у даному контексті може бути замське будівництво та організація дачних комплексів із використанням характерних для регіону прикладів сільського житла. За допомогою новітніх технологій розумні дизайнери могли б створити сучасні конкурентоспроможні зразки українського, польського або чеського житла, а не копіювати «фінські будиночки». І меблі та інше начиння робити у цьому ж дусі, а не копіювати меблі, наприклад, з офісів транснаціональних корпорацій. Так само може розроблятися напрямок середовищних об'єктів для фермерського господарства або ж напрямок дизайнерського забезпечення «зеленого туризму». Цей останній узагалі може стати прибутковою галуззю. Адже дизайн готельно-житлових комплексів сімейного типу з використанням високоякісних інженерних систем, інформаційної мережі, сучасної організації готельних номерів і т. ін. має багато шансів знайти попит, Але спочатку він має стати експонатом сучасних дизайнерських виставок у різних країнах. Знайде попит, якщо вся ця суперечність буде вміло поєднана з глибинними регіональними особливостями. Адже продукт з таким «обличчям» в інших країнах не може з'явитися, бо вони мають інші особливості [4].

Тому наступним системно-структурним блоком в прояві етнодизайну буде функціональна організація об'єктів дизайну, яка має безпосередній вплив на їх просторову організацію як «зліпок» функції. А комбінація об'ємів за функціональним взаємозв'язком і організацією простору разом із системами обладнання та благоустрою для виробничих і побутових процесів об'єднується в цілісність за законами композиції та художньої виразності. І все це має бути спрямоване на отримання комплексного функціонально-планувального, композиційно-просторового та в кінцевому підсумку художньо-образного рішення – результату, що робить витвори етнодизайну явищами справжнього мистецтва.

Середовищна композиція поточное просторові комбінації, встановлює художньо-образні засоби етнодизайну, такі як кольорова гама, пропорції, акценти і нюанси та інші, що мають стати основою вже до предметного наповнення середовища від обладнання до витворів декоративно-прикладного мистецтва, обумовленого як народними традиціями, так і перспективними технологіями, що зроблять об'єкти

дизайну більш комфортними та сучасними. Сукупність таких просторових складових етнодизайнерського проектування від функціонального процесу до композиційно-просторової організації, а потім вже до художньої виразності предметного наповнення обладнанням, декором, національною символікою дозволять досягти концептуальну цілісність і встановити єдність атмосфери середовища сучасних об'єктів дизайну.

На кожному з рівнів середовищного проектування можна виділити типи архітектурного середовища, що будуть відрізнятися за властивостями матеріальних компонентів; за способами життя і ситуаціями життєдіяльності мешканців; за особливостями світогляду і середовищ ними; за особливостями світогляд і середовищ ними концепціями людей, що його створювали,; за принципами утворення і механізмами розвитку [6].

До елементів предметного наповнення архітектурного середовища, в першу чергу, відноситься його обладнання, що має функціональне призначення, таке як меблі (в тому числі «міські» меблі, реклама, транспорт для відкритих міських просторів), устаткування, елементи інженерної інфраструктури. Художнє проектування обладнання, поряд із необхідністю комплексного вирішення конкретних функціональних, конструктивних, ергономічних, економічних умов формування середовища повинно відповідати естетичним вимогам, які будуть відображати певну традиційну стилістику середовища. Варто підкреслити, що історичні стилі часто-густо знаходять художню трансформацію в сучасних матеріалах, технологіях та композиційних засобах їх відображення.

Насичення композиції та створення національної стилістичної виразності середовищних об'єктів відбувається також і за рахунок виразних деталей декору та синтезу мистецтв. Гармонійний синтез об'єктів дизайну з декоративно-прикладним та образотворчим мистецтвом є вагомим засобом їх органічної взаємодії та зв'язку з архітектурним середовищем. Художня кераміка, монументальний і декоративний розпис, художній текстиль, скульптурні композиції, ужиткові вироби з деревини, металу, скла та інші прояви українського народного мистецтва сягають своїми коріннями у давню культуру. Сучасне декоративне мистецтво України відрізняється своє самобутністю і вдало зберігає зв'язок з історичними традиціями та базується на народній спадщині і символіці. В той же час в оновленні національної ідентичності в середовищних об'єктах не варто моделювати тільки зовнішні ознаки.

Не треба возвеличувати тільки поверхову традицію в матеріальній культурі (накладання традиційних орнаментів на поверхні сучасних предметів, малювання на них козаків з оселедцями, дівчат у віночках тощо). Така традиція високого та навіть просто якісного дизайну, як правило, не дає. Цей підхід для творення національної ідентичності в дизайнерській культурі багато в чому непродуктивний, бо занадто примітивний. При поєднанні інноваційних дизайнерських рішень із традицією остання має відтворюватися на глибинному рівні. У середовищному дизайні це є основний принцип побудови простору, у предметному – структура тривимірного матеріального об'єкта, у графічному – структура організації площини. Подальше деталювання сучасного дизайнерського продукту неможливе без використання сучасних технологій. Хоча ці технології цілком національно нейтральні, вони не здатні стерти глибинні структурні дизайнерські засади, якщо тих було досягнуто у певному творі [4].

Символьно-знакові елементи, в тому числі орнаментальне мистецтво спирається на міфологічну та духовно-ментальну основу. Це стосується навіть використання засобів ландшафтного мистецтва і фітодизайну. Адже рослини, трави і квіти та їх змістовні й естетичні комбінації з покон віків мали величезне сакральне значення у прояві народних традицій та облаштуванні оточуючого середовища.

Естетична якість та ефективність формування середовища з врахуванням його національних традицій і цінностей багато в чому залежить від матеріально-технічних засобів його реалізації, серед яких визначна роль належить будівельним виробам і

матеріалам [2].

Вміле використання традиційних будівельних матеріалів (природніх кам'яних, керамічних, деревини, металу) надає особливі природні художньо-образні характеристики і, в той же час, етнокультурну своєрідність середовищу, відображаючи історико-культурні традиції українського народу. Так, неперевершеним витвором українського зодчества є Полтавський краєзнавчий музей (арх. В. Кричевський), кольорова керамічна майоліка якого ярко відображає національні традиції. В той же час високий розвиток науково-технічного прогресу та впровадження нанотехнологій в подальшому відкривають широкі естетичні та художньо-образні можливості застосування, поряд із традиційними, інноваційних виробів і матеріалів (бетон та залізобетон; скло та інші матеріали і вироби з мінеральних розплавів; полімерні матеріали) для створенні неординарних середовищних композицій та реалізації сміливих творчих етнодизайнерських задумів.

Таким чином, поняття національної своєрідності в архітектурі та сучасному етнодизайні має включати всю сукупність його ознак, пов'язаних як з народними, так і інноваційними проявами і формами, на різних ієрархічних рівнях організації середовища:

- соціальному;
- містобудівному;
- функціонально-просторовому;
- композиційно-художньому;
- предметного наповнення середовища;
- синтезу мистецтв, в т.ч. з використанням декоративно-прикладного й ландшафтного мистецтва та символічно-знакових елементів;
- будівельних матеріалів і виробів.

Такий методологічний підхід надасть можливість сформуванню цілісного уявлення про етнодизайн середовища, дозволить систематизувати існуючі уявлення, знання і практику про засоби і методи формування, визначити тенденції та перспективи його розвитку.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Абизов В.А. *Майдани України. Середовище. Стан, проблеми, тенденції*//Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції КНУКіМ. К.: КНУКіМ, 2010. С. 4-6.
2. Абизов В.А. *Роль сучасних будівельних матеріалів в розвитку етнодизайну міського середовища* / В.А. Абизов // *Європейський вектор розвитку і національний контекст: Зб. наук. праць. Полтава: Полтавський національний університет, 2014. с. 37-43.*
3. Абизов В.А. *Теорія розвитку архітектурно-будівельних систем.*- К.: КНУКіМ, 2009 – 239 с.
4. Даниленко В. *Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна* /В. Даниленко. – Харків: «Колорит», 2007. – 197 с.
5. Кардаш О.В. *Стильові ознаки національного в українському дизайні*//Зб. наук. праць *Теорія та практика дизайну.* – К.: «Дія», 2014. – № 6. С. 74–81.
6. *Основи дизайну архітектурного середовища: Підручник* / Тімохін В.О., Шибек Н.М., Малік Т.В. та ін. - К.: Основа, 2010. – 395 с.
7. Черкес Б. *Національна ідентичність в архітектурі міста.* – Львів: Видавництво НУ «Львівська Політехніка», 2008. – 266 с.

УДК 658.512.23

*Олег Кардаш  
(Київ, Україна)*

## **СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕКО- ТА ЕТНОДИЗАЙНУ**

*Розглянуто питання зв'язків еко- та етнодизайну, подано розробку*

концептуальної блок-схеми. Освітлено ключові питання, які стосуються народного і інших різновидів мистецтва. Надано приклад образності води у орнаментіці.

**Ключові слова.** історичний, аксіологічний, аспект, етнічний, дизайн, схема, народний, національний.

*The question of connections of eko- and etno design is considered, development of conceptual flow-chart is given. Key questions which touch folk and other varieties of art are lighted up. The example of vividness of water is given in a decorative pattern.*

**Key words:** historical, aksiologichnyi, aspect, ethnic, a design, chart, is folk, national.

**Вступна частина.** У існуючих закордонних і вітчизняних друкованих працях, наприклад, [1, 2] авторами приділено увагу етнічному та екологічному підходам у розумінні архітектурних пам'яток, їх екзотичним та мистецьким особливостям, можливостям їх використання у сучасному етнودизайні. Однак, системного узагальнення цим питанням, можливостей їх сумісності бракує, що є проблемним, навіть з огляду на значну кількість публікацій. Тому метою роботи є розробка базового підґрунтя для визначення можливих сполучень та структурних особливостей еко- та етнодизайну.

**Виклад основного матеріалу.** Перші твори в народному мистецтві, безсумнівно, було створено за використання природних матеріалів. Скоріш за все, творчий задум визначав той матеріал, який був духовно ближчим. Ось де повинен черпати наснаги екологічний напрямок у дизайні, а вже він повинен бути підґрунтям у розробках етнодизайну. На рис. 1 подано розробку блок-схеми, яка вміщує складові історико-аксіологічних основ еко- та етнодизайну. Цікавими в етнодизайні є аспекти народного і національного.



Рис. 1 Концептуальна блок-схема

Народний – ближчий до народного мистецтва. Національний, який уособлює характерні національні риси та національні ознаки. Поняття народного мистецтва

вживається, як правило, із посиланням на основні центри художніх промислів [3]. Це поняття пов'язано із працями Щербаківського Д.М., (курс *українського народного мистецтва* в Українській державній академії Мистецтв). У монографії [4], розглянуто *народну вишивку* як один із поширених видів народної творчості, розкрито її соціальне значення та місце в художній традиції українців. У декоративно-ужитковому мистецтві [5] твори поєднують естетичні та практичні якості, а, власне, воно є наслідком «прагнення вижити у важкі часи, стилю життя наших пращів...». У свою чергу, наукове визначення **декоративно-прикладного мистецтва** належить А. Мілеру [6], «...він був першим, хто звернув увагу на орнаменти...». Зважаючи саме на історичний та аксіологічний аспекти, які вміщують, етнічні, сакральні і традиційні складові, та прискіпливе визначення деталей із залученням системного і геометричного аналізів, можна визначати ознаки національного одягу. Щодо художніх промислів виробів з орнаментальною складовою, то в Україні здавна виготовляли килими переважно з рослинним орнаментом [7]. Цікавим є той факт, що творчість майстрів килимарства жили садові фонтани в давній Персії ще IV тис. до н.е. «...Як перські сади – подорожують на Землі, так і неперевершені перські килими покликані були відтворювати 4 сутності – воду, рослини, квіти й музику. Фонтани ж будувалися з метою створення особливої гри світла й тіні. ...Знаходячись поряд з фонтаном, людина переживає позитивні емоції, а нерідко – захват. Це бризки від фонтана привносять у повітря негативні іони, що благотворно впливають на організм людини».

**Висновки.** Подано розробку концептуальної блок-схеми, яка вміщує складові еко- та етнодизайну та може бути використана при проектуванні об'єктів дизайну. Акцентовано на образності води в орнаментиці. У подальшій роботі необхідно виконати відповідну деталізацію.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Modern ethno interior. Серія: Reference book: Культура и искусство на английском языке. Издательство: DAAB, 2010. -384 с.*
2. Данилюк А. *З глини, дерева і соломи. Пам'ятки народної архітектури Західного Поділля. Навчальна книга – Богдан, 2012. – 96 с. Традиції народного промислу. Інф./ – Уряд. кур'єр. – 2004. – 9 квіт.*
3. Захарчук-Чугай Р.В. *Українська народна вишивка. Західні області УРСР. Видавництво "Наукова думка", – Київ, 1988. – 194 с.*
4. <http://estetica.etica.in.ua/dekorativno-uzhitkove-mistetstvo-vidi-ta-osoblivosti/> Декоративно-ужиткове мистецтво. Види та особливості.
5. <https://www.livelib.ru/book/1000552320> Українське мистецтво – Вадим Щербаківський.
6. [http://www.mako.ru/ua/index.php?show\\_aux\\_page=361](http://www.mako.ru/ua/index.php?show_aux_page=361) Історія фонтанів

*Олександр Кащенко  
(Київ, Україна)*

#### **РІВНІ МОДЕЛЮВАННЯ ПРИРОДНИХ АНАЛОГІВ ПРИ ФОРМУВАННІ АРХІТЕКТУРНО-ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА**

*На базі дослідження еволюції природних форм та розвитку архітектури, дизайну розглядається методика формоутворення конструктивних форм природно-архітектурно-предметного середовища як основа використання природних аналогів в етнодизайні.*

**Ключові слова:** *архітектура, дизайн, етнодизайн, біодизайн, біопрототип, дизайн архітектурного середовища, формоутворення.*

*On the base of research of evolution of natural shapes and evolution of architecture and design is considered methods convergent of construction shapes of natural-architectural-design environment at ethno design.*

**Key words:** *architecture, design, ethnodesign, biodesign, bioprototype, design of architectural environment, shape creation.*

Сучасною тенденцією розвитку теорії і практики формоутворення в сучасному дизайні та архітектурі є: гармонізація середовища, ресурсоефективність, екологічність, економічність, розробка нових ефективних матеріалів і технологій, нових типів об'єктів предметного середовища, впровадження «універсального» дизайну (створення середовища, доступного для людей з обмеженими фізичними можливостями). Актуальною тенденцією в сфері проектування об'єктів предметного середовища є перехід від типологічного підходу до методологічного, від формального проектування – з однієї сторони, та вузько орієнтованого антропоцентризму – з іншої, перехід до системного збалансованого формування архітектурно-предметного середовища при інформатизації всіх стадій проектування. Раціоналізація архітектурних і дизайнерських рішень стає одним з провідних напрямків у створенні сучасного архітектурно-предметного середовища.

Розгляд питань формоутворення в архітектурі та дизайні за аналогією з природою відкриває нові можливості при створенні ефективних конструктивних, економічних і естетично довершених рішень. На сьогодні швидко розширюється асортимент нових конструктивних будівельних матеріалів, використання яких здійснюється ще вибірково, різко збільшилась швидкість технологічних процесів проектування і зведення архітектурних об'єктів, розробок продуктів дизайну, завдяки застосуванню новітніх інформаційних технологій, в тому числі енергозберігаючих [9].

При цьому вирішенням естетичних проблем в сучасній архітектурі і дизайні є знаходження методів поєднання глобальних тенденцій з необхідністю збереження регіональних особливостей створюваних об'єктів [12]. У результаті прогресивного розвитку науки, методів проектування об'єкти предметного середовища, свідомо чи підсвідомо, наближаються за своїми характеристиками до відповідних утворень живої природи. В сучасній архітектурі і дизайні сформувалися науково-творчі напрямки, які в різному ступені охоплюють окремі аспекти моделювання природних форм: архітектура – біонічна, органічна, біокліматична, параметрична, дигітальна, генетична, «біотектура», «органі-тек», «біоурбанізм» та ін., дизайн – біодизайн, органічний, екологічний (екодизайн), ергономічний (ергодизайн); біоморфізм (неорганічний, зооморфізм); дизайн обтічних форм, мінімалістичний, а також етнодизайн.

Сучасна технічна естетика як наука, в якій досліджуються історія, теорія і методологія дизайн, комплексно вивчає проблеми формування гармонійного предметного середовища складає теоретичну основу дизайну і охоплює онтологічні і гносеологічні закономірності виникнення і розвитку дизайну. Теорія архітектури як система узагальненого знання про сутність архітектури, її історії та розвитку, методів створення об'єктів предметно-просторового середовища забезпечує науково-теоретичну та методологічну базу архітектурної діяльності.

Теорія дизайну і теорія архітектури, забезпечуючи наукове супроводження цих специфічних галузей в питаннях формоутворення об'єктів предметно-просторового середовища, мають спільні витоки, а тому і спільність в підході до вирішення основних задач формоутворення об'єктів предметно-просторового середовища, зокрема на основі моделювання природних форм.

Наслідування зразків природи в побуті, мистецтві, архітектурі, будівництві та виробництві супроводжує всю історію людства. При цьому існує тенденція переходу від прямого використання природних форм, їхнього копіювання, стилізації до моделювання принципів організації природних утворень, вивчення логіки їхньої побудови та дії, розвитку теорій моделювання, експериментального проектування з метою відтворення якостей біопрототипів. Тому актуальним для дослідження.

Є закономірності процесів формоутворення в природі як основи моделювання в

дизайні та архітектурі, особливості формоутворення тектонічних форм в природі, морфологічний аналіз характеристик біопрототипів, класифікація природних форм як об'єктів моделювання, концептуальні основи моделювання біопрототипів, конвергентність природно-архітектурно-предметного середовища та аксіологічні засади моделювання біопрототипів у дизайні та архітектурі. Іноваційними дослідженнями інформаційний простору моделювання природних аналогів, стратегії, рівнів та основ їх моделювання.

Моделювання біопрототипів пропонується розглядати на ієрархічних рівнях відповідно до змісту поставленої задачі, аксіологічності (рис. 1).

*Філософський рівень* передбачає вивчення проблеми єдності світу, співвідношення природного і штучного середовищ, естетики і соціального значення проблем, питань формування стилю тощо.

*Методологічний рівень* полягає в окресленні проблеми моделювання природних аналогів, опрацюванні стратегії реалізації ідеї.

*Методичний рівень* вбирає в себе практичні прийоми, способи моделювання природних форм.

*Технічний рівень* характеризується розробкою моделей у матеріалі або ж графічних, віртуальних та інших.

Рівень	Зміст рівня	Проблема	Питання	Метод
Філософський	Естетика	Естетика середовища	Дослідження закономірності естетичного середовища	Евристичний аналіз
Методологічний	Теорія дизайну, архітектури	Гармонізація рішень	Закономірності художньо-естетичної основи форм	Системний аналіз
Методичний	Методи проектування, конструювання	Фізичні основи формоутворення	Синтез моделей	Структурний аналіз
Технічний	Реалізація теоретичних положень	Відтворення якостей біопрототипів	Виконання проекту, зображення	Проектне моделювання

Рис. 1. Рівні моделювання

Для узагальнення інформаційного простору моделювання природних аналогів запропонована логіко-інформаційна модель. Логіко-інформаційна модель реалізації досліджень становить сукупність галузей, об'єктів проектування і рівнів їх моделювання. У відповідності до сформульованої задачі моделювання біопрототипів модель дозволяє вичленити спільну область і рівень моделювання.

Інформаційний простір, що охоплює сукупність біопрототипів, в перетині з інформаційним простором, що включає сукупність цільових форм штучного середовища, утворює простір можливих рішень (рис. 2, а).

Похідна цієї моделі в площинній інтерпретації дозволяє конкретизувати задачу моделювання певної форми в дизайні та архітектурі на основі відповідного біопрототипа. В цьому випадку областю рішень є пряма перетину площин БП (біопрототипи) з площиною АД (об'єкти архітектури, дизайну, мистецтва) (рис. 2, б). Площина БП вбирає множину біопрототипів різних за своїм значенням. Площина А-

Д – відображає множину форм сфери архітектури, дизайну. Рівень відтворення особливостей біопрототипа демонструє площина М.

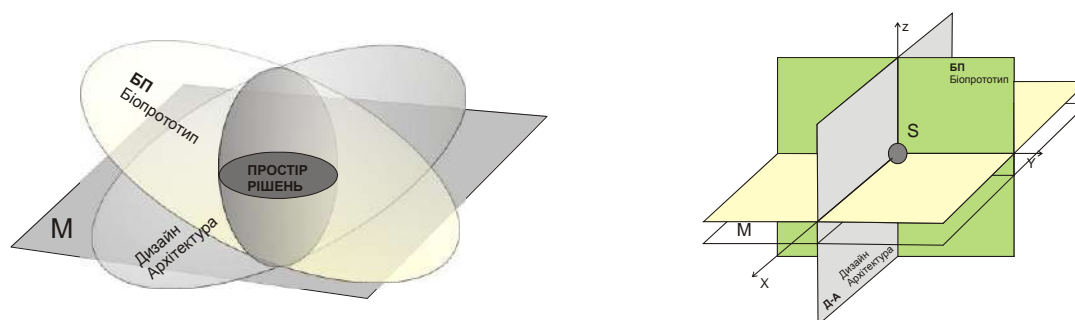


Рис. 2. Логіко-інформаційна модель реалізації досліджень:

а) інформаційний простір моделювання б) площинна інтерпретація біопрототипів інформаційного простору моделювання

Площина М, у залежності від положення по осі Z, фіксує види моделювання:  
 – евристичний, заснований на асоціативному сприйнятті і відтворенні характеристик біопрототипа;

– формалізований графічний, що відображає основні структурні елементи форми;

– математичний, який виявляє математичні закономірності побудови форми;

– фізичний, який виявляє залежності утворення форми від фізичних факторів;

– інформаційний, що виявляє зв'язки елементів форми і, власне, форми з середовищем, тощо.

Рух площини вздовж відповідних осей при їх взаємному перетині фіксує єдине рішення з множини можливих. Змістовне наповнення площин дозволяє конкретизувати пошук прийняттого рішення в системі: цільовий об'єкт штучного середовища – біопрототип – рівень моделювання.

Моделювання може бути спрямованим на відтворення художньо-композиційних, конструктивних, системних характеристик для створення цільової моделі.

Таким чином, запропоновані стратегія та рівні моделювання біопрототипів є цільовою установкою розробки методики моделювання біопрототипів. Сформований інформаційний простір моделювання природних аналогів характеризується універсальністю щодо можливості включення заданих видів моделей та розширення галузей моделювання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Зведений прогноз науково-технологічного та інноваційного розвитку України на найближчі 5 років та наступне десятиліття. – Центр досліджень науково-технічного потенціалу історії науки ім. Г.М.Доброва. – К.: Фенікс, 2007. – 124 с.
2. Креативные технологии управления проектами и программами: монография/ [Бушуев С.Д., Бушуева Н.С., Бабаев И.А, Яковенко В.Б., Гриша Е.В., Дзюба С.В., Войтенко А.С.] – К.: Саммит-Книга, 2010. – 768 с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури/ В.Я. Даниленко. – Х.: ХДАДМ ; Колорит, 2005. – 243 с.
4. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А.В.Иконников, М.С. Каган, В.Р.Пилипенко и др.: Под общ. ред А.В.Иконникова; ВНИИ техн. эстетики. – М.: Стройиздат, 1990. – 167 с.
5. Безклубенко С. Мистецтво: терміни і поняття:Енциклопедичне видання, у 2.т.: Том 1 (А-Л) / С. Безклубенко. – К.: Інститут культурології АМУ, 2008 с. – 2008. – 240 с.



6. Безклубенко С. Мистецтво: терміни і поняття: Енциклопедичне видання, у 2-х т.: Том 2 (М-Я) / С. Безклубенко. – К.: Інститут культурології АМУ, 2008 с. – 2010. – 256 с.
7. Лакшми Бхаскаран. Дизайн и время / Лакшми Бхаскаран. – М.: Арт-родник, 2006. – 256 с.
8. Нестеренко О.И. Краткая энциклопедия дизайна / О.И. Нестеренко. – М.: Молодая гвардия, 1994. – 234 с.
9. Лидвелл У. Универсальные принципы дизайна / У. Лидвелл, К. Уолден, Дж. Батлер. Пер. А. Мороз. – СПб.: Питер, 2012 – 272 с.
10. Білоконь Ю.М. Наука і творчість в архітектурі / Ю.М. Білоконь, І.О. Фомін. – К.: Логос, 2006.–208 с.

*Кий Данилейко  
(Київ, Україна)*

## **ВПЛИВ ПРИРОДНИХ, ЕКОЛОГІЧНИХ МАТЕРІАЛІВ НА ОБРАЗНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ВИГЛЯД СТРУКТУРИ ЕКОЛОГІЧНОГО БУДИНКУ**

Шановний читачу, хотілося б надати Вам можливість зануритися у світ екологічних будівель.

А чому саме екологічних? Запитаєте Ви.

Саме на це питання буде дана відповідь нижче в тексті.

З чого ж почати?! А почати, звісно, треба з початку!

Одним з найважливіших питань в сучасному світі є питання екології.

Відомо що з активним індустріальним «розвитком» сучасний стан екології на планеті Земля, суттєво, погіршився, про це свідчать вчені-екологи з усього світу.

Погіршення екології негативно впливає на стан здоров'я людини та інших її жителів, як наслідок, плачевна картина світу, яка вимальовується в бездумній діяльності людини. Не замислюючись, ми пиляємо гілку дерева, на якій самі сидимо.

А що робити? Ви скажете.

Екологічне житло – це не вихід з ситуації що склалася!

Згоден, але це перший крок до здоров'я людини і всієї планети.

Питань і завдань є достатньо, щоб їх вирішувати.

Чим далі тим популярнішим у світі й Україні стає екологічне будівництво.

Висновком є те, що тема є справді актуальною.

Також не є секретом, що будівництво є ресурсно- і енергозатратним.

То ж екологічне житло, попри свою екологічність, передбачає ще й економічний аспект, що дає змогу без значних затрат втілити задуманий об'єкт у життя. Місцева, екологічна, натуральна сировина дає змогу недорого і якісно сформувати екологічну будівлю і не потребує значних енергоресурсів. У сучасному світі гострою проблемою залишається проблема енергозабезпечення. В багатьох країнах світу таких, як: США, Німеччина, Росія, Японія, Індія і Україна..., ведуться розробки над енергоавтономними системами, які позитивно можуть вплинути на енергетичний стан країн.

Одним з пріоритетних питань в екобудівництві є питання енергосамостійності.

Допитливий читач зразу збагне і скаже, що цей шлях ми вже пройшли! І що тут немає нічого нового. А й справді наші предки, хоч і не мали комп'ютерів, але в побудові екологічних будівель мають колосальні здобутки, про що свідчать протоміста такі, як: трипільські поселення в Україні, вігвами індіців Північної Америки, давні протоміста в Індії... (фото 1).

Сучасний світ ставить перед нами нові вимоги при будівництві екоспоруд.

Потрібна адаптація здобутків минулого до сучасних вимог комфорту.

Вчитуючись, скептики зауважать, що в сучасному бурхливому світі будівництва, екологічне житло, як у морі ковчег, якого то кидають, то підносять великі хвилі. І справді важко з цим не погодитися. Але я маю надію, що екобудівництво займе

достойну нішу в галузі будівництва житла у світі.

Чому екобудівництво? Чому обрана саме ця тема? І яке відношення вона має до дизайну, архітектури, естетики, культури?!

Живучи в екобудівлі в екологічному середовищі в гармонії з природою, людина й сама стає гармонійною, що дає їй змогу гармонійно діяти в світі.



Фото 1. Екологічне житло наших предків

Екологічна, натуральна, місцева сировина та культурне підґрунтя є платформою для формування образно-цілісної структури будівель, що виражає її самобутність і слугує гармонійним доповненням навколишньої природи.

Далеко не будемо йти, заглянемо до самої Природи, як вона буде досконале екологічне житло в гармонії з Всесвітом. Та взяти хоча б дятла, який видовбує рівні колоцентричні отвори в циліндричних стовбурах дерева, формуючи при цьому житла для птахів. Чи ще ппак, як будує своє гніздо із грязьових кульок, ластівка – це ж чудо!...

Чим ближче людина в гармонії з природою, тим більше гармонійності у формотворенні екологічних будівель. Екологічне спрямування як філософія побутування людини на планеті Земля.

Екологічний будинок слід розглядати в системі еко - поселень, тому що людина є суспільною істотою.

Для будівництва екологічного будинку не потрібно багато коштів чи надмірної кількості матеріалів, але потрібна досить велика кількість людей для його втілення.

Це передбачає об'єднання людей однодумців, що в результаті сформують екопоселення.

Об'єднання людей – це досить вагомий фактор у роз'єднаному, складному, сучасному світі. Це має терапевтичний, об'єднавчий, заспокійливий, захоплюючий ефект.

Одним словом – ТОЛОКА!

Ще варто зазначити, що в процесі розробки екологічного житла і

екобудівництва, в цілому, як результат, з'являється багаж напрацювань, що дає змогу застосовувати екотехнології навіть, здавалося б безнадійних, урбанізованих містах, покращуючи, таким чином, екологічні проблеми міста.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Азгальдов Г.Г. Численная мера и проблема красоты в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1989. – 92 с.
2. Араухо И. Архитектурная композиция. – М.: Прогрес. – 1974. – 392 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Высшая школа, 1982. – 207 с.
4. Барже М. Геометрия. – М.: Мир, 1984. – Т. 1, 2.
5. Азрикан Д.А. Графическая модель информативной формы // Техническая эстетика, 1970, № 6 – С. 6-7.
6. Бойцов С.Ф. Комбинаторные идеи в дизайне // Техн. эстетика, 1983. – № 7 – С. 14-16.
7. Брунов Н. Пропорции античной и средневековой архитектуры. – М.: Изд-во ВАА, 1936. - 140с.
8. Боднар О.Я. Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві. – Львів: Українські технології, 2005. – 198 с.
9. Даниленко В.Я. Дизайн України в освітньому контексті художньо-проектної культури. – Х.: Колорит, 2005. – 244 с.
10. Яковлев М.І. Композиція + геометрия. – К.: Каравела 2007 – 240 с.

УДК 711.13:504.38

Оксана Дячок  
(Тернопіль, Україна)

### АРХІТЕКТУРА БУДІВЕЛЬ З НУЛЬОВИМ БАЛАНСОМ

У статті «Архітектура будівель з нульовим балансом» досліджується питання формування архітектури енергетично-самодостатніх будівель, види відновлюваних джерел енергії та засоби їх використання в сучасній архітектурі. На основі сформульованих принципів, автором запропонований концептуальний проект житлового комплексу із трьох житлових 26-ти поверхових будинків у передмісті Тернополя, який споживає мінімальну кількість енергії.

**Ключові слова:** архітектура, нетрадиційні джерела енергії, відновлювані енергетичні ресурси, сонячна енергія, теплова енергія, енергія вітру, будівлі з нульовим балансом.

*In the article "Architecture of the energy-self-sufficient buildings" investigated the question of the formation of the architecture of the buildings with zero balance, the types of renewable energy sources and their use in modern architecture.*

*Examining the different kinds of alternative energy sources put out to find the concept of designing a house with zero balance. The idea is that each building should be energetically self-sufficient, not consume traditional forms of energy from centralized networks (gas, electric current, hot water), while providing high standards of comfort and hygiene. As shown by the study, environment building is a building that maximally uses energy-saving technologies and renewable energies to ensure the normal life of the people and creates minimal environmental load on.*

*In foreign practice for achieving zero balance using wind energy, solar panels with photovoltaic panels of large size and wind turbines, as well as the heat of the Earth and geothermal springs. In the long run – using nanotechnology. Building solar batteries that are able to accumulate energy. An important component of energy efficient buildings is reusing heat, water, their circulation. A large reserve of saving is heat insulation of external enclosures.*

*Examining the different kinds of alternative energy sources available in Ukraine, found the concept of designing a house with zero balance. The author defines the principles of*

*the formation of energy- self-sufficient living: the analysis of the energy balance and the heat load of the building; the analysis of the energy potential of the area and the correlation of the buildings to the local climatic conditions; the use of natural renewable energy sources; usage of the computer automatic system for analytical calculations; reducing heat loss through external protective structures; methods of internal planning and reducing the thermal conductivity; recycling and heat recovery of water and air; taking into consideration the high standards of comfort and hygiene.*

*Based on the defined principles, the author proposed conceptual project of residential complex of three 26-storey buildings in the suburb of Ternopil, which consumes the minimum amount of energy. Local conditions were analyzed in their potential of renewable energy (solar radiation, wind, aquifers, etc.), surrounding objects were studied on the subject of harmful emissions. The complex consists of three residential 26-storey buildings. The shape of the buildings constructed in a way to concentrate the air flows on wind turbines, located at intervals. The space-planning decision of the apartments aimed at minimizing the area of external enclosures to reduce heat loss. The author also used the dual-layer ventilated facades that provide a more effective regulation of microclimate during the whole year. The solar panels perform three functions: fences of the balconies and loggias, sunscreen and solar panels.*

**Keywords:** *architecture, alternative energy sources, renewable energy resources, solar energy, thermal energy, wind energy, with zero balance.*

Очікуване Україною входження до європейського простору передбачає прийняття загальноєвропейських правил та шляхів їх реалізації у тому числі щодо енергоефективності, економії природних ресурсів, їх раціонального використання, перехід до альтернативних джерел енергії. Значну долю енергоресурсів забирає будівництво. Тому, архітектура прямуватиме до енергетичної самодостатності.

У світовій практиці вже існують багато спроб зменшити або й цілком відмовитись від викопних джерел енергії [6, 7]. Лідерами у цьому є Швеція, Франція, Австрія, Іспанія та Німеччина. Після 2012 року в масовому порядку почали споруджуватись пасивні будинки, у 2015-2020 роках в ЄС стоїть завдання будувати будинки з нульовим споживанням енергії.

Питаннями енергозбереження в будівництві займались такі дослідники: Б.І. Басок, Т.Г. Беляєва, І.К. Божко, О.М. Недбайло, В.Г. Новіков, М.А. Хибина. Вони досліджували концептуальні основи створення експериментального будинку типу «нуль енергії» [3]. Особливості впровадження нетрадиційних та відновлюваних джерел енергії в Україні досліджували Бабієв Г.М., Дероган Д.В., Щокін А.Р. [1,5]. Аналіз можливостей розвитку геотермальної енергетики України проводили Білодід В.Д., Павлюченко Т.В., Білодід Г.О. [2]. Васько П.Ф. досліджував сучасний стан, потенційні можливості і передумови подальшого розвитку малої гідроенергетики в Україні [4]. Деякі матеріали публікацій торкаються часткового реагування архітектури на окремі прояви змін клімату. Так, проблемі використання сонячної енергії, особливо при надмірних надходженнях сонячної радіації на Землю, присвячені публікації «Сонячний дім», «Споруди, клімат і енергія», «Принципи вдосконалення геліоархітектури» [8, 9], формування комфортного мікроклімату атріумних просторів розглянуто у публікаціях «Атріумні споруди», «Погляд на сучасну архітектуру», «Скляна архітектура» тощо. Однак, розгляд актуальних питань має обмежений і автономний характер, якому не вистачає комплексного підходу.

**Мета** статті – дослідити принципи формування архітектури будівель з нульовим балансом та засоби використання відновлювальних джерел енергії у сучасній архітектурі.

До альтернативних, нетрадиційних джерел енергії сьогодні відносять: сонячне випромінювання, енергію вітру, біомасу, гідроенергію малих рік, теплову енергію

довкілля, енергію морських хвиль, термальних вод, а також теплові викиди промисловості, які є досить перспективними для ефективного використання на території України.

Провівши дослідження, ми бачимо, що у зарубіжній практиці для досягнення нульового балансу використовують енергію вітру, сонячні панелі за допомогою фотоелектричних батарей великих розмірів і вітряків, а також тепло землі і геотермальні джерела. У перспективі – використання нанотехнологій. Будівлі обладнують акумуляторами, що здатні накопичувати енергію. Важливою складовою енергоефективних будівель є повторне використання тепла, води, їх циркуляція. Великий резерв економії – це утеплення зовнішніх огорожувальних конструкцій.

Біля 80% загального балансу енергозатрат житлового будинку на території України припадає на опалення приміщень, тому головний резерв економії полягає у міроприємствах по утепленню зовнішніх огорожуючих конструкцій, даху та перекриттів.

Мінімального використання електроенергії можна досягти завдяки максимальному зниженню втрат тепла через зовнішні огорожуючі конструкції (стіни, перекриття, дах); заміни традиційних джерел енергії на відновлювальні (енергія сонця, вітру, землі, води); рекуперації повітря (повторне циркуляційне використання тепла в домі).

Комплексне схематичне вирішення цих задач для енергетично-самодостатніх будівель виглядає так:

- в максимально утепленому зі всіх сторін будинку повітря підігрівається теплою підлогою і системою примусової вентиляції з рекуператором;

- підігрів води для опалення і гарячого водопостачання здійснюється взаємодоповнюючими тепловими насосами і сонячними колекторами;

- для повної заміни електричного струму зовнішніх мереж на даху, огорожуючих конструкціях і на прилягаючій території встановлюються батареї сонячних фотоелементів і вітроелектрогенератори, які забезпечують живлення побутової електротехніки та освітлення пониженого енергоспоживання;

- на вхід системи вентиляції зовнішнє повітря поступає підігрітим в підземних повітряних каналах;

- добові зміни температури конструкції будівлі зменшуються фундаментним підземним акумулятором-плитою;

- при вирішенні генплану враховується роза вітрів та орієнтація будівель для концентрації енергії вітру;

- архітектурно-планувальні рішення повинні бути направлені на зменшення площі огорожуючих конструкцій;

- архітектурно-конструктивні рішення балконів, терас, застелення вікон та вітражів, матеріали фасадів оптимізовані з точки зору енергозатрат.

Технічні рішення цих задач для будівель з нульовим балансом наступні:

- високоякісна теплоізоляція зовнішніх стін, перекриття, підлоги;

- потрійні, низькоемісійні віконні склопакети;

- герметичність будівлі;

- встановлення системи примусової вентиляції з рекуператором та попереднім підземним підігрівом вхідного повітря;

- встановлення теплових насосів з ґрунтовими теплообмінниками, сонячних колекторів, батарей фотоелементів, вітро-електрогенераторів;

- влаштування огорожуючих і спеціальних конструкцій з функцією акумуляції тепла;

- мінімалізація внутрішнього енерговикористання;

- оптимізація архітектурно-планувальних рішень для максимального використання сонячного світла.

Сучасні, в тому числі, й енергетично-самодостатні будівлі, повинні бути екологічно безпечними – це такий взаємозв'язок будівлі та інженерних систем, який протягом усього терміну служби забезпечує ефективну експлуатацію об'єкту.

На основі сформульованих принципів проектування енергетично-самодостатніх будівель архітектором Дячком В.Ю. розроблений концептуальний проект житлового комплексу у передмісті Тернополя (рис. 1). Було проаналізовано місцеві умови з точки зору використання можливих поновлюваних енергоресурсів (сонячної радіації, вітрів, водоносних горизонтів і т. д.), вивчено сусідні і прилеглі об'єкти на предмет шкідливих викидів.

Комплекс складається із трьох житлових 26-ти поверхових будинків. Форма будівель запроєктована таким чином, щоб концентрувати повітряні потоки на вітрогенератори, розташовані у проміжках.

Вертикальні вітрогенератори мають низьку швидкість обертання і прийнятні шумові характеристики (рис. 2).

Об'ємно-планувальне рішення квартир спрямоване на мінімізацію площі зовнішніх огорожуючих конструкцій для зменшення тепловтрат. Застосовуються також двошарові вентилязовані фасади, які забезпечують більш ефективне регулювання параметрів мікроклімату протягом усього року. Сонячні батареї виконують три функції: огороження балконів і лоджій, власне, сонячних батарей і сонцезахисних (рис. 3).



*Рис. 1. Дячок В.Ю.,  
Концептуальний проект  
житлового комплексу*



*Рис. 2. Вітрогенератор*



*Рис. 3. Фрагмент фасадів  
із сонячними батареями*

На дахах розміщені сонячні теплові колектори для підігріву води. Міні гідротурбіни влаштовані у протікаючій річці. Геотеплові насоси встановлені у водонасичених навколишніх ґрунтах. Усі системи об'єднані в одну інтелектуальну систему, яка працює в режимі «on line», комп'ютерна система регулює вологість, температуру повітря тощо.

Проте, достовірних методів оцінки самодостатності комплексу будівель на сьогодні нема.

Для оптимізації проекту потрібно виконати детальне комп'ютерне моделювання і точно розрахувати основні види теплового навантаження та їх взаємодію.

**Висновок.** У статті ми дослідили принципи формування архітектури будівель з нульовим балансом, у співавторстві розробили концептуальний проект житлового комплексу, у якому задіяні усі доступні для даної місцевості відновлювальні джерела енергії – енергія сонця, вітру, води, землі, оскільки тільки комплексне їх використання може наблизити будівлі до нульового балансу.

Дане дослідження не є вичерпним, у ньому лише намічені шляхи, які дозволять у майбутньому більше використовувати відновлювальні джерела енергії, створити енергетично-самодостатні житлові групи, які можна буде назвати будівлями із нульовим балансом.

## **ЛІТЕРАТУРА**

1. Бабієв Г.М., Дероган Д.В., Щокін А.Р. Перспективи впровадження нетрадиційних та відновлюваних джерел енергії в Україні //

- Електронний Журнал. – Запоріжжя: ВАТ "Гамма". – 1998. – №1. – С.63–64.
2. Білодід В.Д., Павлюченко Т.В., Білодід Г.О. Аналіз можливостей розвитку геотермальної енергетики України // Відновлювана енергетика: науково-прикладний журнал. – 2006. – №1. – С.71–76.
  3. Долінський А.А., Басок Б.І., Недбайло О.М. та ін. Концептуальні основи створення експериментального будинку типу «нуль енергії» // Зб. наук. пр. «Будівельні конструкції». – К., 2013. – Вип. 77. – С. 222–226.
  4. Васько П.Ф. Сучасний стан, потенційні можливості та передумови подальшого розвитку малої гідроенергетики в Україні // Відновлювана енергетика: науково-прикладний журнал. – 2006. – №1. – С. 60–65.
  5. Дероган Д.В., Щокін А.Р. Перспективи використання енергії та палива в Україні з нетрадиційних та відновлюваних джерел // Бюлетень "Новітні технології в сфері нетрадиційних і відновлюваних джерел енергії". – Київ: АТ "Укренергозбереження", 1999. – № 2. – С.30–38.
  6. Руденко В. П. Природно-ресурсний потенціал України / В.П. Руденко. – Львів: Світ, 2004. – 120 с.
  7. Енергетична стратегія України на період до 2030 р. [Електронний ресурс] / Міністерство енергетики та вугільної промисловості України. – Режим доступу : <http://mre.kmu.gov.ua/minugol/docscatalog/document?id=260994>.
  8. Мхитарян Н.М.. Энергетика нетрадиционных и возобновляемых источников. Опыт и перспективы. – К.: Наукова думка. – 1999. – 320 с.
  9. Огурцов А.П., Мамасев Л.М., Волошин М.Д. та ін. Сучасний стан навколишнього середовища промислового міста та шляхи його покращання. — Дніпродзержинськ: ДДТУ, 1994. – 363 с.
  10. Paul Torcellini, Shanti Pless, and Michael Deru. Zero Energy Buildings: A Critical Look at the Definition // Zero Energy Buildings: A Critical Look at the Definition: Preprint. – 2006. – С. 1–4. – Режим доступу <http://www.nrel.gov/docs/fy06osti/39833.pdf>.
  11. Paul Torcellini, Shanti Pless, and Michael Deru. Net Zero Energy Emissions Building // Zero Energy Buildings: A Critical Look at the Definition: Preprint. – 2006. – С. 10–12. – Режим доступу <http://www.nrel.gov/docs/fy06osti/39833.pdf>.

**Марія Маркович**  
(Тернопіль, Україна)

## **ОСВІТЛЕННЯ ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ТА СВІТЛОДІОДНІ ТЕХНОЛОГІЇ**

*Розглянуто основні способи формування світлового просторового середовища. Визначено загальні тенденції формування світлового образу міського середовища сучасними засобами штучного освітлення. Аналізуються та описуються можливості світлодіодних технологій на практиці світлового дизайну, а також розглядаються найважливіші сфери їх сучасного застосування.*

**Ключові слова:** світлодіодні технології освітлення, сучасний дизайн світла, архітектурний образ, світловий образ, місто, методи освітлення.

*The article is devoted the basic ways of forming a light image of city and aspects of the relationship architectural and luminous image of objects of architecture. The general trends of modeling light image of public buildings with modern means of artificial lighting. Analyzed and described to possibility of light-emitting-diode technologies, and also major their applications in practice of light design domains are examined. The article considers the prospects of LED modules. tapes, spotlights and lamps in the manufacture of tubular elements of outdoor advertising.*

**Key words:** building, architectural image, csty, light image, lighting methods, light-

*emitting-diode technologies of illumination, modern design of light, fluorescent lamp, LED module, LED strip, LED Tubular Lamp.*

Парки, сквери, пішохідні зони та транспортні магістралі- це особливі частини просторового середовища, місця відпочинку та розваг жителів та гостей міста. Очікування людей від перебування в таких місцях спрямовані відчуття комфортності середовища, а також створення позитивних та неповторних емоцій. Прийоми освітлення використовуються в дизайні для створення, об'єднання або деталізації форм, елементів декору. Освітленню приділяється особлива увага, оскільки воно надає об'єкту форми, об'єму, особливої колористики. Без світла об'єкти не мають індивідуальності та сприймаються людиною непоміченими. Саме освітлення створює інформативність, емоційність та якість просторового середовища. Отже, дослідження в даній галузі є незаперечними і актуальними.

Уперше поняття «світло-кольорове середовище» було запропоновано на першій Всесоюзній конференції по проблемі «Світло як елемент життєвого середовища людини», що проходила в м. Харкові в 1971 р. Інтерес до цієї проблеми виявили не тільки світлотехніки, інженери, але й архітектори, дизайнери, психологи, ергономісти та інші.

Світло-кольорове середовище міста стало новою галуззю творчої діяльності. Його формування здійснюється в системі відкритих міських просторів.

Окремі аспекти світлового дизайну елементів міського середовища та архітектурного освітлення будівель і споруд розглядалися в опублікованих працях світлотехніків, архітекторів, мистецтвознавців ще всередині минулого століття [1-3]. Однак в них не сформульована повною мірою будь-яка визначена наукова система принципів формування світлового середовища міста чи світлової композиції будівель.

Основи теорії світлового дизайну міста у фундаментальній праці М.І. Щепеткова [4]. Автор пропонує методологію архітектурного проектування для вирішення світлопланувальних і образно-художніх завдань з метою формування оптимального, комфортного й естетично повноцінного архітектурно-предметного середовища нічного міста, визначає принципи побудови світлового образу громадських будівель і споруд. Грунтовними є дослідження В. Жагана, узагальнені в книзі «Ілюмінація об'єктів»[5]. У ній викладені програмні, технічні й науко-методичні засади мистецтва ілюмінації. Автор також звертає значну увагу на принципи, методи та засоби штучного освітлення будівель.

Технічної сторони використання джерел світла торкнулися автори І. Розенсон [9], Лакшмі Бхаскаран [7], А. Дональд [6], до практичної розробки дизайн-проектів більш широко підійшли Г.В.Мінервін [8] та І.Розенсон [9]. А. Дональд наголошував на вкрай важливому елементі будь якого дизайну – світлі, він розкрив основні показники та особливості оздоблення приміщень світловими приладами [6]. У свою чергу, Г.В. Мінервін дослідив основні завдання та принципи художнього проектування, виявив потенціал розвитку світлової індустрії [8]. І. Розенсон та Лакшмі Бхаскаран говорили про проектно-творчу діяльність та використання світла при проектуванні, але новітні технології не були розглянуті повною мірою, це свідчить про те, що дана тема актуальна та має важливе значення у процесі проектування освітлення просторового середовища [7; 9].

Потреба у фаховому вирішенні питань світлового дизайну об'єктів просторового середовища зумовлена низкою об'єктивних обставин. По-перше, об'єкти просторового дизайну оцінюються через візуальні враження, а зорове сприйняття форми в усіх її проявах (об'єм, поверхня, пластика, фактура і колір) залежить, насамперед, від виду та якості освітлення. Висока якість штучного освітлення просторового середовища і його елементів не тільки сприяє його гармонізації, але й соціально-важлива та економічно-рентабельна. По-друге, сьогодні зовнішнє освітлення громадських будівель є



невід'ємною частиною інформативної структури системи громадських об'єктів, діяльність яких орієнтована на вечірні й нічні години. Світлова реклама і зовнішнє освітлення громадських будинків, насамперед розважальних закладів чи торговельних центрів, має виразну комерційну спрямованість .

Штучне освітлення поділяється, в залежності від призначення, на робоче, аварійне, евакуаційне, охоронне та декоративне. До системи штучного освітлення входять: загальне, місцеве та комбіноване. Розглянемо декоративне освітлення. При освітленні елементів просторового середовища розрізняємо освітлювальні установки, які виконують утилітарні та декоративні функції. Установки утилітарного значення забезпечують освітлення шляхів пересування пішоходів. Установки декоративного значення призначені для висвічування споруд, скульптур, фонтанів, водоймищ, дерев, чагарників, квітників. До цієї групи слід віднести і світлові рекламні вивіски, що, в свою чергу, є не тільки декоративно-інформаційними, а й несуть світлове навантаження, як ефективний засіб освітлення невеликих ділянок.

Забезпечення штучного освітлення середовища міста покладено на ліхтарі та прожектори. Джерела світла, що застосовуються для штучного освітлення, поділяються на дві групи – газорозрядні лампи та лампи розжарювання. Проте сьогодні активно впроваджуються у освітлювальну практику технології світлодіодного освітлення, так звані LED-технології (рис. 1). Конструкція світлодіода дозволяє створити спрямоване випромінювання, завдяки цьому відпадає необхідність у системі відбивачів. Це істотно полегшує завдання дизайнерам світильників і підвищує ефективність джерела світла. Ринок світлодіодів за останні п'ять років щорічно зростає мінімум на 80-90%. Тому їх роль стрімко зростає, поступово витісняючи такі джерела, як лампи розжарювання, люмінесцентні і «енергозберігаючі» лампи.

В попередні роки для виготовлення таких елементів зовнішньої реклами, як об'ємні світлові літери, світлові щити та панно, декоративні елементи інтер'єру будівель використовувались, в першу чергу, люмінесцентні лампи (в основному, потужністю 4...36 Вт), для запалювання та стабілізації струму яких застосовували як електромагнітні, так і електронні баласты. Однак, їх використання попри видиму енергоощадність в порівнянні з лампами розжарювання, обумовлювалось і рядом недоліків. Основними серед них були:

- проблемність рівномірного освітлення об'єкту складної форми,
- невеликий термін служби джерел світла в умовах доквілля (висока вологість, низькі температури), що зменшувало термін використання ламп до 1...1,5 років,
- тривалий час розгоряння люмінесцентної лампи від моменту її ввімкнення до мережі,
- неможливість реалізації на основі люмінесцентних джерел світла динамічної світлової підсвітки, при якій її яскравість могла змінюватись в широких межах.

Поява світлодіодних джерел світла, в першу чергу, світлодіодних модулів, світлодіодних стрічок та світлодіодних лінійних ламп, незважаючи на їх порівняно більшу вартість, дозволила при використанні для освітлення рекламних об'єктів уникнути недоліків, характерних для люмінесцентних джерел світла.

Серед їх основних переваг можна відзначити наступні:

- світлодіодні модулі, що можуть містити від двох до п'яти світлодіодів в одному корпусі, мають невеликі в порівнянні з люмінесцентними лампами габаритні розміри (модуль типу МТК-12FS80-5W, білий, має розміри 8 (висота) x 14 (ширина) x 80 (довжина) мм),
- захищені від впливу зовнішнього середовища (ступінь захисту IP68),
- достатню яскравість (модуль типу МТК-12FS80-5W, білий, має 2000-2500 мкд),
- безпечну напругу живлення (в основному, живиться постійною напругою 12 В),

- колірну температуру 5000...6000К, – споживану потужність 0,3 Вт.
- термін використання таких модулів, у залежності від виконання, – 25 000...50 000 год.

Світлодіодні модулі зручно розташовувати всередині рекламного об'єкта (наприклад, на задній або боковій стінці об'ємної світлової літери). А достатній кут випромінювання (до 120 град.) дозволяє забезпечити рівномірне освітлення фасадної поверхні об'єкта.

Крім того, є можливість забезпечити широку кольорову гаму підсвітки, використовуючи світлодіодні модулі основних кольорів (червоні, сині, зелені, жовті). А при використанні контролерів, підсилювачів та драйверів розробник зовнішньої реклами та дизайнер освітлення має можливість створити ряд динамічних ефектів при освітленні об'єкта. Це, в свою чергу, перетворить об'єкти архітектури у кольорову казку.

Такі ж приблизно параметри і переваги, як світлодіодні модулі, має світлодіодна стрічка. Так, стрічка типу МТК-300WW3528-12 (колірна температура 2700К~3500К) має яскравість 1400-1800 мкд, а стрічка типу МТК-300W3528-12 (7000К~8000К) - яскравість 1700~2200 мкд. Споживана потужність одного метра стрічки – 4,8 Вт при постійній напрузі живлення 12 В. Ступінь захисту таких стрічок – IP68. Ще одна перевага світлодіодної стрічки – це її гнучкість, що дає можливість повністю повторити контури рекламної продукції та архітектурних об'єктів. А їх термін використання (до 50 000 год) в декілька разів перевищує термін використання люмінесцентного джерела світла при значно меншій (на порядок) споживаній потужності.



*Рис. 1 Підсвітка LED-технологіями об'єктів архітектури та ландшафтного дизайну*

Поява лінійних світлодіодних ламп дає можливість подовжити термін використання освітлення об'єкта, забезпечити його надійну роботу в умовах низьких температур. Так, наприклад, лампа цього типу T8-120 Pure White Color (240\*0,06W LED), яка має приєднуючі розміри такі ж, як і люмінесцентна лампа потужністю 36 Вт, не потребує баласту, має споживану потужність 16 Вт і світловий потік, що рівний 1350 лм, причому останній досягає свого номінального значення через доли секунди після під'єднання лампи до мережі. Крім того, такі лампи є екологічно безпечними, тому що не містять парів ртуті чи інших токсичних речовин.

Використання світлодіодних прожекторів сприяє значній економії споживаної електроенергії при збереженні достатнього рівня освітленості розширює їх застосування в освітленні просторового середовища (рис. 2. 3).



*Рис. 2. Види світлодіодних прожекторів*



Рис 3. Підсвітка світлодіодними прожекторами

Проте, поряд із видимими перевагами, є істотний недолік LED-технологій – це ціна світлодіодних світильників, яка вища за звичайні світлотехнічні прилади. Але оцінювати доцільність придбання і подальшу ефективність слід у довготривалих перспективах, а не керуючись миттєвою вигодою. Об'єктивна картина, з урахуванням перспектив, виглядає наступним чином: новинки-світильники на основі економічно вигідніше, зручніше і довговічніше аналогічної за призначенням продукції.

Отже, світлодіодні технології освітлення нині – це функціонально-перспективний напрям щодо енергоефективності, екологічності, рівня витрат і практичного застосування. Основний недолік світлодіодного освітлення – висока ціна.

Стосовно естетики світлодіоди виявляються незамінними в дизайнерському освітленні завдяки їх чистому кольору та світлодинамічним системам. Дуже маленькі за розмірами, але досить потужні світлодіоди надають предметам і елементам предметно-просторового середовища абсолютно нового вигляду.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гусев Н.М. Световая архитектура // Н.М. Гусев, В.Г. Макаревич. – М. : Стройиздат, 1973.
2. Келер В., Свет в архитектуре. Свет и цвет, как средства архитектурной выразительности // В. Келер, В.Лукхардт - пер. с нем. В.Г.Калиша. – М.: Государст. изд-во по строительству, архитектуре и строит.материалам, 1961.
3. Гапонов С.И. Праздничное световое оформление городов // С.И. Гапонов, Щербина Г.А. – Київ: Будівельник, 1976.
4. Щепетков Н.И. Световой дизайн города // Н.И Щепетков: учеб. пособие. – М.:Архитектура. – С. 2006.
5. Войцех Жаган. Ілюмінація об'єктів // Войцех Жаган. // пер. з пол. – Львів: ЕКОінформ, 2006.
6. Дональд А. Норман Дизайн привычных верей // А. Дональд. – М. : "Вільямс", 2010. – 384 с.
7. Бхаскаран Лакшми. Дизайн и время. // Лакшми Бхаскаран. – СПб. : Арт-источник, 2009. – 342 с.
8. Минервин Г.В. Основные задачи и принципы художественного проектирования. Дизайн архитектурной среды // Г.В. Минервин -Уч. пос. – М.: Архитектура. – С. 2009. – 96 с.
9. Розенсон И. Основы теории дизайна // И. Розенсон. – СПб. : Питер, 2011. – 224 с.

Оксана Кліц

(Кам'янець-Подільський, Україна)

### ЕТНІЧНІ МОТИВИ ТА СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СВІТЛОВОМУ ДИЗАЙНІ

У даній статті йдеться про використання у міському середовищі світлових інсталяцій із етнічними мотивами, а саме – проєкцій світлових зображень на архітектуру. Автор описує існуючі технології та звертає увагу на особливості виконання такого роду проєктів. Також, у ході роботи визначаються головні властивості та характеристики світлових проєкцій в середовищі міста.

**Ключові слова:** світлова інсталяція, проекція зображення, міське середовище, етнічні мотиви, технології.

*The application of light installations with ethnic motives in an urban environment in this article are investigated. The author describes existing technologies and pays attention to the features of such projects. Light projections in the environment of the city (main properties and characteristics) in the work are described also.*

**Key words:** light installation, the projection, urban environment, ethnic motives, the technologies.

Міське середовище може і повинно слугувати простором для творчої діяльності не лише архітекторів, а й художників, дизайнерів та їхньої співпраці – реалізації масштабних художніх об'єктів. Етнодизайн, як галузь творчої діяльності, володіє рядом характеристик, що допомагають розвивати в особистості естетичне ставлення до дійсності й любов до рідного краю. У продуктах цього виду мистецтва криється цінний етнічний матеріал, що дуже важливий для формування цілісного, нерозривного із людиною та її духовним світом середовища.

Мета статті звернути увагу на можливості виведення світлових графічних елементів з етнічними мотивами на площини міського простору.

Йдеться про використання світлових проекцій на міську забудову, задля залучення мешканців міст до спілкування на його вулицях та приймання участі людей різних категорій у певних суспільних процесах. Доречними в такому випадку стають зображення, що спонукають задуматись над своїм корінням, національними звичаями, розвитком історичних подій, насичені етнічною символікою. Тобто, зображення певної історичної ретроспективи.

Метод історичної ретроспективи полягає в аналітичному зверненні до минулого (надбання й знання минулих поколінь). Народне декоративно-прикладне мистецтво разом із його орнаментами та символікою має глибинні зв'язки з історичним минулим, ніколи не розриває ланцюжка локальних і загальних законів, які передаються з покоління в покоління. Етнодизайн спрямований на дослідження таких зв'язків.

За визначенням І. Черкесової, етнодизайном називається напрям у мистецтві, що використовує національні форми матеріальної культури з метою захисту природного середовища протягом усього циклу існування виробів (речей, предметів користування) [3, с. 146]. Л Корницька акцентує на тому, що в етнодизайні обов'язково використовуються традиційні для культури певного народу елементи [2, с. 186]. Із найбільшою повнотою розкриття сутності етнодизайну О. Чирва трактує це поняття як художньо-проектну діяльність, що ґрунтується на усвідомленні цілей, засобів дизайну в контексті специфічної продукції з характерними регіональними рисами, що передбачає виявлення й урахування регіональних особливостей середовища, його просторово-часової організації, типу розселення, структурного взаємозв'язку житла, місць праці та масової комунікації, особливостей предметного наповнення та образних характеристик, що поєднують цінності всіх рівнів регіональних смислів [4, с. 175].

Таким чином, поєднуючи глибину етнічних мотивів та можливості, які дають нам сучасні технології, ми долучаємось до галузі етнодизайну, що дає змогу передавати необхідний зміст та створювати настрій на рівні міського масштабу.

На даний момент, невід'ємною частиною сучасного мистецтва є світлові інсталяції, де особливе місце займають інсталяції, в основі яких лежать проекції зображень на архітектуру. Для проєціювання зображення на будинки чи архітектурні групи, тобто при роботі у зовнішньому середовищі, використовуються проєктори вбудовані в клімат-бокси. Джерелом зображення можуть слугувати слайди із плівки, скляні або металеві трафарети. Процес зміни зображення відбувається по сигналу або в автоматичному режимі по записаній програмі [7]. Кількість та потужність обладнання

диктується як змістом ідеї, так і розміром інсталяції.

Проектування таких світлових проєкцій має свої особливості:

- існуючі форми споруди обумовлюють вид графіки та її складові;
- усі задіяні елементи споруди (стіни, колони, галереї, фронтони, вікна, сходи, двері та ін.), після накладання на них графіки, набувають нового значення – відбувається переусвідомлення архітектури;
- архітектура стає емоційною;
- відбувається повна заміна кольору та світла будівлі;
- з'являється можливість змінювати геометрію об'єктів – злам, розріз, руйнування форми;

Окрім цього, світлові проєкції можуть бути інтерактивними, тобто реагувати на рухи людей чи давати можливість глядачам приймати участь в управлінні зображенням, нести ігровий характер [5].

Та найбільш захоплюючими залишаються проєкції на споруди із використанням 3D-відео та звукової підтримки. Цей новий вид мистецтва отримав назву архітектурний відео-мапінг (англ. video – відео і англ. mapping – відображення, проєціювання) – контурна або об'ємна відео-проєкція, з однієї або декількох точок, на різноманітні трьохвимірні об'єкти чи поверхні складної форми [1, с. 287]. Можна вважати, що відео-мапінг виріс на основі комп'ютерного мапінгу, котрий використовується в дизайні відеоігор, при створенні 3-D архітектури, фото-, відео- і лазерних проєкцій, а також аудіо-візуальних шоу. Але, на відміну від комп'ютерного мапінгу, який робить об'ємними двохвимірні зображення, у відео-мапінгу реальні об'єкти стають чимось віртуальним, рухомим, інтерактивним. Це новий вид проєкцій на архітектуру, що набув особливої популярності під час масштабних масових святкувань. Його особливість полягає в тому, що споруду, на яку виконується проєкція можна змінити абсолютно чи створити ілюзію деформування фасаду. Реалізація такого проєкту потребує використання певного обладнання: програмне забезпечення – пульт управління; відео-сервери (кількість обумовлюється масштабом проєкту); проєкційне обладнання (потужність проєкторів залежить від розміру освітлюваного об'єкту); акустичні системи; додатково можуть застосовуватись лазери та зовнішні ефекти [6].

Проєкт має пройти шлях затвердження у державних інстанціях, що дає змогу впевнитись у відсутності аморального наповнення сюжету. Адже, на початку розвитку даного виду мистецтва від авторів очікувалось практично демонстрація можливостей апаратури, сьогодні ж, кращі творіння нагадують театральні постановки, відзначаються наявністю складного сценарію, сюжетних ходів та глибокого змісту.

Серед численних прикладів такого роду світлових інсталяцій можна виділити 3D проєкцію на курантах Праги від компанії Mascla. У жовтні 2010 року в день 600-ліття одного із своїх головних символів – астрономічного годинника, в столиці Чехії на південній стіні Староміської Ратуші демонструвалось якісне трьохвимірне відео із багатовіковою історією курантів. Завдяки цій проєкції, туристи, та жителі Праги мали змогу дізнатися про важливі події в історії, вишукано зробленого майстром Ганушем, годинника [8]. Впровадження застосування таких інсталяцій в міському середовищі є бажаним, бо вони несуть освітній характер у легкій розважальній формі. З'являється можливість наче зануритись в спогади історичної споруди.

У відео-мапінгу також часто використовується інтерактивність – глядач бере участь в шоу. Існують нові технології, які дозволяють зображенню реагувати на рух людей, або надається можливість людям керувати дією. Цей фактор достатньо сильно впливає на кількість охочих прийняти участь у житті міста та проявити творчість.

Оскільки інсталяції стали невід'ємною частиною сучасного мистецтва, проаналізувавши характеристики різних варіантів, можна визначити ряд переваг, чому саме світлові проєкції в міському середовищі набирають стрімкого поширення в цілому

світі:

1. Охоронні. Використання нових технологій не завдає шкоди історичним пам'яткам архітектури та не потребує модифікацій об'єкту чи навколишньої території.
2. Економічні. Не потребує монтажу масштабних додаткових конструкцій чи екранів.
3. Комунікативні. Залучає до спілкування, творить образ, змінює сприйняття.
4. Творчі. Надає широке поле діяльності для графіків, стимулює симбіоз мистецтв.

Про розвиток світлових інсталяцій також свідчать щорічні проведення фестивалів світла у всьому світі. На таких дійствах завжди видно останні новинки у розвитку технологій, шляхи втілення нових ідей та пріоритетні техніки формування композицій. Крім того, в результаті таких дій місто на певний час перевтілюється, змінює свій образ, що позитивно впливає на настрій пересічних людей. Наприклад, в Берліні, починаючи з 2005 року [9], щороку проходить фестиваль світла – масштабне світлове дійство, коли історико-архітектурні пам'ятки стають об'єктами світлових інсталяцій. Подібне відбувається і в Сіднеї, Празі, Мілані, Парижі, Ризі. Метою проведення таких фестивалів є демонстрація ролі світла у створенні бажаної атмосфери, а невід'ємною рисою кожного з них є присутність етнічних чи соціальних мотивів, принаймні у декількох проявах.

**Висновки.**

Світлові інсталяції з етнічними мотивами повністю виконують свою головну функцію – привертають до себе та до споруди, на яку проектується, увагу оточуючих, вражають, викликають емоції, пов'язують із надбанням минулого, занурюють в символічний світ. Також, підкреслюється значимість архітектурного оточення, до якого вже давно звикли мешканці, яке вже не надто активно зворушувало цікавість і про чю історію з плином часу стало забуватись. В такому випадку світлова проекція начебто надає друге дихання архітектурі, підіймає її історію, висвітлює з іншої точки зору та міняє стереотипи сприйняття. Адже, окрім розважальної функції, продумана світлова проекція може також виконувати комунікативну, образотворчу та освітню функції. Використання образних та символічних світлових проекцій набуває стрімкого поширення у цілому світі, про що свідчить масовість проведення світлових шоу та фестивалів. Економічність, безпечність, комунікативність та творчість – це якості, які характеризують техніку проєціювання світлових зображень на архітектуру та пояснюють ріст популярності її застосування.

## **ЛІТЕРАТУРА**

1. Энджел Э. Интерактивная компьютерная графика / Э. Энджел. – М. : Вильямс, 2001. – Изд. 2. – 372 с.
2. Корницька Л.А. Виховний потенціал етнодизайну у процесі професійної підготовки майбутніх інженерів-педагогів швейного профілю / Л.А. Корницька // Педагогічний дискурс: Збірник наукових праць. – Хмельницький: Вид-во Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, 2012. – Вип. 12. – С. 185–189.
3. Черкесова І.М. Етнодизайн на Миколаївщині (освітнянські аспекти) / І.М. Черкесова // Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід: Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (28–30 жовтня 2010 р.). – Полтава: Полтавський літератор 2012. – Ч. I. – С.143-148.
4. Чирва О. Етноскладова дизайн – освіти / О. Чирва // Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід: Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (28–30 жовтня 2010 р.). – Полтава: Полтавський літератор 2012. – Ч. I. – С.174-179.
5. Архитектурная проекция (3D). Проекционное шоу / [Електронний ресурс] – режим доступу : <http://www.vitayu.com.ua/index.php?id=528> – назва з екрану.
6. Ландер И.Г., Кубах А.Х. Видео-маппинг как новая форма творчества,

- его виды и возможности / И.Г. Ландер, А.Х. Кубах // Сибирская ассоциация консультантов / Заочные научно-практические конференции / [Электронный ресурс] – режим доступа : <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/2661-2012-05-21-07-38-11> – назва з екрану.
7. Осветительное оборудование. Проекционные прожекторы / [Электронный ресурс] – режим доступа : <http://www.dsl.msk.ru/products.php?gid=38> – назва з екрану.
8. Староместские куранты. В Праге отметили 600-летия пражских курантов / [Электронный ресурс] – режим доступа : <http://www.radio.cz/ru/static/staromestskije-kuranty> – назва з екрану.
9. Фестиваль света в Берлине / [Электронный ресурс] – режим доступа : <http://www.calend.ru/holidays/0/0/2766/> – назва з екрану.

*Олександр Нога, Зіновій Горбач  
(Львів, Україна)*

## **ОЛЕКСАНДР ПЕЖАНСЬКИЙ – ПРИЗАБУТИЙ УКРАЇНСЬКИЙ АРХІТЕКТОР ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

Призабутий сьогодні, але знаний свого часу український архітектор Олександр Пежанський, народився 2 листопада 1892р. у Львові в родині Григорія Пежанського, відомого інженера-архітектора, українського патріота і громадського діяча Галичини кінця ХІХ - першої чверті ХХ століття [1].

По закінченню Реальної гімназії у Львові, від 1910 року навчався архітектури у Львівській політехніці. Вчився гри на скрипці в Музичному Інституті ім. М.Лисенка і, як завансований скрипаль, виступав на студентських імпрезах та брав участь зі старшим братом Володимиром у вакаційних мистецьких виступах по галицьких містах разом з хором «Бандурист» [2].

Під час навчання у Львівській політехніці був членом студентського товариства техніків «Основи», де на канікулах проводив курси з нарисної геометрії для абітурієнтів політехніки. Також у цей період його захопили фотографія та живопис.

На початку Першої світової війни О. Пежанський перервав навчання через мобілізацію до австрійського війська. Служив у залізничному полку в чині старшини, брав участь у воєнних діях на східному та південному фронтах. У 1917 році продовжив навчання у Відні, а 1918-го року склав дипломний іспит у Львові [2].

Після розпаду Австро-Угорської імперії зголосився до Української Галицької Армії. Влітку 1919 р. дістав доручення Начальної Команди Армії закупити в Німеччині велику надавчу радіостанцію і перевести її в Україну. Та перевезення такої апаратури було пов'язане з різними дозволами від «всемогучої» тоді Антанти, яких він і не дочекався. Там застає його трагічний кінець Визвольних Змагань [3].

Починається кількарічна мандрівка, спочатку Відень, потім Катовіце – місто, розташоване на приєднаній до Польщі у 1922 р. території Верхньої Сілезії /Górnego Śląska/. Економічне відновлення і зростаючий будівельний рух викликали приплив у регіон інженерів-архітекторів з інших районів Польщі, головним чином, випускників Львівської політехніки. Обмежені можливості професійно впливати на будівництво привели до створення 21.01.1925 р. Спілки Архітекторів Сілезії /ZAS/. Засновниками були: М. Лободзінські, Т. Лобос, Ол. Пежанський, Т. Міхейда, Є. Погода, Х. Шолдра і К. Тхожевські [4].

Знову повертається до Львова. Тут з 1927 до 1939 роки провадить активну архітектурно-будівельну діяльність у різних видах проектування: від церковних і громадських – до житлових будівель на теренах Східної Галичини. Був членом Мистецької комісії при Митрополичій Консисторії, діячем туристично-краєзнавчого товариства «Плай», як фотохудожник входив до Українського фотографічного

товариства (УФТ) [2, 5].

В часі другої війни виїхав з ріднею зі Львова і перебував у Польщі, Катовіцах, працюючи у своєму фаху. Про вислід тогочасної діяльності може свідчити участь у конкурсі відбудови церкви Святого Духа у Львові, друга нагорода (1942 р., співавтор Отто Федак) та присутність прізвища Пежанського у переліку осіб, нагороджених 1955 року медаллю «10-ліття Польщі Людової» [6].

У 1966 році виїхав на запрошення дочки Дарії Ярошевич до США /Чикаго/ [3]. Писав спогади про часи служби в УГА, займався художньою фотографією. Помер 31 серпня 1972 року у селі Даунерс Гроув (Downers Grove) поблизу Чикаго.

## ПЕРЕЛІК ОСНОВНИХ ПРОЕКТІВ

1. *Церква Христа Царя в Івано-Франківську* (1928 р.). Неовізантійський стиль з виразними елементами Ар Деко / спади́ста форма куполів та архітектурний вистрій площин фасадів.

2. *Конкурс на кращий проект відбудови церкви Св. Духа* (1942 р.). Серед поданих на конкурс 15 робіт, другу почесну нагороду (першу вирішили не присуджувати) вибороли проекти під девізами: «Чорна точка у колі»/графічно/ – автор Є. Нагірний і «Чорний хрест у колі» /графічно/ – автори О. Федак та *О. Пежанський*. На жаль, проекти не збереглися, залишилися тільки рецензії референта журі архітекта О. Лушпинського.

3. *Проект розбудови Національного музею у Львові* (1928 р.). Поміж поданих у різних роках проектів таких відомих тогочасних архітектів як: Роман Грицай(1920 р.) Сергій Тимошенко(1921 р.), Володимир Пещанський (1922 і 1926 р.), Лев Левинський (1925 р.), архітектурна робота *О.Пежанського* виявилася найбільш раціональною як з точки зору функції та використання громадських коштів, так і з огляду вираженої але монументальної стилістики архітектурного вистрою фасадів.

4. *Проект церкви в Озерянах /Тернопільщина/* (1929 р.) – завершення бані та неороманський архітектурний вистрій фасадів нав'язує до образу ранньохристиянської базиліки Сан-Вітале в Равенні.

5. *Захоронка /дім для дітей-сиріт/ в Бучачу* (1928 р.). Розташований на високому пагорбі, окресленому підпірною стіною з каменю, об'єм будівлі запроектований у «палацовому» стилі міжвоєнної архітектури. Вистрій фасадів – Ар Деко.

6. *Народна лікарня ім. Митрополита Андрея Шептицького /Львів, в. Озаркевича, 4-4а/* – зведений 1938 року об'єм будівлі запроектований в стилі функціоналізму з елементами Ар Деко.

7. *Проект церкви в П'ятницях /Старосамбірський район Львівщини/* (1931-1934 рр.). Будівля церкви запроектована в стилі неоренесансу з оборонними ремінісценціями /кути центрального об'єму підперті з фасаду пілонами, а фасади прорізані віконними прорізами завершеними циркульними арками/. Масивна баня лежить на рівнораменному в плані нижньому ярусі з заокругленим трансептом і вівтарною частиною.

8. *Житлова забудова на вул. Пісковій 26-40 у Львові* (1927 р.), коректа – 1935/10 зблокованих будинків кооперативу «Власна Хата», збудованих у стилі функціоналізму.

9. *Церква Успіння Пресвятої Богородиці у Мражниці /м. Борислав на Львівщині/* (1928 р.). Первісний, відкинтий проект Сергія Тимошенка (1923 р.) докладно базований на формах українського бароко. Відкоректований О. Пежанським, проект модернізований у необароковому стилі: композиція об'єму стрункіша, змінені /видовжені/ форми дахів, прорізи вікон на фасадах більш лаконічні і видовжені.

10. *Церква в Лівчицях Городоцького р-ну Львівської обл.* (1928 р.). Проект виконаний у необароковому модерновому стилі. Реалізований у 1938 р. за участю архітектора Ю. П'ясецького. Остання «віднова» храму припадає на 1994 рік.



11. *Проект першого українського високогірного «захистку» (туристичної бази) на полонині Плісці в Горганах (1935 р.).*

12. *Церква святої Параскеви в селі Ільник Турківського р-ну Львівської області (1928 р.).* Збудована в неовізантійському стилі вирізняється аркатурою підсіння-галереї нижнього ярусу, фактурою площин стін, викладених з каменю та обрамленнями віконних прорізів з тесаного каменю.

13. *Прибутковий житловий будинок для товариства «Карпатія» на вулиці Глибокій, 11 у Львові (1938-1939 рр.).*

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Архітектура Львова: Час і стилі. XIII-XXI ст.* – Львів: Центр Європи, 2008. – С. 558.
2. Вуйцик В. *Конкурс на найкращий проект відбудови церкви Св. Духа // Галицька брама.* – № 6 (66), 2000. – С. 7.
3. ДАЛО. Ф. 2. Оп. 1. Спр. 3414.
4. ДАЛО. Ф. 2. Оп. 2. Спр. 2681.
5. ДАЛО. Ф. 1. Оп. 29. Спр. 1482.
6. ДАЛО. Ф. 2. Оп. 2. Спр. 2714.
7. ДАЛО. Ф. 1. Оп. 29. Спр. 2191.
8. *Ностальгія ...: Фотоальбом: [До 100-річчя від дня народження О. Пежанського] / Упоряд. В. Пилип'юк.* – Львів, 1992. – 120 с.: іл.
9. *Посацька Д. Український пантеон. Плани розбудови Національного музею у Львові в 1920-60-их рр. // Народознавчі зошити.* – № 5-6. – 2004. – С. 870-875.
10. *Слободян В.М. Церкви України. Перемиська єпархія.* – Львів, 1998. – С. 676.
11. *Тимофієнко В.І. Пежанський Олександр Григорович // Зодчі України кінця XVIII-поч. XX століть. Біографічний довідник.* – К.: НДІТІАМ, 1999.
12. «У безмежній черзі...» // Газета «СВОБОДА». – 4. X., 1972. – Ч. 183. – Джерзі Сімі і Нью-Йорк <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1972/Svoboda-1972-183.pdf>
13. *Фонд графіки Національного музею у Львові. Спр. 4974-4976, 4978.*
14. *Фонд графіки Національного музею у Львові. Спр. 5523, 5525, 5526, 5528.*
15. *Фонд графіки Національного музею у Львові. Спр. 4969-4972.*
16. *Фонд графіки Національного музею у Львові. Спр. 4462, 4464.*
17. *Фонд графіки Національного музею у Львові. Спр. 4961, 4963-4965.*
18. *ЦДІА у Львові. Ф. 451, Оп. 1. Спр. 264. Справа про проведення конкурсу на кращий проект Церкви Святого Духа в м. Львові.*
19. *LISTA OSOB ODZNACZONYCH "MEDALEM 10-lecia POLSKI LUDOWEJ» Uchwałą Rady Państwa z dnia 16 czerwca 1955 r, nl 0/891.* – na wniosek Ministra Miast i Osiedli Monitor Polski Nr 112. – 1. XII. 1955 r. – st. 1813.
20. *Pszczółkowski M. Architektura Stanisławowa II Rzeczypospolitej // Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej.* – T. IV. – Białystok, 2013. – S. 411.

*Ярослав Васишин*

*(Івано-Франківськ, Україна)*

## ОРГАНІЗАЦІЯ РЕКРЕАЦІЙНО-ТУРИСТИЧНОГО ПРОСТОРУ ПРИКАРПАТТЯ

Формування рекреаційно-туристичного простору Прикарпаття відбувалося упродовж століть і обумовлене чинниками, які мають складну соціальну, економічну, історичну та культурно-мистецьку складові. Вирішення цих складних завдань вимагає підготовки фахівців нової формації, здатних дати відповідь на всі виклики суспільства з проблем поліпшення якості сучасного формування рекреаційного і туристичного просторів.

Важливим фактором розроблення навчальних програм напрямів підготовки «Архітектура», «Туризм» та спеціальностей «Архітектура будівель і споруд»,

«Туризмознавство» в Інституті архітектури будівництва і туризму Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу є пріоритетний для Прикарпаття напрям туристично-рекреаційної галузі, яка покликана зберегти структуру і стабільність природних екосистем та сприяти зростанню соціально-економічного розвитку регіону.

Завданням *випускової кафедри архітектурного проектування* є підготовка висококваліфікованих кадрів архітекторів, які володіють сучасними методами проектування, знають основні тенденції й досягнення світової архітектурної практики і одночасно зможуть врахувати традиції народного будівництва регіону, зберегти автентичні пам'ятки та примножити ці здобутки новими виразними будівлями. Саме потреба у таких кадрах архітекторів зумовила формування навчальних програм.

Один із основних напрямів наукових досліджень кафедри спрямований на розроблення теоретико-методологічних основ архітектурної організації рекреаційного простору Прикарпаття, естетичну організацію архітектурного середовища на основі традицій народного зодчества та мистецтва регіону.

Предметом наукового дослідження виступає процес розвитку та просторової організації рекреаційного простору Прикарпаття в умовах поглибленого врахування етнографічних чинників.

Наявні напрацювання дають змогу прослідкувати процес становлення архітектури краю як самобутнього унікального середовища життєдіяльності прикарпатців, зі специфічними умовами та способом загосподарювання, традиціями народного будівництва і культури, етнічними особливостями. Саме з аналізу автентичної архітектури дізнаємося про самобутню культуру, побут, мистецтво місцевого народу, його вірування і традиції.

Важливою методологічною вимогою для студентів є комплексний підхід при дослідженні окремих етнографічних чинників розвитку рекреаційної сфери, який проводиться на трьох ієрархічних рівнях: рекреаційний регіон, населений пункт, рекреаційний об'єкт (садиба). Виділено цілу низку чинників, що утворюють структурну етнографічну схему, для дослідження їх впливу на архітектурну організацію рекреаційного простору. Чинники умовно об'єднують в групу духовних та групу матеріальних, які між собою взаємопов'язані.

Основну увагу при архітектурній організації рекреаційного простору регіону слід звертати на: а) наявність територій традиційного використання етнографічного потенціалу; б) структуру розпланування поселень; в) загальну просторову композицію; г) поєднання історичного розпланування з природним довкіллям і транспортною мережею.

Оцінка значення історико-архітектурної спадщини у сучасному формуванні рекреаційного простору, збереженість середовища і сформованих просторових відносин здійснюється за такими ознаками:

1) за рівнем збереження історично сформованого розпланування на: а) повністю збережене; б) частково порушене; в) втрачене;

2) за рівнем збереження цінної історичної забудови на: а) повністю збереглася; б) частково порушена; в) в цілому деформована, збереглися окремі пам'ятки архітектури;

3) за значенням історико-архітектурної спадщини у просторі на: а) загального домінування; б) локального домінування; в) окремі просторові акценти;

4) за рівнем збереження історично сформованої просторової композиції і складових історико-архітектурної спадщини на: а) збережену; б) частково порушену; в) втрачену.

Завданням *випускової кафедри туризму* є підготовка висококваліфікованих кадрів туристичної індустрії, яка передбачає знання цілої низки аспектів світоглядної, культурної, пізнавальної, естетичної, комунікативної, соціальної складових

туризмознавства.

Подаємо деякі розділи структури загальної теорії туризму, які враховані при формуванні навчальних програм:

1) філософія туризму: надає можливість глибокого й комплексного аналізу сутності туризму, його гуманістичних та організаційно-управлінських функцій;

2) географія туризму: передбачає вивчення геопросторової організації туристичного бізнесу на глобальному, регіональному, національному ринку туристичних послуг;

3) історія туризму: розглядає культурну спадщину людства як гуманітарну складову туризмознавства;

4) економіка туризму, вплив якої помітний із часів індустріальної революції та індустріального суспільства, в рамках якого зародилася туристична індустрія;

5) соціологія туризму: розглядає туризм як соціальний феномен;

6) педагогіка туризму, предметом вивчення якої є процес формування особистості фахівця туристичної індустрії;

7) психологія туризму: допомагає отримати розуміння мотивації туристів, їх переваг і поведінки, які необхідно приймати при розробці стратегічного менеджменту в туризмі;

8) юридичні науки, право: вимагають вивчення законодавства різних країн і попиту в питаннях захисту туристичних споживачів;

9) архітектура: дає можливість вивчити архітектурні пам'ятки, а також познайомитися із сучасними особливостями рекреаційних комплексів;

10) культура: допомагає вивчати соціокультурні комунікації та їх прояв у сучасній туристичній діяльності, розуміння основних принципів життєустрою, розуміння комунікацій як елемента зв'язку між різними соціокультурними системами.

У час швидких соціально-економічних змін значення рекреації для повноцінної життєдіяльності людини постійно зростає. Причиною цьому є зростання науково-технічного прогресу, що обернено пропорційний екології. Нові підходи до формування рекреаційного середовища викликають бурхливий прогрес в економіці, суспільно-політичні перетворення, розвиток новітніх технологій, гострі соціальні протиріччя.

За останнє століття відпочинок з дозвілля перетворився на потужну туристичну індустрію, яка сформувалася як окрема галузь, яка повинна не тільки задовольняти потреби рекреантів, але й випереджати їх у часі.

Рекреаційні споруди та комплекси, рекреаційне середовище повинні забезпечувати повну гармонію архітектури і природи.

Зміна соціально-економічних умов у державі безпосередньо вплинула і на формування рекреаційної інфраструктури масового відпочинку та туризму. В Україні відбуваються значні зміни в організації та проектуванні рекреаційних об'єктів.

Сучасний туризм намагається зберегти цінні рекреаційні ресурси шляхом прийняття спеціальних законодавчих актів, створення мережі національних парків, природних і культурних заповідників та інших охоронних об'єктів. Завдяки туризму підвищується екологічна свідомість населення, поліпшується загальний природоохоронний стан регіону.

Серед чинників архітектурної організації туристично-рекреаційного простору Прикарпаття, що обумовлюють збереження та використання народної культури та етнотуризму в туризмі та рекреації, виділимо такі:

а) природні умови середовища – впливають, насамперед, на форми етнотуризму, що розвиваються на цій території. Природоохоронні території – надзвичайно важливий ресурс для розвитку всіх видів рекреації населення. Науково обґрунтоване і ретельно організоване з дотриманням всіх екологічних вимог туристичне використання периферійних зон природно-заповідних територій дозволяє зберегти центральні, недоторкані зони цих територій з їх унікальними біологічними видами. Всі

природоохоронні території мають чудові природні й культурно-історичні ресурси для розвитку різних видів туризму;

б) цивілізаційні процеси – обумовлюють занепад локальних традицій, які стають нецікавими у повсякденному житті. Послуги та заходи, які пропонуються мешканцям, не мають автентичного характеру. На потреби туристів навіть створюються різні обряди та звичаї, які не були розвинуті в регіоні. Це обумовлює втрату автентичності, що несе з собою негативні наслідки, обумовлює зміни етнічно-культурного та природного середовища. Штучно створюється простір, у якому турист себе комфортно почуває, але без живого контакту з туристичною реальністю. Туристичні атракції відповідно змінюються на потреби туристичного руху та пристосовуються до смаків клієнтів. Але туризм і рекреація захищають культуру локальних спільнот від повного знищення, створюють попит на регіональні пам'ятки та витвори мистецтва;

в) історичні умови;

г) діяльність туристично-рекреаційних фірм – впливає на збереження окремих елементів народної культури, яка отримує масовий характер (організація виставок, фестивалів, конкурсів народної культури тощо). Багато традицій розвивається, збільшується почуття регіональної індивідуальності; на територіях, де туризм і рекреація розвивається інтенсивніше, в пропозиції послуг входять також елементи локальної народної культури.

У період тотальної глобалізації світу проблема впливу етнокультурних особливостей регіону на архітектуру і туризм є надзвичайно актуальною.

Головним завданням архітектурної підтримки проявів етнодизайну в туристичній та рекреаційній сферах Прикарпаття є організація території для реалізації автентичного простору. До часткових завдань можна віднести: а) удосконалення мережі туристичних маршрутів у регіоні для збереження і підтримки потенціалу народної культури; б) архітектурна організація туристичних маршрутів з урахуванням вимог народної культури; в) обґрунтування нових форм рекреації.

Етнодизайн впливає на всі сфери людської діяльності, оскільки його коріння закладено в народних традиціях, звичаях, культурі та мистецтві етносів.

Складова етнокультури є пріоритетною у всіх сферах суспільного життя.

Важливим чинником, що формує етнокультуру Прикарпаття, є ритуал проведення великих християнських свят, які водночас поєднують народну творчість, прадавній обряд та сучасні звичаї з неодмінним використанням предметів декоративно-ужиткового мистецтва та традиційного народного вбрання.

Таким чином, успішний розвиток рекреаційно-туристичного простору Прикарпаття залежить від вмілого використання природних умов, історичних характеристик та світоглядно-ментальної сутності людей, їх освіченості, відчутті естетичних потреб.

*Лариса Корницька  
(Хмельницький, Україна)*

### **ЕТНОДИЗАЙН ЯК ПЕРЕДУМОВА ЕКОЛОГІЧНОЇ БЕЗПЕКИ**

*У статті розглядається етнодизайн як змістовна та унікальна практика і передумова екологічної безпеки, обумовлена необхідністю пошуку відновлення гармонійної взаємодії людини з природою, внаслідок екологічних проблем, що були породжені у ХХ ст. та продовжують спричиняти негаразди у ХХІ ст.*

**Ключові слова:** *етнодизайн, екодизайн, технократичне суспільство, природне середовище, освіта та виховання.*

*In this article ethnic design considered as meaningful and unique experience and practice of environmental safety, due to the need to find recovery harmonious interaction*

*between man and nature, due to environmental problems that were generated in the twentieth century. and continue to cause turmoil in the XXI century.*

**Keywords:** *ethnic design, environmental design, technocratic society, the environment, education and training.*

Однією зі сталих тенденцій сучасного постмодерного суспільства є звернення до культурно-історичних витоків людства. Дизайн, що бере за основу надбання етнічних культур (етнодизайн) сьогодні виступає своєрідним світовим трендом [5]. Цьому є об'єктивні причини, завдяки яким етнокультурні мотиви стали актуальними для сучасного дизайну. Звернення народів до своїх культурних витоків – це реакція на глобальне домінування культури технократичного суспільства.

Гармонізацію відносин людини з технократизованим навколишнім середовищем, сповідує ще один напрям проектної діяльності – екологічний дизайн. Людина ніде не відчуває себе так затишно, як у безпосередній близькості до природи – на цьому принципі заснована концепція екодизайну, яка була сформульована зовсім недавно – у дев'яності роки ХХ ст.

Сьогодні, коли на всій планеті під впливом технократичної діяльності відбулися помітні зміни як живої, так і неживої природи, дедалі більшого значення набуває гармонійна взаємодія людини і природного довкілля. Екологічний дизайн – унікальний сучасний проектний стиль, що покликаний гармонізувати співіснування природи та людини, з набутими нею цивілізаційними благами.

Мета даної статті полягає у тому, щоб привернути увагу до проблем, що були породжені споживацьким бездумним бездуховним відношенням людей до природи і до традиційних культурних надбань, які, у процесі погоні за цивілізаційними, як здавалося, благами привели людство до усвідомлення втрати чогось набагато важливішого. Високі технології у виробництві тих чи інших об'єктів дизайну, створювані з метою поліпшення якості життя масового споживача, вступили в критичне протиріччя з природою [1]. Тож, актуальність даного питання визначена глобальними екологічними і духовно-моральними проблемами у світі, який з вище названих причин стрімко маргіналізує. Світове співтовариство (вже стоячи на межі існування людської цивілізації) намагається знайти вихід через повернення до принципів, що сповідувалися у давнину і зафіксовані в епічних творах майже кожного народу. Онтологічне завдання «етно-» та «еко-» дизайну, вже у процесі становлення інформаційного суспільства, полягає у пошуках виходу з кризи не тільки власного народу, а й з цивілізаційної кризи всього людства.

Специфіка проектної діяльності та особливості проектування в традиційних культурах розглядається в працях Є. Антоновича, С. Борисової, В. Даниленка, О. Комарової, С. Лисенко, Л. Оршанського, М. Станкевича та Н. Чупріни та ін.

Терміни «етно-» та «еко-» дизайн усе глибше проникають у свідомість людей, стаючи потужним соціально-культурним феноменом, виток якого йдуть у далеке минуле. З одного боку, це порівняно нові напрями проектного мистецтва у розвитку сучасного суспільства, що являє собою реакцію людини на гегемонію технократизму великих міст. З іншого, – людину протягом тисячоліть супроводжували природні матеріали, якими щедро ділилося навколишнє середовище. Ними користувалися у будівництві та в оздобленні житла, виготовленні меблів та одягу і, які стали використовуватися в культурі і мистецтві значно раніше, ніж їх штучні аналоги. Таким чином, екодизайн, як і етнодизайн – це, свого роду, повернення до витоків, що відбиває хвилеподібний розвиток людської цивілізації.

Сьогодні «етно-» та «еко-» дизайн виступають в якості посередника між природою, людиною та її свідомістю, тому, що беруть на себе ще й виховну опосередковану роль, щодо відтворення і збереження як природних ресурсів так і духовно-матеріальних надбань кожного народу. Слід зазначити, що дизайну, у процесі

еволюції сучасного суспільства, відводиться провідна роль, оскільки він постійно і повсюдно присутній в оточуючому нас предметному середовищі, з яким ми постійно взаємодіємо візуально, тактильно, образно-емоційно і функціонально. Проблеми сучасного суспільства і природи просто вимагають повернутися до національних народних витоків, а отже й до екологічно виправданого дизайну, де природа і людина співіснують у гармонійній єдності не наносячи шкоди один одному.

Дизайн є проміжною ланкою між внутрішнім і зовнішнім світом сучасної людини, яка не завжди усвідомлює його вплив на психологічні та фізіологічні чинники сприйняття реальності, почуття задоволеності і душевної гармонії, негативний чи позитивний вплив на своє здоров'я, оскільки остання отримує від природи все необхідне для життя: енергію, продукти харчування, матеріали, черпає у ній емоційну та естетичну наснагу.

Однак, останнім часом свідомі люди все частіше піклуються про стан довкілля, ця турбота проявляється як локально (у просторі власного житла), так і глобально (підтримка екологічно чистих виробництв, участь у заходах, спрямованих на боротьбу з нераціональним використанням природних ресурсів тощо). У багатьох європейських країнах вже прийняті програми розумного і дбайливого використання природних ресурсів і створення середовища, найбільш близького до природи людини.

Однією з основних функцій екодизайну є адаптування середовища до потреб людини, створення екологічно доцільного середовища проживання людини, товарів і послуг з мінімальною шкодою для природи. але це не зводиться лише до задоволення її фізичних потреб або зручностей, зокрема у користуванні певними речами. Крім фізичних якостей, сучасний споживач все більше цінує індивідуальний характер зв'язку з предметом. Це дозволяє говорити про необхідність і можливість в процесі проектування зважати на різні потреби людини, від ергономічних до духовно-психологічних.

Під час оформлення інтер'єрів в етностилі успішно реалізуються ідеї екодизайну. Вже з присутності приставок «еко-» та «етно-» можна зрозуміти, що у цих видах дизайну перевага надається натуральним, екологічно чистим матеріалам. Матеріали, які використовують в «еко» інтер'єрі, на перший погляд не відрізняються розкішшю, наприклад, тканини для текстильного оздоблення – це льон, ситець, домоткане полотно, різноманітні рогожки, в'язані вироби з грубої вовняної пряжі, або тонке плетене мереживо тощо. Улюбленим трендом цього стилю є сіре невибілене полотно, інколи з орнаментальним етнічним рисунком. Це дуже ефектна тканина для оформлення екологічного інтер'єру – з неї виготовляють штори, скатертини, оббивку для меблів тощо. Екологічність стилю також підкреслюють плетені жалюзі-циновки, що підходять як для оформлення вікон, так і просто в якості настінних килимків або ширм. Меблі, відповідно концепції «еко», створюються переважно з масиву натурального дерева: столи, табурети і лави виготовляються зі спилів дерев різних порід, стільці обтягаються підкреслено грубою, фактурної матерією; «полегшити» інтер'єр дозволяють плетені меблі або орнаментальне різблення. Організуючи життя у відповідності з принципами природного стилю, формується не просто функціональний житловий простір, але й екологічно чисте середовище для проживання.

Дизайнерські роботи виконані з урахуванням «етно-» та «еко-» складової повертають людину до екологічної чутливості, економічності, народної етики. Іноді, для більшої емоційності, автор може вдаватися до копіювання окремих елементів певної народної культури, однак загальний задум (декоративного, прикладного чи графічного продукту, інтер'єру, одягу тощо) дизайнерського твору має відповідати вимогам сучасної стилістики.

Слід зауважити, що етнотдизайн уможливорює трансформацію окремих традиційних елементів чи видів декоративно-ужиткового мистецтва у сучасний світ

речей, а іноді змінює навіть ціннісне ставлення до окремих явищ матеріальної і духовної культури [2]. Прикладом матеріальної трансформації може бути заміна традиційної технології виготовлення виробу на нову (ручна вишивка на машинну; ручне плетення мережив на механічне).

Прикладом духовної трансформації є той факт, що в сучасних умовах окремі елементи народної творчості, зокрема орнамент, набуває не тільки самостійної цінності, а й нового значення, що створює сучасне звучання етнічної ідентифікації у полікультурному середовищі. Зокрема, це: позначення екологічної безпеки продуктів харчування логотипом, дизайн якого трансформований з народного мистецтва, як необхідність підкреслити традиційну технологію їх виробництва; присутність своєрідного етнічного маркера для деяких промислових товарів, що несуть на собі відбиток національної своєрідності; дизайн-забезпечення продукції, пов'язаної з національною культурою; рекламно-інформаційний супровід туристичного бізнесу певного регіону; оформлення національних культурно-масових заходів; а також необхідність створення національного іміджу для представлення країни на міжнародній арені (виставкові, спортивні, економічні, політичні, культурні заходи) [2].

Художники багатьох поколінь постійно знаходять в арсеналі народного мистецтва риси, співзвучні сучасності, тож існує стійкий інтерес фахівців до тих сфер народного мистецтва, які спрямовані на створення досконалих естетичних і практичних виробів та форм. Форми, що пройшли крізь віки (патріархальні) близькі людині, вони ефектні, ефективні, привабливі, екологічні. Значною мірою цей інтерес зосереджений у сфері дизайну, об'єкти якого поєднують у собі сукупність естетичних, функціональних, біомеханічних і технологічних властивостей. Усі ці риси притаманні виробам народного ужиткового мистецтва, а значить етнодизайну – сучасному проектному мистецтву, що використовує народну спадщину. Тут мова йде про дизайнерські бачення, рішення і розробки «настояні» на народних традиціях, культурах, формах і матеріалах, при цьому без копіювання патріархального, а з його сучасним авангардним переосмисленням, тобто своєрідна «інтерпретація», що поліпшує розуміння взаємодії між традиційним і сучасним, штучним і природним, середовищем та користувачем. Завдяки стійкій традиційності етнохудожня культура несе в собі багатовіковий досвід народу, фіксує стереотипи його світосприйняття, критерії істини та краси.

Прихильники збереження етнічності в умовах глобалізації вважають, що етнодизайн сприяє збереженню народних традиційних культур від знищення і реалізується у синтезі специфічно національних та загальносвітових тенденцій в сучасному мистецтві і культурі [3]. Національні мотиви – це спосіб відрізнитися від світу і бути впізнаним. Девіз етнодизайну – назад у майбутнє. Зацікавлення речами, предметами інтер'єру та одягом з етнічними мотивами зростає, тому дизайнери частіше звертаються до традиційних культур, щоб знайти нетрадиційні рішення.

Розмірковуючи над піднятими у статті проблемами згадуються мудрі слова Миколи Реріха: «Перед кроком у Велике майбутнє згадаймо минуле та обміркуємо сьогодення, може бути, що ці знання знадобляться в дорозі». Однак мислення неможливо нав'язати – його можна тільки прищепити щоденним вихованням і власним прикладом.

Національно-культурне відродження України передбачає формування всебічно-розвиненої, національно свідомої, творчо мислячої особистості. На сучасному етапі розвитку суспільства, коли інтерес до питань міжетнічної комунікації гранично високий та обумовлюється не тільки політичною ситуацією, а й проблемами відродження етнохудожніх цінностей, народна традиційна культура шукає нові напрями розвитку своєї спадщини, яка є постійним джерелом творчого натхнення для сучасних дизайнерів, а від так і основою для формування культури майбутнього.

Стрімкі соціально-економічні перетворення у всіх сферах життя і діяльності сучасного суспільства об'єктивно вимагають від закладів освіти етнічного та

екологічного виховання та його невід'ємної частини – освіти, як системи, що формує духовні цінності, розвиває мислення і творчість [3].

Поглянемо сьогодні на нашу колись квітучу, оспівану у віршах і прозі, закарбовану у малярських полотнах, а сьогодні потопаючу у технократичному бруді Україну. Чому це так? Можна як завгодно усвідомлювати серйозність екологічних проблем, захоплюватися дизайнерськими інтер'єрами виконаними в «етно-» чи «еко-» стилях, але водночас кидати упаковку від чіпсів на тротуар, використані пляшки мимо урни, сміття обабіч дороги, а дітям купувати небезпечні для здоров'я сумнівної якості китайські іграшки. Тому, сьогодні вкрай необхідна не лише чітка стратегія охорони природного середовища та посилення контролю за природокористуванням, але й добре продумана система екологічної освіти, з урахуванням надбань національної культури, велику частку якої займає народне декоративно-ужиткове мистецтво, яке апріорі базується на використанні природних натуральних матеріалів (дерево, глина, льон, вовна, солома, папір, лоза, листя, зерна, пир'я, мушлі, камінці тощо), які так охоче використовуються у творах «етно-» та «еко-» дизайну. Однак, реалії такі, що сучасний світ на даному етапі розвитку суспільства, вже не може обходитися без пластмасових виробів, пластику і поліетилену, які є небезпечними для природи. Проблема екології стає все більш актуальною для людства, і якщо наше покоління поки отримує тільки натяки від природи, що пора щось змінювати, то наступному – загрожують ультиматуми [6].

Екологічне виховання, на нашу думку, має здійснюватися засобами етнодизайну, тобто через творчу діяльність вихованців і чим раніше вони навчатися екологічно мислити, творчо застосовувати набуті знання, відчувати особисту причетність до збереження природних багатств, відповідальність за них; дбати про навколишнє їх середовище, про рідну природу, усвідомлювати унікальність власної землі і культури, шанувати їх, розвивати вміння і навички працювати з різними природними та штучними матеріалами у поєднанні з традиційними техніками і сучасними технологіями, тим більше шансів, що вони продовжать це робити у зрілому, більш свідомому віці.

Один з підходів в екодизайні – безвідходне виробництво. Щоб менше накопичувалося сміття, яке виробляється у неймовірних кількостях сучасним суспільством, потрібно змалечку привчати дітей, як до культури споживання, так і до екологічного відношення до використання природних ресурсів і речей, зокрема сортування сміття в побуті. Водночас, розвивати у них дизайнерське мислення через заняття прикладною творчістю, наприклад, у процесі творчої переробки вже непотрібних використаних речей й тим самим надавати їм друге життя. Слід також звернути увагу на економічність, як особливе функціональне значення екологічного дизайну. Як би хто не ставився до продуктів з вторсировини, нове життя використаних речей в ім'я збереження навколишнього середовища, може бути прекрасним. Тут можна говорити про почуття змішаного характеру, однак, побачивши красу цих незвичайних, творчо переосмислених речей, виникає відчуття захоплення, пов'язане з гармонійністю подібних творів.

Отже, зважаючи на вищезазначене, зробимо висновок, що в якості першочергових завдань, етнодизайн ставить перед суспільством (освітою, дизайном, виробництвом) пошук національного стилю та форми, гуманного ставлення до навколишнього середовища. Це вимагає відповідних підходів в освіті, що створюватимуть умови не лише для освоєння загальних і професійних компетентностей, а й сприятимуть формуванню свідомої екологічно грамотної особистості з глибоким знанням національної культури, яка орієнтована на органічний спосіб життя та споживання.

Слід зауважити, що у розвинених країнах екодизайн вже давно виріс з простої раціональної ідеї у потужну течію зі своїми законами, філософією, культовими



особистостями та громадськими організаціями, що займаються не тільки популяризацією цього напрямку, а й науковими розробками, класифікацією і каталогізацією знань про екодизайн, а також проведенням спеціалізованих виставкових і конгресних заходів [4].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Станкевич М. Протодизайн, концепції і морфологія дизайну / Михайло Станкевич // Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: збірник статей за ред. М. Яковлева. – К.: Фенікс, 2012. – С. 122-131.
2. Курочкин В.А. Экологические приемы формообразования в дизайне [Электронный ресурс] / В.А. Курочкин // Архитектон: известия вузов.– №41. – 2013. – Режим доступа: [http://archvuz.ru/2013\\_1/16](http://archvuz.ru/2013_1/16).
3. Руденченко А.А. Формування основ фахової підготовки студентів мистецьких навчальних закладів засобами етнодизайну / А.А. Руденченко // Вісник ХДАДМ. – № 8. – 2011. – С. 29-31.
4. Глазичев В. Нариси з теорії і практики дизайну на заході. [Електронний ресурс] / В. Глазичев. – Режим доступу : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Glaz/02.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Glaz/02.php).
5. Борисова С. Етнодизайн як явище сучасної культури. [Електронний ресурс] / С. Борисова. – Режим доступу : [rozumniki.ua.ua/view-articles-etnodizayn](http://rozumniki.ua.ua/view-articles-etnodizayn)
6. Чупріна Н.В. Апсайклінг та його визначення як напряму екодизайну в сучасній індустрії моди. [Електронний ресурс] / Н.В. Чупріна, М.Б. Сусук. – Режим доступу : [knutd.com.ua/publications/pdf/Ukrainian\\_editions/...](http://knutd.com.ua/publications/pdf/Ukrainian_editions/...)

УДК 37:[7.012:504]

Володимир Прусак  
(Львів, Україна)

## СТАНОВЛЕННЯ ЕКОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ МАЙБУТНЬОГО ДИЗАЙНЕРА У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

*У статті висвітлюється роль екологічної свідомості у професійній діяльності фахівця. Виявлено, що екологічну свідомість розуміють як ціннісні установки, направлені на збереження, відновлення і раціональне використання природи. Показано, що науковий аспект виходу із екологічної кризи передбачає формування у особистості екоцентричного типу екологічної свідомості. Сформульовано базові положення формування екологічної свідомості майбутнього дизайнера у системі неперервної освіти, зокрема: орієнтація на концепцію цілісного середовищного дизайну; формування системи ціннісних екодизайнерських установок; усвідомлення синергетичного характеру екологічних процесів та причетності до збереження природи в процесі професійної діяльності; усвідомлення цілісності світу, де людина є атрибутивною складовою; формування професійно спрямованої екологічної картини світу.*

**Ключові слова:** природа; екологія; підготовка дизайнера; екологічна освіта; екологічні знання; екологічна свідомість.

*The article was research the role of environmental awareness in professional careers. Revealed that environmental awareness is understood as values, focused on saving, restoration and sustainable use of natural resources. Was showed, that the scientific aspect of overcoming the environmental crisis involves the formation of personality type ecocentric environmental awareness. Formulated the basic provisions of the environmental awareness of the future designer of the system of continuous education, in particular, focus on the concept of integrated environmental design; forming system of value ecodesigners installations; understanding the synergistic nature of ecological processes and involvement in the preservation of nature in the profession; awareness of the integrity of the world where man is*

*attributive component; formation of professionally focused ecological world view.*

**Keywords:** *nature, ecology, training of a designer, ecological education, ecological knowledge, environmental awareness.*

**Постановка та актуальність проблеми.** На сучасному етапі розвитку суспільства усе більшої актуальності набуває необхідність екологічної переорієнтації свідомості кожної людини. Такий процес стає можливим за умов переосмислення самої людини [6]. Формування екологічної свідомості передбачає таку перебудову поглядів і уявлень людини, коли освоєні нею екологічні норми стають одночасно нормами її поведінки по відношенню до природи. У тому випадку, якщо екологічні знання, вже сприйняті людиною, але не являються для неї імперативом поведінки, навряд чи можна говорити про наявність у неї екологічної свідомості в повному розумінні цього слова. Скоріше можна говорити про більш або менш наявні її передумови у вигляді простої поінформованості [4, с.10]. Необхідність переходу освітньо-виховної екології на нові науково-природничі засади усвідомлюється сьогодні й науковцями, і педагогами-практиками, і суспільством у цілому. Однак перехід освіти до навчання молоді на принципах нової екологічної парадигми є складним завданням. Докорінних змін потребують понятійний і категоріальний апарат, логіка викладання предмета і методологія екологічної освіти. Про це свідчать численні авторські навчальні програми, нові посібники з екології, які ще не повністю позбулись схоластики, догматизму, а то й звичайного неучтва [2].

Процес становлення екоцентричної свідомості завжди зв'язаний з формуванням у молоді, що вчиться, рис моральності і гуманності, тобто розвитком духовного світу людини. Тут важливе усвідомлення того, що перш ніж користуватися ресурсами природної системи з метою задовольнити особисту потребу, потрібно сто разів думати про безбиткові шляхи такого роду дії. Отже, екологічна освіта почала трактуватися як безперервний навчальний процес, направлений на засвоєння людиною систематизованих знань, умінь і навиків, який формує не лише його відповідальне відношення до навколишнього природного середовища, але і спільну екологічну культуру.

**Аналіз останніх досліджень з зазначеної проблеми.** У сучасній філософії безпосередньо проблемі виникнення і розвитку екологічної свідомості присвячені роботи Р.У. Біджиєвої, Н.А. Бірюкова, А.І. Валітової, О.М. Варго, Е.У. Гірусова, С.Д. Дерябо, Т.В. Іванової, Т.П. Казначеева, А.Н. Кочергіна, В.В. Пустовойтова, В.О. Сітарова, Л.М. Яо, В.А. Ясвіна. Важливі наукові розробки належать таким авторам як М.І. Дробноход, Ф.В. Вольвач, С.Г. Іващенко, Б.А. Мукушев, Л.І. Сидоренко, Г.С. Тарасенко та ін.

**Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми,** котрим присвячується дана стаття. Поряд з низкою важливих публікацій у цьому напрямі, проблема теоретичного осмислення процесу становлення екологічної свідомості фахівця, оновлення її поняттєвого та категоріального апарату, а також виявлення її особливостей у підготовці фахівців з дизайну не були предметом спеціального дослідження, що і зумовило вибір теми пропонованої статті.

**Формулювання цілей статті** – обґрунтування базових положень становлення екологічної свідомості майбутнього дизайнера у системі неперервної освіти.

**Виклад основного матеріалу.** В освітніх закладах України викладається низка дисциплін екологічного циклу, покликаних формувати в молоді сучасну науково-природничу картину світу, а також сприяти засвоєнню нею іманентних принципів і закономірностей розвитку природи на рівнях її структурної організації від організму до людського суспільства і біосфери включно.

Студенти ж, повинні навчитися не лише обґрунтовувати свої світоглядні позиції у сфері екології, а й користуватися здобутими знаннями у повсякденному житті. Отже,

у структурі цілей екологічної освіти виразно простежуються світоглядний (буттєвий) та прагматичний (діяльнісний) аспекти: як саме людина усвідомлює себе у природі, зв'язки з нею та якою відповідно до цього має бути її поведінка у природі. Це й становить основний зміст екологічної освіти на сучасному етапі розвитку суспільства.

Гуманітарно-світоглядна компонента екології тривалий час була прерогативою ідеологічних органів та їх численних відгалужень в освіті, її осердя – науково-природничу основу – становила так звана загальноприйнята концепція ноосфери (ноосферна парадигма), що, як з'ясувалося, вичерпалася і виявилася недієздатною у практичному і теоретичному аспектах.

Аксіологічний сенс екодизайн-освіти полягає в тому, щоб сформувані ціннісні екологічні установки, в основі яких – цілісне сприйняття світу, визнання не утилітарної, а загальної цінності природи як основи життя, відповідальне ставлення до всіх проявів життя. Цілісне уявлення про світ, екологічна культура, цілісний світогляд, екологічна свідомість особистості – основа формування інтеграційної ключової компетенції будь-якого фахівця. Оволодіння цією компетенцією в процесі екологічної дизайн-освіти – нове, затребуване часом завдання педагогіки вищої школи. Нові аксіологічні орієнтири, цілісний погляд на світ, ідеї екогуманізації і екологічної культури повинні сприяти становленню екологічної компетентності в професійній підготовці дизайнерів.

У зв'язку з цим, екологічна компетентність дизайнера може бути представлена як здатність і готовність реалізувати в професійній діяльності екологічні ціннісні установки і орієнтири, проектувати цілісне предметне середовище [1].

Без сформованої нової освітньої моделі не можна сформувані ані екологічну свідомість, ані стійке суспільство. Адже екологічні, а відтак і валеологічні, проблеми мають більш глибокий характер і закорінені в тих сферах людського буття, що охоплюють релігійні та світоглядні системи, суспільні норми, етнічні, людські взаємини, культуру взагалі. Тільки високоосвічене та високодуховне суспільство здатне реалізувати принцип коеволюції з природою (тобто принцип спільного, узгодженого, природовідповідного розвитку).

Проблема постійного екологічно безпечного розвитку, фізичного і морального здоров'я суспільства – це, насамперед, проблема індивідуальної та колективної свідомості, формування якої є прерогативою системи освіти. Проблему становлення світогляду тих хто навчається доцільно змістити в реальну площину екологічного виховання, з'ясування праксеологічного змісту поведінки людини у природі та її стратегії виживання, оскільки саме так формулюється найактуальніша проблема сучасності – стратегія виживання людства. А це завдання, як відомо, є прерогативою сучасної екології, яка поміж усіх дисциплін має найвідповіднішу для цього методологію, концептуальні основи та систему робочих методів [2].

Тенденція розвитку дизайну та проектної культури в цілому залежать від двох найважливіших факторів. З одного боку, це бурхливий розвиток науково-технічного прогресу, з іншого – викликані ним соціальні й екологічні зміни. Стрімкий розвиток техніки спричинив багато глобальних проблем ХХ століття. Техноцентризм, техноцентристські орієнтири сучасної цивілізації визначали до останнього часу розвиток не лише технічних і природничих, а й гуманітарних наук. На зміну технократичному мисленню сьогодні приходять нові форми усвідомлення перспектив розвитку суспільства й цивілізації. У рамках екологічного руху формується екологічна свідомість зі своїми особливими настановами, напрямками думки й цінностями.

У прагненні з'ясувати зміст і функції екології у сучасному освітньому просторі, звертається увага на взаємопов'язаність аксіологічних вимірів сучасного екологічного знання та її етичних, естетичних, художніх, філософських аспектів [6]. Екологія повинна не тільки «нав'язувати» індивідууму від імені суспільства кодекс поведінки, але й давати можливість «вписатися» у цей кодекс. Саме в екологічному контексті, на

думку М.І. Дробнохода, поєднується матеріальне і духовне [3]. У такий спосіб відбувається посилення етичного компоненту у змісті екології. Естетичне та екологічне у світогляді не просто співіснують, але й взаємодіють, впливають одне на одне. Своєрідним «каталізатором» їхньої взаємодії є етичне як система соціально визначених норм поведінки, що вироблені людською культурою.

Під екологічною свідомістю розуміються «ціннісні установки, направлені на збереження, відновлення і раціональне використання природи. Ціннісні установки передбачають систему наукових знань, поглядів і переконань, що забезпечують становлення відповідального відношення особи до навколишнього середовища у всіх видах діяльності» [5, с. 32]. Сьогодні паралельно існують два типи екологічної свідомості: *антропоцентрична екологічна свідомість* передбачає весь спектр природоохоронної діяльності особи або суспільства з позиції чинника корисності для людини; *екоцентрична або біоцентрична екологічна свідомість*, яка виступає як нова парадигма екологічного мислення. Тут гармонійний розвиток, або коеволюція людини і природи, виступає як вища цінність.

Збитковість антропоцентричної свідомості полягає в тому, що комфортність і зручності для людини завжди досягаються величезною ціною забруднення оточуючого її середовища. Наприклад, для виготовлення автомобіля знадобиться декілька тонн залізняку. При цьому псується ґрунт, у результаті плавлення руди в атмосфері викидається значна кількість шкідливих речовин, відбувається теплове забруднення атмосфери Землі і так далі. З позиції природних наук дана суперечність, властива сучасній цивілізації, трактується через поняття ентропії, яка стала застосовною для всіх соціоприродних процесів навколишнього світу. Створення зручностей для людини завжди відбувається за рахунок зростання ентропії енергетичних і матеріальних ресурсів оточуючої нас природи.

В людській свідомості віками укорінялася думка про невичерпність і стабільність світу. Не лише окремі люди, але й суспільство в цілому настільки звикли до такого аксіоматичного положення про те, вони є похідними від навколишнього світу. Реалії сьогодення доводять зворотнє: стан природного та соціального середовища став похідним від діяльності людини. Тому, самим безпосереднім чином залежить від рівня культури людей і ступеня їхньої моральності. Творчий, конструктивний характер людської діяльності завжди виступає важливою умовою розвитку його екологічної культури [5]. Осмислення синергетичних аспектів екології молоддю, що навчається, сприяє формуванню у неї *екологічної картини світу*, яка співзвучна із узагальненою екологоеволюційною синергетичною картиною світу, створеною академіком Н.Н. Моїсеєвим. Ретроспективно змальовуючи минуле природного світу, виникнення життя на Землі, він вважає, що його першоосновою є «фундаментальна біфуркація» процесу еволюції; наступний другий етап – «народження Розуму», виникнення і розвиток інтелекту, мислення та моральності. Моральність особливо важлива, оскільки внаслідок діяльності людини виникає «друга природа» – техносфера, що є небезпекою як для природи, так і для людини. На певному етапі розвитку людини виник «колективний розум», за допомогою якого можливо здолати проблеми, що породжуються розвитком техносфери. У своєму розвитку людина може і не зуміти здолати «заборонену межу» – переведення біосфери в такий стан, коли в ній більше не залишиться місця для неї самої.

Зараз має місце «новий виток антропогенезу», людство підійшло до нової, третьої перебудови такого ж масштабу, як і дві перші. Головна проблема – втрата можливої нестійкості біосфери як цілісної системи, частиною якої тепер є людство. Результатом втрати стабільності теперішнього стану квазірівноваги буде перехід біосфери (як і всякої нелінійної системи) в новий і невідомий нам стан, в якому людині просто може не знайтися місця. Біосфера як самоналагоджувальна система (за рахунок регулюючої дії біоти, тобто елементу біосфери) до певного часу могла компенсувати

зовнішні навантаження, що змінюються. Упродовж мільярдів років вона утримувала параметри біосфери в тому вузькому інтервалі їх значень, в якому лише і міг виникнути наш біологічний вид. І це регулювання забезпечувалося незважаючи на те, що за час існування планети біосфера Землі неодноразово піддавалася додатковим зовнішнім навантаженням – колювання сонячної активності, падіння метеоритів, інтенсивний вулканізм і так далі.

Сьогодні основним джерелом небезпеки для стабільності біосфери стає людина [7]. Саме діяльність цього біологічного виду стала причиною для стійкого розвитку всього живого нашої планети. «Людина як складна відкрита система, але в той же час і елемент системи більш високого рівня – Природи, її підсистеми – зобов'язана погоджувати цілі свого розвитку із цілями розвитку Природи, інакше може виявитися небажаним елементом і бути «відбракованим», зрештою, природною системою відбору. Тому слід переглянути укорінену установку про всесилля наукового знання і людської можливості однозначно передбачати поведінку системи. Нині існуючий живий і неживий світ влаштований дуже оптимально, тому будь-яка спроба його «удосконалення» на догоду людині приводить до того, що енергетична ефективність і екологічна перевага «нового» місця існування кінець кінцем виявляється нижче природною.

Наукове розуміння виходу із екологічної кризи є видимим в такому контексті – це формування особи екоцентричного типу екологічної свідомості, що ґрунтується на принципах теорії самоорганізації. Постулати даної теорії стосовно екологічної проблеми свідчать, що виживання людства можливе лише при узгодженій дії суспільства і природи (діалог між суспільством і природою); за кожен необдуманий крок людини в освоєнні об'єктів природи прийдешнє покоління може розплатитися дуже дорого; сьогоднішня перемога над природою може відгукнутися завтра у формі екологічної кризи; природа поступає завжди оптимально, економно і «мудро» [5]. Знання ж, почерпнуті із синергетики і пов'язані з питаннями виникнення флуктуацій в макроструктурі, можливості їх резонансного розростання, тобто біфуркаційно-катастрофічної «поведінки» природи при порушенні її екологічної рівноваги, здатні забезпечити розуміння ними того, що в особливих станах нестійкості навколишнього середовища діяльність кожної людини може виявитися істотною для природних процесів. Розуміння того, що за екологічною кризою наступлять системні кризи: соціальні, духовні і ін., повинно мобілізувати весь спектр, гуманний потенціал всіх інтелектуальних осіб (школярів, студентів, політичних діячів, підприємців, учених і ін.). Звідси витікає необхідність усвідомлення кожною людиною величезного вантажу відповідальності за долю всієї соціальної системи і навколишнього світу, особливо у відрізок часу перехідного періоду нашого суспільства.

**Висновки.** Таким чином, можна сформулювати **базові положення становлення екологічної свідомості майбутнього дизайнера у системі неперервної освіти:**

- орієнтація на концепцію цілісного середовищного дизайну, що охоплює продукти промислового, графічного дизайну та архітектури;
- формування системи ціннісних екодизайнерських установок, спрямованих на збереження, відновлення і раціональне використання природи;
- усвідомлення синергетичного характеру екологічних процесів та причетності до збереження природного середовища в процесі майбутньої професійної діяльності;
- усвідомлення цілісності світу, де людина виступає атрибутивною складовою;
- формування професійно спрямованої екологічної картини світу.

До подальших напрямів відносимо дослідження інших аспектів екологічної підготовки майбутнього дизайнера у системі неперервної освіти.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Глазачева А.О. *Формирование экологической компетентности будущих дизайнеров в профессиональной подготовке: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. педагог. наук: 13.00.08 / А.О. Глазачева.* –

- Москва, 2009. – 25 с.
2. Дробноход М.І. Концептуальні основи формування екологічного мислення та здібностей людини будувати гармонійні відносини з природою: [Кол. моногр.] / М.І. Дробноход, Ф.В. Вольвач, С.Г. Іващенко. – К.: МАУП, 2000. – 76 с.
  3. Дробноход М.І. Філософія екологічної освіти: концептуальні основи / М.І. Дробноход // Педагогіка і психологія. – 1996. – № 3. – С. 43-49.
  4. Ліпич І.І. Екологічна діяльність як складова соціокультурного процесу: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філос. наук: 09.00.03 / І.І. Ліпич. – К., 2008. – 18 с.
  5. Мукушев Б.А. Синергетический подход к экологизации образования / Б.А. Мукушев // Вестник высшей школы. – 2008. – № 10. – С. 30-37.
  6. Сидоренко Л.І. Сучасна екологія. Наукові, етичні та філософські ракурси: Навчальний посібник / Л.І. Сидоренко – К.: Вид. ПАРАПАН, 2002. – 152 с.
  7. Тарко А. Н.Н. Моисеев о проблемах развития биосферы и общества // Свободная мысль. – 2002. – №8. – С.14-19.

*Вячеслав Колейчук (МАРХИ)*

*Александр Лаврентьев (МГХПА)*

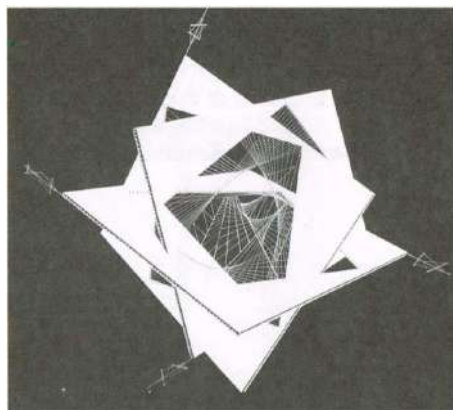
### **ЭКСПЕРИМЕНТ В ДИЗАЙНЕ: СМЫСЛ И ЦЕЛИ**

Эксперимент в дизайне, в отличие от эксперимента в других областях художественного творчества, таких как живопись или скульптура, фотография или кинематограф, в которых новаторские произведения сохраняют принадлежность к традиционной жанровой структуре, зачастую нацелен на разработку не столько вещей или их проектов (законченных продуктов деятельности), сколько формальных или функциональных принципов, «полуфабрикатов», идей вещей. Так же как в науке и технике, эксперимент в дизайне имеет, как правило, отвлеченный характер, что проявляется в преувеличенном внимании к одним факторам проектирования (социальным, функциональным, формообразующим) и временном игнорировании других. На этой проверке идей в их максимальном развитии мы и остановимся. **Эксперимент в дизайне опирается на три важнейшие категории дизайнерского формообразования: материал, технологию, структуру.**

Под материалом подразумевается не только реальный физический материал, но и материал аналитический, творческий – образы и элементы композиций. Технология – это также не столько производственная технология, сколько технология моделирования форм в проектной деятельности, которая может замещать, имитировать реальные технологические процессы или совпадать с ними. Работу по экспериментальному проектированию целесообразно начинать с наиболее общего уровня формообразования, вне влияния социальных, функциональных, семантических аспектов. Столь же общий, универсальный характер носят и проблемы технологии формообразования: оперирование с графическими элементами, комбинаторными и трансформирующимися структурами.

Названия подразделов отражают последовательность рассмотренных тем: обзор проблем формообразования в дизайне; графика; объемное формообразование из плоскости; трансформирующиеся и кинетические структуры и композиции, комбинаторное формообразование, а иллюстрации отражают ту широту диапазона информационной среды, в которой должно осуществляться экспериментальное моделирование. **Исследовательский пафос – это, наверное, наиболее интересное явление в современном художественном творчестве.** В работах художников, дизайнеров, архитекторов прослеживаются как бы два плана: один – чисто художественный, связанный с формальной композицией; проекты (часто серии работ) представляют собой некие эстетические аспекты творчества. Другой – концептуальный. В этом втором плане иллюстрации решения общего принципа

(например, комбинаторного), или демонстрацию вариантов модели того или иного проектного пространства, отражение спектра возможного взаимодействия реального и изображаемого и т.д. Более того, единый и достаточно простой принцип (или принципы), иногда близкий к правилам игры, может быть основой для творчества нескольких художников, и тогда возникают достаточно своеобразные области художественной деятельности, которые имеют замкнутый, региональный и экспериментальный характер. Примерами могут служить поп-арт, кинетизм, концептуализм, компьютер-арт, серийное искусство. Явившись вначале как вполне самостоятельные области формообразования, в дальнейшем они как бы растворились в общехудожественной практике, выполнив свою задачу стимуляции новых формальных идей и развития формально-эстетического языка искусства.



*Проект «Градолета». Серия архитектурных проектов для околоземного пространства. Эксперимент заключался в создании композиционной структуры, не имеющей привязки к вектору земного тяготения. Автор В. Локтев, 1967*

Может показаться, что появление таких идей, возникших вне традиционной типологии искусства, – или случайность, или проявление воли какой-то группы людей, или модное поветрие. Однако это, скорее, возможность для быстрого реагирования на проблемы НТП, на новые социокультурные задачи. Это – неформальная, стихийно возникшая экспериментальная лаборатория в сфере искусства.

Наши представления об экспериментальных тенденциях в дизайне были бы неполными без упоминания о художественном авангарде 1920-1930-х годов. Именно в этот период из общего потока художественных деятелей выделилась группа художников-экспериментаторов, конструктивно мыслящих, концептуально нацеленных на формальные, художественные и социальные проблемы. Собственно, все новейшие тенденции в современном искусстве продолжают традицию эксперимента, заложенную в советском авангарде, подтверждая своим существованием естественную необходимость в искусстве, в том числе, и в дизайне, экспериментальной деятельности. Эта необходимость провоцируется сменой эволюционных схем развития искусства революционными, требующими оперативных методов адаптации дизайнерской деятельности к все более быстрым изменениям в окружающем мире.

Недооценка, а точнее, **полное отсутствие в дизайне экспериментального направления, исполняющего роль генератора новых идей, в том числе, в области создания заделов в формально-эстетическом языке дизайна, обусловлено, с одной стороны, тем, что нет конкретного социального заказа на эксперимент.** Обычно в дизайнерской практике возможность для эксперимента возникает или при постановке нетривиальной задачи по проектированию объекта, ранее не существовавшего, например космической станции, или при заказе на оригинальное решение известного объекта (аула), предполагающее наделение его новыми формально-эстетическими свойствами. В этом случае понятие «экспериментальное» как бы включается в определения «новое», «оригинальное», «своеобразное». Такой подход к эксперименту

не предполагает создания организационно и творчески обособленной экспериментальной области дизайнерской деятельности, а включает ее в общий поток проектирования.

С другой стороны, есть объективные причины недооценки эксперимента в дизайне. Это прежде всего **невозможность создания ясной установки на эксперимент, так как экспериментальные задачи могут быть поставлены только внутри дизайнерской профессии**, т.е. самим дизайнером, знающим (или чувствующим) о присутствии тех или иных интеллектуальных, организационных, формально-художественных, а в целом творческих тупиков. В результате отсутствие достаточных знаний и умений, стабилизирующее или замедляющее развитие дизайнерской профессии, не позволяет решать социально-культурные задачи адекватно времени и месту.

Таким образом, отношение к эксперименту в дизайне должно основываться на понимании необходимости и важности существования в нем экспериментального слоя, применении других, нежели в рутинном дизайнерском проектировании, критериев его оценки, принятии иных форм организации (вернее самоорганизации) экспериментальной дизайнерской деятельности, заостренном внимании к работам дизайнеров-экспериментаторов, получающих творческие импульсы не столько внутри дизайнерского творчества, сколько за его пределами – в математике, психологии, физике, социологии, искусстве, технике, технологии и т.п., а в целом – в науке и культуре. Кроме общих представлений о проблемах и тенденциях в экспериментальном дизайне, важно отметить два его уровня. Один связан с глобальными экспериментами на уровне создания дизайн-программ для отраслей промышленности, другой – с локальными экспериментами в области конструирования, методов формообразования, стилеобразования, композиции, цвета, материала, технологии формы, зрительного восприятия.

Рассмотрим на первый взгляд традиционную триаду «материал – техника – форма». Естественным ходом рассуждения является указание на элементы их взаимодействия, связи и то образуемое ими силовое поле, на котором разворачиваются формально-эстетические поиски дизайнеров. Здесь представляются важными не столько варианты взаимодействия материала, технологии и формы, сколько изменения в наших представлениях о самих элементах триады.

В дизайне, кроме традиционного отношения к материалу, когда он трактуется в сугубо физико-механическом смысле, его часто определяют через процесс и результат преобразующей деятельности дизайнера.

В этом случае в ряд материалов может стать более широкий класс свойств и явлений материального мира, вплоть до психологических и организационных.

УДК 502.1 (075.8): 621.74

*Володимир Коляда,  
Г'юрій Фортуна,  
Сергій Сардак  
(Дніпро, Україна)*

### **ДОСЛІДЖЕННЯ МОЖЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ КРЕМНЕЗЕМИСТИХ ВІДХОДІВ МЕТАЛУРГІЙНОГО ВИРОБНИЦТВА В БАГАТОТОННАЖНИХ СИЛІКАТНИХ ТЕХНОЛОГІЯХ**

*Показана можливість утилізації відвалів екологічного використання відвалів відпрацьованих формувальних сумішей (ВФС), що накопичилися, в металургійному ливарному виробництві і одночасно вирішення питань поповнення місцевих джерел сировинних компонентів для виготовлення будівельних матеріалів і зокрема бетонних виробів будівельного призначення. Розглянуті різні варіанти застосування ВФС як*



*складової бетонної суміші, не погіршуючої її міцнісних характеристик.*

**Ключові слова:** *кремнеземисті відпрацьовані формувальні суміші, бетонні вироби, будівельні матеріали, виробництво бетонних виробів, гідравлічні в'язучі, енергозберігаючі технології, міцнісні характеристики.*

### **Постановка проблеми**

Сучасна будівельна індустрія немислима без застосування бетонів і виробів на їх основі. Завдяки своїм високим експлуатаційним характеристикам бетон і будівельні вироби з нього займають одну з провідних позицій в списку сучасних будівельних матеріалів, цей матеріал – один з найоб'ємніших в багатоманітності використання. Але разом з тим виробництво бетону – вельми складний і енергоємний процес, що вимагає високого рівня знань, значної кількості енерговитрат і сировинних матеріалів. Самими витратними статтями при виробництві бетону є використання у великих об'ємах дорогих терпких речовин, теплової і електричної енергії.

В даний час на території України накопичені практично необмежені по об'ємах відвали відходів, більша частина яких – металургійного походження, загальна кількість яких складає близько 70 млн. тонн. Відомо, що при виробництві 1 тонни металевого литва утворюється близько 6 тонн попутних відходів. Утилізація таких великих кількостей відходів, як відпрацьовані формувальні суміші (ВФС), є особливою проблемою не тільки для багатьох регіонів України, але і для інших країн [1].

Сьогодні пріоритетним напрямом в будь-якій сучасній індустрії, у тому числі, і в будівельній, є раціональне використання ресурсів, зниження енерговитрат на виробництво, збереження природних непоновлюваних запасів, екологічна чистота і безпека продукції, що випускається. Дослідження і наукові роботи, присвячені як вирішенню екологічних проблем, пов'язаних з ВФС, так і поліпшенню властивостей бетону, проводяться всіма крупними підприємствами в Україні і багатьма за кордоном, і є першорядним завданням у виробництві високоякісної продукції [2].

### **Аналіз останніх досліджень і публікацій**

Одним з найперспективніших методів отримання якісного бетону є використання ВФС, які утворюються в процесі ливарного виробництва і є дрібними кварцовими пісками, що містять залишки зв'язок. При цьому вказані відходи мають хорошу сипучість і здібність до рівномірного перемішування з іншими компонентами будівельних матеріалів.

Як основний компонент для бетону, можуть використовуватися кварцові піски відпрацьованих ливарних форм, замінюючи собою до 50% природного дрібного заповнювача. Відпрацьований конгломерат заздалегідь звільняється за допомогою магнітного сепаратора від залістистих включень, а потім піддається подрібненню в ударно-відбивній дробарці до отримання матеріалу з дисперсністю для проходження через сита з розміром отворів 0,5, 1, і 2 мм, що складає відповідно до 99 мас. %. У процесі подрібнення руйнуються також конгломерати, і відбувається механічна активація поверхні оброблюваних частинок, що дозволяє при використанні таких пісків як дрібний заповнювач підвищити їх активність до гідратації і відповідно поліпшити механічні та інші властивості бетону.

На підставі досліджень, проведених Білоруським інженерно-будівельним інститутом, відпрацьовані формувальні суміші металургійного ливарного виробництва рекомендуються в залізобетонних виробах (ЖБІ) як ефективні добавки для будівельних розчинів [3].

На ОАО «Епром» (м. Вороніж) досліджені можливості комплексного введення до складу бетонних виробів відпрацьованих формувальних сумішей, які у якості замінників природної сировини можуть успішно використовуватися як компоненти складів мас у виробництві будівельних виробів, – стінних каменів, фундаментних блоків, тротуарної плитки і т.д.

На Воронежському комбінаті будівельних виробів і матеріалів були визначені номенклатури будівельних виробів з використанням регенованого піску – плити бетонні тротуарні (ГОСТ 17608–91), блоки бетонні для стін та підвалів (ГОСТ 13579–78), перемички залізобетонні для будівель з цегляними стінами (ГОСТ 948–84), де доцільно і перспективно використовувати спеціально виготовлені з відходів ВФС заповнювачі [4].

Дослідження, проведені Донецьким НТУ на Макіївському труболиварному заводі і Єнакіївському металургійному заводах, показали можливість застосування ОФС для виробництва будматеріалів. Переробка відходів металургійного виробництва може не тільки розширити базу сировини будівельних матеріалів, але і, використовуючи вигідне розміщення відвалів таких відходів, може знизити транспортні витрати і дати відчутний економічний ефект [3].

#### **Постановка завдання і його рішення**

У лабораторних умовах кафедри хімічної технології кераміки і скла Українського державного хіміко-технологічного університету (УДХТУ) були проведені комплексні дослідження ВФС після їх збагачення, які у великих кількостях накопичені у відвалах передмістя м. Одеси.

Спроектвана і побудована універсальна збагачувальна лінія дозволяє селективно розділяти вказані відходи. При цьому також відділяється відпрацьований кварцовий формувальний пісок з фракціями менше 1,0 мм.

Хімічним аналізом встановлено, що вміст кремнезему в цьому піску знаходиться в межах 83,0-86 мас. %. Також присутні  $Al_2O_3$  в кількості 4 + 0,5 мас. % і  $Fe_2O_3$  в кількості 7,5 + 0,4 мас. %. Сума фарбувальних оксидів – хрому, міді і марганцю складає 0,8 + 0,4 мас. %, а лужних  $Na_2O + K_2O$  – 0,9 + 0,2 мас. %. Крім того, в невеликих кількостях виявлені  $CaO$ ,  $MgO$ ,  $TiO_2$ ,  $ZrO_2$ ,  $P_2O_5$ ,  $NiO_2$ ,  $ZnO$ ,  $WO_3$ .

Надалі дослідження отриманого збагаченого формувального піску проводилися в двох напрямках – використання у виробництві скла і виробів з нього і використання у виробництві бетонів і бетонних виробів.

#### **ВИКОРИСТАННЯ У ВИРОБНИЦТВІ СКЛА І ВИРОБІВ З НЬОГО**

На основі рецептури виробничого скла Пісковського скляного заводу була проведена заміна використовуваного на цьому підприємстві кар'єрного піску на збагачений формувальний пісок.

При варці дослідних складів в електричній печі встановлено, що гомогенне скло на збагаченому формувальному піску приємного оливкового кольору з високим блиском було отримане при температурі на 60-75°C нижче, ніж на виробничому складі.

#### **ВИКОРИСТАННЯ ПРИ ВИРОБНИЦТВІ БЕТОНІВ**

Вивчалися властивості цементно-піщаної суміші для бетонних виробів, і проводився порівняльний аналіз зразків:

- приготованих на пісках різних кар'єрів і збагаченого формувального піску;
- з використанням різних масових частин цементу різних виробників – 20, 25, 30 мас. %;
- з використанням води із спеціальною підготовкою і без неї;
- досліджувалися терміни тужавіння дослідних зразків.

Після аналізу властивостей дослідних бетонних зразків з різними термінами тужавіння вивчали їх міцнісні характеристики при вигині і при стискуванні. Було встановлено, що збагачені формувальні кварцові піски не проявляють негативного впливу на вказані властивості піщано-цементних сумішей, і навіть, навпаки, міцність при стискуванні дослідних зразків бетону підвищується. Встановлено, що при однаковому вмісті цементу цей показник склав 14,0 МПа в порівнянні із штатними зразками – 12,9 МПа, а показник міцності при вигині для зразків на формувальному піску склав 3,4 МПа в порівнянні з іншими зразками – 3,2 МПа.

## **Висновки**

1. Отримані результати випробувань показали, що відпрацьовані і збагачені формувальні суміші можуть бути використані в енергозберігаючій технології скловаріння при виробництві виробів від темно-коричневого до оливкового колірному ряду – тобто тари, посуду, плитки, блоків і тому подібного.

2. Застосування досліджуваних ВФС не порушує існуючу відпрацьовану технологію виробництв бетонних виробів різного призначення, що діють, і може бути рекомендоване для їх використання як альтернативний варіант основного сировинного компоненту.

3. Переваги, отримані від використання таких металургійних відходів і, зокрема, відпрацьованих формувальних сумішей у виробництві будівельних матеріалів наступні:

- розширення сировинної бази;
- енергозбереження;
- скорочення виробничих і транспортних витрат;
- зниження ринкової вартості будівельних матеріалів;
- екологічний ефект – очищення навколишнього середовища і зниження шкідливого впливу на природу відходів металургійного ливарного виробництва.

## **ЛІТЕРАТУРА**

1. Бусел А.В. *Использование крупнотоннажных бытовых и промышленных отходов // Строительные материалы, 1994. – № 9. – С. 7-9.*
2. Шальовська І.А., Гутько Ю.І. *Дослідження можливості утилізації відходів формувальних сумішей // Вісник Донбаської державної машинобудівної академії №4 (25) – 2011. – С. 169-173.*
3. Побокіна Є.П. *Магістерська робота «Аналіз ресурсозберігаючих технологій і удосконалення прийомів утилізації відвалів ливарного виробництва машинобудівного і металургійного комплексу» // Авторський реферат. Донецький НТУ. Кер. доц. Ростовський В.І. Донецьк, 2011. – С. 1-3.*
4. Сушко Т.І., Кучер А.Т. *Ресурсо- и энергосбережение в литейном производстве // Воронеж, 2012 г. ФТБОУ ВПО «Воронежский государственный технический университет». – С. 5-11.*

*Олексій Лазарєв  
(Київ, Україна)*

## **«ЗЕЛЕНА АРХІТЕКТУРА» ЯК АЛЬТЕРНАТИВА БІОНІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ**

Один з основних напрямів у навчальних та наукових роботах на кафедрі ландшафтного мистецтва та міського середовища у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв є екологічні дослідження з біоніки та ергономіки.

«Зелена архітектура» допомагає оптимізувати розвиток міського планування та будівельного дизайну. Вона покращує клімат всередині й зовні нашого штучно побудованого навколишнього середовища і допомагає як природному середовищу, так і клімату планети. Людське житло набуває комфортний та здоровий клімат. Освітлення, опалення, охолодження повітря, кондиціонування і акустика є об'єктами ретельної розробки. Засобами архітектури, будівництва та обслуговування будівель нам вдається краще зберігати наш «космічний корабель» – Землю. З цією метою збалансований термін життя будов оптимізується за рахунок енергоспоживання та скорочення забруднень повітря.

«Зелена архітектура» використовує найбільш новітні наукові та технологічні розробки для дослідження та розвитку ефективного енергоспоживання та відновлюваних джерел енергії. Вона пристосована до місцевих кліматичних умов, ландшафту і специфічним особливостям своїх мешканців найоптимальнішим чином.



Варто зазначити, що найбільш цікаві результати екологічна наука дала в сфері архітектури. З'явився навіть специфічний термін «зелена архітектура». Чіткого визначення цьому терміну немає, тому що у введення цієї галузі потрапляють розробки відразу декількох напрямків. По-перше, це питання використання матеріалів, що не завдають шкоди навколишньому середовищу ні при виробництві, ні при експлуатації. По-друге, це проблема енергозбереження – з кожним місяцем енергоносії коштують усе дорожче, і можливість замкнутого енергетичного контуру будівлі (або самозабезпечення енергією) цінується все більше.

Ну і, нарешті, це втілення «природних» ідей у конструкції будівлі. Сучасна споруда повинна бути частиною існуючого ландшафту, не повинна протиставляти себе логіці навколишнього простору, і більш того, повинна допомагати середовищу зберігати свою цілісність і неповторність.

До недавнього часу прикладів повноцінної зеленої архітектури було зовсім небагато, а першовідкривачами нестандартного виду будівництва виявлялися новачки будівельної галузі. Вже з середини 90-х років в архітектурному світі відбулася переоцінка цінностей, і будівельники взялися освоювати колись експериментальне будівництво. І якщо ще двадцять-тридцять років тому «зелена архітектура» була примхою і свідченням високого соціально-економічного статусу, то зараз це просто нагальна необхідність.

Ще в давньоримській архітектурі житлових будинків низьке зимове сонце використовувалося як основне джерело світла і тепла. У північних країнах прагнення захопити якомога більше сонячного світла і тепла й при цьому звести до мінімуму шкоду, що наноситься ґрунту, все частіше породжує конструкції, які лише в декількох точках спираються на ґрунт. Зразки такої логіки нерідко зустрічалися в дерев'яній архітектурі Скандинавії та Росії, де завжди намагалися обійтися без фундаментів, спираючи споруди на валуни.

Своєрідні ігри з сонячним світлом в будівлях використовувалися здавна. Ще Антоніо Гауді влаштував у житлових будинках світлові «шахти», Мойсей Гінзбург таким же чином добився, щоб сонячним світлом були заповнені всі сходи всередині будівлі Наркомфіну в Москві. А у французькому Авіньйоні житловий будинок має невеликі двоярусні квартири, згруповані навколо атриумного дворика, освітленого сонцем. Кожна квартира мала засклену лоджію, через яку затягується повітря для вентиляції всього комплексу в холодну пору року. На плоскій покрівлі змонтовані панелі сонячних елементів, що забезпечують постачання будинку гарячою водою. У загальній складності економія на опаленні, у порівнянні зі стандартним будівництвом, становить 67%. Урядова програма будівництва енергозберігаючих односімейних будинків у Канаді дозволила створити конструкції відмінно утеплених стін, покрівлі та підлог, що дозволило знизити витрати палива на 70%.

У 1961 році спробу використати ідеї економії енергії зробила архітектор Емілі Морган, побудувавши в околицях Ліверпуля своєрідну школу. Класні кімнати в будинку були розгорнуті на південь і забезпечені величезними вікнами з подвійним застібанням з розсіюючим склом. Безсумнівно, такі вікна вийшли дорожче звичайних, але незабаром розрахунки показали, що економія на опаленні перекрила цю різницю вже через кілька осінніх місяців. Для скорочення втрат тепла була використана тришарова конструкція стіни: зовні кладка в одну цеглину, за нею 12,5 см спіненого утеплювача і захисна обшивка зсередини. У цій школі відсутня система звичайного опалення, сонячне світло досить прогріває класні кімнати, до чого додається тепло, що

виходить від відвідувачів школи та ламп освітлення, а захисна конструкція не дозволяє будівлі охолонути, коли вона залишається порожньою. Правда, були й недоліки: зовні школа виглядала як засклена складська будівля.

Комплекс початкової школи в бельгійському місті Турне є зрілим прикладом зеленої архітектури. Архітектор Жан Вільфар створив компактний план, скорочуючи периметр стін, він позбавився від коридору, зібравши всі класи навколо зимового саду, бібліотеки, і забезпечив кожен клас на першому поверсі власним світловим «оазисом». Вся південна сторона являє собою каскад вертикальних і похилих засклених поверхонь, так, що звичайне опалення будівлі не потрібно. Велика зала універсального використання розташувалася на цокольному поверсі. Сонячні панелі передають тепло двом колекторам: один являє собою приміщення в 49 кубометрів, заповнене каменями, а другий колектор – водяний, дає 4 кубометри гарячої води щодня.

До кінця ХХ століття майже повсюдно спостерігався спалах інтересу до традиційної архітектури найдавніших культур. Архітектори згадали про підземні оселі Китаю, де в зоні лісових ґрунтів здавна «втоплюють» будинок у товщу ґрунту, групуючи всі приміщення навколо світлового дворику-колодязя, а на плоских дахах вели овочеве господарство. Згадали і про підземні оселі африканської пустелі, і почалося зведення споруд, частково або навіть повністю схованих у землю.

Один з перших експериментів у наш час було проведено у Нью-Гемпширі. Дональд Метц звів два підземних будинки. Вітальні, кухні та допоміжні приміщення сховані в товщі штучного схилу.

Каталонський архітектор Хав'єр Барба побудував будинок площею всього 220 м<sup>2</sup> на ділянці схилу площею 20 соток, практично повністю запроторивши будинок в товщу схилу, так що візуально вся ділянка залишилася зеленою. Довелося піти на неабияке посилення бетонних опор, щоб утримувати на покрівлі шар ґрунту товщиною 60 см, зарослий густими травами, однак принцип незайманості ділянки був для замовника важливішим. При цьому вдома, вельми комфортні по плануванню, просвічуються на всю глибину і надзвичайно економні.

Оцінивши сумарну площу покрівель міст, архітектори спільно з досвідченими садівниками висунули концепцію повернення зелені, відібраної містом у природи. У 80-і роки конструкції озелених покрівель вдалося довести до досконалості, забезпечивши оптимальні умови для рослин і надійний захист перекриттів від вологи і коренів. Це конструкція з семи шарів, включаючи шар ґрунту, створення якої обходиться недешево і, головне, – припускає надзвичайну ретельність роботи. Однак, результат цілком переконливий, і в останні роки покрівлі європейських міст – плоскі. І терасовані, і похилі дахи почали все частіше перетворюватися на газони, підняті високо над рівнем землі. Ці «висячі» сади нового часу все помітніші в міському ландшафті.



Ботанік і дизайнер Патрік Блан, який працює у французькому дослідницькому центрі, є винахідником рослинних стін системи «Вертикальні сади» (вертикальна система Garden). Система висячих садів являє собою не просто плющ або ліани, що увивали фасад, як це було протягом століть, – це фактично цілі сади, поставлені вертикально. Системи висячих садів прикрашають приватні й громадські будівлі не тільки на батьківщині зодчого, але і в Німеччині, Бельгії, Індії, Іспанії, Італії, Китаї, Таїланді, Швейцарії, Японії, Кореї, Китаї, Бразилії та в інших країнах. В основі конструкцій знаходиться металева рама, що закріплюється на стіні, до неї прикручується каркас із пластику, який утримує тонкі високопористі

поліамідні пластини, що формують щось на зразок повсті. У цьому матеріалі й пускають своє коріння рослини. У вертикальному саду вся товщина установки, не рахуючи самі живі пагони, не перевищує кількох сантиметрів, а квадратний метр озелененої площі, включаючи вже дорослі рослини, досягає менш, ніж 30 кілограмів. Рослини у вертикальному саду імплантують у вигляді насіння, тому зелену стіну потрібно не тільки змонтувати, але й виростити. Вкраплюючи до 30 різних рослин у кожен квадратний метр композиції, можна створювати дивні рельєфні вертикальні ландшафти, схожі на справжні тропіки й джунглі. Останнє творіння Блана – стіна, яка прикрашає новий паризький музей Ке Бренлі (Музей на набережній Бранлі).

Новий сингапурський хмарочос під назвою Бшіопорііз займе гідне місце в сучасній архітектурі. Футуристична зелена будівля від архітектора Кена Йенг є найбільш екологічно дружньою будівлею в країні, а його зелень помітно урізноманітнює пейзажі ділового Сингапуру. По всій будівлі буде розташований найдовший вертикальний зелений ланцюг рослинності в світі. Рослини забезпечать пасивне охолодження і будуть відігравати роль природної ізоляції. Сонячне світло буде направлятися всередину будівлі за допомогою призм. Вся будівля буде функціонувати подібно екосистемі й намагатися підтримувати баланс між органічними та неорганічними елементами.

Найцікавішим із прикладів використання всіх інструментів зеленої архітектури по праву вважають будівлю банку NMB в Амстердамі.

У 1979 році іспанські архітектори Хав'єр Піоз, Роза Сервер, Єлой Селая розробили проект **Bionic Tower** – вертикальне місто-вежу, висотою 1228 м із використанням біотехнологій, які мають розв'язати проблему зростання населення світу екологічним способом. Цікаво розібратися в чому унікальність вежі й чому, на думку експертів, вона дійсно є вертикальним невразливим «Ноевим ковчегом».



Розроблений українським архітектором, проект «**Biotecton**» заввишки більше кілометру, є 300-поверховим «екологічним хмарочосом», якщо він буде споруджений, то може стати найвищим у світі – нині такою є 828-метрова будівля «Бурдж-Халіфа» в Дубаї.

Автор проекту, професор Олексій Лазарев, зазначає, що при проектуванні «Biotecton» основні принципи міцності й стійкості були запозичені у природи, а саме – стебел злакових рослин. Використання цих принципів дозволить розв'язати не тільки проблему забезпечення житлом населення Землі, що зростає, але й зможе убезпечити жителів сейсмічно небезпечних районів, за думкою Прес-служби Всеукраїнського об'єднання організації роботодавців у сфері будівництва.

Отже, біоніка, – це використання біологічних методів та структур для розробки інженерних вирішень та технологічних методів. Слово «біоніка» було запропоноване Джеком Стілі в 1958 році, ймовірно від грецького *bio* – «одинаць життя» і суфіксу *-ic* – «подібний», тобто «біоніка» означає «життєподібний». Деякі словники, проте, вказують походження від англійських слів *biology+electronics* (тобто біологія+електроніка). Використання технологічних методів різноманітних видів живої

природи для розробки штучних методів, згідно з прихильниками біоніки, є корисним через те, що живі організми, включаючи флору й фауну, пристосувалися до вузькоспеціалізованих екологічних ніш і під еволюційним тиском розробили дуже ефективні методи використання їх ресурсів.

«Зелена архітектура» спрямована в основному на організацію соціальних процесів, оздоровлення середовища, діалог з природою і власною культурно-історичною спадщиною; вона бажає сама виробляти енергію, а не використовувати штучно створену. Нині все популярнішими стають проекти, які дбають про економне використання енергії, в яких містобудівний підхід – це збереження середовища без шкоди оригінальності зовнішніх форм.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ричард Регистер: *Екогорода: построение городов в балансе с природой*. New Society Publishtrs, 2006 ISBN 0-86571-552-1. /англ/.
2. Шмелев С., Шмелева И. *Стабильный город: проблемы междисциплинарных исследований*. // Межд. журнал стабильного развития. – 2009. – Вып. 12.

*Микола Барна, Любов Барна  
(Тернопіль, Україна)*

## **ВИСВІТЛЕННЯ ДЕКОРАТИВНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ДЕРЕВНИХ РОСЛИН У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З БІОЛОГІЇ ТА ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ**

*Проведеними дослідженнями з'ясовані декоративні властивості деревних рослин, вивчення яких відіграє важливу роль у формуванні фахових компетенцій вчителів-біологів, які зможуть застосовувати набуті знання в озелененні навколишніх територій загальноосвітніх навчальних закладів та фахівців з ландшафтного дизайну – в процесі створення ботанічних садів, дендропарків, дендраріїв, парків, скверів тощо.*

***Ключові слова:** вчителі-біологи, фахівці ландшафтного дизайну, дендрарії, ботанічний сад, дендропарк, парк, сквер.*

*Decorative peculiarities of tree plants are found out due to conducted research. Their study plays an important role in formation of professional competence of teachers-biologists, who will be able to use acquired knowledge in landscape gardening of surrounding territories of comprehensive educational establishments. Specialists of landscape design will be able to use acquired knowledge in the process of creation of botanical gardens, arboretums, parks, public gardens also.*

***Key words:** teacher of biology, specialists of landscape design, arboretum, botanical garden, park, public garden.*

Історія матеріальної культури людства засвідчує, що первинне пізнання людиною деревних рослин було пов'язане з використанням їх деревини для спорудження житла та плодів і насіння для харчування. Відтак людська діяльність була спрямована на глибше пізнання та використання декоративних форм рослин для посадки навколо місць постійного проживання людини. Наші попередні дослідження [1, 2] показали, що для вирішення просторових композицій ландшафтознавці використовують такі ознаки декоративних деревних рослин: величина (розмір), габітус (просторова форма), швидкість росту, тривалість життя, форма та забарвлення листків, листкорозміщення, листкова мозаїка, гетерофілія, розміри, форма та забарвлення квіток і суцвіть, розміри, форма та забарвлення плодів.

Метою роботи є аналіз декоративних властивостей деревних рослин, які

необхідно висвітлювати у процесі підготовки фахівців з біології та ландшафтного дизайну та враховувати їх у процесі практичної діяльності при озелененні різних територій, створенні ботанічних садів, дендраріїв тощо.

Величина або розмір дерева – це декоративна цінність, що виражається об'ємними показниками: висотою росту та діаметром. Розміри дерев і кущів залежать передовсім від біологічних властивостей того чи іншого виду, тобто їх спадкових особливостей. В архітектурних композиціях перевагу надають висоті дерева, яка може зайняти великий простір від поверхні землі. Причому висотні показники дерева можуть бути використані і як самостійна якість (дерево заввишки 15-20 чи 30-40 м), так і сукупно з іншими декоративними цінностями рослини, зокрема, з довгими листками (15-30 см) та довгими повислими плодами завдовжки 30-45 см, що спостерігається, напр., у катальпи чудової (*Catalpa speciosa* (Warder ex Barneu) Warder ex Engelm.) та ін.

Габітус (лат. *hábitus* – зовнішній вигляд, зовнішність) – зовнішній вигляд деревної рослини, або її просторова форма. Габітус у різних видів відділів Голонасінні, або Пинофіти (*Pinophyta*) та Магноліофіти, Квіткові або Покритонасінні рослини (*Magnoliophyta*, *Anthophyta* або *Angiospermae*) має різну форму від вузькопірамідальної, конусоподібної, яйцеподібної до кулястої, розлогої та шатроподібної. Деревя першої величини мають широку крону (діаметром більше 10 м), зокрема, дуб, клен гостролистий, ясен. Для дерев другої величини характерною є крона середніх розмірів (діаметром 5-10 м), зокрема, граб звичайний, груша звичайна, клен польовий та ін. [5, 9].

Наведені форми крони дерева або чагарника узагальнені, оскільки кожній деревній породі властива своя, типова форма, що наближається до однієї із вищенаведених форм. Водночас різні деревні породи об'єднує та чи інша форма крони, зокрема: розкидисту крону мають такі деревні породи: в'яз гладенький (*Ulmus laevis* Pall.), дуб звичайний (*Quercus robur* L.), верба ламка (*Salix fragilis* L.), сосна звичайна (*Pinus sylvestris* L.), тополя біла (*Populus alba* L.), тополя чорна (*Populus nigra* L.), шовковиця біла (*Morus alba* L.) та ін.; пірамідальну (конусоподібну) – всі види роду Ялина (*Picea* A. Dietr.), кипарис вічнозелений (*Cupressus sempervirens* L.), більшість видів роду Ялиця (*Abies* Mill.) та ін.; колоноподібну (циліндричну) – деякі види роду Граб (*Carpinus* L.), клен гостролистий (*Acer platanoides* L.), клен червоний (*Acer rubrum* L.), види роду Лібоцедрус (Річковий кедр) – *Libocedrus* Endl., сосна кедрова європейська (*Pinus cembra* L.), сосна кедрова сибірська (*Pinus sibirica* Du Tour.), тополя італійська (*Populus italica* (DuRoi) Moench) та ін.; овальну – гіркокаштан звичайний (*Aesculus hippocastanum* L.) та ін. [3-7].

Швидкість росту – дуже важлива біологічна ознака деревних рослин, оскільки швидкокорослі дерева та чагарники скоріше дають декоративний ефект і раніше виявляють захисні властивості.

За даними [8], найшвидкокорослішими деревами планети вважають: види з роду Евкالیпт (*Eucalyptus*), зокрема, евкالیпт великий, який у дворічному віці досяг заввишки 10, 07 м, а в 15-річному – 49 м і тополя дельтоподібна (*Populus deltoids* March.), що росте на півдні США, у трирічному віці перетворилася на дерево заввишки 13 м, а до 9 років сягнула заввишки 30 м.

За даними А.І. Колесникова [7], дуже швидкокорослими породами помірної зони є: карагана деревоподібна, аморфа, бузина чорна, бузина червона, дейція городчаста, форзиція повисла, спірея Вангутта та ін.

Тривалість життя деревних рослин має важливе значення в садово-парковому будівництві як з економічної, так і естетичної точок зору, оскільки старші дерева та чагарники мають сформований габітус, що виявляє більшу декоративну цінність, ніж молоді. На довговічність дерев і чагарників суттєво впливають умови навколишнього середовища, особливо в умовах міст, де відбувається забруднення повітря газоподібними речовинами (пилюка, дим, шкідливі гази) та кислотними дощами [10-



12].

Окрім того, висвітлення декоративних властивостей деревних рослин у процесі підготовки фахівців з біології та ландшафтного дизайну доцільно широко використовувати такі терміни: розміри, форма та забарвлення листків, фактура листків, листкорозміщення, листкова мозаїка, гетерофілія, форма та забарвлення квіток і суцвіть, розміри, форма та забарвлення плодів і суплідь.

Листок (грец. *phyllon*, лат. *folium*). Прості чи складні листки, величина, забарвлення, форма, розташування сукупно із гілками формують загальний декоративний вигляд дерев і кущів. Різні за формою прості листки у деревних порід дуже декоративні, зокрема, лише у видів одного роду Катальпа (*Catalpa Scop.*) прості листки за формою бувають: яйцеподібні, яйцеподібно-продовгуваті, широко-яйцеподібні чи округлі та сягають завдовжки 25-35 см. Проте більшу декоративну цінність мають складні листки: трійчастоскладні (наприклад, у птелеї трилистої); непарно-пірчастоскладні (напр., у горобини звичайної, горіха грецького); парно-пірчастоскладні (наприклад, у карагани деревоподібної); двічі пірчасто-складні (наприклад, у альбіції ленкоранської, акації сріблястої); тричі пірчасто-складні (наприклад, у бундука дводомного); пальчасто-складні (наприклад, у гіркокаштана звичайного) та ін. Декоративними цінностями вважаються: величина листків та їх фактура.

Величина листків відіграє велику роль у зоровому сприйнятті їх форм, оскільки форма малих листків (наприклад, бирючини, деяких видів верб) невиразна навіть на досить близькій відстані. Водночас форма великих (наприклад, катальпи, гірко каштана звичайного, платана) добре розпізнавальна здалека. Розміри листків – декоративна якість, що належить певному виду, як одна з його біологічних ознак, але водночас вони залежать від віку деревної рослини, їх розміщення в тіні чи на світлі та довжини черешка листка. Так, у молодому віці і на ростових пагонах зрілих екземплярів рослини листки переважно більших розмірів, ніж світлові листки, а листки на довгих черешках здаються більшими, ніж листки на коротких черешках.

Фактура листків (лат. *factura* – оброблення, побудова і *folium* – листок) – особливості побудови та оздоблення поверхні листків також впливає на декоративні якості як самого листка, так і всієї деревної рослини в цілому. За фактурою листків деревні породи поділяють на такі групи:

1. Листки гладкі, глянцеві, блискучі: бархат амурський, вишня, груша, горіх грецький, черемха пізня, магнолія великоквіткова, лавровишня, камелія японська, камелія китайська, бруслина японська, самшит, араукарія та ін.

2. Листки гладкі, матові (не блискучі): а) із сизуватим нальотом – верба біла, дуб сизий, евкаліпти голубий і попелястий, маслина європейська, сніжноягідник, спірея японська, скумпія, обліпіха, ялина колюча, ялиця одноколірна, сосна веймутова, кедр атласький, кедр ліванський; б) без нальоту клен гостролистий, дуб звичайний, липа дрібнолиста, липа широколиста, горіх чорний, калина звичайна, бузок звичайний, бирючина звичайна та ін.

3. Листки шорсткі або опушені («повстисті», «сріблясті»): береза пухнаста, в'яз шорсткий, дуб пухнастий, липа повстиста, горіх сірий, тополя біла, горобина круглолиста, калина гордовина, маслинка вузьколиста та ін.

4. Листки горбисті з дуже вираженою сіткою жилкування: калина зморщенолиста, гортензія великолиста, гортензія волотиста та ін.

5. Листки з колючками: аралія колюча, магонія падуболиста, магонія японська, барбарис звичайний та ін.

Кожному виду деревних рослин властиве своє забарвлення листків, але за нормальних умов колір листків усіх деревних рослин – зелений з різною інтенсивністю та різними відтінками (від світло-зеленого, зеленого до темно-зеленого). Інтенсивність зеленого забарвлення листків обумовлює наявність у клітинах листків хлоропластів,

забарвлення яких залежить від домінування в них хлорофілу **a** ( $C_{55}H_{72}O_5N_4Mg$ ) – синьо-зеленого пігменту чи хлорофілу **b** ( $C_{55}H_{72}O_6N_4Mg$ ) – жовто-зеленого пігменту. У всіх дерев і кущів (листяних листопадних чи вічнозелених і хвойних) молоді листки мають яскраве світло-зелене забарвлення, яке в зрілому віці деревних порід змінюється на зелене чи темно-зелене забарвлення. Восени забарвлення листків змінюється на різне, що зумовлено глибокими біохімічними і фізіологічними змінами що відбуваються в них. Скорочення тривалості дня восени та похолодання ініціюють руйнування хлорофілу й накопичення в листках інших пігментів – ксантофілу ( $C_{40}H_{56}O_2$ ) – жовтого пігменту і каротину ( $C_{40}H_{56}$ ) – жовто-оранжевого пігменту, які надають листкам жовтого й оранжевого забарвлення та антоціанів – водорозчинних пігментів з групи флавоноїдів – синього, червоного, або фіолетового забарвлення, що робить їх червоними або фіолетовими. Ці пігменти зберігаються довше і обумовлюють осіннє різнокольорове забарвлення листків.

Окрім типового зеленого забарвлення листків усіх деревних рослин, у багатьох із них є різновидності (форми) з різним забарвленням листків (хвої), яке не залежить ні від віку, ні від пір року. Наприклад, срібляста і голуба форми ялини колючої, пурпурова форма бука лісового та ін. зберігають однакове забарвлення листків та хвої протягом свого онтогенезу та незалежно від пір року аж до опадання листків у листяних листопадних рослин.

Листкорозміщення (філотаксис) (грец. *phyllon* – листок і *taxis* – розміщення, порядок; лат. трансліт. *phyllotaxis*) – закономірність розташування листків на стеблі. Розрізняють типи листкорозміщення: спіральне, або чергове (наприклад, у бука лісового, граба звичайного); супротивне (наприклад, у бузку звичайного, бруслини бородавчастої, клена гостролистого, ясена звичайного), кільчасте (наприклад, у олеандра звичайного та ін.).

Листкова мозаїка (лат. *foliaris* – листовий і *mosaica* – мозаїка; лат. *mosaica foliaris*) – закономірність розташування листків у рослин, обумовлена їх пристосуванням до напрямку сонячних променів. Листкова мозаїка в багатьох деревних рослин відіграє важливу декоративну роль і тому повинна враховуватися в архітектурних композиційних вирішеннях. Декоративність листкової мозаїки досить добре виявлена у витких рослин, зокрема у винограду, плюща та ін. Листкова мозаїка спостерігається, наприклад, у плюща звичайного, актинїдії коломікта, актинїдії гострої, шовковиці чорної, дуба звичайного, липи широко-листої, клена гостролистого, гіркокаштана звичайного та ін. [4].

Гетерофілія (грец. *heteros* – інший і *phyllon* – листок; лат. трансліт. *heterophyllia*) – наявність на одній і тій же особині різних за формою листків (спостерігається, наприклад, у шовковиці чорної, шовковиці білої, сніжноягідника білого та ін.).

Квітка (грец. *anthos*, лат. *flos*, *floris*) – генеративний орган рослин, який властивий лише видам відділу Магноліофіти, Квіткові, або Покритонасінні рослини (*Magnoliophyta*, *Anthophyta* або *Angiospermae*).

Квітки класифікують за кількома ознаками: а) за розташуванням елементів: квітки циклічні, або колові (лат. *f-es cyclici*, наприклад, у видів родин Лілійні (*Liliaceae* Juss.) та ін.); квітки геміциклічні, або напівколові (лат. *f-es hemicyclici*, наприклад, у видів з роду Магнолія (*Magnolia* L.) та ін.); б) за наявністю або відсутністю оцвітини: квітки гомохламідні (лат. *f-es homochlamydei*, наприклад, у видів з роду Магнолія (*Magnolia* L.) та ін.); квітки гетерохламідні (лат. *f-es heterochlamydei*, наприклад, у видів з роду Яблуня (*Malus* Mill.) та ін.); квітки гапдохламідні, або монохламідні (лат. *f-es haplochlamydei*, наприклад, у видів з роду В'яз (*Ulmus* L.) та ін.); квітки апохламідні (лат. *f-es apochlamydei*) (наприклад, у видів з родів Вербка (*Salix* L.), Тополя (*Populus* L.), Ясен (*Fraxinus* L.) та ін.); в) за симетрією: квітка актиноморфна, або правильна (лат. *f. actinomorpha*) (наприклад, у видів з роду Яблуня (*Malus* Mill.) та ін.); квітка

зигоморфна, або неправильна (лат. *f. zygomorphus*, наприклад, у видів з роду Робінія (*Robinia* L.) та ін.); асиметрична (лат. *flos asymmetricus*, наприклад у видів з родини Зозулинцеві (*Orchidaceae* Juss.) та ін.); г) за статтю: квітка двостатева, або гермафродитна (лат. *f. bisexualis, f. hermaphroditus*) (наприклад, у видів з роду Вишня (*Cerasus* Mill.) та ін.); квітки тичинкові, або чоловічі (лат. *f-es masculi (staminati, staminigeri*, наприклад, у видів з родів Верба (*Salix* L.), Тополя (*Populus* L.) та ін.); квітки маточкові, або жіночі (лат. *f-res feminei (pistillati, pistilliferi*, наприклад, у видів з родів Дуб (*Quercus* L.), Горіх (*Juglans* L.), Ліщина (*Corylus* L.) та ін.).

Суцвіття (лат. *inflorescētia*) – система видозмінених пагонів, які несуть квітки. Суцвіття краще, ніж поодинокі квітки надає деревній рослині декоративності, особливо прямостоячі суцвіття, які утворюються, наприклад, у гір-кокаштана звичайного (*Aesculus hippocastanum* L.) та ін.

Плоди (грец. *carpos, karpos*; лат. *fructus, carpium, carpus*) – генеративні органи видів відділу Магноліофіти, Квіткові, або Покритонасінні (*Magnoliophyta, Anthophyta* або *Angiospermae*), що містять насінину (насінини) і утворюються після запліднення з маточки, а іноді й з інших частин квітки. За характером оплоддя плоди поділяють на: плоди сухі (лат. *f. siccus*) й плоди соковиті (лат. *f. succosus*). Серед сухих плодів розрізняють нерозкриті: горіх (лат. *nux*, наприклад, у ліщини звичайної (*Corylus avellana* L.), жолудь (лат. *glans*, наприклад, у видів з роду Дуб (*Quercus* L.), крилатка (лат. *samara*, напр., у видів з роду Клен (*Acer* L.) та ін. й розкриті: біб (лат. *legumen*, наприклад, у гледичії колючої (*Gleditsia triacantos* L.), коробочка (лат. *capsula*, наприклад, у видів з родів Тополя (*Populus* L.), Верба (*Salix* L.) та ін. До соковитих плодів належать: гесперидій (лат. *hesperidium*) чи померанець (лат. *aurantium*, наприклад, у видів з роду Лимон (*Citrus limon* (L.) Burm. fil.), гранатина (лат. *balausta*, напр., у гранатника звичайного (*Punica granatum* L.), кістянка (лат. *drupa*, наприклад, у видів з родів Абрикос (*Armeniaca* Scop.), Слива (*Prunus* L.) та ін., яблуко (лат. *pomum*, наприклад, у видів з роду Яблуня (*Malus* Mill.). Сукупність плодів, що утворилися з кількох маточок називають збірними (наприклад, збірна сім'янка в малини (*Rubus idaeus* L.), збірна кістянка в ожини звичайної (*Rubus caesius* L.).

Висновки. Висвітлення декоративних властивостей деревних рослин (величина, габітус, швидкість росту, тривалість життя; розміри, форма, забарвлення і фактура листків, листкорозміщення, листкова мозаїка, гетерофілія; розміри, форма та забарвлення квіток і суцвіт'я; розміри, форма, забарвлення плодів і суцвіт'я) відіграє важливу роль у формуванні фахових компетенцій вчителів-біологів, які вони можуть застосовувати в озелененні навколишніх територій та фахівців з ландшафтного дизайну в процесі створення ботанічних садів, дендропарків, дендраріїв тощо.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барна М.М. Дендрарій Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка / М.М. Барна, Л.С. Барна // *Наук. запис. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Сер. Біол.* – 2014. – № 4 (61). – С. 5–27.
2. Барна М. М. *Ботаніка. Терміни. Поняття. Персоналії* / М.М. Барна. – 4-те вид. допов. і змін. – Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2015. – 360 с.: іл.
3. Бродович Т.М. *Деревья и кустарники Запада УССР. Атлас* / Т.М. Бродович, М.М. Бродович. – Львов: Вища школа, 1979. – 251 с.
4. *Деревя, чагарники, ліани в ландшафтній архітектурі: навч. посіб.* / В.П. Кучерявий, Р.Б. Дудин, Н.П. Ковальчук та ін.]. – Львів: Кварт, 2004. – 138 с.
5. Заячук В.Я. *Дендрологія: підруч. [для студ. вищ. навч. закл.]* / В.Я. Заячук. – Львів: Апріорі, 2014. – 656 с.: іл.
6. Калініченко О.А. *Декоративна дендрологія: навч. посіб.* / О.А. Калініченко. – К.: Вища шк., 2003. – 199 с.
7. Колесников А.И. *Декоративная дендрология* / А.И. Колесников. – 2-е изд., испр., доп. – М.: Лесн. пром-сть, 1974. – 704 с.

8. Лесная энциклопедия: В 2-х т. / Ред. кол.: Г.И. Воробьев (гл. ред.) и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1985. – Т. 1. – 563 с. – 1986. – Т. 2. – 631 с.
9. Плоды и семена деревьев и кустарников, культивируемых в Украинской ССР / [Кохно Н.А., Курдюк А.М., Дудик Н.М. и др. /; под ред. Н.А. Кохно. – К.: Наук. думка, 1991. – 320 с.
10. Amann Gottfried. Bäume und Sträucher des Waldes / Gottfried Amann. – München: Neuman Vellag, 1965. – 232 S.: il.
11. Bugala W. Drzewa i krzewy / W. Bugala. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Lesne, 2000. – 614 S.
12. Roger Phillips. Trees in Britain Europe and North America / Phillips Roger. – London: Macmillan, 1978. – 224 P.: il.

УДК 394.46:712.42

*Анатолій Кушнір, Ольга Суханова*  
(Київ, Україна)

### **ВІКОВІ ДЕРЕВА – ЖИВІ СВІДКИ ІСТОРІЇ**

*У статті наведені результати досліджень пов'язані з вивченням вітчизняного та європейського досвіду використання вікових, історичних, меморіальних дерев та пам'ятних посадок як в історичному аспекті, так і на сучасному етапі їх включення в формування рослинних композицій.*

**Ключові слова:** *вікові та меморіальні дерева, пам'ятні посадки, насадження, арбористика.*

*In the article the brought results over of researches are related to the study of home and European experience of the use of age-old, historical, memorial trees and memorable landings both in a historical aspect and on the modern stage of their plugging in forming of vegetable compositions.*

**Keywords:** *age-old and memorial trees, memorable landings, planting, arboriculture.*

В усіх життєвих куточках нашої планети зустрічаються примітні представники деревної флори, які привертають увагу навіть фактом свого існування. Найчастіше, такого зацікавлення заслуговують багатовікові дерева, які відрізняються від своїх побратимів неабиякими розмірами або ж незвичайної формою крони, вік таких рослин сягає навіть кількисот років.

Значення вікових та меморіальних дерев як пам'яток історії та культури, за кордоном, визнається давно. Німці, займалися цим ще на рубежі ХХ століття. Причому в Пруссії інвентаризації й охороні підлягали навіть висохлі велетні або ж їхні пеньки, а в природоохоронних і ботанічних німецьких журналах розміщували некрологи про загибель дерев.

Охороною вікових дерев у 20-х роках ХХ століття почали займатися у Польщі. Цьому сприяла греко-католицька церква на чолі з митрополитом А. Шептицьким. Були видані укази з охорони вікових дерев у приходах, проведена їх інвентаризація. Тільки в архівах А. Шептицького зібрано півсотні повідомлень від місцевих священників про ці рослини. До 1935 року в Польщі було взято під охорону 579 місць зростання вікових лип, 925 – старих дубів, сотні дерев 17 інших порід. Для порівняння, в Україні, в середині 90-х років ХХ ст., нараховувалося близько 3,5 тисяч старих дерев, які охоронялися як пам'ятки природи [1, 2].

Тематика пошуку й охорони вікових дерев практично відсутня в українській природоохоронній літературі. У той час як в Естонії чи Литві охороні вікових дерев присвячена низка наукової й популярної літератури, створені спеціальні комп'ютерні банки, із інформацією, пов'язаною з охороною вікових дерев. Великим попитом користуються в країнах Балтії насіння й саджанці від меморіальних й історичних дерев.

З часів давнини люди захоплюються такими деревами, шанують їх. Часто таке

шанування ґрунтується на містичному ставленні до сил природи і дерево стає об'єктом релігійного поклоніння.

З деревами пов'язано чимало народних культурних традицій. У світі є тисячі прислів'їв, приказок і законів, що стосуються окремих примітних дерев. Багатовікові дерева стають об'єктами творчості художників, письменників, поетів. Проте, особливо великовікові дерева впливають на духовно-естетичну складову людського життя.

В окремих народів, залежно від умов їх місцеперебування, певні види дерев виділялися найбільшою пошаною. Так, у всіх європейських та деяких азіатських народів найбільш шанованим деревом вважається могутній дуб, який символізує міць, силу, природну енергію.

Давні греки присвячували дуб Богу Аполлону, а римляни – Юпітеру. Багато народів найбільшою пошаною оточували ті дуби, на гілках яких росла омела.

Шанованим деревом у слов'ян і народів країн Балтії вважалася і липа. Дерева не можна було рубати, під ними проводили важливі громадські збори, висаджували біля церков. У слов'янських народів трепетно шанували калину, вербу і березу. У балтійських країнах священними і шанованими деревами нерідко ставали сосна і береза.

У країнах мусульманського Сходу священними деревами вважалися старі фісташки, платани і шовковиці. Вирубання цих дерев було великим гріхом.

Шановані дерева завжди були певним типом заборони для господарської діяльності людини. Навколо них існувала охоронна територія, їх заборонено було рубати, іноді навіть торкатися. Людина, яка знищувала священне дерево, за повір'ям багатьох народів, вважалася святотатцем і її рід повинні були переслідувати прикрощі та нещастя. У священний гай могли заходити лише спеціальні наглядачі, вхід у гай часто охороняли. Заборонялося навіть збирання хмизу, ягід і грибів. Злочинець, що сховався в священному гайку або увійшов під затінок шанованого дерева, ставав недоторканим. В удмуртів за рубку шанованого дерева ще на початку ХХ століття брали штраф у розмірі одного карбованця чи заарештовували на 2-3 доби.

У древніх німців за обдирання кори зі священного дерева присуджували дуже суворе покарання – злодії перерізали собі живіт. Метою покарання, очевидно, була заміна мертвої кори частиною тіла від злочинця, це було життя за життя, життя людини за життя дерева.

Усе вищенаведене свідчить, що донедавна ставлення до екології і природоохоронної справи в національних культурах багатьох народів існувало лише на рівні поняття про охоронні території. Священні дерева багато в чому слугували прообразом сучасних об'єктів природно-заповідного фонду, а традиції дбайливого ставлення до них формували екологічність мислення багатьох світових етносів.

Для тлумачення понять, пов'язаних із відомими деревами, спробуємо виділити декілька типів визначних дерев. Під пам'ятним деревом розуміємо представника деревної флори, що виділяється особливим ставленням до нього зі сторони людини. Усі визначні дерева можна розділити на тісно взаємозалежні групи: вікові, священні і меморіальні дерева.

Віковим деревом є дерево, вік якого старше 100 років, але найчастіше під ними розуміють дерева віком кілька сотень років, яке має значні розміри і тим самим сильніше впливає на уяву людини. Для кожної деревної породи визначено її критичний вік. Точний вік багатовікових дерев визначають за спеціально розробленими методиками.

Вікові дерева мають велику наукову цінність, оскільки є унікальними об'єктами вивчення довговічності деревних порід.

Вікові дерева мають величезний естетичний і духовний потенціал, несуть художню цінність, якою привертають увагу до себе художників, поетів, письменників. Найчастіше не усвідомлюється найголовніша їх цінність – вони цінні власними силами;

лише тим, що існують.

Вікові дерева в різних народів світу найчастіше стають шанованими і священними. Поклоніння дереву поширюється своїми традиціями у часи. Усі древні цивілізації світу пережили віру в так зване «Древо життя» – символ всього живого. Цей символ супроводжував людство протягом усієї його власної історії, поступово трансформуючись на більш доступний вид. З «Древом життя» стали ототожнювати найбільш старі, величні дерева, які зростають у безпосередній близькості до людини. Дерево могло набути статусу «святого», завдяки наступним ознакам: зростати біля «святого» об'єкту природи – «святого» джерела, річки, гори, скелі, каменю. Рослини могли зростати до появи святої сили у джерела чи каменю, а найчастіше спеціально висаджувалися для них.

Дерево пов'язували з будь-якою релігійною чи історичною подією, могли вважати «святим», через зцілювання тілесних хвороб та духовних недугів своїми властивостями.

«Святим» – дерево могло стати завдяки місцевим похованням «святих» праведних людей. Багато праведників заповідали поховати себе в деревах, іноді дерево висаджувалось на могилі після смерті шанованої людини, для спілкування з мертвим.

Дерево могло виділятися серед інших рослин своїм незвичним виглядом, величними розмірам або значним віком. Іноді «обожнювалися» дерева, які мали незвичайну форму крони (поєднані чи роздвоєні стовбури) чи зростали в недоступних місцях (на вершині скелі, самотньому острівці).

У світі існує багато дерев, які шануються у людей завдяки зв'язку їх з важливими історичними подіями або з певною і шанованою у цій місцевості особою. Такі дерева називають меморіальними.

Меморіальні дерева є носіями і свідками історичної пам'яті народу. Завдяки своїй історико-культурній цінності такі дерева часто є шанованими об'єктами природи серед населення.

Меморіальні дерева зарахували до розряду культових (священних), але не в релігійному розумінні, а духовному та історичному. Більшість таких рослин не охороняються державою, хоча мають шанування у народі, незалежно від релігійної і національної приналежності людини. Меморіальні дерева часто можуть сягати значного віку та популяризації, якщо пов'язані з життям і діяльністю найвідоміших людей певного століття.

Важливим і складним питанням є охорона визначних дерев. У різних країн світу до визначення цих завдань підходять диференційовано. Проявляються чіткі тенденції – високорозвинені країни багато уваги приділяють охороні вікових, священних і меморіальних дерев. У Великій Британії до середини 70-х років ХХ століття було заповідано 17 000 вікових дерев, у Польщі на 1993 рік заповідано близько 20 000 багатовікових дерев. На території України, за даними 1986 року, було взято під охорону лише близько 370 дерев [7].

В Україні є багато виявлених вікових і меморіальних дерев, хоча державні природоохоронні структури, громадські й наукові інституції мало проводять заходів для їх охорони.

Вікові історичні дерева в Європі почали охороняти у ХVІІІ столітті. На території України у 50-60-х роках ХХ ст. цими питаннями займався О.Л. Липа і лише наприкінці століття науковцями Національного аграрного університету (нині – Національного університету біоресурсів і природокористування України) було сформовано програму «Знамениті та історичні дерева України» [3, 4, 5, 8]. У рамках неї і було здійснене дослідження багатьох вікових історичних дерев, у тому числі, меморіальних, на території України та за її межами. Одним з найвідоміших вікових дерев України є «Дуб Максима Залізняка», яке зростає на Чигиринщині, в м. Києві відомим меморіальним деревом вважається «Дуб Т.Г. Шевченка», який зростає у парку «Березовий гай»

(рис. 1, 2) [5, 6].



Рис. 1. «Дуб Максима Залізняка»



Рис. 2. «Дуб Т.Г. Шевченка»

Пам'ятними називають дерева, названі на честь відомих подій або осіб, завдяки історичній, біологічній, науковій, патріотичній, естетичній, символічній, духовній цінностям. Вони мають бути захищеними державою і відповідно до Закону України «Про природно-заповідний фонд» вважатися ботанічними пам'ятками природи [8].

На сьогодні справа охорони та збереження пам'яток, організація і проведення постійного моніторингу за станом багатовікових дерев потребує значної фінансової і методичної допомоги.

На кожному пам'ятку природи органами державної охорони природи повинен бути заведений паспорт, де подається її детальна наукова характеристика. За значенням і цінністю пам'ятки природи поділяються на республіканського і місцевого значення.

Охорона пам'яток природи ґрунтується переважно на консерваційному підході. Консервація в заповідній справі – це збереження конкретного об'єкту природної спадщини – популяції рослин за рахунок сучасних методів та технологій.

Сучасні технології лікування й оздоровлення дерев, особливо історичних і меморіальних, передбачають їх комплексне обстеження і розробку конкретних прийомів стосовно подальшої роботи з ними. У основі досліджень лежить альпіністська технологія підняття в крону дерев для їх обстеження і проведення робіт. У багатьох випадках це єдина можливість комплексного дослідження рослин через неможливість під'їзду до них транспорту [3, 4, 5, 9].

Значну роль сучасна арбористика відводить експертизі безпеки дерев, яка включає такі складові: потужність і стійкість дерева; наявність і локалізацію внутрішньостовбурових гнилей; розвиток кореневої системи і її ушкодження; несучу здатність ґрунтів; зростання дерев у місцях підвищеної відвідуваності, місцерозташування відносно дорожно-стежкової мережі, споруд, будівель, дитячих майданчиків і автостоянок, електричних і газових комунікацій.

Тому, важливим питанням сьогодення є пошук оптимальніших шляхів пов'язаних з дослідженням, оздоровленням, збереженням і консервацією пам'ятних рослин як в Україні так і світі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. [Електронний ресурс]. – 2014. – Режим доступу [http://uk.wikipedia.org/wiki/Видатні\\_дерева\\_Києва](http://uk.wikipedia.org/wiki/Видатні_дерева_Києва).
2. [Електронний ресурс]. – 2014. – Режим доступу [http://uk.wikipedia.org/wiki/Вікові\\_та\\_меморіальні\\_дерева\\_України](http://uk.wikipedia.org/wiki/Вікові_та_меморіальні_дерева_України).
3. *European treeworker*. Berlin – Hannover: Patzer verlag, 2002. – 139 p.
4. Кушнір А.І. Науково-методичні рекомендації «Технологічні особливості лікування і оздоровлення вікових та історичних дерев» / А.І. Кушнір, О.А. Суханова, І. Л.Кушнір. – К.: Вид. центр НУБіП України, 2009. – 48 с.
5. Кушнір А.І. Знамениті та історичні дерева України «Тарасів дуб»/ Кушнір А.І., Юхимець А.І., Сіренко І.П. // Паросток. – 1995. – № 2-3. –

С. 48-49.

6. Кушнір А. І. Пам'ятка історії та природи – 1000-літній Дуб «Максима Залізняка» та методи його збереження / Кушнір А.І., Суханова О.А., Кушнір І.Л. // Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції «Екологічні проблеми садівництва та інтродукції рослин» (Ялта, 13-18 жовтня 2008 р.) – Ялта, 2008. – С. 64-67.
7. Перелік територій та об'єктів природно-заповідного фонду загальнодержавного та місцевого значення (станом на 01.01.2015 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу до бази даних : <https://wikimediaukraine.wordpress.com/2014/03/19/%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B1%D1%94%D0%BA%D1%82%D1%96%D0%B2%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE/>
8. Про природно-заповідний фонд України : Закон України від 16 червня 1992 р. // Відом. Верхов. Ради України. – 1992. – № 34. – Ст. 502.
9. Суханова О.А. Стан вікових дерев – пам'яток природи на території Національного університету біоресурсів і природокористування України / О.А. Суханова, А.І. Кушнір // Актуальні проблеми лісового сектору та садово-паркового господарства : тези доповідей учасників Міжнародної науково-практичної конференції. – К., 2016. – С. 145.

**Володимир Дударець**  
(Буча, Україна)

## **ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ САДОВОГО МИСТЕЦТВА КИЇВСЬКОЇ РУСІ**

*Світове садово-паркове мистецтво – безцінна скарбниця художньої культури народу, що через дивовижні пейзажі природи впродовж багатьох століть несе велич славетної історії культур. Садово-паркові об'єкти України є відтворенням складної історичної долі українського народу. Питання відновлення та формування ландшафтного середовища лишається одним із актуальних у наш час і потребує від фахівців принципового вирішення. В даній статті автор аналізує історичні витоки садово-паркового мистецтва України.*

*A world sadovo-parkove art is a priceless treasury of artistic culture of people, that through surprisings landscape of nature during many ages carries the grandeur of glorious history of cultures. Sadovo-parkovi objects Ukraine is the recreation of difficult historical fate of the Ukrainian people. The question of renewal and forming of landscape environment remains one of aktual'nikh in our time and requires from the specialists of of principle decision. In this article an author analyses the historical sources of art of Ukraine.*

Мистецтво ландшафту України пройшло величезний історичний шлях свого зародження, випробування і становлення. Велика кількість садів і парків, що збереглися до сьогодні, отримали статус пам'яток архітектури, національних та природних заповідників. Завдяки високому професіоналізму, художній майстерності та небайдужості до витворів українського мистецтва, окремі з них стали взірцями українського та світового садово-паркового мистецтва.

Історичний досвід розвитку садового мистецтва розглядалося у працях І.О. Богової, А.П. Вергунова, В.А. Горохова, А.Д. Жирнова, М.С. Залеської, І.Д. Родичкіна, І.А. Косаревського та ін.

Садове мистецтво формувалося протягом кількох тисячоліть. Воно розвивалося одночасно з іншими видами мистецтва – живописом, скульптурою, музикою, літературою. В садово-парковому мистецтві старовини знаходили своє втілення досягнення дендрології (декоративного садівництва), архітектурної та інженерної



майстерності (будівництва та іригації) кожної епохи. Цікаві знахідки закріплювалися у вигляді різноманітних прийомів, які систематизувалися і склалися в естетичні та технологічні принципи формування невеликих ландшафтів, які нарекли «садами».

Звичайний сад немає нічого спільного з мистецтвом, а коли він і отримував декоративно-естетичне вираження, навіть скромно прикрашений, йому рідко вдається вийти на рівень художнього твору. Але існують інші сади, які не мають нічого спільного з шаблоном і життєвою прозою. Такі сади є творами загальної матері всіх мистецтв – архітектури.

Розвиток садівництва як мистецтва починається в доісторичний період з тих часів, коли людство починає осілий спосіб життя. Сади прикрашали стародавні храми і були найкращими куточками палаців Сходу, з якими пов'язані романтичні вірування і легенди.

В образі саду втілювався земний рай людини і рай небесний. Д.С. Лихачов, описуючи облаштування та символіку садів старовини, згадує про двояке значення саду:

- богоматір і непорочність;
- рай, що символізує весну, щастя і добробут богоматері [4,5].

Тому кожна деталь старовинних садових композицій нагадувала про основи божественного домобудівництва і християнських добродіянь.

Перші прояви садового мистецтва знаходимо ще за часів правління Київського князя Ігоря, хоча вони мали утилітарний характер. В історії древлян згадуються міста, де займалися виключно присадибним садівництвом, переважно за період правління княгині Ольги. Захоплення бджільництвом теж, у певній мірі, викликало потяг до садівництва.

Удільні князі та бояри разом з купцями приїздили щорічно до Києва, вантажили товар на човни і везли Дніпром на Чорне море, а звідти – в Константинополь і Грецію. Там купували золоті вироби, вино, одягу і усяке коріння (рослини). З часом у державі Київській з'являлись культурні і декоративні дерева, і таким чином почало розвиватися садівництво. Частина бояр та купців ходили на Кавказ та в Персію, де дивувались розкішними садами. За Київських князів Аскольда і Діра з'явилися перші квітники та городи, а подальші – за князя Олега, який уклав в 911 році угоду з греками, котрі багато внесли в розквіт садового мистецтва Київської Русі. Цей період можна визначити як найбільш активний етап зеленого будівництва. Князь Святослав уславився своїми походами, набігами, запозичивши багато нового з інших країн світу. По ньому лишилося три сини, з яких Володимир став князем Київським на всю державу в 973 році. За Володимира та його сина Ярослава Київська держава стала наймогутнішою. Запровадження християнства в 988 році дало можливість Київській державі долучитися до художньої та архітектурної культури світу того часу. Це дало поштовх до розвитку не тільки стародавньої архітектури, але і зародження основ садового мистецтва Київської Русі [6].

Поряд з першими кам'яними спорудами, створювались зелені прилеглі території храмів, хоча і не мали виразних форм. До будівництва перших київських храмів залучалися грецькі майстри, які були кам'яних справ майстрами, досконально володіючи законами композиції, форм об'єму та простору.

Володимирові хотілося понад усе зміцнити Київську державу внутрішніми зв'язками, щоб сади і землі київські корились князеві не тільки завдяки силі дружини, але щоб усі бачили вигоду належать до неї.

Християни і перед цим бували на слов'янських землях, але тільки Володимир прагнув, щоб християнська віра поширилась на всіх землях держави Київської. Він виписав із грецьких та болгарських земель багато священників, єпископів і метрополитів, що вчили наших людей не лише духовній справі, але й майстерності будівничих та садівників. Князь Володимир закликав візантійських майстрів будувати

особливо гарні церкви в Києві. Відтоді почали привозити з Візантії ікони, книги, статуї і велику кількість рослин, які розводили в перших садах Київської держави [7].

Таким чином, князь Володимир як тільки міг, став уподібнювати Київську державу до Візантії. З уведенням християнства прийшла до нас наука будівництва й садівництва та ще багато іншого й корисного із світу східної культури. Звертаючись до глибин садового мистецтва, неможливо обминути сліди стародавніх поселень Києва, які археологи знаходять на трьох горах: Старокиївській (споруда Київського історичного музею), Щекавиці та на Хоревиці, які здіймаються над Подолом.

У VI сторіччі після народження Христа були побудовані укріплення, які захищали розкинуті внизу поселення і, в тому числі, заселений Поділ.

У укріпленому містечку знаходились язичеські святилища, а за ним – на плато, де згодом виник центр столичного міста, здіймались кургани язичеського Некрополя. Вся ця територія, за згадками археологів та істориків, була досить щільно засаджена садовими та дикоростучими деревами, яким на той час не надавалась певна систематизація та впорядкованість.

Слід визначити, що Старокиївське плоскогір'я самою природою було визначено для формування ландшафту та архітектурних споруд майбутнього міста. Зі сходу плато захищали Дніпровські кручі, густо порослі деревами, а з півдня і заходу – круті схили Хрещатої долини та річки Либідь.

У кінці X сторіччя за правління князя Володимира невелике укріплення на Старокиївській горі перетворюється на міський центр – Дитинець [7]. До нас дійшли історичні свідчення про оздоблення споруд Дитинця і зокрема Десятинної церкви античними (кінними) статуями, що були привезені як трофеї з Херсонесу і стояли перед входом у Десятинну церкву. Є всі підстави вважати, що ряд античних скульптур прикрашали площу Бабин Торжок, та їх оточення мало відповідний благоустрій згідно з грецьким елементом озеленення.

Все це наводить на думку, що князь Володимир за основу будівельного і садового мистецтва брав зразки візантійської школи. В комплекс ансамблю Бабин Торжок входила Ротонда діаметром близько 20 м. Ансамбль усієї площі завершувала Хрестовоздвиженська церква, де на її місці в 1747-1757 роках була побудована Андріївська церква. Від Бабиного Торжка пролягла головна вулиця міста (від Андріївської церкви до перетину з вулицею Житомирською). Справа і зліва знаходилися садиби бояр та монастирі.

Літопис не доніс до нас свідчень про сади бояр та монастирські сади цього періоду, але за переказами, в період до Володимирського часу на місці поблизу фунікулера (Перунів схил) знаходились статуї язичеських богів, а територію, оздоблену скульптурами, можна вважати прообразом наших садів і парків, які виникли значно пізніше.

У XI-XIII сторіччях правлячим центром міста стає дворище Ярослава, яке являло собою комплекс палацових та господарських споруд. Місто Ярослава мало чітку структуру – дві головні вулиці, що називались «кардо» і «декуманус». Вони перетиналися під прямим кутом у центрі міста. Одна починалась від Софійських воріт і простягалась в напрямі сучасної Володимирської вулиці, де закінчувалась «Золотими воротами». Друга вулиця – біля Західних (Львівських воріт) і пролягала із заходу на схід (до теперішнього майдану Незалежності). Все це нагадує планувальну схему Константинополя з перспективою розташування невеликих садів в монастирських мурах. Центром міста Ярослава був храм Софії Київської.

Від забудови стародавньої столиці мало що збереглося – були знищені княжі палаци, сади, садиби і монастирі, залишилися деякі храми XI-XII ст.

У XII сторіччі на Копировому кінці (на місці Української Академії мистецтв), як припускається, знаходився новий княжий двір князя Рюрика Ростиславовича, де була збудована церква Василя. Місце настільки живописне, що досі приваблює гостей та

мешканців Києва своїми дивовижними ландшафтами.

Третя частина Києва – Михайлівська гора, заселялась слабо. В кінці X сторіччя тут була лісова смуга (Перевесище), де ловили сітями птицю, і урочище Чортове беремище, що пов'язано з язичеським культом. Ці місця використовувались для полювання на звірів та птахів за аналогією зі східними «парадизами» – прообразами перших упорядкованих садово-паркових територій.

Пізніше з'являються перші київські сади. Великою популярністю в той час користувався Києво-Печерський яблуневий сад – один з найкращих в усій Київській Русі. Цей монастирський сад був заснований при Ярославі Великому ще святим Антонієм в 1051 році. Про яблуневий сад цього монастиря знайдено свідчення в «Патерике» (Вітчизняник) [8, 9].

Існує навіть легенда, яка згадує про те, як до святого Георгія Чудотворця, котрий помер на початку XII ст., прийшли злодії з наміром помолитися, але по суті, щоб познайомитися з розташуванням монастиря. У розмові святий передрік одному з них, що той вночі помре від шибениці... Злодій, опинившись в саду, поліз на дерево, зірвався і повис між двома сучками, які утворили вилку.

У наукових дослідженнях Павла Алепського про Київ зустрічаються описання монастирських келій, які широкими вікнами виходили в окремі садочки. З боку Печерського монастиря теж були розташовані два великих чудових сади, а в них – живі огорожі із рослин, що нагадували жасмин з ягодами, схожими на виноград. У садах росли горіхові, тутові та абрикосові дерева. План таких культових садів старовини являв собою хрестовидну форму, що була запозичена зі сходу й існувала в усьому християнському світі. Ця планувальна схема знайшла своє органічне втілення в перших садах Київської Русі – «монастирських». Існують легенди про злодіїв, які ходили в сади за яблуками.

Києво-Печерська Лавра з її величним архітектурним ансамблем і лабіринтами печер, у яких спочивають після трудів праведних лаврські святі, є центром духовності і культури нашого народу, своєрідною академією проповідництва, літописання, друкарства, живопису, гравюри, церковного співу, медицини, бібліотечної справи, літератури та архітектури.

Виникнення Києво-Печерського монастиря, його значення обумовлені політичними, економічними, соціальними й культурними наслідками хрещення Київської Русі в 988-989 роках. Згідно з «Повістю минулих літ», Печерський монастир заснував у 1051 році виходець з міста Любича, що на Чернігівщині, божий подвижник Антоній. Хоча є всі підстави вважати, що монастир був заснований значно раніше.

Повернувшись з Афону, Антоній (до постригу Антип) багато ходив по монастирях рідної землі, допоки не опинився у Києві. На одному з Київських пагорбів відшукав невелику печеру Іларіона, якого у 1051 році князь Ярослав Мудрий призначив Київським митрополитом, і поселився в ній. До душі припало Антонію це місце: тут він молився богові, споживав через день сухий хліб та воду, копав собі печеру. Приходили до нього кияни просити благословення, приходив і князь Ізяслав (син Ярослава Мудрого) з дружиною.

Багато печерських ченців ставали місіонерами й вирушали проповідувати християнство на ті руські землі, де сповідували язичництво. З літописних джерел відомі такі факти: Євстратій Пістник 1096 року потрапив у полон до половців, які продали його іудеям, а згодом за проповідування християнства замордували. Никон Сухий схилив до християнства одного із знатних половців з сім'єю. Леонтій проповідував у Ростовській землі.

На відміну від князівських монастирів Київської Русі, Печерський був справді народним і не раз доводив це, відстоюючи інтереси мирян. Коли наприкінці XI століття Київський князь Святополк змовився з місцевими купцями і заборонив ввозити до Києва сіль з Галичини, бо ворогував з галицькими князями, Печерський монастир

видав її киянам зі своїх запасів безкоштовно. Тоді саме стався неврожай на хліб, і печерська братія знову прийшла на допомогу: бідних нагодували хлібом, який випікав чернець Прохор.

Ігумен Феодосій побудував недалеко від монастиря двір з церквою, де мешкали безпритульні жебраки, сліпі та хворі. На утримання їх виділяли десятку частину монастирських статків. Крім того, Феодосій щосуботи надсилав віз хліба ув'язненим. Невдовзі подвижник уславився в усій землі Русі-України.

Ймовірно, що 1053 року до Антонія прийшов Іларіон, усунутий греками з митрополичої кафедри. Мабуть, він прийняв схиму під ім'ям Никон. 1060 року Никон за дорученням Антонія постриг у ченці сина князівського боярина Івана під ім'ям Варлаам, а наступного року – князівського слугу під ім'ям Єфрам. Через це князь Ізяслав розгнівався, і Никон змушений був перебраться до міста Тмутаракань, де заснував монастир.

Близько 1062 року Антоній, котрий любив самотність, призначив ігуменом монастиря Варлаама, а сам викопав печеру на горі під монастирем і жив у ній протягом багатьох років. Отже, Києво-Печерський монастир сформувався саме тоді, коли першим його ігуменом став Варлаам.

Тоді саме ченці почали переселятися з печер у наземні келії. Над печерами було споруджено невелику дерев'яну церкву в ім'я успіння святої Богородиці. Однак кількість ченців збільшувалася, і виникла потреба розширити монастир. На прохання Антонія князь Ізяслав подарував ченцям гору над печерою, де було побудовано велику церкву, багато келій, і все це обнесено дерев'яною огорожею. Відтоді монастир і дістав назву Печерський, оскільки раніше ченці жили в печерах.

Невдовзі князь Ізяслав побудував монастир в ім'я свого ангела Дмитра і перевів туди Варлаама настоятелем. За порадою Антонія печерські ченці обрали своїм ігуменом вихідця з міста Василева (нині Васильків Київської області) Феодосія. На той час в обителі було 20 ченців.

Передусім Феодосій ввів студійний статут, який регламентував чернече життя в обителі. Згодом цей статут прийняли всі монастирі Київської Русі, тому Феодосія називали засновником в Русі-Україні, а Печерський монастир вважали найстарішим.

Згідно зі статутом, кожен чернець мусив читати рукописні книги, що їх отримували у монастирській бібліотеці у ченця-бібліотекаря. Відомо, що в келії Феодосія переписували і виготовляли книги. Никон опрацював їх, Феодосій пряд нитки для палітурних робіт. Уже на той час монастир мав значну бібліотеку. До того ж досить велику кількість книжок з власної бібліотеки передавав обителі князь-чернець Микола Святоша. Серед печерських ченців було чимало освічених людей. Монастир став центром підготовки православного духовництва. До початку XIII ст. З числа його ченців у різні регіони Київської Русі було призначено 50 єпископів.

Ченці Києво-Печерського монастиря виступили за самостійність церкви Київської Русі, підтримуючи політику великих Київських князів, котрі відстоювали незалежність Русі від зазіхань візантійських імператорів. Спрямовані проти князівських міжусобиць, проповіді печерських подвижників закликали до збереження цілісності великокнязівської влади, відстоювали наслідування великокнязівського престолу представниками саме київської династії. Коли, наприклад, у 1072 році сини Ярослава Мудрого – Святослав Чернігівський та Всеволод Переяславський вигнали з Києва свого старшого брата Ізяслава, ігумен Феодосій виступив супроти цього. А коли Святослав усе ж таки оволодів Київським престолом, Феодосій у монастирських службах продовжував поминати ім'я Ізяслава, зовсім не згадуючи Святослава. І навіть після примирення ігумена зі Святославом на богослужбах ім'я Святослава згадувалося лише після імені Ізяслава.

Дбаючи про церковні справи і процвітання Печерського монастиря, Феодосій приділяв багато уваги його зовнішньому вигляду, благоустрою мешканців. У зв'язку із

збільшенням кількості ченців він значно розширив територію монастиря, побудував нові келії, обніс двір келії огорожею. Наприкінці життя Феодосій за згодою з Антонієм вирішив побудувати кам'яну церкву Успення Богородиці, оскільки колишня дерев'яна стала вже затісною. Землю для нової церкви подарував князь Святослав. Він же й пожертвував на її спорудження сто гривень золотом. Великі пожертвування зробив також варяг Шимон. Церкву було закладено у 1073 році ігуменом Феодосієм та єпископом Михайлом.

У 1074 році Феодосій помер. Згідно з його заповітом, братія обрала ігуменом його учня Стефана. Новий ігумен віддавав багато сил будівництву церкви Успення Богородиці, яке в основному було завершено на початку липня 1077 року. Навколо Успенської церкви будуються нові келії, в які переселяється з печер майже вся братія. Фактично тут створюється новий монастир, у печерах залишаються кілька ченців для виконання обряду поховання та проведення щоденних літургій.

У 1078 році печерським ігуменом було обрано Никона, котрий повернувся з Тмутаракані. Саме він увів традицію поховання ченців у печерах, доклав багато зусиль для розвитку Печерського монастиря. На кінець 80-х років XI століття, коли було завершено будівництво Успенського собору, авторитет Печерського монастиря був вже досить значним і продовжував розвиватися. На кошти ченця Миколи Святоші, який був сином чернігівського князя Святослава Давидовича, у 1106-1108 роках зведено Троїцьку надбрамну церкву. Печерський монастир стає значним і авторитетним у християнському світі.

За останній десяток років у результаті господарської діяльності багатьох організацій – орендаторів, возведення деяких нових об'єктів процесу руйнування історичного ландшафту, інженерних комунікацій на території Києво-Печерського заповідника посилились та набули загрозливих масштабів. Годі пояснювати важливість зупинити руйнівну діяльність і повернути світу образ старовинного ландшафтного граду. Потрібно виконати великий об'єм робіт по реконструкції валу, фортечних стін, які оточують середню частину монастиря. На земляних спорудах встановити, як це було у Петровські часи, фортечні артилерійські гармати. Переглянути розміщення музеїв, об'єднавши тематичні музейні експозиції в єдиний сюжет: Лавра – старовинний центр релігії, культури та суспільних відносин XI-XIX століть.

Сьогодні на території заповідника розміщуються більше, ніж 100 будинків, функціонування яких пов'язане з експлуатацією інженерних мереж. Специфіка місцевих гідрологічних умов створює проблеми реконструкції інженерного забезпечення Лаври. До речі, вирішенням цієї проблеми займаються багато років, розробляючи проекти реконструкції мереж, заміни їх новими – більш легкими і надійними. Робилися спроби зберегти історичний водопровід. Головна проблема – забезпечити надійну експлуатацію водопроводу та систем опалення. Існує проблема, пов'язана з ремонтом та використанням підземних порожніх печер, якими насичена вся заповідна зона, особливо верхня Лавра.

Серйозну стурбованість викликає дендрологічна запущеність заповідника. В озелененні Лаври виділяють три періоди:

- давньоруський (початок XII століття) характерний тим, що поряд з дикорослими рослинами та деревами висаджувалися окультурені плодови, декоративні і лікарські рослини, в тому числі квіти і трави;
- період барокко (початок XVII століття) ознаменувався підвищеною цікавістю до декоративних рослин, кущів, трав, а також розвитком фруктового садівництва;
- в кінці XIX - на початку XX століть виділяють третій період, коли озеленення монастиря набуває паркового характеру при наявності великої кількості фруктових дерев.

Протягом останніх десятиліть, особливо після реформування монастирського парку, характер зелених насаджень почав приходити до занепаду і був втрачений. Зараз

заповідник та прилягаюча до нього територія перенасичені дикими чи стихійно насадженими деревами і кущами, що не відповідає історичному підходу, ускладнює зорове сприйняття архітектурного ансамблю Лаври. Крім того, ці дерева своєю кореневою системою руйнують фундаменти пам'ятників архітектури. Сумісно з вченими Центрального ботанічного саду НАН України, був розроблений проект історичної дендрології заповідника, який передбачає поступову заміну самосіву історично достовірними породами і сортами зелених насаджень, які повинні бути висаджені таким чином, щоб врахувати найбільш сприятливі аспекти сприйняття як архітектурних особливостей Лаври, так і придніпровських пейзажів. У комплекс робіт по благоустрою та поверненню історичної достовірності включена заміна існуючої брушатки, встановлення малих архітектурних форм, виготовлених із матеріалів чугунного лиття на основі достовірних зразків, організацію відповідного декоративного освітлення об'єктів.

Зараз продовжується ландшафтна реконструкція заповідника. В ході підготовки до тисячоліття хрещення Русі був виконаний ряд першочергових робіт. Зокрема, знесена велика кількість господарчих будівель, що спотворювали внутрішній простір заповідника, проведена санітарна розчистка зелених насаджень, що дало можливість частково реконструювати ландшафт територій. На окремих ділянках видалений шар наносного ґрунту для відновлення історичного рівня місцевості. Проводилися роботи по благоустрою та відновленню втрачених ділянок мощених, ремонту валів та кріпосних стін.

Києво-Печерська Лавра – один із всесвітньо-відомих історико-архітектурних пам'яток України, являє собою велику цінність як зразок ландшафтної архітектури. Розміщений на крутих схилах правого берега Дніпра і оточений масивами зелених насаджень, монастирський комплекс, який протягом століть був своєрідною християнською Меккою, проглядається навіть з лівобережжя за багато кілометрів. За всі періоди багатовікової історії розвитку монастиря архітектори уміло користувалися перевагами такого розміщення Лаври. І задача сучасного покоління – зберегти Лаврський заповідник у його первозданній історичній красі, зелені насаджень для майбутніх поколінь як взірць ландшафтної архітектури.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. *Архитектура и антропософия / Сост. и отв. ред. А. Соколова. – К., 2001.*
2. *Архітектурне проектування. Парк житлового району / Уклад. Н.Н.Абрамова, Т.Ю. Іносова, І.М.Судак – К., 2002.*
3. *Ивалова Л.И. Современный ландшафтный дизайн: иллюстрированная энциклопедия. – М., 2003.*
4. *Лихачов Д.С. Сад и культура России // Декоративное искусство. – 1982. - №12. – С.38-45*
5. *Лихачов Д.С. Поэзия садов. – Л.: Наука, 1982. – 343 с.*
6. *Асеев Ю.С. и др. Пам'ятники архитектуры Украины: Чертежи и фотографии. – К., 1954. – С.10.*
7. *Асеев Ю.С. Стили в архитектуре Украины. – К.: Будивельник, 1989. – 104 с.*
8. *Родичкін І.Д. Ландшафтна архітектура. – К.: Будівельник, 1990. – С.183.*
9. *Всеобщая история архитектуры. – Т.6. – М., 1968. – С.339-450.*

*Оксана Мацюк  
(Тернопіль, Україна)*

#### **ВИДИ РОДУ *JUGLANS L.* – ЕЛЕМЕНТ САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА ТА ЛАНДШАФТНОЇ АРХІТЕКТУРИ**

*У статті висвітлено декоративні властивості інтродукованих видів роду *Juglans L.* перспективність їх використання у ландшафтних композиціях.*

Дослідженнями встановлено, що використання видів *Juglans L.* у декоративних насадженнях дозволить посилити декоративний ефект міських насаджень та підвищити їх оригінальність і стійкість.

**Ключові слова:** дендропарк, ландшафтний дизайн, рід *Gorix (Juglans L.)*, *Juglans regia*, *Juglans nigra*.

*Decorative peculiarities of strange kinds of Juglans L. generation, prospectivity of their using in landscape compositions are performed in the article. It was ascertained due to research that using of Juglans L. kinds in decorative plantations will be able to intensify decorative effect of urban plantations and increase their singularity and constancy.*

**Key words:** arboretum, landscape design, *Juglans L. kind*, *Juglans regia*, *Juglans nigra*.

Деревні рослини відіграють важливу роль в архітектурно-художньому оформленні певної території, садово-парковому господарстві, зеленому будівництві та ландшафтній архітектурі. Окрім того, паркові насадження виконують деякі соціально-екологічні функції, які визначаються його структурою та видовим складом дендрофлори [1]. Асортимент рослин, які використовуються для озеленення територій постійного проживання чи виробничої діяльності людини, дуже багатий. Для урізноманітнення видового складу рослин при озелененні територій використовують рослини-інтродуценти. Перевага надається видам, формам чи сортам, що виявляють декоративні якості тривалий час або в період маловиразних фаз розвитку інших компонентів художніх композицій. Серед великої різноманітності інтродуцентів можуть бути види роду *Juglans L.*

Об'єкт дослідження – види роду *Juglans L.*, які використовують у садово-парковому та зеленому будівництві, ландшафтній архітектурі в умовах Західного Поділля.

Мета дослідження – визначення успішності та перспективності видів роду *Juglans L.* в садово-парковому будівництві та ландшафтній архітектурі.

Рід горіх (*Juglans L.*) налічує близько 20 видів, які сьогодні використовують для створення високопродуктивних горіхових садів, для формування окремих біогруп в ботанічних садах, дендраріях, ландшафтній архітектурі та для посадки в захисних смугах уздовж автомагістралей. Види роду *Juglans L.* для озеленення на території Західного Поділля почали використовувати декілька століть тому. Перші письмові згадки про поширення горіха грецького на території України відносяться до XVI ст. Так, зокрема в роботах О.Л. Липи (1952), А.М. Озола (1955) вказується на наявність великої кількості на Україні італійських, тобто волоських горіхів. У 1658 р. Аллейський (за Озолем, 1955) також відмічає про наявність в садах України великих дерев горіха грецького. Горіх сірий (*Juglans cinerea L.*) відомий з 1816 року і вперше був інтродукований у Кременецькому ботанічному саду на Тернопільщині [5].

Особливо широкого розвитку культура горіха грецького на Україні набула в XIX і XX ст. Сьогодні представники роду *Juglans L.*: *Juglans regia L.*, *Juglans nigra L.*, *Juglans cinerea L.* *Juglans mandshurica* Maxim., які характеризуються цінними декоративними властивостями, зростають в Кременецькому ботанічному саду, в Гермаківському та Хоростківському дендропарках, присадибних ділянках, уздовж автомагістралей.

Грецький горіх – надзвичайно цінна для зеленого будівництва високодекоративна рослина. Декоративність його зумовлюється насамперед великими розмірами стовбура й крони. Зокрема, особини горіха грецького можуть сягати заввишки 30 м і більше, а обхват стовбура в окремих випадках – 8,5 м. Грецький горіх зберігає свої декоративні якості протягом усього року. У безлистяному стані чітко виділяються бурувато-коричневі молоді гілки та світло-сіра кора стовбура. Весною

молоді листки бурувато-червоного забарвлення, а влітку набувають темно-зеленого забарвлення. Ще більшої привабливості та оригінальності горіхам надають листки: чергові, великі, перистоскладні, без прилистків, зі смолистими залозами і сильним специфічним запахом, фітонцидні. Весною першими до розпускання листків з'являються сережки з тичинковими квітками світло зеленого забарвлення й окремі маточкові квітки з дволопатевиими приймочками, які змінюють своє забарвлення від зеленого до палево-жовтого, восени урізноманітнюють пейзаж золотистим забарвленням листків. У лісопарках грецький горіх вирощують біогрупами або разом з іншими видами деревних порід за типом лісових культур [3].

Грецький горіх цінний для посадки уздовж доріг не тільки завдяки своїм декоративним властивостям, але й як ґрунтозахисна порода, закріплюючи ґрунт могутньою кореневою системою, захищає його від змиву, а шляхи – від снігових, піщаних і пилових заносів. Могутні крони дерев горіха зменшують силу вітру, створюють прекрасну тінь.

Поблизу с. Гермаківка Борщівського району Тернопільської області в квадраті 15, виділі 13 Гермаківського лісництва ДП «Чортківське лісове господарство» в межах лісового урочища «Дача Романського» зростають кілька особин горіха чорного (*Juglans nigra* L.) віком понад 90 років діаметром 75-80 см, займаючи площу 0,05 га. На околиці с. Завалів Підгаєцького району зростають також особини *Juglans nigra* L. віком понад 90 років діаметром 60-70 см. Екзотичні вікові дерева цього ж виду (особини віком 110 років, діаметром 82-87 см) зростають поблизу с. Нирків Заліщицького району у квадраті 29 виділі 12 Дорогичівського лісництва ДП «Бучацьке лісове господарство» в межах лісового урочища «Нирків», займаючи площу 0,02 га. [6].

Бережанський парк заснований в 1966 р. на площі 5 га., підпорядкований Бережанському лісництву. Колекція деревних і чагарникових порід налічує близько сто видів і форм. Серед екзотів зростають горіх чорний, горіх сірий, горіх манджурський [5].

Хоростківський державний дендрологічний парк включає колекцію більш як півтори тисячі видів, різновидів і форм різних рослин. Колекція представлена такими видами: горіх чорний, горіх сірий, горіх манджурський [4].

Колекція Гермаківського дендропарку налічує близько півтори тисячі видів рослин. Чільне місце серед дендрофлори парку займають види роду *Juglans*, зокрема горіх грецький, горіх грецький ф. великоплідна (*Juglans regia* L. f. *macrocarpa*), горіх грецький ф. розсічена (*Juglans regia* L. f. *laciniata*), горіх Зібольда (*Juglans Sieboldiana* Maxim.), горіх скальний (*Juglans rupestris* Engelm.), горіх манджурський (*Juglans mandshurica* Maxim. ), горіх сірий (*Juglans cinerea* L.), горіх чорний (*Juglans nigra* L.) [2].

Висновки. Проведеними дослідженнями встановлено, що в сучасному садово-парковому та зеленому будівництві, інтродуковані види роду *Juglans* L. зокрема *Juglans regia* L., *Juglans nigra* L., *Juglans cinerea* L., *Juglans mandshurica* Maxim. є перспективним елементом озеленення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус В.І. Садово-паркове мистецтво: Коротка історія розвитку та методи створення художніх садів / В.І. Білоус. – К.: Наук. Світ, 2001. – 299 с.
2. Денека М.Г. Дендропарк Гермаківського лісництва / М. Г. Денека. – Київ: Урожай, 1971. – 133 с.
3. Заячук В.Я. Дендрологія: Підручник / В.Я. Заячук. – Львів: Априорі, 2008. – 656 с.: іл.
4. Корчемний В. Г. Хоростківський дендропарк / В. Г. Корчемний. – Львів: Каменярь, 1988. – 38 с.
5. Мацюк О.Б. Інтродукція видів роду *Juglans* L. в умовах Західного Поділля / О.Б. Мацюк // Інтродук. росл., збереж. та збагач. біорізноманіття в ботан. садах і дендропарках: міжнар. наук. конф.,



присвяч.75-річчю заснуван. Нац. ботан. саду ім. М. М. Гришка НАН України (Київ, 15-17 верес. 2010 р.): матеріали конф. – К., 2010. – С. 234-236.

6. Сліпченко І. Горіх чорний // Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. – Тернопіль : «Збруч», 2004. – Т. 1 : А – Й. – 696 с.

*Володимир Халайцян  
(Хмельницький, Україна)*

## **БРЕНДУВАННЯ ПАЛАЦОВО-ПАРКОВИХ КОМПЛЕКСІВ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТІСНИХ ЕСТЕТИЧНО-КАТЕГОРІАЛЬНИХ СУДЖЕНЬ**

*В статті розповідається про етнічні особливості розбудови палацово-паркових комплексів Поділля. Особлива увага приділяється потенційним можливостям застосування маєтків у культурному розвитку суспільства. Досліджується потенційна можливість брендування об'єктів.*

***Ключові слова:** Подільський регіон, брендування об'єктів, палацово-паркові комплекси, культурний розвиток, етнічні особливості.*

*The article deals with ethnic peculiarities of working out of palace-park complexes of Podillia region. Special attention is paid to the potential abilities of the estates in the cultural development of the society. Potential ability of branding objects has been studied.*

***Key words:** Podillia region, branding objects, palace-park complexes, cultural development, ethnic peculiarities.*

Соціальне оновлення, що відбувається в Україні, передбачає активізацію духовного потенціалу народу, який реалізується в естетичній культурі. Естетизація суспільства проглядається в зовнішніх проявах культури. Для сучасного міського жителя найдоступнішими є архітектура, реклама та паркове будівництво. Зважаючи на сучасні економічні та геополітичні реалії – стан існуючих парків та архітектурних пам'яток, їх подальше функціонування, може слугувати мірилом загального рівня культурного стану суспільства. Саме тому, ознайомлення з пам'ятками архітектури та паркобудування є тим каталізатором, який опираючись на історичне підґрунтя, налагоджує емоційний зв'язок індивідуума із культурним здобутком соціуму. Активізація почуття причетності до культурного надбання народу являється базовою складовою, що спонукає до особистісного естетичного зростання, як в контексті вільного оперування понятійним апаратом культурологічного спектру, так і в сфері креативності та прагненні до творення.

Основною рушійною силою, формування світосприйняття є певний рівень художньо-естетичної культури особистості, її здатність до естетичної трансформи дійсності. Проте сучасні реалії комерціалізації культури, що безумовно, створює умови для прояву творчості окремих митців, але водночас ставить вузькі межі зазначеним проявам значною мірою перешкоджає формуванню у особистості окремих естетичних смаків. Причиною подібного феномену є медіа – фактор, завдяки якому індивідуум поступово перетворюється на споживача, здатного сприйняти лише підготовлену кимось інформацію. Не маючи альтернативи, людина не вважає, що в її естетичному світогляді є певний пробіл. Пряма вказівка на подібний недолік виховання викличе заперечення і відторгнення. Тому пошук альтернативних шляхів впливу на процес формування креативної особистості є гострою проблемою сучасного суспільного буття.

Могутнім фактором впливу на світогляд могли б виступити парки та історично сформовані архітектурні комплекси. Меморіали, дендрарії, рекреації чи архітектурні

заповідники – все це місця можливості без зовнішнього впливу виробити власне естетичне світосприйняття.

Україна, в цілому, і Поділля, зокрема, – є неоцінним зібранням пам'ятників різних культур і епох. Неповторний архітектурний образ почав формуватись у XIV ст., коли наново розбудовувались зруйновані війнами міста і фортеці. Впродовж століть наші землі були територією, де втілювались кращі ідеї представників європейського мистецтва, базуючись на основі місцевих традицій.[1, с. 33]. На початку XIX ст. на території сучасної Хмельниччини окрім міст, сакральних споруд та фортець, налічувалось більше сотні палацово-паркових комплексів різної мистецької вартості. Палацово-паркові комплекси репрезентували не тільки заможність шляхетських родин, але й смаки, мистецький рівень, багатство стилів домінуючих в певні часи у архітектурі, мистецтві живопису, декорів інтер'єрів і речей декоративно-прикладного мистецтва. В період розквіту палацово-паркового мистецтва у краї працюють видатні будівничі – Доменік Мерліні, Богуміл Цуг, Якуб Кубіцький, Джованні Берніні, Генрік Іттар, інші. Парки закладалися відомими ландшафтними архітекторами – Діонісом МакКлером, Людвігом Метцелем, Кнакфусом, Кайзером, Мілевським. Оздобленням інтер'єрів займалися художники – Фернандо Бенелотто (Каналетто), Юзеф Грассі, Юліуш і Войцех Коссаки, Анжеліка Кауфман, Ян Лампі, Елізабет Фіде-Лебрун, Юзеф Пітшман, Наполеон Орда.[5, с. 23] Загалом за два століття українське палацово-паркове мистецтво досягло значних успіхів, створивши багато виразних архітектурних комплексів, живописних маєткових парків. Цей пласт культури було втрачено, рідко якому маєтку пощастило, й він не був знищений. Але те, що збереглося, досьогодні вражає своєю величчю, красою та бездоганністю. У Хмельницькій області кількість втрачених пам'яток архітектури національного значення (палацово-паркові комплекси, сакральна архітектура, інші) становить 230 одиниць, коефіцієнт втрат – 7,39 %, по Україні – 11,1% [4, с. 30].

На Хмельниччині найбільш яскравими прикладами збереження та використання, в якості культурно-просвітницьких та туристичних осередків, є державні історико-культурні заповідники «Камянець-Подільський», «Меджибіж», «Самчики». Віднедавна до них приєдналися старокостянтинівський «Замок князів Острозьких», резиденція Мархоцьких в Отрокові. Провадиться опіка над іншими вцілілими архітектурними та палацово-парковими комплексами краю, їх дослідження, відновлення, використання й збереження.[2, с. 12]. Адже існує ще ряд невідомих широкому загалові архітектурних, палацово-паркових комплексів. Серед них, в тій чи іншій мірі вцілілих – 27 старовинних садово-паркових комплексів. Це Самчики, Ілляшівка, Новоселиця Старокостянтинівського району, Маліївці Дунаєвецького району, Антоніни Красилівського району, Говори, Зіньків Віньковецького району, Новоселиця (Гамарня) Полонського району, Ізяслав та ін.[5, с.7] Протягом багатьох століть садово-паркові комплекси збагачували естетичний світ людини, вчили розуміти прекрасне, тому їх цінність незаперечна.

Слід зауважити, що до впровадження в процес зацікавлення молоді культурними осередками, важливість фактору створення бренду пам'ятки. Це стосується не лише невідомих пам'яток аби включити їх до широкого використання, але й діючих заповідників та музеїв. Безумовно, осередки культурної спадщини повинні навчатися працювати самі на себе. Проте особливістю процесу естетичного виховання є особистісна інтерпретація об'єктом отриманих даних. Бренд є впізнаваною, інформативною складовою що викликає прив'язку, тим самим попередньо підготувавши об'єкт до сприйняття, та налаштувавши на позитивні впливи від ознайомлення. Таким чином відбувається знайомство з пам'яткою поза межами прямого впливу, що не викликає відторгнення неактуальної інформації, яке відбулося б у випадку нав'язування останньої традиційними способами, наприклад у вигляді лекції. На думку Б. Ананьєва, С. Рубінштейна, Б. Юсова, художньо-естетичний момент

діяльності надбудовується над пізнавальним, що сприяє його пріоритетному функціонуванню.

Брендами стають ряд акцій та фестивалів. Важливо підкреслити, що брендом є не тільки знакова подія. Це також комплекс ціннісних характеристик щодо пам'яток, який може бути вироблений як шляхом попереднього ознайомлення з об'єктом так і при безпосередній участі в розробці фірмового стилю тієї чи іншої пам'ятки.

На нашу думку, найбільш важливим є етап створення бренду – комплексу уявлень, асоціацій, емоцій, ціннісних характеристик про об'єкт у свідомості молоді. Він відповідає таким складовим процесу естетичного виховання, як отримання естетичних знань, становлення смаків, ідеалів, отримання навиків здійснення естетичної діяльності, вироблення естетичної культури та естетичних переживань.

Етап безпосереднього ознайомлення з об'єктом культури, у попередньо підготовлених споглядачів викликає абсолютно необхідну в естетичному розвитку складову – естетичну насолоду. Це і є той, так званий «момент істини», – який визначає подальшу долю особистості. Тільки наявність відчуття задоволення в індивідуума, внаслідок сприймання архітектурної пам'ятки чи пам'ятки паркового мистецтва, дозволяє сподіватись на вироблення в нього стійкого інтересу до ознайомлення з культурним спадком краю та країни в цілому [3, с. 73] і, відповідно, особистого естетичного зростання. На цьому етапі важливим є спосіб подачі інформації про об'єкт. Досвід показує, що найбільш продуктивним є асоціативний виклад, який викликає відчуття співучасті. Подібний спосіб задіює емоційну сферу, і цілковито вписується у концепцію бренду задіяну на попередньому етапі.

Кінцевою метою процесу естетичного становлення є формування готовності до естетичної діяльності. Через створення естетичного ідеалу та стійких естетичних смаків, у контексті формування ментальної оболонки навколо естетико-історичного спадку, уможливується вироблення навиків зовнішнього виявлення естетичної культури, організації естетичного середовища, конкретної творчої діяльності. До таких проявів належить ребрендинг об'єктів культури. Тим самим втілюється циклічність і, водночас, відцентровий лавиноподібний рух в процесі естетичного виховання.

Слід зазначити, що активне задіяння архітектурно-ландшафтної культурно-історичної спадщини є вагомим чинником, здатним вплинути на самостійне вироблення суджень естетично-категоріального плану. Враховуючи особливості функціонування сучасного інформаційного простору, з форматованою подачею суджень, що практично унеможливує самостійність прийняття рішень, вважаємо актуальним задіяння технологій мас-культури, як звичних для споживача, з метою створення у свідомості передумов особистісної інтерпретації. Отже, цілеспрямована діяльність із формування ментального образу об'єкта архітектурно-ландшафтного мистецтва є необхідною складовою потенційного адекватного сприйняття в ході безпосереднього ознайомлення. Доступність зазначених об'єктів є передумовою для їх активної експлуатації в якості полігону з вироблення здатності до милування – емоційно-естетичного сприйняття реальності. Окрім того, наявність ментального і реального образу об'єкта спонукає до критичного відношення, щодо наявної інформації, тим самим стимулюючи продукування нових естетичних суджень. Адже навіть у випадку співпадіння ментального і реального образу – перший обов'язково доповниться новими деталями, що викличе його переосмислення і поширення як в особистому, так і в загальному інформаційному полі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький П. *Українське мистецтво другої половини XVII-XVIII століть / Нариси з історії українського мистецтва.* – К.: Мистецтво, 1981. – 250 с.
2. Вечерський В. *Новий погляд на проблему втраченої архітектурної спадщини // Пам'ятки України.* – 2001. – № 4. – С. 11-14.
3. *Діалог культури: Україна у світовому контексті, мистецтво та*

- освіта / Заг. ред. С.О. Черепан. – Львів, Укр. технол., 2000. – 113 с.
4. Казімірова Л.П. Садово-паркове мистецтво Хмельниччини. - Кам'янець-Подільський: ОПМ, 2004. – С. 30.
5. Пажимський Б.О. З історії садово-паркового та палацо-паркового мистецтва Хмельниччини // Там же. – С.50-51.

*Микола Канєвський, Тетяна Осипова  
(Київ, Україна)*

## **НОВІТНІ ГЕОМЕТРИЧНІ ПРИНЦИПИ ПОБУДОВИ ЛАНДШАФТНИХ КОМПОЗИЦІЙ ПРЯМОКУТНОЇ ФОРМИ**

*На базі об'єднаної моделі супідрядності, досліджуються особливості композиційної побудови садових ландшафтів. Запропонована і практично доведена методика розрахунку узгоджених модульних сіток, що дозволяє успішно використовувати її, як для проектування нових об'єктів, так і для реконструкції історичних садів і парків, передислокації елементів, створення цілісної композиції.*

***Ключеві слова:** садові ландшафти, композиційні особливості, садові композиції.*

**Вступ.** Однією з важливих проблем розвитку садово-паркового мистецтва є дослідження композиційних особливостей побудови садових ландшафтів.

У зв'язку з тим, що набуває розвитку ландшафтне проектування садів та парків на невеликих ділянках міських територій, обмежених житловою забудовою, безумовно актуальним є дослідження композиційних принципів побудови садових ландшафтів, здатних вплинути на вибір проектного рішення.

Теоретичні аспекти композиції садових ландшафтів розглядалися у працях А.Т. Болотова, А.П. Вергунова, І.Н. Гегельського, В.А. Горохова, Л.С. Залеської, І.А. Косаревського, В.Г. Павленка, М.І. Яковлева та інших.

На даний момент садово-паркове мистецтво вивчається переважно істориками архітектури. Але цього недостатньо для сучасного ландшафтного проектування. Необхідні детальні дослідження, які б визначали вплив особливостей геометричної побудови композиції на організацію ландшафтного простору. Однією з важливих передумов для визначення шляхів розвитку й вдосконалення діяльності садово-паркового мистецтва й ландшафтного дизайну на сучасному етапі є вироблення новітніх принципів геометричної побудови вищезгаданих об'єктів. Геометричне моделювання та проектування садово-паркових об'єктів вважається пріоритетним напрямком на сучасному етапі вітчизняного садово-паркового будівництва.

Якою б складною не уявлялась ландшафтна форма досліджуваних об'єктів, у більшості їх композиційну побудову можна представити елементарними плоскими геометричними фігурами. В окремих випадках формалізації об'єктивних властивостей складних видів, необхідним буде створення додаткових модулів з відповідним встановленням їх композиційного потенціалу.

Величезна різноманітність співвідношень форм паркових елементів, природних і штучних, обумовлюється величиною, геометричною побудовою, положенням в просторі, освітленням, кольором, фактурою. До композиційних засобів, які використовують при формуванні великих паркових просторів, відносяться лінійна і повітряна перспективи, розділення глибинного простору, синтез мистецтв, пропорціонування та інші. Проте одним із основних принципів організації ландшафтних композицій є супідрядність, яка означає впорядкованість всіх елементів та їх груп, щодо організації композицій за окремою геометричною ознакою [1, с. 30-60].

Однією з сучасних моделей об'єднуючої пропорціонування і взаємозв'язок окремих елементів композиції є модель супідрядності [2, с. 163-183] запропонована В.Є. Михайленко та М.І. Яковлевим.

Відомо, що комплексна модель супідрядності дозволяє визначити загальні правила композиційної організації картинного простору і визначити групи вузлових точок (точки перетину ліній полів композиційної супідрядності; точки перетину діагоналей квадрата з колом чіткого зору) які матеріалізується акцентно-змістовними формами [2, с. 178-190]. Але автори [2, с. 163-183] не поширювали цю модель на ландшафтні об'єкти.

Проте фронтальні композиції в ландшафтному дизайні можуть бути розглянуті саме з позицій моделі супідрядності.

**Матеріали і методи.** Об'єктами дослідження вибрані сквери, площадки, прибудинкові території прямокутної форми.

Для аналізу та проектування ландшафтних композицій обираємо, вищезазначений, метод побудови моделі супідрядності.

Сітка супідрядності для прямокутника АВСД, будується на діагоналях, колі чіткого зору (рис. 1 а) і бісектрисах кутів. При поєднанні двох зображень в одне, отримують графічну модель закономірної узгодженості формотворчих елементів, яка враховує особливості визначників площини полотна і поля чіткого зору.

За аналогією проведеного аналізу побудови узгодженого модуля для моделей квадратної форми, спроеціюємо дану модель супідрядності на пошук модуля для прямокутних форм різних пропорцій.

Для прямокутника з пропорціями «золотого перетину»  $1:\sqrt{2}$ , який є однією з найпоширеніших за формою ландшафтних просторів, комплексна модель супідрядності вирізняється від розглянутих вище тим, що дає два варіанти модуля для побудови квадратної модульної сітки усередині прямокутника (рис. 1 б), один по вертикалі, інший по горизонталі.

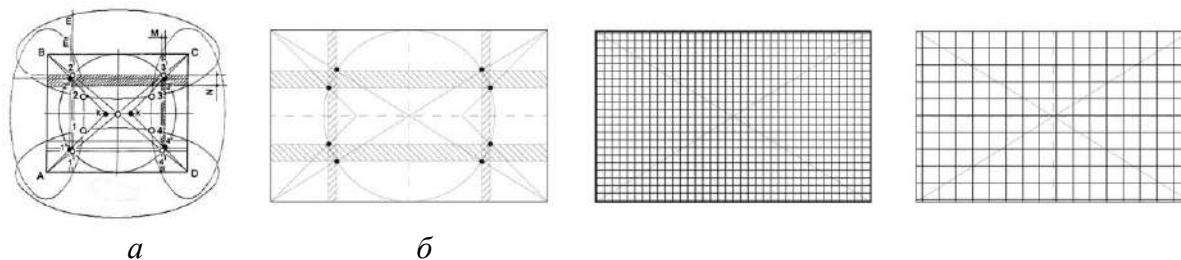


Рис. 1: а) сітка супідрядності прямокутника; б) геометрична модель знаходження модуля 2-го рівня для прямокутника з пропорціями «золотого перетину»

Необхідно відзначити, що, саме менший модуль є оптимальним для конкретного прямокутника. Узагальнюючи результати проведеного аналізу ландшафтних композицій, близьких до даного формату (рис. 1 б), відзначимо факт гармонійного поєднання можливостей моделі супідрядності для визначення величині узгодженого модуля, який лежить в основі композиційного проектування. Так, на рисунку 2, приведений, як приклад, план саду єгиптянина з поєднаною схемою моделі супідрядності, розрахунку величини модуля, і накладення на план-схему модульних сіток на їх основі. Як видно, кореляція спостерігається у разі використання меншого, горизонтального модуля [3].

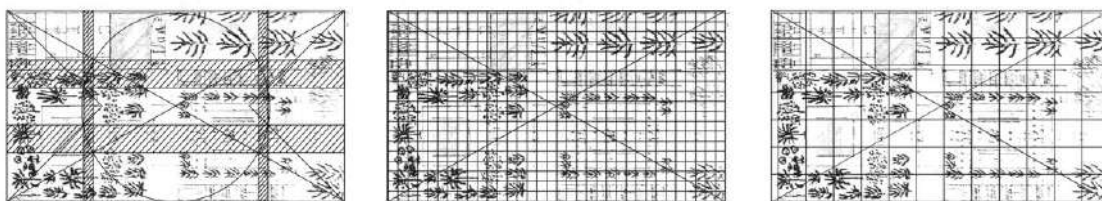
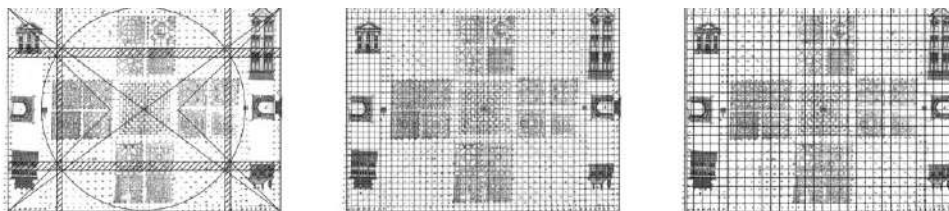


Рис. 2. План-схема саду єгиптянина з накладенням сітки супідрядності, модулів 2-го рівня

Така модульна сітка забезпечує жорстко визначену композиційну дислокацію елементів і дозволяє коригувати розміщення того чи іншого елемента в межах модульної сітки.

При аналізі побудови ландшафтних композицій формату "подвійний квадрат". Загальний вигляд комплексної моделі супідрядності такого прямокутника має деякі особливості, що вирізняють її серед інших. По-перше, до нього можуть бути застосовані всі градації розмірів узгоджених модулів, розглянутих для варіанту – квадрат. Але для прямокутника з пропорціями 1:2, комплексна модель супідрядності, також будується на діагоналях, колі чіткого зору і бісектрисах кутів. Нами встановлено, що кореляція спостерігається в разі використання горизонтального і вертикального модулів. Такі композиції відрізняються різким контрастом довжини сторін, що становить певну складність, – у плані створення композицій, так, як вони не «охоплюються» поглядом в цілому. Крім того, візуально такий прямокутник, в плані композиції умовно ділиться на дві візуально сприйнятливі квадратні частини.

Далі, аналіз побудови ландшафтних композицій довільного формату, свідчить про наявність кореляції при використанні горизонтального модуля. Для наочного підтвердження чи спростування даного підходу спроеціюємо модульну сітку на схему саду єгиптянина. Як наведено на рисунку 3, модульна сітка узгоджується з композицією організації ландшафтного простору.

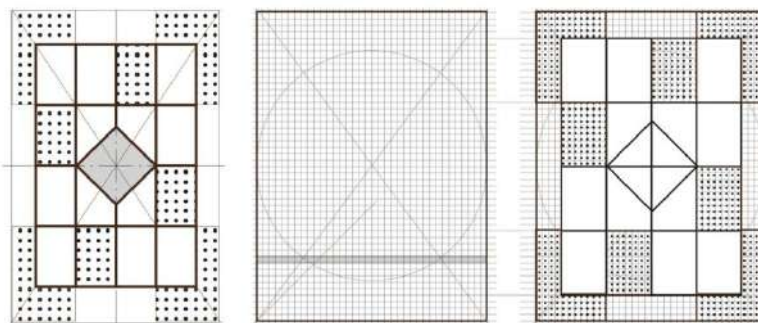


*Рис. 3. План-схема саду єгиптянина з накладанням сітки супідрядності, модулів 2-го рівня*

Застосуємо теоретичні викладки при проектуванні ландшафтних об'єктів прямокутної форми. Для рішення композиційних задач в проектуванні об'єктів прямокутної форми необхідно враховувати цілий ряд властивостей: геометричний вид форми, її величину, масу, фактуру, положення в просторі, кольори й освітлення.

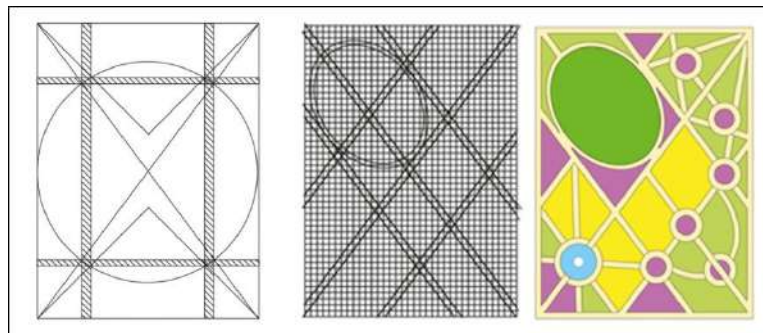
Для розташування різних форм у просторі в гармонічних сполученнях, застосуємо вищенаведені прийоми розрахунку модульної сітки для прямокутних об'єктів.

Для прямокутника довільного формату (рис. 4), який є однією з найпоширеніших за формою ландшафтних просторів, на базі комплексної моделі супідрядності визначаємо горизонтальний модуль. Необхідно зазначити, що, саме менший модуль є оптимальним для конкретного прямокутника. Надалі розроблений попередньо ескіз, спробуємо адаптувати згідно до модуля і скорегувати розміри елементів. Композиція, як бачимо, являє собою замкнуту дзеркально симетричну осьову схему.



*Рис. 4. Геометричні схеми симетричних ландшафтних композицій*

При проектуванні використанні пішохідні комунікації; площадки, партери. Ця планувальна схема відповідає композиціям скверу, і відрізняється всіма якостями, композицій на порівняно маленькому просторі, представляє гармонічне поєднання зон відпочинку, спортивних майданчиків, квітників і широкою мережею доріжок. Центр композиції, у формі ромба, розміщено в точці перетину осей. Всі елементи композиції прямокутної форми є співмасштабними, узгодженими за формою і розміщенням зон.



*Рис. 5. Геометрична схеми діагональної, асиметричної ландшафтної композиції*

У симетричних композиціях рис.4. рівновага досягається шляхом рівності форм і відстаней. Однак, рівновага і єдність можуть бути досягнуті й другим шляхом – за допомогою асиметричної композиції, коли нерівні за величиною й неоднакові за формою частини розташовуються таким чином, що виходять рівноважні композиції (рис. 5).

Для прямокутника довільного формату (рис. 5) на базі комплексної моделі супідрядності також було визначено вертикальний модуль. Композиція, як бачимо, являє собою замкнуту асиметричну діагонально-променеву схему. При проектуванні використанні пішохідні комунікації, велосипедні доріжки, спортивні площадки, дитячі майданчики, господарські площадки, партери, клумби, фонтан.

Центр композиції розміщено в лівому верхньому куті в місці перетину діагонали і додаткових доріжок. В центрі розміщено фонтан і малі архітектурні форми. Така ландшафтна композиція відповідає вимогам до прибудинкових територій.

Для проектування ландшафтної композиції ділянки прямокутної форми довільного формату (рис. 6) попередньо, на базі комплексної моделі супідрядності визначили вертикальний модуль. Запропоновані композиції являють собою замкнуту симетричну осьово-променеву схему. При проектуванні використанні пішохідні комунікації, велосипедні доріжки, спортивні площадки, дитячі майданчики, господарські площадки, партери, клумби, фонтани.

Розглянемо співвідношення окремих частин за формою. Вихідною точкою знову таки є центр, а головною лінією – вертикальна вісь. У центрі міститься основна фігура, суміжні з нею – круглі за формою, клумба і фонтан, розміщені за пропорціями золотого перетину; слугують доповненням середньої частини, а тому узгоджені за формою. У відношенні один до одного, ці елементи тотожні за формою, і протилежні за змістом.

Кожна, з композицій (рис. 6) розділена на прості частини і має ясні геометричні обриси, у вигляді – квадрата, трикутника, кола і півкола. На них ґрунтуються майже всі існуючі форми або обриси.

Принцип симетричних схем ландшафтних композицій – можна розвивати нескінченно, переходячи від головних деталей до другорядних, і далі від другорядних до третьорядних, і так до останнього ланцюжка елементів, поки кожний елемент займе належне місце в композиції в цілому, відповідно до його значення й об'єму. Це надає можливості досягти узгодження форм і враження, яке вони повинні викликати у спостерігача. Така загальна єдність й узгодження, викликана тим, що кожен елемент розташований в найбільш підходящому місці, але, сам по собі, не виділяється настільки, щоб зашкодити загальному враженню.

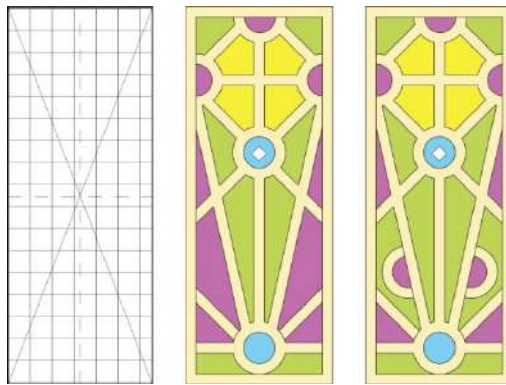


Рис. 6. Геометрична схеми побудови і моделі симетричних ландшафтних композицій

Прямокутні форми персоніфікують міцне доповнення, щось архітектурне, статичне. Вони утворюють найбільший контраст із рослинними формами через їхню статичну врівноваженість. При вертикальній побудові вони виглядають спокійно, конструктивно і ясно.

Специфічний вплив прямокутних форм виникає при різних пропорціях висоти й ширини: широкий, плоский прямокутник виглядає важким, лежачим і повільним. Вузкий, високий прямокутник – асоціюється з урочистістю.

Довгі й гострі трикутники (рис. 6) надають композиції простору і динаміки, підсилюють головний задум дизайнера. Трикутні форми немов розвивають тенденцію руху у напрямку гострого кута і активізують простір.

Специфіка елементів у формі трикутника обумовлена їх напрямком у композиційному просторі, якщо гострий кут трикутного елемента вказує наверх, то він прагне звільнитися від ваги, якщо убік – набуває статички, вниз – неврівноваженість.

**Висновки.** Отже, модель супідрядності дозволяє визначити розміри узгодженої модульної сітки, яка, в свою чергу, може бути успішно застосована, як для проектування нових об'єктів, так і для реконструкції історичних садів і парків.

З використанням моделі супідрядності визначено розміри узгоджених модульних сіток для об'єктів ландшафтного дизайну прямокутної форми, на базі яких:

- створено нові типи ландшафтних композицій за умов використання геометричних принципів їх побудови [4];
- визначено основні шляхи організації та впорядкування новітніх ландшафтних композицій в дизайні;
- встановлено геометрично-композиційний зв'язок минулого та сучасного при створенні новітніх ландшафтних утворень.

На базі узгоджених модулів розроблені оригінальні ландшафтні композиції для об'єктів прямокутної форми, які мають геометричну узгодженість за формою та масою елементів; спорідненість формотворчих ліній; а вибрані оптимальні відстані між елементами забезпечують візуальну цілісність угруповання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Павленко Л.Г. Ландшафтное проектирование. Дизайн сада / Л.Г. Павленко // Серия «Строительство и дизайн». – Ростов н/Д : Феникс, 2005. – 192 с.
2. Яковлев М.І. Композиція + геометрія / М.І.Яковлев. – Київ: «Каравела», 2007. – 239 с.
3. Канєвський М.Є. Композиційні особливості побудови садових ландшафтів. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. [зб. наук. праць; Мистецтвознавство. – №8]. – Х. : ХДАДМ. 2012. – С.17-22.
4. Канєвський М.Є., Осипова Т.Г. Збірка рисунків «Ескізи ландшафтних композицій прямокутних за формою». Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір №55781 від 28.07.2014. – Державна Служба Інтелектуальної Власності України.



## **САКРАЛЬНІСТЬ ОБРАЗУ РОСЛИННОГО СВІТУ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЛАСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

*У статті розглядаються особливості втілення ідеї сакральності довкілля в образах рослинного світу на основі прикладів українських пластичних творів мистецтва. Дослідження системи флористичних образів з метою виявлення ключових світоглядних та художньо-естетичних основ творчості народних і професійних майстрів є одним із актуальних питань у вітчизняному мистецтвознавстві. Акцентовано увагу на квіткових мотивах, які є найбільш поширеними образами рослинного світу у мистецтві. Результати дослідження підтверджують, що для українських митців художнє осмислення простору набувало сакрального значення і рослинні символи сприймалися ними як образ ідеального довкілля.*

**Ключові слова:** сакральність довкілля, народні традиції, квітка, ікона, семантика, українське пластичне мистецтво.

*The article deals with the features of the embodiment of the sacredness of the environment in the images of flora on the basis of examples of Ukrainian plastic works of art. Investigation of floral images in order to identify key ideological and artistic and aesthetic basis of national and professional artists creativity is one of the topical issues in the Ukrainian art criticism. The attention was focused on the analysis of the floral motifs that are the most common images of the flora in art. The results of the research support the idea that for Ukrainian painters artistic interpretation of space acquired sacred significance and floral motifs were perceived by them as the image of an ideal environment.*

**Keywords:** sacredness of the environment, folk traditions, flower, icon, semantics, Ukrainian plastic arts.

Рослинні символи є частиною культури народу, відображаючи його історію, середовище проживання, вірування, традиції, особливості побуту, духовні цінності та ідеали. Виключне багатство української флори, обумовлене різноманітністю природно-кліматичних умов, є невичерпним джерелом натхнення для художників, а рослинна символіка активно застосовується у різних видах мистецтва.

Актуальність дослідження зумовлена важливою роллю образів рослинного світу у створенні та художній репрезентації національної картини світу українськими митцями, пошуками форм гармонізації життя людини і природи в рамках нової екологічної парадигми та відсутністю системного аналізу даної проблеми. Дослідження системи флористичних образів у культурі звернене також до характеристики певних національних домінант у вітчизняному мистецтві.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Можна виокремити кілька основних сфер наукових досліджень, у межах яких осмислюється значення символічних образів рослинного світу. Для дослідження генези та символіки рослинних зображень у давніх творах мистецтва важливу роль відіграє праця К. Сосенка «Праджерело українського релігійного світогляду». Досліджуючи семантику українських народних картин, насичених мотивами природи, мистецтвознавець О. Найден вбачає в них прадавню символіку, вияви народно-міфологічної свідомості. Зображення райського саду, світового дерева в українській народній картині відтворюють світорозуміння нашого народу. Рослинні мотиви в пластичних видах українського народного мистецтва розглядає М. Селівачов, вказуючи на те, що фітоморфні мотиви посідають провідне місце в українській орнаментиці. Конструкцію квітки як складової українського рослинного орнаменту в різних видах народного мистецтва досліджує М. Юр.

Семантичні особливості використання рослинних мотивів та еволюція рослинних форм в орнаментиці творів українського іконопису розглядаються у

дослідженнях Д. Янковської, О. Осадчої. Уподобання майстрів зображати рослинні орнаменти на іконах мистецтвознавець Л. Попова пов'язує з тим, що символіка флори вкорінена у традиційній свідомості українського народу.

Специфіку квітчання як явища художньої культури, що пов'язане із сакральною обрядовістю, в контексті розвитку від міфопоетичної епохи донині досліджує М. Федущак.

**Метою статті** є аналіз образу рослинного світу та його сакральної символіки в українському пластичному мистецтві.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Багатовіковий уклад життя людей, починаючи з глибокої давнини, був пов'язаний зі світом природи. Таке ставлення змушувало їх з великою увагою ставитися до природи, оскільки вона завжди була основою духовного розвитку народу і морального піднесення людини. І якщо образи рослинного світу у міфології, будучи універсальними образами для різних культур, виконували світоглядну функцію, то релігійний світогляд уже пов'язаний з флористичними образами, що є символічними та становлять божественне, протиставлене природі. Ціннісне осмислення відносин людини з природою на рівні повсякденної свідомості виражається в її духовно-практичному перетворенні в інший, відмінний від реальності, уявний, ідеальний світ, образи якого одремітені в міфології, релігії та мистецтві.

З найдавніших часів одним із кращих засобів вираження людських почуттів у повсякденному житті є квіти, які традиційно несуть в собі не лише естетичні емоції, але й здійснюють певний зв'язок зі світом прекрасного, є джерелом натхнення, творчих ідей і душевної рівноваги.

Вважають, що мистецтво прикрашання квітами зародилося ще у верхньому палеоліті, коли людина була тісно пов'язана з природою. З плином часу ставлення до рослинного світу змінювалося, його значення і символічність набували нового змісту. Дослідниця квітчання М. Федущак однією з причин його виникнення вважає те, що у природі люди шукали не лише матерію, а й духовну суть і синхронність фенологічних змін рослини з космічним циклом [1, с. 12-13]. Найдавнішими та найсуттєвішими для українців є сільськогосподарські традиції, які відображають увесь колорит та своєрідність побуту та культури нашого народу. Землеробство, священне відношення до землі ще з тих часів сформувало основні ментальні особливості українця [2, с. 153]. Тому, виходячи з народного світосприйняття, цілком природним видається той факт, що улюбленим мотивом для українців є квітка. «Це усміх рослини, знак її глибинної суті, вершина щорічного циклу розвитку від зернини до плоду, що дасть нове насіння... квітка в народному мистецтві є одним із найзмістовніших його символів», – зазначає мистецтвознавець М. Селівачов [3, с. 173].

Так, квіти шанувалися в Україні споконвіку. Особливе ставлення і пошана до квітів проявляється в тому, що рослини застосовуються як декор храму, для освячення і в народній обрядовості, пов'язаній з релігійними святами, що свідчить про сакральність квіткової символіки у культурі українців.

Флоральна тематика об'єднує живопис художників минулих століть і сучасників, предмети декоративно-прикладного мистецтва, арт-об'єкти сучасних ландшафтних дизайнерів. Для кожного покоління квітка втілювала щось особливе.

Першоджерелом релігійного символізму рослин вважається Біблія, де рай постає у вигляді квітучого саду. Відтворення позему зі стилізованими квітами чи кушовими травами бачимо вже на іконах «Архангел Михаїл» (кін. XV ст.) із церкви Воздвиження в Дрогобичі, «Святий Микола» (XVI ст.), «Преображення» (XIV ст.). Зображення квітів у творах іконопису на різноманітні сюжети має знакове значення, оскільки увиразнює уявлення про рай як квітучий сад. Після вигнання Адама і Єви з Едему саме квіти нагадують нам про втрачену райську благодать і необхідність трепетного і бережливого ставлення до всього живого. Саме таку суть квітів визначають і слова святого отця

Іоана Кронштадтського: «Квіти – це залишки раю на Землі» [4].

У добу Середньовіччя, коли монастирські сади були значно поширенішими, ніж світські, квіткова символіка відіграє особливу роль і набуває широкого розповсюдження. У цей період ставлення людини до природи було обумовлене, насамперед, християнським вченням про рай, тому й набуло глибокого змісту. У монастирських садах цвіли троянди, лілії, півонії, мальви, гвоздики, волошки, незабудки, маргаритки та інші. Деякі з них стали символічними.

Рослинний орнамент набув значного поширення і в оздобленні гравюр серед художників XVI ст., які намагалися через орнамент виражати і красу, і втаємничений символічний зміст. У багатьох оздобленнях гравюр з'являються троянди й лілеї, акант і виноград, пальмові гілки, гранат. Відтворення місцевих видів рослин поряд із представниками флори південних країн зумовило появу в українському мистецтві «міжнародного» ренесансного орнаменту [5, с. 228].

Дослідники орнаментики творів українського іконопису пояснюють часте зображення рослинних форм саме тим, що символіка флори глибоко вкорінена у традиційній свідомості українського народу. Серед мотивів декору українських ікон використовувалися такі стилізовані квіти, як гвоздика, тюльпан, троянда, лотос, крин-лілія [6, с. 836]. Так, троянда у ранньому християнстві символізувала Христа та його страждання. Згодом була проголошена символом чистоти і святості. У християнській іконографії червона троянда символізувала кров Христа і була атрибутом деяких святих і мучеників [6, с. 841].

Лілія вважається символом чистоти і непорочності. Тому на іконах, які відтворюють сюжет Благовіщення, архангел Гавриїл завжди зображений з гілкою лілії («Благовіщення», друга пол. XVIII ст., НХМУ). З цією ж квіткою, як символом чистоти, бачимо лики святих («Свята Анна», 1680-85, НХМУ). З часом набуває поширення іконографія «Богоматір Нев'янучий цвіт» («Богоматір – нев'янучий цвіт», XVIII ст., НХМУ). На іконі Богородиця на одній руці тримає Ісуса Христа, а в другій – білу квітку лілії.

Досить поширеним на українських іконах був мотив тюльпана. За переказами, саме в цій квітці було замкнене людське щастя, тому, на думку дослідників, тюльпан може символізувати також рай, у який людина не могла потрапити, аж поки не прийшов Христос і не відчинив ворота раю [7, с. 71].

У часи бароко коштовні вбрання святих на іконах часто прикрашені квітами та рослинними орнаментами («Деїсус» 1760-і рр., «Богоматір Одигітрія», XVIII ст., «Покрова», XVIII ст., «Великомучениці Анастасія та Іуліянія» 1740-і рр., «Великомучениця Варвара», XVIII ст.).

Варто відзначити, що в українській культурі «квітка» є поняттям не суто ботанічним, а семіотичним. Тому часто зображення квітів у мистецтві є досить умовним, без виражених ботанічних ознак, і визначити конкретний вид дуже важко.

Рослинні мотиви домінують в українському орнаменті, який походить з того давнього часу, коли був «семантично пов'язаний з сакральними факторами середовища», а рослина в народній творчості художньо трактувалася як стилізований, узагальнений знак-символ [8, с. 52, 58].

У народній творчості творче переосмислення, узагальнення і втілення у декорі природних форм сприяло розвитку різноманітного художньо-образного ряду, у якому квітка набувала абстрагованих форм. Цей різновид квітки не мав чітко виражених ботанічних ознак, а був продуктом фольклорно-естетичної селянської творчості, у якому поєднувалися абстраговані та натурні форми. Квіти були улюбленими елементами декору у розписах селянських скринь, мисників, полиць, тарілок тощо. Серед зображень, уподібнених натурним реаліям, перевагу віддавали мальві, троянді, маку, півонії, айстрі, ромашці, лілеї, тюльпану, дзвіночку, виконаним у живописній манері [9, с. 63].

Варто згадати і митців, котрі зверталися до ретельного відтворення форм рослинного світу і черпали своє натхнення з майже наукового знання природи. Так, у творчості К. Білокур квітка за характером зображення є реалістичною і не має зв'язків з орнаментальними структурами і становить у її творах «феномен буттєвості, феномен невмирущої духовності життя» [10, с. 74]. Її рослинні композиції є надзвичайно динамічними («Буйна» (1945), «Квіти та овочі» (1959)). Мистецтвознавець О. Найден зазначав, що: «Метаморфічне явище квітки, багате на форми і кольори, також пов'язується з категорією руху, переходу з одного стану в інший; є символом плинності часу та минулості людського життя. Квітка дивиться в небо, у сфери духовних злетів і перетворень...» [11, с. 1].

Краса рослини – це значно більше, ніж гарні квіти, листя. Красу можливо відчувати лише через чуттєво-духовне світосприйняття доквілля, а саме так людство одвічно сприймало містичність божественного начала [12, с. 205].

Оскільки любов до квітів є однією з характерних рис українців, то й квітник був неодмінною частиною садиби українського селянина. В естетичній й природній водночас парадигмі філософії садівництва також криється глибокий зміст, адже людина, її родина, родовід у цілому живучи у хаті, що стоїть в садку апіорі долучається до ідеалу краси, що його символізують весняні, літні, осінні квіти [13, с. 95].

Мальви є чи не найбільш поширеними та улюбленими квітами в Україні. Мальва символізує красу, вроду, молодість, є знаковим атрибутом сільського краєвиду [14, с. 352]. Художники часто відтворюють на своїх полотнах характерний український пейзаж з мальвами (К. Білокур «Мальви» (1950), В. Зарецький «Мальви» (1986), П. Кончаловський «Мальви» (1921), Д. Нарбут «Мальви» (із серії «Квіти України»), В. Сидорук «Маки і мальви в саду» (1957)).

Скуратівський В. називає мальви поряд з калиною, вербою, тополею одвічними символами, якими опредметнювалося найсвятніше – любов до рідної землі і водночас зазначає: «Не було села, а в ньому хати, де не палахкотіли б під вікнами мальви – ці незрадливі обереги нашої духовної спадщини» [15, с. 17].

У творах українських письменників також бачимо підтвердження тому, наскільки улюбленими для українців є мальви: «Всюди попід хатами повно квітів. Особливо ваблять око своєю красою стрункі та високі рожеві мальви. Наскрізь просяні сонцем, обліплені від низу й до верхів'я то рожевим, то густо-червоним цвітом, вони цілими заростями яскрають біля кожної хати...» [16, с. 198].

Органічно ввійшли у традиційну українську культуру маки, зображення яких знаходимо у всіх видах мистецтва. Символіка маку пов'язана з пишністю, красою, родючістю, любов'ю. Ця квітка виконує роль оберегу, захищає від злих сил. У християнській традиції маки є символом безневинно пролитої крові. Традиція шанування маку виникла в Україні ще за давніх часів, про що свідчить поширеність мотиву цієї квітки у поезії, піснях, обрядовості нашого народу. Зображення квітки чи плоду маку є джерелом творчого натхнення для багатьох художників (К. Білокур «Хата в Богданівці» (1955), В. Зарецький «Маки» (1981), І. Марчук «Білі маки» (1980), О. Плешкан «Мак цвіте» (1920-ті), М. Приймаченко «Червоні маки» (1965), В. Сидорук «Маки махрові» (1969), О. Сластьон «Маки» (1902)).

Образ маку знаходимо у всіх жанрах народного мистецтва минулих століть і сьогодення: ткацтві, розписах (стін, меблів, кераміки, скла), писанкарстві, витинанках, оздобленні одягу. Особливо улюбленим мотивом є мак у народних майстрів петриківського розпису Т. Пати, Г. Павленко, Н. Білокінь.

Соняшник, як символ родючості та процвітання, енергії сонця і здоров'я, в українській культурі також шанують особливо. Для українців ця квітка є одним із образів батьківщини, можливо, тому її можна побачити навіть на гербах українських населених пунктів. Соняшник є рослиною, що орієнтована на світло сонця і навіть

формою нагадує його. На формування почуття гармонії з природою та особливих естетичних емоцій вплинув відповідний клімат України, яка «залита світлом і теплом; життя, доставши своє ортітум, радісно і пишно бує, прокинувшись у ласці від сонця: нас уражає гармонія в природі і пориває краса...» [17, с. 32]. Тому соняшник дуже часто зображений у творах мистецтва (Я. Гніздовський «Сонях», С. Зарицька «Соняхи» (1919), І. Кулик «Соняшники» (1986), В. Патик «Соняхи у синьому відрі» (1996), В. Сидорук «Соняшники»). При використанні притаманних кожному митцеві художніх прийомів, образ соняшника набуває у композиціях різного змістовного забарвлення. Так, у творі М. Приймаченко «Соняшник життя» (1963) квіти є не фантастичними, а досить схожими до природного прототипу. Прообразом роботи є світове дерево, яке відображає розуміння нашими предками побудови світу і входить у систему сакральних, символічних зображень.

**Висновки.** Таким чином, часте зображення у творах українського пластичного мистецтва рослинних символів, а саме образу квітки, пояснюється тим, що символіка флори глибоко вкорінена у традиційній свідомості українського народу і є своєрідним засобом пізнання краси природи та втіленням природної досконалості. Сакральність є одним із найважливіших аспектів у сприйнятті українцями навколишнього середовища. Тому для українських митців художнє осмислення простору набувало сакрального значення і рослинні символи сприймалися ними як образ ідеального доквілля. На більшості зображень квітка є не просто предметом замилювання, але й алегоричним символом. Виходячи із традиційних уявлень про гармонію людини і природи і підмітивши особливості різних видів квітучих рослин, українські художники, перш за все, сприймали квітку як виразник сутності природної краси, що символізує духовну досконалість.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Федущак М. Квітчання під небозводом України / Марія Федущак. – Івано-Франківськ: «Нова Зоря», 2011. – 288 с.
2. Філософія природи / [А.В. Толстоухов, Ю.О. Мелков, С.М. Ягодзінський та ін.]. – К.: Парапан, 2006. – 208 с.
3. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Передмова: акад. М.В. Поповича / Михайло Селівачов. – 3-є вид. – К.: Редакція вісника «Ант»; Фенікс, 2013. – 416 с.
4. Селезнева Е.Л. Цветы – остатки рая на земле / Е.Л. Селезнева // Режим доступу: <http://www.gardener.ru/events/exhibition/cat236.php>
5. Степовик Д. // Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник. – К., 2011. – Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI - XVIII століття. – С. 222–254.
6. Янковська Д. Еволюція рослинних форм в орнаментіці творів українського іконопису XVII ст. / Дарія Янковська // Народознавчі зошити. – 2003. – № 5–6. – С. 835–841.
7. Осадча О.А. Семантика орнаментальних мотивів у декоруванні хатніх ікон // О.А. Осадча // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2012. – № 5. – С. 70–80.
8. Найден О.С. Орнамент українського народного розпису / О.С. Найден. – К., 1989. – 132 с.
9. Юр М. Конструкція мотиву «Квітки» в українських селянських розписах та безпредметному живописі 1910 – 1920-х років / М. Юр // Мистецтвознавство України : Збірник наукових праць / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. – К., 2008. – Вип. 9. – С. 60–68.
10. Найден О. «Благословенное Господом дело» / Олександр Найден // Червоних сонць протуберанці: збірник мистецтвознавчих і культурологічних праць до 100-річчя Катерини Білокур. – К. : АртЕк, 2001. – С. 61–89.
11. Найден О. Цар-квітка / О. Найден // Українська культура. – 2000. – № 11/12. – С. 1–2.
12. Сніжко В.В. Українознавство: природна психо-філософська концепція:

- монографія / Валерій Сніжко; МОН України, ННДІ українознавства. – К., 2010. – 528 с.
13. Ямчук П.М. Філософія саду в світовій та українській світоглядних традиціях / П.М. Ямчук // Філософські обрії. – 2013. – Вип. 30. – С. 89–97.
14. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В.В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
15. Скуратівський В. Берегиня / В. Скуратівський. – К.: Рад. письменник, 1998. – 278 с.
16. Гончар О. Т. Твори: у 6 т. / О. Т. Гончар. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1978. – 536 с.
17. Миколаєнко Л. Український степ як естетичний феномен / Л. Миколаєнко // Український культурологічний альманах. – К., 2000. – Вип. 37-38. – С. 28–43.

*Тетяна Кара-Васильєва  
(Київ, Україна)*

### **ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ КРІЗЬ ВІКИ**

У відділі декоративного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України підготовлено науково-популярне видання «Декоративне мистецтво України крізь віки». Відмінністю цієї роботи «Історії декоративного мистецтва України» в 5 томах, є те, що панорама мистецтва розглядається в еволюційному розвитку всіх видів і жанрів – від зародження до сьогодення. Це дало можливість виявити витоки формування того чи іншого виду мистецтва, його розвиток та зміну художньо-образних засобів. Робота подає складну картину всього декоративного мистецтва у єдності і різноманітності народного мистецтва, художніх промислів, художньої промисловості, а в сучасності – творчості художників, які виходять з позицій індивідуального світовідчуття та світових тенденцій розвитку. Розвиток кожного виду мистецтва в його еволюційному розвитку дав можливість прослідкувати основні етапи, періоди розквіту, а іноді і й згасання. Розглядаючи всі види народного мистецтва, наочно виявляється взаємовплив і взаємозв'язок з творчістю митців декоративного мистецтва. Якщо розвиток декоративного мистецтва проходив відповідно основні етапи художньо-стилістичного розвитку – ренесансу, бароко, модерну, то народне мистецтво виявляє своєрідну інтерпретацію і цих стильових напрямків у відповідності до основних механізмів творення – традицій та інновацій. Робота «Крізь віки» складається з 4 томів, у відповідності до видів і жанрів декоративного мистецтва. Так, перший том присвячено текстилю – це вишивка, гаптарство, ткацтво, гобелен, другий том розглядає всі види кераміки – від народного гончарства до промислових форм виробництва- фарфору, фаянсу та ін. У третьому томі подано широку панораму всіх різновидів народного розпису – від стінопису до станкового малювання та писанкарства. Четвертий том складає розділи з дереворізблення, плетіння, різьби, металообробництва.

Дана робота підготовлена як відповідь на запити сьогодення і потреби суспільства, що характеризується зростанням етнічної свідомості народу, посиленням його зацікавленості до вітчизняної історії та культури, до усвідомлення необхідності збереження традиційного народного мистецтва як генофонду його духовності, втрата якого є загрозою існування самого народу.

Звернення до життєдайних джерел народного мистецтва, до збереження й оновлення усіх його видів – це усвідомлення свого родоводу, духовних традицій, це відродження культури українського народу.

Витоки народного мистецтва сягають у сиву давнину. Зберігаючи тісний зв'язок з традиціями народної творчості минулого, народне мистецтво набуває нового змісту, нових якостей і рис сьогодення. Вічнозелене дерево народної творчості збагачується новими паростками в наш час. Килими, рушники, вишиті сорочки, вироби з дерева,

кераміки, скла прикрашають музеї й художні виставки, громадські споруди й побут людей, сприяють формуванню естетичних смаків.

Народне мистецтво – складне і багатогранне явище культури. Воно охоплює всі види народної творчості – музику, танці, пісні, фольклор, будівництво, прикладне мистецтво, що розвиваються як єдиний комплекс, органічно входять у життя народу. Впродовж усієї історії людства народне мистецтво відображало його смаки й уподобання, поняття про красу, морально-етичні норми.

Здавна славиться Україна своїми талановитими митцями: гончарями, різьбярями, ткачами, килимарницями, вишивальницями, які створювали життєво необхідні речі, що поєднували в собі красу і доцільність. Майстри намагалися не тільки зробити корисні, зручні в побуті предмети, а й прикрасити їх.

Про те, яка сприйнятлива душа народу до всього прекрасного в житті, чудово сказав Олесь Гончар: Він зазначав, що дівоче вбрання і козацька люлька, інкрустований топірець гуцула і різьблена спинка саней, бабусина розмальована скриня і мисник на стіні, вишитий рушник і звичайна віконна лиштва – будь-яка ужиткова річ під рукою невідомого художника чи художниці ставала мистецьким утвором... Людина оточувала себе красою, знала в ній смак, художньо прикрашувала життя, заповнена одвічним, таким нестримним бажанням творити.

Народ завжди прагнув зробити радісною важку щоденну працю, наповнити красою нужденне життя, прикрасити побут. Створюючи предмети прикладного мистецтва, народні майстри використовували природні матеріали – дерево, глину, вовну, коноплі, різні види металу. Вони добре знали і відчували властивості й особливості матеріалу, намагалися якнайповніше показати його красу. Ось чому з глини на гончарному крузі народжувалися чудові, бездоганні за формою глечики, макітри, тарелі, прикрашені яскравим, соковитим розписом; із простих ниток на звичайному полотні вишивальниці створювали цілу поему про красу навколишнього світу; дерев'яні речі народні умільці оздоблювали випалюванням, різноманітним різьбленням, інкрустацією; на верстатах ткали квіткові й геометричні орнаменти килимів. Життя селянина було тісно пов'язане з природою, але він ніколи її не копіював. Народні майстри черпали в цьому незглибимому джерелі образи, творчо переосмислюючи їх у художніх виробках. Квіти на українських килимах, настінних розписах, рушниках – це своєрідний гімн красі природи. У давнину люди обожнювали явища природи, не розуміючи їх законів. Саме цим можна пояснити наявність у творах народного мистецтва казкових квітів, фантастичних звірів і птахів. У них поєднувались реальність і міф, відобразились вірування в добрі і злі сили, уявлення наших предків про будову Всесвіту.

З давніх-давен у народному мистецтві цвіте фантастичне дерево життя. Це один з провідних художньо-поетичних мотивів українського мистецтва, а також народного мистецтва Росії, Білорусії, Болгарії, Польщі, Румунії, Молдавії. Він весь час змінювався, інтерпретувався залежно від уподобань і уявлень народних майстрів. У всіх видах народної творчості можна помітити внутрішню близькість, стилістичну єдність мотиву дерева життя, які виявляються у вільній, живописній манері виконання, ритмічних побудовах малюнка. Однак, втілення його завжди підпорядковане властивостям того чи іншого матеріалу, залежне від специфіки певного виду народного мистецтва – кераміки, килимарства, вишивки, різьблення.

У різьбленні, розписах часто зустрічаються орнаментовані кола-роzetки, що зображували сонце, шестипелюстковий знак символізував блискавку, грім. Як далекий відгомін сивої давнини, в орнаментах лишилися ці знаки-символи. Втративши своє магічне значення, вони зберегли красу орнаментальних форм.

Упродовж сторіч утворились традиційні центри українського народного мистецтва. Вони зберігають свої локальні, яскраво виражені ознаки художнього стилю, що виявляється у формах предметів, характерних прийомах розпису, особливостях техніки виконання, улюбленій гамі кольорів. Розвиток народного мистецтва – це

еволюційний процес, який ґрунтується на традиціях і поступовому накопичуванні нових рис. Кожний майстер, вносячи в загальний здобуток щось своє, особисте, яке йде від його обдарованості, смаків та уподобань, сприяє цьому розвитку. Спираючись на колективні досягнення попередників, сучасні митці продовжують і розвивають народні традиції. Найбільш вдалі орнаментальні мотиви, композиційні та колірні вирішення стають улюбленими, їх підхоплюють інші, згодом вони входять у загальний здобуток колективу, перетворюються на традицію. Саме в багаторазовому повторенні суть процесу вдосконалення. Як говорив видатний український поет М. Рильський, це колективне творення в часі «йде за законами кола на воді: все ширше й ширше і вже, зрештою, не видно, звідки цей рух розпочався». Колективність і традиційність є основою розвитку народного мистецтва. Безперервність поколінь – це і є закон життя й розвитку народного мистецтва.

Народне мистецтво є складовою і неодмінною частиною більш широкого поняття – декоративне мистецтво, саме в цій галузі працює величезний загін професійних митців, закони творення яких засновано на принципах новаторства, відповідності художньому стилю того чи іншого часу.

Декор у перекладі з латини означає «прикрашати». «Декоративність – якісна особливість мистецького твору, що визначається його композиційно-пластичним і колористичним ладом і виступає як одна з форм краси. Тією чи іншою мірою декоративність проявляється в усіх видах просторових мистецтв, а в декоративно-прикладному слугує головною формою вираження змісту і художньої образності. Якість декоративності вимагає особливих прийомів, типу художньо-образного мислення, міфопоетичного ставлення до дійсності» [1].

Цікаву етимологію слова «декоративне» знаходимо у працях видатного українського філософа й письменника XVIII ст. Григорія Сковороди. Він стверджує, що справжньою є «сокровенная красота», яка в стародавні часи визначалась словом «decorum», зміст якого він далі розкриває так: «сие есть благолепие, благоприличность, всю тварь и всякое дело осуществляющая, но никоим человеческим правилам не подлежащая, а единственно от царствия божия зависящая» [2].

Декоративне мистецтво є однією з найдавніших галузей художньої діяльності людини, адже людство здавна оточувало себе різноманітно прикрашеними побутовими речами. Саме їх художній рівень, образне начало зумовлювали розвиток цивілізації і рівень культури того чи іншого народу, були тісно пов'язані із звичаями, національними та етнічними особливостями. Їх етнічна цінність залежить від конструктивних пластичних і фізичних можливостей матеріалу, різноманітностей та особливостей прийомів обробки, технологічних секретів.

Усвідомлення того, що декоративне мистецтво є особливою галуззю художньої діяльності, яка функціонує за своїми законами творення, має особливі засоби художньо-образної виразності та емоційного впливу, свої закономірності розвитку, певні важелі творення навколишнього середовища, сформувалася в естетичній думці лише наприкінці XIX ст. У цей час відбувається перегляд стереотипу мислення щодо специфіки декоративного мистецтва, подолання застарілого ставлення до нього як до другорядного стосовно образотворчого живопису, графіки, скульптури. Нагадаємо, що принцип поділу мистецтв як «головні» та «другорядні» види був офіційно засуджений у Франції, де знайшов своє втілення принцип «єдності всіх мистецтв», який став основоположним для формування стилю «модерн». Починаючи з 1891 р., твори декоративного мистецтва, навіть його промислові зразки, щороку брали участь у всесвітнього відомому Салоні Національного товариства красних мистецтв нарівні й рівноправно з оригінальними творами живопису та скульптури. Повсюдно з'являються професійні художники, чітко формується естетична думка, критерії оцінки, народжуються ідеї про роль і значення як народного, так і професійного декоративного мистецтва в загальному культурному поступі людства.



Саме в цей час відбуваються бурхливі дискусії щодо ролі і значення народного мистецтва, негативного ставлення до технічного прогресу, що нівелює і поглинає рукотворні вироби. В багатьох країнах Європи, зокрема в Україні, з'являються діячі культури, які опікуються народними ремеслами, дбають про їх відродження і збереження, розробляють заходи щодо співіснування з машинним виробництвом. Проходить кілька стадій осмислення тогочасної ситуації – від негативного ставлення до технічного прогресу, повного його заперечення та абсолютизації рукотворності виробів народного мистецтва до формування нового стилю на основі вивчення кращих традицій ремесла. Цей патріотичний рух розпочався в Англії і його ідеологами виступили філософ Джон Рескін та художник Уільям Морріс. Вони організували у Лондоні майстерні, де за ескізами митців вручну створювалися гобелени, тканини та різноманітні речі для оздоблення інтер'єру. Це була утопічна ідея в час розвитку «промислової» революції зберегти рукотворне ремесло і протидіяти наступу машинного виробництва. Значне діяння Дж. Рескіна та У. Морріса полягає в тому, що вони привернули увагу суспільства, прогресивних діячів культури до такого самобутнього явища, як народна культура, до проблеми збереження ручного ремесла.

Невдовзі епіцентром руху «машина і ремесло» стає Німеччина. Тут створюється художньо-промислова спілка «Веркбунд», яка в основу своєї програми поклала завдання всілякими засобами ліквідувати різницю між тиражованими, низької якості виробами масового вжитку й високохудожніми творами мистецтв, проблему подолання суперечності між промисловістю та естетикою, між світом техніки й мистецтвом. Митці намагаються імітувати тиражовані вироби машинного виробництва під вироби ручної праці. Саме ця ситуація спонукала художників звернути увагу на народне мистецтво, визнати його важливе значення, оскільки в основі виробів майстрів лежить передусім рукотворність творення, змушувала активно вивчати орнаментику й залучати її в оформлення виробів. Ідеологи «Веркбунду» усвідомлювали необхідність художнього впливу на промислову продукцію, яка формує мистецьку культуру побуту, тому перед ними постали нові завдання піднесення художнього рівня виробів масового вжитку, необхідні творення нового стилю декоративного мистецтва.

Велику роль у формуванні сучасного стилю декоративного мистецтва, художнього проектування промислових виробів відіграла створена в Німеччині Вища художня і архітектурна школа «Баухауз», яку очолив архітектор Вальтер Гропіус. «Баухауз» об'єднав творчі зусилля багатьох відомих художників того часу (Г. Майєра, Міс Ван-дер-Рое, В. Кандинського), тут ішли активні пошуки проектування зразків масового вжитку – посуду, меблів, створення малюнків для тканин промислового виробництва. Саме в «Баухаузі» відбувалося цілеспрямоване створення нового, сучасного стилю, заснованого на принципах функціоналізму та доцільності, який би відповідав завданням індустріального машинного виробництва і був виконаний на високому художньому рівні.

Пошуки нового стилю знайшли свою інтерпретацію в Росії і на території України. Тут виникає глибокий інтерес до декоративного мистецтва, усвідомлюється його роль і значення в художній культурі, в процесах формування художнього естетично наснаженого середовища. Цей процес зацікавленості народним мистецтвом, його витоками, національною своєрідністю захопив багатьох скульпторів, живописців, графіків, які звертаються до художньої мови народного мистецтва. Так, М. Врубель захоплюється керамікою, К. Сомов створює фарфорові скульптури, О. Полєнова захоплюється різьбленням і розписом на дереві, М. Періх та С. Малютін розробляють цікаві зразки кахлів.

Підвищений інтерес у колах художників сприяв відродженню народних промислів, збереженню призабутих технічних прийомів виконання. В контексті загальноєвропейського руху відбувається створення художніх майстерень, у яких одночасно з селянами працюють відомі митці. Так, навколо художніх майстерень Сави

Морозова в Абрамцеві об'єднуються В. Васнецов, В. Серов, М. Врубель, а в іншому центрі, утвореному М. Тенішевою в Талашкіно, гуртуються М. Періх, Е. Поленова, І. Білібін, С. Малютін та ін. Саме в цих центрах відроджувалися традиційні види народної творчості, а також створювалися стилізовані вироби «під народне». Головне – в цих осередках ішли цілеспрямовані пошуки поєднання народного мистецтва та індивідуальних інтересів професіональних художників. Тут народжувався варіант російського модерну.

Схожі процеси творення нового стилю відбувалися на території України. В осередках народного мистецтва створювалися художні майстрині в яких митці вивчали традиції рукомета, відроджували його, підносили вищий рівень розвитку. Йшли пошуки національної моделі українського мистецтва.

Послідовними захистниками народного мистецтва були прогресивні представники української культури, в першу чергу, Іван Франко, Олена Пчілка, Леся Українка, Михайло Коцюбинський. Вони наголошували на самобутності українського народного мистецтва, вказували на його велике значення в розвитку культури, формуванні національного світогляду.

Наприкінці XIX - початку XXст. прокидається інтерес до народного мистецтва. На оборону давніх традицій, в першу чергу, в такому виді народної творчості, як вишивка, піднялися видатні жінки, подвижниці народного мистецтва, які сповідуючи любов до України, захопились збиранням візерунків, колекціонуванням вишивок, виданням альбомів, організації музеїв. Значні колекції вишивок влаштує в своєму родинному маєтку Михайлівці Лебединського повіту Варвара Капніст, перший приватний музей українських старожитностей організує в Лубнах Катерина Скаржинська. Свої колекції вони активно експонують на численних виставках, беруть участь в організації і підготовці матеріалів до Археологічних з'їздів, які були важливими для збирання старожитностей краю.

У 1876 у Києві виходить друком перша ґрунтовна праця «Український народний орнамент» – Олени Пчілки (Ольги Косач)., яка принесла їй широке визнання як глибокого дослідника української вишивки. Вона була сестра Михайла Драгоманова – матір'ю Лесі Українки, якій з дитинства прищепила любов до народної пісні, обрядів і звичаїв. Все своє подальше життя Олена Пчілка збирала народний одяг, узорі вишивок, вивчала їх, доповнювала і перевидавала свою працю «Українські взори»: у 1879, 1900, 1902, 1912 рр. На обкладинці видання 1923р.було вміщено фото з відомої листівки того часу «Українка з Києва» – портрет доньки Ізидори Косач. Інша її донька Ольга Кривенюк – кохалася на вишивці, сама вправно вишивала і також видала альбом «Українські народні узорі з Київщини, Полтавщини й Катеринославщини. Вирізування й настилування». Вип. I – K., 1928.

Слід згадати також іншу дослідницю української вишивки, відомого в свій час етнографа, фольклориста – Пелагею Литвинову, яка присвятила себе вивченню орнаментів Чернігівщини і опублікувала у 1878 р. перший випуск «Південноруського народного орнаменту», який зазнав свого продовження в наступні роки.

З цього часу починається планомірне збирання узорів вишивки, ткацтва, писанкарства, їх систематичне вивчення. Головна вдячність цим видатним дослідницям за те, що вони підняли твори народного мистецтва до високого рівня майстерності, утвердили у свідомості сучасників, що це є національне надбання культури. Важливим було і те, що помешкання Драгоманових, Лисенко, Старицьких, Косачів були оздоблені вишитими роботами. Леся Українка, Марія Заньковецька, вбирались в народний одяг, із задоволенням вишивали. Саме це сприяло також і тому, що повсемірно почали організовували артлі і учбові школи і майстерні, в яких навчали молодих дівчат цьому давньому виду мистецтва, створювали сучасні вироби, які з успіхом демонструвались на міжнародних виставках і ярмарках, отримуючи золоті і срібні медалі. До цього широкого кустарницького руху долучилися високоосвідчені жінки із знатних родин, такі як Юлія

Гудим- Левкович, Наталія Яшвіль, Анастасія Семиградова, Наталія Давидова, Варвара Ханенко, які в своїх маєтках, власним коштом організували кустарні артлі.

XX ст. внесло суттєві зміни в структуру народного і в цілому всього декоративного мистецтва України.

Еволюційні процеси та революційні катаклізми зумовили складну панораму художнього життя України протягом усього минулого століття. Відбувались кардинальні переломи в соціальній галузі й політичних орієнтирах, зміни в економіці та суспільній психології. Це впливало передусім на переміни в галузі культури й мистецтва.

Україна за весь період свого розвитку мала складну історичну долю. Навіть назва її змінювалась кілька разів: була Малоросією у складі Російської імперії, на дуже короткий (1918-1919) відчула себе самостійною і незалежною державою під час утворення УНР, потім упродовж 70 років була Українською Радянською соціалістичною республікою у складі СРСР, нарешті стала у 1991 р. незалежною, самостійною державою – Україною. За кожною з цих назв стояли кардинальні зміни історичного шляху, складні долі митців і в цілому всього мистецтва. Складність посилювалася ще й тим, що територіально землі України були роз'єднані, як адміністративно, так і духовно. На початку століття Східна Україна підпорядковувалась Російській імперії, Західна входила до складу Польщі, Австро-Угорщини, 1939 р. відбулося об'єднання цих земель у складі УРСР.

Декоративне мистецтво як галузь, що охоплює творчість художників-професіоналів, народних майстрів і майстрів художніх промислів, є найчутливішою, найдинамічною стосовно нових тенденцій часу. Ця галузь мистецтва найтісніше пов'язана з життям суспільства, його економікою, смаками та вподобанням.

Початок століття ознаменований яскравими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав свої локальні відмінності і свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювали на «національну ідею»: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, звертаються до героїчної епохи Гетьманщини XVI-XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко.

На початку століття відбуваються творчі контакти народних майстрів Г. Собачко, П. Власенко, В. Довгошиї і провідних митців авангарду К. Малевича, О. Екстер, Н. Давидової, розробляються творчі ідеї творення орнаменту, формується лексика супрематизму, нові принципи моделювання одягу, предметного середовища. Саме початок століття демонструє різні підходи та уявлення митців про взаємозв'язки професіонального і народного мистецтва, про національний стиль декоративного мистецтва. Митці школи М. Бойчука, спираючись на традиції народного мистецтва, формальні принципи візантійської художньої системи, створили свій варіант національного стилю і втілили його в гобелені, ткацтві, кераміці, сповідуючи принципи універсалізму.

У 30-х - першій половині 50-х років відбувається чіткий водорозділ між офіційним декоративним мистецтвом, спрямованим у руслі настанов соцреалізму, й народним мистецтвом, яке зберігає притаманні йому традиційні риси. Приєднання західних земель значно розширило панораму народного мистецтва, творчі взаємодії та взаємовпливи. На цей період припадають трагічні часи вітчизняної війни, коли були повністю зруйновані осередки народного мистецтва і відбувалося їх поступове відновлення. Офіційне декоративне мистецтво 30-х - першої половини 50-х років формувалася в основному на засадах соцреалізму. Йшло цілеспрямоване ірраціональне формування і становлення «великого стилю» – 30-50-х років. Він виробив низку пропагандистських штампів, які кочували у творах образотворчого мистецтва й механічно переносились у твори декоративного. Саме в трагічні 30-ті роки – час

голодомору та колективізації створювались етапні роботи, що прославляли колгоспний лад. Ці стильові ознаки оптимістичного міфу про щасливе життя з його еkleктичністю, станковізмом актуальні аж до 40-50-х років. Важливою прикметою мистецтва доби тоталітаризму було звернення до неокласики як стильового орієнтиру, що лягло в основу всього офіційного декоративного мистецтва. Час 30-50-х років – це структурований континуум, не співвіднесений із реальним історичним розвитком світового мистецтва.

Декоративне мистецтво 60-80-х років розвивається в сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх промислів, де працюють народні майстри і численний загін художників-професіоналів. У цей час широкого розвитку набуває художня промисловість, де митці створюють як речі широкого вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуальності. Якщо в попередні роки основним завданням декоративного мистецтва були пошуки сучасної пластичної мови предметного оточення, його оновлення, піднесення рівня масових робіт, звільнення від рис станковізму, то поряд зі створенням побутових речей воно звертається до вільного формотворення, до унікальної творчості.

Вже 60-ті роки позначені новим розумінням народних традицій. Художники відчули негативність механічного повторення, «цитування» образотворчого фольклору. Намітилась тенденція до глибшого вивчення його основ, уважнішого ставлення до специфіки. 70-ті роки проходили під знаком нового осмислення народного мистецтва, глибокого проникнення в його образно-естетичну систему, принципи композиційної побудови. 80-ті роки найпліднішими в розвитку художніх промислів. Упроваджуються нові організаційні методи роботи, формується новий тип народного майстра. В 80-х рр. у межах загальної спрямованості до виразності образної різноманітності паралельно розвиваються і взаємодіють «натурстиль» та «дизайн-стиль», посилюється інтерес до історичного минулого, до традицій народного мистецтва.

Період 90-х років кардинально відрізняється від попередніх періодів розвитку декоративного мистецтва України. Разом із здобуттям державної незалежності приходить чітке розуміння специфіки і природи народного та професіонального мистецтва, законів їхнього розвитку.

У ХХ ст. українське декоративне мистецтво активно заявило про себе як мистецтво високої естетичної наслаженості, мистецтво, яке дає можливість відчувати живий суперечливий і водночас яскраво цілісний процес художнього життя. Зберігаючи зв'язок із традиціями народної творчості минулого, сучасне декоративне мистецтво набуває нового змісту, нових якостей і рис.

Високий рівень духовного потенціалу незалежної України забезпечують сучасні митці. Вони беруть участь у формуванні нової моделі українського світобачення, нових естетичних вимірів духовності і сприяють усвідомленню органічного єднання глибинно національного та загальносвітового мистецьких процесів.

Творення «образу» митці розуміють як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософськими розмірковуваннями. Пошуки митців професійного мистецтва тяжіють до образотворення, посилюється індивідуальне, неординарне бачення навколишнього світу, втілене в особливій манері виконання, емоційно насиченій і змістовній. Відбувається зміна принципів формотворення: відступає принцип корисності та утилітарності, утворюється своєрідна «дифузія» декоративного та образотворчого мистецтва, яка породжує просторове мистецтво, де традиційні матеріали – скло, дерево, глина, нитки – використовуються як засоби художнього формотворення.

Професійне декоративне мистецтво 90-х років – це багатогранне явище української національної культури, що розвивається в руслі загальноєвропейського і ширше – світового художнього процесу, де категорія прекрасного є і залишається визначальною.

Отже, на різних етапах історії митці знаходили нові шляхи, шукали різноманітні

засоби художньої та емоційної виразності, вирішували загальні формально-художні завдання пластичних мистецтв: новаторське формотворення, взаємодію з навколишнім середовищем, звернення до новітніх технологій.

Українське декоративне мистецтво завжди відповідало соціальним вимогам часу, розвивалося від матеріально-практичної сфери до духовно-культурної, зберігаючи при цьому взаємодію із загальною проблематикою та стилевим напрямом усього образотворчого мистецтва. Воно тримало тісний зв'язок з історичними традиціями, з народним мистецтвом. Саме завдяки цьому мистецтво зберегло свою духовність, самобутність, яскраво виражену національну своєрідність.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аполлон. Терминологический словарь. – М., 1997. – С. 161.
2. Сковорода Григорій. Повне зібрання творів: У 2 т. – К., 1973. – Т. 1. – С. 51.
3. Шудря Є. Подвижниця народного мистецтва // Бібліографічні нариси. – К., 2003, – 60 с.

УДК 746.3(477)

Анастасія Варивончик  
(Київ, Україна)

### ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА РОЗВИТКУ ВБРАННЯ З ВИКОРИСТАННЯМ ВИШИВКИ

*У статті проводиться детальний аналіз літературних джерел, видань в яких автори детально розглядають виникнення та розвиток видів одягу з вишивкою на території України. Описуються види одягу (давніх українців) і особливості еволюційного розвитку. Охарактеризовано одяг, ставший з часом мистецьким витвором, показником смаку та майстерності, в першу чергу, завдяки вишивки, яка застосовувалась у різноманітних типах і формах.*

**Ключові слова:** український одяг, вишивка, вбрання, техніки вишивання.

*The article presents a detailed analysis of the literature, publications in which the authors consider in detail the emergence and development of types of clothes with embroidery on the territory of Ukraine. Describes the types of clothes (ancient Ukrainians) and peculiarities of evolutionary development. Characterized clothes eventually becoming a work of art, a indicator of taste and skill in the first place thanks to the embroidery which was used in a variety of types and forms.*

**Keywords:** Ukrainian clothes, embroidered clothes, embroidery techniques.

Загальновідомо, що завдяки умовам сучасної глобалізаційних процесів та тенденцій до нівеляції особливості мистецтва, культури, побуту потребують гострої актуальності для збереження і відродження кращих народних традицій. До таких в Україні належить, мистецтво вишивання та використання у виготовленні одягу. Не дивно, що ця тема привертають до себе все більше уваги дизайнерів і науковців. Фундаментальні дослідження української вишивки здійснює Т. Кара-Васильєва (1984, 1993, 2000, 2008, 2009 р. та ін.). Вишивку в усіх різновидах як поширений вид народної творчості розглянула та проаналізувала Р. Захарчук-Чугай (1988, 2007 р.). Особливості орнаментики в українському вишиванні досліджував М. Селівачов (2005 р.), символіку – Є.М. Причепій (2009 р.). Українське народне вишивання. Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції подається як навчальна дисципліна К.Р. Сусак, Н.А. Стеф'юк (2000 р. та ін.).

У літературних джерелах висвітлюються різноманітні питання, що стосуються особливостей української вишивки та її застосування у декоруванні національного одягу починаючи з давніх часів і до сьогодення в Україні та в розрізі окремих регіонів

та областей.

У Монографії Косминої О.Ю. «Українське традиційне жіноче вбрання України» (1994) є одним з найперших ґрунтовних досліджень комплексу жіночих видів одягу, які були характерними для місцевості Київщини. У них розглядаються різноманітні типи і варіанти техніки вишивання, декору та орнаментів. Комплекти малюнків, якими ілюструвалась монографія, є посібником з науки та практики українського костюму. Характерний підбір матеріалів, що є у виданні, спрямовувався до ознайомлення коритувачів з історією розвитку жіночого одягу і основних етнографічних місцевостей Київщини: весняний, літній, осінній, зимовий. Матеріали монографії збирались для усіх, хто зацікавлений історією українського вбрання. Велику увагу авторка приділяє жіночим головним уборам: хусткам, чіпцям їх драпіруванням, пов'язуванням та оздобленням.

Особливу увагу привертають комплекси типових композицій наших жіночих прикрас, зокрема способи нанизування та викладання коралових низок. Реконструкції автора висвітлюють принципи формування традиційного одягу, їх крою, складових частин, варіантів техніки виконання орнаментальних прикрас тощо. Композиція малюнків-реконструкцій, які згруповані у п'ять тематичних блоків-таблиць та сюжетів наповнення текстової частини визначають практично-прикладну та історико-пізнавальну спрямованість видання. Текстова частина монографії містить характеристику шляхів формування українського національного костюма в контексті історії розвитку народного вбрання регіону.

Авторська наголошує, що Київщина – це регіон, у якому існували історичні пов'язування з населенням Київської Русі, де формувалась власна висока культура та зразок для наступних поколінь. Одяг, будучи одним з «найрухоміших» видів культури, легко сприймає зовнішні впливи. Разом з тим, він залишається своєрідним «акумулятором»-накопичувачем, консерватором ретроспективної етнокультурної інформації. Попри всю динамічність одяг є носієм культурного коду колективного творчого народного досвіду, уявлень, нормативів, стандартів поведінки, естетичних смаків, а також свідченням міжетнічних контактів та взаємовпливів.

Жіночий костюм Київщини – не виняток. Уважне його вивчення допомагає побачити глибинні шари давньої історії. Виявляється, наприклад, що традиційна багатоярусність жіночого вбрання Київщини – звичай надягати один поверх іншого кілька елементів костюма (поверх сорочки – плахту, поверх плахти – запаску, поверх запаски – юпку з рукавами), при цьому так, щоб жоден з них не перекривався, а був видимим, сягає своїм корінням раннього середньовіччя: це був спосіб демонстрації заможності та достатку. Така мода у європейських народів проіснувала майже до кінця XVIII ст., а в українському вбранні – до початку XX століття [7, с. 50].

Мистецтво тисячолітньої давнини, досконалість композиційних побудов, бездоганну ритмічність гри фактури, доцільності кожної риси, гармонійний кольорит випромінюють історичні зразки вишивок Київщини. Максимальний художній ефект дають доцільна лаконічність, створюють взаємо узгодженість орнаментальну композицію рішень. Продавню техніку шиття по чисницях і традиційний орнамент виділяв споконвічний саморобний селянський матеріал – (різновиди полотен) та універсальний інструмент – голка.

Авторка слушно нарікає на те, що вишивка Київщини продовжує і сьогодні залишатись майже невивченою, особливо на фоні наукових розвідок вишивки і в інших регіонах України. За винятком принагідних зауважень та супровідних посилань в описах вишивок Полтавщини, Західних областей України або альбомного типу видань, присвячених показу мистецтва України загалом, мистецтва регіону, звідки виходять первісні початки української культури, на думку О.Ю. Косминої, залишається поза увагою [7, с. 50].

Надзвичайно цікаві дані містяться у роботі В. Левчук «Червоними і чорними

нитками» (1986) Автор публікує репродукції з візерунків колекції, що налічує більше 400 зразків, які були зібрані у с. Суботові на Черкащині (колишня резиденція Богдана Хмельницького), зроблені невідомими майстринями. У монографії даються рекомендації до організації роботи вишивальниці, прання і прасування виробів, детальний опис перенесення малюнка на тканину, оволодіння необхідними навиками вміння композиційно створити орнамент та виконати його вишивальними швами, шнурами, торочками (стеблевий шов, штапівка, бігунець, верхоплут, хрестик, полтавська гладь, точна гладь, виколювання, тамбурний шов, качалочка, зубцювання, рушникові шви та ін.), які виконуються для прикрашання одягу. Розглядаються фольклорні мотиви (вишиванка, блузка, безрукавка, спідниця, фартук, дитячий одяг). Не втрачають своєї принадності ці лаконічні, високодекоративні давні узори, вони сьогодні можуть бути поєднані в різних варіантах та використані для оздоблення одягу [8, с. 62].

У праці відомої майстрині вишивки М. Шандро «Гуцульські вишивки» (2005) висвітлюється унікальність населення карпатського краю у мистецтві вишивки цього народу. Збереження майстерності вишивки і нічого не втративши із своїх надбань, вишивка Гуцульщини постійно нагромаджувала орнаментальне багатство, зберігаючи при цьому давні мотиви-символи. Автор доводить, що у цьому етнографічному регіоні України відбувався неспинний процес та напрацювання канонів вишивального мистецтва [11]. В полі зору дослідниці аналіз набутку локальних, відомих, окремих осередків вишивального мистецтва: сіл поблизу Рахова, Космача, Путили, Яворова, Вижниці та ін.

У передмові до цього видання мистецтвознавець Р. Захарчук-Чугай зазначає, що авторські вишивки М. Шандро «наділені новизною композиційного укладу, передають традиційність мотивів і колористики». Зразки узорів, наведені у публікації свідчать, про вершини художнього вирішення зазнав у вишивках гуцулів геометричну орнаментику, створену з простих ламаних, прямих, хвилястих, зубчастих ліній, досяг вершин художньої виразності [11]. Автор аналізує різноманітні контури ромбів: зовнішні обриси сторін, пересіченим рисочками, зубцями, дугами тощо. Майже в усіх узорах є ромби, подані у супроводі розеток [5, с.190]. У монографії подано детальний опис композиції узорів, основою яких є мотив хреста. Хрести – рівнокінцеві грецькі, хрещаті та інші з різноманітним окресленням, завершенням, обрамленням – символи величної святості, життя і вічності. Автор подає пояснювальний текст до альбому описів узорів, подаються рекомендації у вишиванні та прикрашенні вбрання відповідно до моделювання видів одягу [5, с.190].

У монографії Л. Булгакової-Ситник «Подільська народна вишивка» (2005), автор класифікує зразки подільської вишивки, характеризує їх специфічні ознаки та риси, спільні для усіх регіонів, тобто мистецтва української вишивки загалом [2, с. 328].

Унікальним є видання інженера Е. Кольбенгаєра «Взори вишивок домашнього промислу на Буковині» (1974). Це копія старовинного рукопису. Матеріали були зібрані, опрацьовані та проілюстровані ще на початку минулого століття – з 1902 по 1912 роки. Представлено детальний аналіз гуцульського жіночого і чоловічого вбрання: сорочок, кептарів, кожухів. Крою і прикрасам сорочок приділяється особлива увага. Описується святкова сорочка, з вишивками, яку вбирають тільки в неділю, на церковні свята, до танцю, з нагоди родинних та інших святкових заходів. Більш активно гуцули вишивають в сорочках плечики, які називаються «уставки» на плечах і рукавах згори до долу, з правого і лівого боку пазух на грудях, а також часом на спіднім рубці сорочки вузькими вишивками-мережками. У заможніших людей зустрічались широкі «писані» вишивки рукавів сорочок, які розпочинались на плечах і подовжувались на рукавах. Рукав, як і горловина, на долині стягувався в «зморшки». На грудях з обох боків вишивали вузькі пасма з прикрасами, у декотрих селах вишивають і край сорочки. Більш просто, ніж святкова, прикрашена і прикроєна буденна, або «робітна» сорочка

Щоб сорочка була широка, під рукави вставлені клини в обидві сторони. Витриманий головний акцент у вишивці дається на рукави, на плечиках – малюнок легкий [6, с. 99].

У книзі розглядається кольорова гама, що добирається до вишивок селян гуцульщини: чорні, білі, помаранчеві, сині, зелені кольори. Особливу увагу привертають барви святкових сорочок. Буденні сорочки вишивають по найбільше одним, двома, трьома кольорами. Однобарвні: чорні, червоні, сині; дво і трибарвні – чорні, червоні або чорні, червоні і жовті. У книзі подається матеріал про техніки використання старовинної вишивки, які ще в давнину застосовували майстри. Пропонуються таблиці зі зразками домашнього буковинського промислу вишивки [6, с. 99].

Митець-орнаменталіст з Буковини, заслужений майстер з народної творчості УРСР Георгій Гарас, збираючи зразки буковинських орнаментів за основою народних узорів, опублікував альбом «Майстри народного мистецтва» (1974). Художник доклав багато зусиль, щоб вивчити особливості краси народної вишивки, відтак збагатив народний орнамент своїми власними візерунками. Орнаменти Г. Гараса здобули визнання майстра завдяки основі народного малюнку. Ескізам вишивок майстра властива гармонія і поєднання яскравих кольорів. У творах митця присутні різні композиції – стрічи, бордюри, з орнаментальними мотивами – розетками з розмаїтими зображеннями. Альбом містить таблиці з орнаментами, створеними Г. Гаросом [3, с. 33].

В альбомі І. Свйонтек «Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво орнаменту» (2005) подано детальні паспортизовані та систематизовані зразки гуцульських народних вишивок XIX - початку XX ст., якими були оздоблені жіночі та чоловічі сорочки на Косівщині, Яремчанщині, Надвірнянщині, Верховинщині. Українців цих регіону об'єднують мовні діалекти, звичаї і обряди, народний одяг. В альбомі автор подає детальний опис гуцульських вишивок, для яких характерний геометричний, або геометрично-рослинний чи тваринний орнамент. Автор визначає поняття мотиву як комбінації простих геометричних фігур та їх поєднання у складніші. Орнаментальна композиція означає складання, побудову структур пластично завершеного взору. На його переконання, безліч мотивів, створених людством, переважно концентрується у народному орнаменті. У альбомі містяться фотографії гуцулів вдягнені у народних сорочки з вишивкою, аналогічними до зразків таблиць альбому. Окремо подається розділ «Вишивки Косівщини», де описуються жіночі сорочки, орнаментация, оздоблення та техніки виконання вишивок цього регіону. Аналізуються варіанти узорів та подаються практичні рекомендації до виконання технік вишивки Косівщини. Описуються вишивки Яремчанщини і сіл, які поєднує колорит, наводяться місцеві назви орнаментальних структур, кольорових ниток, якими вишивали на початку XX ст., техніки переважно низинки і хрестик, розташування узорів на площинах сорочок [10, с. 267].

Не менш пильну увагу автор приділяє вишивкам Надвірнянщини, в яких переважають техніки низинка проста і замкова, а також хрестик. До додаткових належать гладь пряма та ретязь. Оздоблювали жіночі сорочки на обшивці незначно, на вуставках, манжетах, пазухах. Під пазухами вишивали обереги у вигляді хрестів. Манжети були широкими, відтворювали основний узор вустовки без поверхниць. Внизу викінчувались петельним швом. Пояси в цій місцевості були не просто ткані, але й вишивані нитками: орнамент і колір такий, як і на вуставках [10, с. 267].

У розділі «Вишивки Верховинщини» аналізуються особливості цього регіону: жіночі сорочки оздоблювали вишивкою на пришивці, пазухах, рукавах. Низ весільних і святкових оздоблювали мережкою білими нитками і такими мотивами, як на чоловічих сорочках. Вуставки жіночих сорочок дуже високі – низка широких, багатомотивних складних орнаментальних композицій, шнурів (у три-п'ять рядків) чи вузьких низинкових стрічок, простих узорів між двома шнурами і високими поверхниць зверху і



знизу, особливого орнаменту над і під шнурами. Широкі орнаменти вишивають на верхній частині рукавів. Під пазухами жіночих сорочок менше образотворчих мотивів, адже ширина жіночої пазухи вужча, ніж чоловічої. Жіночі сорочки з рукавами називали «рукавівками»: мотиви геометричні чи геометризовані рослинні, розташовані на рукавах у шаховому порядку. Автор констатує, що гуцули вважають вишиті традиційними орнаментами сорочки та блузи святковим вбранням і надягають їх під час весіль, фестивалів і храмових свят [10, с. 267].

У монографії Р. Захарчук-Чугай «Українська народна вишивка. Західні області УРСР» (1988), аналізується соціальне значення мистецтва вишивки, його місце в художній традиції українців. Авторка узагальнює матеріали досліджень, інших етнографів та істориків, і доходить висновку, що цей процес вимагає від науковця поєднання мистецького, культурологічного та соціального аспектів у вивченні вишивального мистецтва: «Історія вишивального мистецтва України, включаючи нечисленні зразки вишивки, які збереглися, звернення до інших пам'яток народної творчості, зумовлюють необхідність виходу за межі суто мистецтвознавчого аспекту дослідження проблеми до загальних історико-теоретичних основ його розвитку» [5, с. 190].

Авторка доводить, що творчість майстра формується як особлива діяльність людини, в якій розвивались форми суспільної свідомості і відповідної естетико-теоретичної думки. Прагнення людини прикрасити тканини орнаментом, міцно і красиво зшивати одяг, вишивати на ньому орнаментально-знакові композиції утворює новий ступінь художнього процесу. Захарчук-Чугай наголошує, що соціокультурне значення цього мистецтва ґрунтується на тому, що основним його носієм були і залишаються жінки, які у кожному епоху, незалежно від соціально-історичних факторів, знаходили можливість своєю творчістю вносити у життя красу, доброту та ніжність [5, с. 190].

Крізь таку «призму» у книзі здійснюється аналіз техніки виконання вишивки, розглядаються художні особливості кожної з них, узагальнюються зміст та форми орнаментальних мотивів і композиційних схем, характеризуються провідні центри вишивального мистецтва України, які історично склалися у відповідних етнографічних регіонах. Такий підхід зумовлює бачення української народної вишивки як художньої цілісності з безперервним процесом розвитку на основі народних традицій, починаючи від функціонування в етнографічному середовищі та закінчуючи промислами.

У монографії детально аналізуються елементи жіночого вбрання: сорочки, хустинки, головні убори, визначаються регіональні особливості різних технік вишивання та їх застосування. Авторка зазначає, що традиції, як і творчий досвід народу, є надзвичайно важливими для подальшого розвитку народної художньої творчості, зокрема вишивального мистецтва. Збережені давні хустки XVII-XVIII ст. виготовлялись як подарунки, часто були дуже малих розмірів. На них дорогим шовком, металевими нитками вишивались геометричні фігури, шашечки, орли, пташки, стилізовані галузки червоними або червоно-синіми кольорами. Немає жодної хустки, вишитої лише синім кольором.

Захарчук-Чугай Р. звертає увагу, що поширення у шовковій вишивці набув рослинний орнамент. Серед різноманітності цих орнаментів особливу увагу привертає «дерево життя». Цей мотив, що у своїх витоках мав переважно магичні уявлення, з часом, на думку дослідниці, перетворився на елемент декору і став найпопулярнішим узором. Різні варіанти зображення сосен, ялинок, хмелів масово поширені у вишивках одягового призначення, але особливо поетичне, трактування знайшли кучеряві берези у вишивках жіночих сорочок: дрібними стібками, в одну нитку, окреслені їх галузки, дрібненькі листочки.

Розмаїтний рослинний орнамент виділяється вишивками на багатьох виробах XIX ст. Поряд з фантастичними, умовними, химерними, поміж них зустрічаються і

зображення, гранично наближені до форм, які реально існують у природі. Окрему групу становлять восьмипелюсткові квіти, що мають ланцеподібні пелюстки і серединки у вигляді ромбів і кругів. Вазон, корзина, горщик є композиційною основою, з якого виростає центральний елемент, розростаючись вертикально уверх.

Водночас і паралельно з дослідженнями традиційного українського народного вишивання різних областей та історичних центрів? здійснювались активні спроби узагальнення закономірностей розвитку цього різновиду мистецтва на загальнонаціональному рівні [5, с. 190].

Аналіз літератури засвідчує, що мистецтво вишивки на теренах сучасної України має глибоке історичне коріння і було відоме ще в доісторичні часи. В епоху піднесення Київської Русі мистецтво вишивки досягло високого художнього рівня і було складовою виготовлення одягу практично всіх верств населення.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Винокур Й.С. *Матеріали до українського мистецтвознавства: зб. наук. праць / Й.С. Винокур, С.В. Трупчанінов; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Рильського.* – К.: Глобус, 1997. – 190 с.
2. Булгакова-Ситнік Л. *Подільська народна вишивка / Л. Булгакова-Ситнік Л.* – Л.: Ін-т народознавства НАН України, 2005. – 328с.
3. Гарас Г. *Майстри народного мистецтва / Г. Гарас.* – К.: Мистецтво, 1974. – С. 33.
4. Гургула У. *Народне мистецтво західних областей України / У. Гургула.* – К.: Мистецтво, 1965. – 274 с.
5. Захарчук-Чугай Р. В. *Українська народна вишивка. Західні області УРСР / Р.В. Захарчук-Чугай.* – К.: Наук. думка, 1988. – 190 с.
6. Кольбенаєр Е. *Взори вишивок домашнього промислу на Буковині 1902–1912 / Еріх Кольбенаєр.* – Чернівці: Колір-Друк. Ч. 1. – С. 99.
7. Космина О.Ю. *Українське традиційне вбрання Київщини кінця XIX–XX ст. / Космина О. Ю.* – К.: Хрещатик, 1994. – 50 с.
8. Левчук В. А. *Червоними і чорними нитками / В.А. Левчук.* – К.: Реклама, 1986. – 62 с.
9. Нікішенко Ю.І. *Символіка рослинних орнаментів української вишивки на одязі початку XX ст. / Ю. І. Нікішенко // Наукові записки НаУКМА: зб. наук. праць.* – Т.19. Теорія та історія культури. – К.: Видавн. дім «KM Academia», 2001. – С. 30–34.
10. Свйонтек І. В. *Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво орнаменту / І.В. Свйонтек // Народне мистецтво.* – 2005. – С. 267.
11. Шандро М. *Гуцульські вишивки [текст] / Мирослава Шандро; [пер.: англ. О. Колесник, рум. Л. Олар] = Cusături huțule / Miroslava Șandro = Hutsul embroideries / Myroslava Shandro.* – Чернівці: Букрек, 2005. – 76. с.: кольор. іл., фотогр.

*Ніна Стеф'юк  
(Косів, Україна)*

### **ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ СПЕЦІАЛІЗАЦІЙ «ХУДОЖНЯ ВИШИВКА ТА МОДЕЛЮВАННЯ ОДЯГУ» І «ДИЗАЙН КОСТЮМА» КОСІВСЬКОГО ІНСТИТУТУ ПРИКЛАДНОГО ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ**

*Досліджується історія розвитку спеціалізацій «Художня вишивка та моделювання одягу» і «Дизайн костюма» Косівського інституту ПДМ ЛНАМ. Аналізуються етапи становлення, відновлення і розвитку, методика викладання і виховання національно-спрямованої творчої особистості.*

*Ключові слова:* школа, спеціалізація, художня вишивка, моделювання одягу, дизайн костюма, викладач, мистецтво, стиль.

Унікальна спадщина народного мистецтва Гуцульщини стала підґрунтям створення знаної в світі Косівської мистецької школи.

У 1939 році відновлюється робота загальноосвітніх шкіл Косівського району. З ініціативи завідувача районного відділу освіти Олександра Цепкала (16. XI. 1939 р. директор М. Куриленко) відновлюється робота фахової школи «Гуцульське мистецтво». З причин, що така школа не могла діяти в системі загальної освіти, районне управління звернулось із проською до Станіславського обласного відділу у справах мистецтв при РНК УРСР про створення у Косові мистецького навчального закладу.

Раднарком УРСР 11 червня 1940 року видає постанову «Про організацію Косівського художньо-промислового училища». Термін навчання 5 років. Під керівництвом директора Ремиги Олексія Івановича в училищі відкривається 5 відділів: столярство, різьба по дереву, ткацтво, килимарство, вишивка як «відділення домашніх робіт і домашнього господарства». Тоді ж відбувся перший набір учнів. Вже на початку створення училища тут навчалися шістдесят юнаків і дівчат із навколишніх сіл Гуцульщини [1, 42-43].

У 1941 році назва відділення змінюється на «відділення художньо-декоративної вишивки».

З 1945 року назва змінюється на відділення «художньої вишивки».

Керували закладом люди прислані із східних областей України. Та головну роль у визначенні змісту освіти відігравали косів'яни – Василь Девдюк, Володимир Туз, Ганна Герасимович, Микола Гулейчук, Федір Когут, Михайло Фединський та ін.

Саме викладацький колектив, знавці та майстри народного мистецтва зберегли навчальний заклад в умовах німецької окупації. Очолював школу тоді знаний різьбяр, графік, громадський діяч Микола Гулейчук (1883-1945 рр.). Учні школи оволодівали різьбленням, столярною справою, ткацтвом та вишивкою.

Та головне, що ця молодь була врятована зусиллями М. Гулейчука та діячів повітової делегатури Українського Центрального Комітету Ф. Когута і М. Наняка від примусового вивезення до Німеччини на роботу [2, 2]. Більше того учні «промислівки» отримували стипендію, для них було організовано гуртожиток з безплатним харчуванням, що в умовах голоду 1942-1943 рр. набувало особливого значення.

Джерелами створення відділу вишивки були живі, багаті традиції гуцульського вишивального мистецтва. Перший набір учнів відділу відбувся у 1940 році. Очолювала відділ майстер вишивки і килимарства Ганна Юліанівна Герасимович, викладач композиції і майстерності.

Герасимович Г.Ю. народилася 28 березня 1889 року в селі Пилипчому Боршівського р-ну Тернопільської обл. У 1899 році переїхала з батьками в с.Рибне біля Косова на Гуцульщині.

З юних літ вчилася вишивати, пробувала малювати. У 1903 році закінчила Руський дівочий інститут в Перемишлі. Бажання стати митцем привило її у 1908 році у Чернівці до приватної малярської школи М. Івасюка. У 1921 році Ганна Герасимович переїхала до Косова, де займалася килимарством, працювала у спілці «Гуцульське мистецтво». У 1924-1937 рр. брала участь у художньо-промислових виставках, у тому числі у м. Львові (1930 р.). У 1940-1955 роках викладала художню вишивку і технологію в Косівському училищі прикладного мистецтва.

У час німецької окупації українська інтелігенція, освітянські сили всіляко підтримували політику окупаційної держави щодо відродження та створення шкіл.

У цей час Український центральний комітет виділяє, як на воєнний, час значні кошти для розвитку мистецької освіти. Із цих коштів значна частка, на рівні зі Львовом, виділяється на розвиток мистецької освіти в Косові. Про діяльність Косівської мистецької школи під час війни свідчать архівні документи: вписи до школи, фотографії про навчання учнів у майстернях, накази про призначення на роботу

керівних осіб та викладачів школи, відомості про одержання ними заробітної плати тощо.

Із витягу автобіографії Ганни Герасимович довідуємось: «Від 1940 по 1944 роки працювала у художньо-промисловому училищі в м. Косові. У 1943 році проходила перевишкіл у м. Львові і зложила два іспити: шиття і вишивка».

Під час навчання на відділі художньої вишивки учні виконували фрагменти орнаментів вишивок в основному на фабричному (штапельному) полотні кольоровими фабричними нитками муліне; мережки- білими. До наших днів збереглися роботи учнів відділу вишивки, які свідчать про вимогливе ставлення викладачів до виконаного завдання.

Фрагменти вишивок вражають досконалістю, охайністю, грамотністю. Однак система у вивченні майстерності художнього вишивання була порушена через брак послідовності і наступності. Дипломні роботи учнів вражають високою професійністю виконання.

Після війни робота училища поновлюється і вдосконалюється. Керівництво училищем здійснює художник Володимир Гуз.

З 1945 р. училище очолює Олексій Григорович Соломченко, мистецтвознавець і член СХ України. В 1948 році здійснено перший випуск спеціалістів в кількості 10 осіб. Серед випускників були такі, що вступили і навчалися до Другої світової війни, під час війни, і закінчили навчальний заклад у 1948 році. Перший випуск спеціалістів відділу художньої вишивки, крою та моделювання відбувся у 1950 році. Першими дипломованими спеціалістами стали Балагурак Катерина, Балагурак Юлія, Бикалович Оріся, Боечко Ольга, Малявська Анастасія, Стеф'юк Марія, Стеф'юк Галина, Яхнівська Тетяна.

Із записів Сем'яніва І.С. довідуємось, що всього до 1955 року було підготовлено 17 спеціалістів художньої вишивки, крою та моделювання.

Заслугою директора училища Олексія Григоровича Соломченка є збереження фрагментів орнаментів вишивок різних областей України (фонд відділу «Дизайну костюма» КПДМ ЛНАМ) з підписами учнів і років навчання, окремих одягових виробів: сорочечок – копій дорослих вишиванок (гуцульської вишиванки оздобленої низинкою і полтавської оздобленої техніками білого шиття), а також курсових і дипломних проектів випускниць відділення, а саме: портрети Т.Г. Шевченка, І. Франка, Л. Толстого, Лермонтова, Ольги Кобилянської, Лесі Українки (1950-ті роки) до наших днів вони збереглися у фонді відділення дизайну костюма, а саме «портрет Лесі Українки» (1955 рік) виконала Марія Стеф'юк с. Рожнів Косівського р-ну. У фотографіях збереглися курсові роботи з професійної майстерності – це вироби інтер'єрного призначення: вишивані рушники, серветки, доріжки, скатертини, ширми, фіранки, сорочки, сукні (з домашнього архіву випускниці Малявської Анастасії). Матеріали з архіву КПДМ свідчать, що інструктором з вишивки в училищі була Ганна Герасимович; викладачем композиції – Уляна Грищенко – випускниця Київського (лаврського) художньо-промислового училища. Разом з учнями Грищенко У. і Герасимович Г. розробляли і створювали рисунки інтер'єрних і одягових композицій (свідчать фото з домашніх архівів випускників, В. Соломченка, У. Грищенко), копіювали народні зразки традиційних вишивок, створювали авторські композиції. Їх роботи відзначаються синтезом традицій народної вишивки Гуцульщини і Покуття з власними знахідками. В їх роботах відчувається також зв'язок традиційного українського мистецтва вишивання з вишивками народів, які входили до складу Радянського Союзу. Це, насамперед, орнаментальне оздоблення портретів українських і російських письменників: українські письменники оздоблені російськими вологодськими вишивками; російські – гуцульською вишивкою «низинка». На заняттях з майстерності вишивання учні вивчали традиційні техніки художнього вишивання. На жаль, програмових і методичних матеріалів з 1939 по 1955 роки не збереглося.

У 1955 році відділення художньої вишивки, крою та моделювання одягу в Косівському художньо-промисловому училищі було закрито з необміркованих причин. Студентів відділу було переведено на аналогічну спеціалізацію до Вижницького училища декоративно-ужиткового мистецтва. Звільнено і переведено до цього училища викладача композиції Уляну Грищенко (Наказ №97 по Косівському училищі прикладного мистецтва від 20.08.1955 р.). Це негативне явище на декілька років відкинуло розвиток гуцульського вишивального мистецтва в особах декількох поколінь талановитих митців. Хоча підготовка фахівців у закладі здійснюється за спеціалізацією художня обробка дерева.

Однак, дирекція і покоління викладацьких колективів Косівського художньо-промислового училища всілякими засобами збагачували надбання методики традиційної школи в аспекті тогочасних нормативних вимог художньої освіти. Створюється музейна збірка творів майстрів народного мистецтва, професійних майстрів, дипломних робіт студентів. Формується бібліотека закладу. Розробляються свої творчі методи фахової підготовки про що свідчить творча діяльність декількох поколінь випускників закладу. Вводяться нові дисципліни: основи композиції, історія мистецтв, історія народних художніх промислів України, розробляються навчальні програми з врахуванням навчально-методичних надбань та вимог традиційної школи, закладаються основи наукової роботи, налагоджуються зв'язки з Львівським інститутом прикладного та декоративного мистецтва з питань методики та фахової підготовки, проводяться спільні фахові семінари. Укрмісцевпром, якому підпорядкувався заклад був зацікавлений у фаховій підготовці висококваліфікованого робітника різних промислів. Згодом назву закладу було перейменовано на Косівський технікум народних художніх промислів ім. В.І. Касіяна. У 80-ті роки при директору Сусак К.Р., завершується будівництво закладу.(навчальні майстерні, аудиторії). Зміцнюється, вдосконалюється матеріальна база відповідно до потреб сьогодення і навчального процесу. В навчальний процес вводяться практики виробничі та етнографічні, широко розвивається творча діяльність закладу, що зарекомендує Косівську школу на всеукраїнських, союзних виставках. Міністерства освіти союзних республік звертаються до Міністерства вищої і середньої спеціальної освіти СРСР з проханням здійснити підготовку фахівців для їхніх республік: Казахстану, Киргизстану, Росії, Молдавії, Білорусії, Таджикистану, що сприяє визнанню Косівського технікуму серед однотипних навчальних закладів Союзу. У 1988 році під час проходження атестації при Міністерстві вищої та середньої спеціальної освіти СРСР директорів художніх навчальних закладів, користуючись популярністю та визнанням Косівської мистецької школи директору Сусак К.Р вдається вирішити питання про зміну статусу технікуму на Косівський коледж прикладного та декоративного мистецтва. Завдяки наполегливій праці і авторитету директору К.Р. Сусак у 1989 році вдається відкрити (поновити діяльність) спеціалізацій: художнє ткацтво і художня вишивка та моделювання одягу. [1, 47]: «Ще в 1989 році, обіймаючи посаду директора цього інституту, К. Сусак за власною ініціативою та наполегливими переконаннями органів фахової освіти, урядових і державних установ відкрила, точніше поновила відділ художньої вишивки і моделювання одягу» [1, 252-261]. Так почався наступний період у розвитку відділення моделювання одягу.

Викладачем дисципліни «Основи композиції» був запрошений Чіх Василь Васильович – викладач композиції відділу художньої обробки шкіри, заступник директора з навчальної роботи; фахової «Майстерності» – випускниця відділу ХВКМ 1955 року Малявська Анастасія Миколаївна, яка працювала у Косівській середній школі до виходу на пенсію у 1986 році. Її роботи вишиванки характерні або відзначаються високим мистецьким рівнем, досконалістю техніки виконання. Вже з першого року навчання на відділі студенти під керівництвом досвідченого педагога вишили рушник на царські ворота до москалівської церкви як дарунок для відновлення

у 1990 році храму.

У 1990 році викладачем основ моделювання II курсу було запрошено Шкрібляк Марію Іванівну досвідченого майстра-кравця (закінчила спеціалізовані трьохрічні кравецькі курси) з 35-літнім стажем роботи в цій галузі: працювала закрійником у районному Будинку побуту, вела курси крою та шиття при Косівському районному будинку культури.

Викладачем композиції II курсу призначено Коб'юк Анастасію Дмитрівну, досвідченого викладача композиції відділу художньої кераміки, викладачем композиції III курсу призначено Кіндій Ярославу Миколаївну провідного викладача композиції відділу художньої обробки шкіри. Першими студентами відновленої спеціалізації училища були Вірозуб Леся, Давидян Галина, Кіящук Дзвенислава, Передярко Галина, Рйопка Леся, Сушко Леся, Ткачук Іванна.

Завдяки старанням директора К. Сусак і під її безпосереднім керівництвом, на протязі 1989-1991 років було засновано навчальну матеріально-технічну базу відділу художньої вишивки і моделювання одягу: створено майстерню з роботи в матеріалі, кабінет композиції (технології, дипломного проектування), майстерню основ моделювання і конструювання. Через державні й відомчі управлінські інстанції Сусак К.Р. вдалося домогтися, аби базові підприємства допомогли в обладнанні майстерень (в тому числі, інших відділів навчального закладу) необхідним обладнанням, механічним і технологічним устаткуванням, інструментами, матеріалами.

Таку допомогу відділу ХВМО надало підприємство з м. Івано-Франківська – швейна фабрика художніх виробів імені Рози Люксембург презентувала 2 швейні машини 22 класу, тканину сорочкову 20 метрів, нитки муліне виробництва м. Ленінграду (завод «Спутнік»). В наступні роки фабрика художніх виробів приймала на виробничу практику студентів III-го року навчання присвоюючи відповідно кваліфікаційний розряд майстра-художника художнього вишивання. Керівником практики був Сорохан Богдан Іванович потім Сем'янів Іван Степанович.

Важливою заслугою Катерини Романівни Сусак було налагодження навчального процесу кафедри. У співавторстві з Кириченко Ніною Андріївною (викладачем рисунку, живопису і пластичної анатомії) за 1990-1991 роки було розроблено навчальні програми відділення, зокрема, проект програми з роботи в матеріалі, проект програми з композиції, проект програми з основ моделювання, конструювання і технології шиття одягу, проект програми з технології і матеріалознавства.

З вересня 1991-1992 н.р. відділення художньої вишивки і моделювання одягу поповнилося кваліфікованими викладачами і в складі колективу основи композиції, композицію викладала Гринюк Марія Миколаївна, випускниця КТНХП і Львівського державного інституту ПДМ, провідний викладач композиції відділу художньої кераміки, яка розробила авторську програму з основ композиції (не тільки для відділу ХВМО); роботу в матеріалі і композицію III курсу викладала Кириченко Ніна Андріївна, випускниця Косівського технікуму народних художніх промислів ім. Василя Ілліча Касіяна і Івано-Франківського державного педагогічного інституту ім. Василя Стефаніка (художньо-графічного факультету); роботу в матеріалі I і II курсів викладала Сусак Катерина Романівна, випускниця Чернівецького державного університету імені Ю. Федьковича. Кваліфікований педагог, автор програми з роботи в матеріалі відділення ХВМО, член Спілки народних майстрів заслужений працівник освіти України; технологію викладала Близнюк Олена Валентинівна, випускниця Київського державного інституту легкої промисловості.

У Косівському училищі прикладного та декоративного мистецтва К. Романівна пропрацювала на той час 22 роки (з 1969 р.) пройшовши професійний шлях педагогічного зростання від викладача до директора, присвятила себе фаховій підготовці спеціалістів різних галузей мистецтва, творчій і науковій роботі. Її найбільшою мрією була підготовка фахових спеціалістів з художнього вишивання і

моделювання одягу на рівні з підготовкою студентів інших провідних спеціалізацій навчального закладу. Тому вона не аби як відповідально ставилася до будь-якої ділянки навчально-виховного процесу відділення ХВМО, вимагаючи цього, перш за все, від себе і від кожного викладача відділення.

У 1992-93 навчальному році на відділу ХВМО працювали: Близнюк Олена Валентинівна – викладач технології, Гринюк Марія Миколаївна – викладач основ композиції, Кириченко Ніна Андріївна – викладач композиції і роботи в матеріалі III і IV курсів, Сусак Катерина Романівна – викладач роботи в матеріалі I і II курсів, Кіндій Ярослава Миколаївна – викладач композиції II курсу, Шкрібляк Марія Іванівна – викладач основ моделювання конструювання і технології шиття одягу, Приймак Дарія Антонівна – завідувача майстерні, Фіцич Іван Антонович – лаборант відділу ХВМО, завідувача цикловою комісією призначено Кириченко Н.А.

Головним проблемним питанням роботи циклової комісії художньої вишивки і моделювання одягу тоді було систематичне вдосконалення методичної підготовленості викладачів для проведення ефективної навчально-виховної підготовки студентів. Організаційна робота була спрямована на підготовку кабінетів, майстерень до ефективного навчання і плани роботи циклової комісії були спрямовані на вдосконалення ефективності навчально-виховного процесу за дисциплінами: підготовка методичних розробок, методичних рекомендацій до практичної і самостійної роботи, контроль знань, стан забезпечення матеріалами, розвиток творчої діяльності, постійне вдосконалення якості знань. Це все для успішного вирішення проблем підготовки кваліфікованого випускника.

У 1992-1993-му році було надруковано всі навчальні програми фахових дисциплін відділу. Проблемним залишилось: розробка і апробація нової програми з основ моделювання, конструювання і технічного шиття спрямована на підготовку кваліфікованого спеціаліста.

У 1994 році була прийнята Державна національна програма в Україні «Освіта України XXI століття» яка висвітила стратегію реформування освіти в Україні. Дирекція нашого навчального закладу разом з провідними викладачами відповідно до завдань національної Програми розробляють власне програму – концепція діяльності. У цьому ж році наш навчальний заклад входить в єдиний комплекс закладів мистецької освіти під егідою Львівської академії мистецтв (ректор Еммануїл Мисько). Розробляється і апробується нове (вже друге) покоління навчальних планів. У їх змісті використано надбання навчальних планів попередніх поколінь, відпрацьовано нові настанови. Переглядаються, доповнюються і видаються нові навчальні програми.

У 1995 році Косівське училище прикладного та декоративного мистецтва акредитовано за I освітньо-кваліфікаційним рівнем і атестовано за II-м із зміною статусу в Коледж – ККПДМ ім. В.І. Касіяна.

Викладацький колектив відділу художньої вишивки і моделювання одягу у своїй навчально-виховній діяльності основну увагу приділяв не тільки підготовці кваліфікованих майстрів, а й розвитку культури українського народу, відродженні, збереженні і розвитку народних традицій.

Свідченням чого є курсові і дипломні роботи студентів відділення: «Портрет «Українка» – автор Хань Оксана (1993 р.), «Декоративне панно «На Івана Купала»» – автор Павловська Оксана (1993 р.), «Декоративне панно «Замок»» – автор Позняк Наталія (1993 р.), «Колекція декоративних серветок «Святкові» – автори Калинюк Олександра, Близнюк Наталія (1994 р.); фрагмент вишивки рукава жіночої сорочки «Чорненки» – виконали студенти I курсу ХВМО (керівник К.Р. Сусак, 1995 р.). дипломна робота «Чоловіча сорочка «Осіньна мелодія»» – дипломник Павловська Оксана (керівник Кириченко Н.А., 1995 р.), дипломна робота «Тематичний рушник «Україна»» – дипломник Хань Оксана (керівник Сусак К.Р., 1995 р.), дипломна робота «Рушник для образу Святого Василя Косівської греко-католицької церкви Василя

Великого» – дипломник Передерко Галина (керівник Кириченко Н.А., 1994 р., дипломна робота «Святкова чоловіча сорочка» – дипломник Давидян Галина (керівник Сусак К.Р., 1994 р.), дипломна робота «Святкова жіноча сорочка» – дипломник Рйопка Леся (керівник Кириченко Н.А., 1994 р.) та ін.

Прагнення синтезу традицій і сучасності через традиційні та нові виражальні засоби вимагало від викладацького колективу відділення ХВМО професійної фахової підготовки та високого творчо-пошукового потенціалу в своїй педагогічній діяльності, вимогливості до себе і до студентів.

Працюючи викладачем професійної майстерності з художнього вишивання, Сусак К.Р. сама розробляла взірці швів і технік оздоблення вишиванням, вимагала від студентів надзвичайно скрупульозного відтворення зразка як з лицьової, так і зворотної сторін, вчила як правильно викінчувати завдання, підбирати відповідні вишивальні матеріали. Тому велике значення викладач приділяла копії роботи народного майстра. Починаючи з 1991 року, К.Р. Сусак зі студентами I курсів виконала ряд (9) копій традиційних сорочок забутими або маловідомими техніками художнього вишивання: фрагмент рукава жіночої сорочки «Чорненки» – виконаний технікою «навиване», «Червоненки» – штепуванням; «Червоненки» – крученими швами, «складеними швами», «ключовим шитвом» і т. ін. Щоразу завдання були складнішими але цікавими. Це привчало студентів до праці, витривалості, любові до обраного фаху, до досягнення якнайкращих результатів довготривалої праці.

Умінням «вчити вчитись» викладач К.Р. Сусак була авторитетом у своїх молодших колег викладачів роботи в матеріалі відділу: Швед О.В. (II курс) і Кириченко Н.А. (III-IV курс). Тісна співпраця з кафедрою історії мистецтв, де студенти займались науково-дослідницькою роботою під час етнографічних та наукових практик сприяла відтворення серії традиційних сорочок Гуцульщини та Покуття.

Вдосконаленню навчання з композиції і проектування сприяла розробка авторської програми з основ композиції Гринюк М.М. яка підтримала ідею Сусак К.Р. у проектуванні вишитих виробів, мислити техніками художнього вишивання, можливостями поєднання тих чи інших технік і прийомів вишивання. Професійний художник вимагала від студентів наполегливої праці, самовдосконалення. Фаховою радою коледжу було відзначено курсові проекти студентів II і IV курсів: «Святковий комплект серветок» Калинюк Лесі (II курс), комплект вишитих виробів для інтер'єру «Осінні мотиви» Остащук Ганни, керівник Гринюк М.М.

Методиці викладання спецдисциплін надавалось на кафедрі особливого значення.

У 1995 році кафедра ХВМО ККПДМ ім. В.І. Касіяна поповнилась новим викладачем роботи в матеріалі Швед Ольгою Василівною, студенткою Івано-Франківського педагогічного університету ім. В.Стефаника. З 1996 року – викладачем композиції Сорохан Іванною Богданівною, випускницею Івано-Франківського педагогічного університету. Викладачем технологічного обладнання швейного виробництва призначено майстра виробничого навчання Кузіва М.П., студента Одеського педагогічного університету ім. Ушинського.

У 1995-1996 н.р. успішно захистили дипломи молодшого спеціаліста з художньої вишивки і моделювання одягу студенти відділу: Боєчко Олеся «Вбрання для школярки «Гуцулочка» (керівник Сусак К.Р.), Деделюк Світлана «Комплект вишитих виробів для молитовного кутка» (керівник Кириченко Н.А.), Оріся Соколюк «Ламбрекен «Гірська соната»» (керівник Сусак К.Р.), Гулій Ольга «Декоративне панно «Літо»» (керівник Кириченко Н.А.), Дутка Світлана «Портрет- картина «Лілея» (керівник Кириченко Н.А.), Позняк Наталія «Комплект святкового жіночого одягу «Подольянка»» (керівник Кириченко Н.А.), Калинюк Олександра «Весільний костюм для нареченого» (керівник Сорохан І.Б.), Романів-Близнюк Наталія «Весільний одяг для нареченої» (керівник Сусак К.Р.), Лозинська Леся «Комплект вишитих виробів для



дитячого ліжечка»(керівник Кириченко Н.А.), Феркалюк Дарія «Весільна сорочка Червона калина» (керівник Сусак К.Р.).

Особливим захистом дипломних робіт в історії відділу ХВМО ККПДМ ім. В.І.Касіяна був 1996-1997 н.р. У цей рік захищались студенти IV і V курсів коледжу, які навчались за старою і новою навчальними програмами.

Державною кваліфікаційною комісією із захисту дипломних робіт V курсу ХВМО було відзначено роботи: Горбатої Н. «Декоративне панно «На Івана Купала» (керівник Кириченко Н.А.), Дереш О. «Святкова чоловіча сорочка» (керівник Сусак К.Р.), Кашиної Т. «Святкова жіноча сорочка за мотивами замагорівських вишивок» (керівник Кириченко Н.А.), Кіндрат Л. «Комплект верхнього жіночого одягу за мотивами народного одягу Центральної України» (керівник Кириченко Н.А.), Мотрич І. «Комплект вишитих виробів для святкового столу» (керівник Швед О.В.), Попович С. «Комплект святкового одягу за мотивами Київської Русі «Ярославна»» (сукня) (керівник Кириченко Н.А.), Помф'юк О. «Комплект святкового одягу за мотивами Київської Русі «Ярославна»» (прикраса з бісеру) (керівник Швед О.В.), Федорів О. «Комплект дитячого одягу до Першого Святого Причастя» (керівник Кириченко Н.А.), Цьок Л. комплект фіранок «Гірська мелодія» (керівник Сорохан І.Б.).

Державною кваліфікаційною комісією із захисту дипломних робіт IV курсу ХВМО було відзначено роботи: Бурдяк Т. «Весільний рушник»(керівник Сусак К.Р.), Лаврентович Я. «Святкові національні костюми для дівчинки за мотивами снятинського народного одягу»(керівник Гринюк М.М.), Писар М. «Святкова сукня «На Івана Купала» (керівник Гринюк М.М.), Матійчук Л. «Комплекти дитячого одягу за мотивами хімчинської вишивки (одяг для школярок)» (керівник Сусак К.Р.), Доцяк І. «Чоловіча сорочка за мотивами вишивок с. Старий Косів» (керівник Кириченко Н.А.), Кіндзерської Г. «Скатертина Великодня» (керівник Сусак К.Р.), Чепиги Я. «Весільна скатертина» (керівник Сусак К.Р.), Нігай Т. декоративне панно «Ти скажи мені калино» (керівник Кириченко Н.А.).

Вагомою подією у розвитку відділення ХВМО I і II ОКР, а також всього навчального закладу відбулося відкриття виставки «Живі традиції Гуцульщини» Косівського коледжу прикладного та декоративного мистецтва ім. В.І.Касіяна в Національному музеї у м. Львові. Відкривав виставку Голова Львівського відділення Національної спілки художників України І.М. Саматос, посол Польщі в Україні. На відкритті виставки були присутні викладачі ЛНАМ та інтелігенція м. Львова. Відкриття виставки відбулося з рекламним показом моделей сучасного одягу, запроєктованого і виготовленого в матеріалі студентами відділення ХВМО: «Комплект одягу «Ярославна» (Попович С., Помф'юк О.), жіноча весільна сорочка «Червона калина» (Феркалюк Д.), «Дитячі комплекти за мотивами хімчинської вишивки» (Матвій Л.), «Дитячі комплекти за мотивами одягу Снятинщини» (Лаврентович Я.), «Сукня «На Івана Купала»» (Писар М.), «Комплект одягу для нареченого» (Калинюк О.), «Одяг для нареченої» (Романів-Близнюк Н.), «Комплект верхнього одягу за мотивами Центральної України» (Кіндрат Л.), «Комплекти дитячого одягу до Першого Святого Причастя» (Федорів О.) та ін.

Великою заслугою у фаховому виготовленні одягу, вишитих виробів, курсових і дипломних одягових проєктів була праця викладача основ моделювання, конструювання і шиття одягу Шкрібляк Марії Іванівни. В цей час завершилась апробація програми даної дисципліни. Під керівництвом досвідченого викладача студенти відділення за програмовим матеріалом опановували знаннями, уміннями і навиками моделювання, конструювання і шиття дитячого, жіночого, чоловічого і верхнього одягу різного асортименту і призначення.

З 1998 року в програмові завдання з композиції було введено розділ «Проектування одягу спеціального призначення: літургійного, сценічного». На заняттях з роботи в матеріалі студенти опановували професійними навиками і

уміннями золотощвейництва; на основах моделювання – уміннями виготовлення ансамблю священничих риз.

Державною кваліфікаційною комісією випуску молодших спеціалістів відділення ХВМО 1998 року було відзначено дипломну роботу «Облачення для священика» до свят Пресвятої Богородиці для Голови катехитичного центру Івано-Франківської області О. Зеновія дипломників: Знак Тетяни – виготовляла фелон; Ременди Оксани (епітрахіль, нарукавники-поручі, пояс); Гаврилів Любові (стихар); Берізки Тетяни (набір покрівців-воздухів).

За розвиток народних традицій в проектуванні сучасного одягу ДКК відзначила похвалою дипломну роботу Матвій Світлани «Комплект святкового жіночого одягу «Слов'янські мотиви» (керівник Кириченко Н.А., 1998 р.).

На заняттях з технології було введено практичний курс з рослинного фарбування природними фарбниками. Результати практичних досліджень висвітлювались на науково-практичних конференціях Довгострокового міжнародного проекту «Екологічний ракурс» (викладачі Кириченко Н.А., Близнюк О.В.), організованого Львівською академією мистецтв.

У той час Сусак К.Р. як досвідчений педагог, згуртує навколо себе молодих педагогів – 8 дипломованих спеціалістів – кваліфікованих викладачів кафедри ХВМО: Кириченко-Стеф'юк Н.А., Гринюк М.М., Шкрібляк М.І., Швед О.В., Близнюк О.В., Сорохан І.Б., лаборанта Лаврентович Я.Я. – випускницю Косівського коледжу 1999 року, Кузіва М.П., майстра виробничого навчання.

Викладачі і працівники відділу працюють у постійному пошуку: створення фахових кваліфікаційних програм I і II рівня підготовки спеціалістів, оновлення методів навчання, філософське осмислення і творча інтеграція засобами художньої вишивки складних глибоких тем дипломних проектів.

На I освітньо-кваліфікаційному рівні підготовки спеціалістів студенти вивчають понад сто різних технік та прийомів художнього вишивання. Вчать проектувати вироби інтер'єрного та одягового призначення, вчать виконувати свої проекти в матеріалі враховуючи технологічні особливості художнього вишивання. Під час вивчення курсу «моделювання одягу» студенти опановують знаннями, вміннями і навиками конструювання, моделювання і технології шиття дитячого, жіночого і чоловічого одягу.

На другому освітньо-кваліфікаційному рівні особлива увага приділяється взаємозв'язку фахових дисциплін: міжпредметному зв'язку композиції, роботи в матеріалі, моделювання, конструювання, технології шиття одягу, теорії наукових досліджень, історії мистецтва за фахом.

Навчання на бакалавраті (II ОКР) розраховане на потужний і талановитий контингент студентів. Тому воно опирається на вже вивчений матеріал з основ народного мистецтва та академічну школу станкового мистецтва. На заняттях з композиції студенти-бакалаври вивчають теоретичні та практичні основи розробки композиції при художньому проектуванні творів художньої вишивки інтер'єрного характеру, основні поняття та закони формування одягу різних асортиментних груп та призначення, вивчають закони гармонізації та образну природу одягу, розглядаючи форму одягу як матеріальну структуру, що розвивається у просторі і часі.

Розраховуючи на індивідуальні творчі особливості кожного студента, особливості практики спеціалізації, особливості національно-регіонального дисципліна «Робота в матеріалі» на II ОКР розвиває теоретичні та практичні основи виконання композиції в матеріалі, сприяє творчому розвитку художньо-професійної грамоти та майстерності розвиває прагнення до дослідницької роботи в галузі вивчення і розвитку етнографічних традицій вишивального мистецтва та мистецтва моделювання одягу. Відділення ХВМО в Косівському коледжі ПДМ намагалось формувати творчу особистість своїх випускників на народних традиціях Гуцульщини, враховуючи

насамперед, досягнення українського мистецтва вишивання та модних тенденцій моделювання одягу.

У свій час державними кваліфікаційними комісіями 1999-2000 рр. були відзначені дипломні роботи 1998-1999 н.р.: комплект жіночого одягу «Галичанка» Кабин В. (керівники проекту Кириченко Н.А., Швед О.В.), ансамбль жіночого одягу Гречки Н. (керівники Кириченко Н.А., Сусак К.Р.), комплект чоловічого одягу Ганиш О. (керівники Кириченко Н.А., Сусак К.Р.), святковий комплект одягу «Вечірній гук» Пошиван С. (керівник Кириченко Н.А.), святкова сукня «Ніжність» Познак О. (керівник Кириченко Н.А.), комплект одягу для дівчинки до Першого Святого Причастя Коб'юк С. (керівники Кириченко Н.А., Сорохан І.Б.).

У зв'язку з приїздом до України папи Римського у 2000 році і на замовлення Собору Святого Юра у м. Львові дипломники І ОКР відділення ХВМО розробили п'ять варіантів комплексного оформлення інтер'єру собору засобами художнього вишивання за проектом Ткачик Катерини виконали в матеріалі 13 виробів: скатертини, рушники, обруси, хоругви. Дипломники Ткачик Катерина, Коземчук Мар'яна, Лаврук Надія, Березнюк Галина, Симчик Галина, Гондурак Ольга. Всього з допомогою студентів інших курсів відділення ХВМО було виконано в матеріалі 24 сакральні речі для собору. Керівниками грандіозного дипломного проекту були всі викладачі кафедри. Спільну роботу викладацького і студентського колективів високо оцінив сам папа Іоанн-Павло II. Уряд Собору Св. Юра нагородив дипломників безкоштовною екскурсією, проживанням і проходженням практики у м. Львові. Керівником практики була викладач роботи в матеріалі Швед Ольга Василівна.

У 1999 році в Косівському коледжі ПДМ ім. В.І. Касіяна проводиться атестація закладу на II ОКР. Викладацький колектив кафедри ХВМО активізує свою діяльність на вдосконалення навчально-виховного процесу, методичного забезпечення, творчої діяльності, поліпшується матеріальна база. Майстерня ХВМО поповнюється новим обладнанням: закуплено швейну машину, оверлок, вишивальні матеріали. Майстром виробничого навчання призначено викладача швейного обладнання Кузіва М.П. (наладчика швейних машин Карагандинської швейної фабрики).

Матеріали експертних комісій Косівського коледжу розглядаються на засіданні Фахової ради культури та мистецтва Міністерства вищої освіти України і на основі висновків акредитаційної та ліцензійної комісій Фахова рада вносить рішення про акредитацію Косівського коледжу прикладного та декоративного мистецтва ім. В.І. Касіяна за II освітньо-кваліфікаційним рівнем. Державна акредитаційна комісія погоджує ліцензування за III ОКР за умови зміни статусу навчального закладу з коледжу на інститут. Викладацький колектив закладу безмежно вдячний директору К.Р. Сусак за її персональний вклад у реорганізацію ККПДМ у Косівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва першим ректором якого заслужила стати Катерина Романівна, успішна і багатогранна праця якої на ниві української культури удостоєна була високої урядової нагороди ордена Дружби народів (1986 р.), лауреат «Всеукраїнської галузевої премії» (1999 р.) [1].

Сусак К.Р. відрізнялася тим, що високо цінувала працю педагогічних колективів навчального закладу багатьох поколінь, народних і професійних майстрів Гуцульщини, їх співпрацю з мистецькою інтелігенцією Львова і краю. Тому реорганізацію закладу з коледжу в державний інститут прикладного та декоративного мистецтва вбачала як високу оцінку державою праці декілької поколінь педагогічних колективів «Косівської школи» [3].

У 2000 році Косівський коледж переходить у відання Міністерства освіти і науки України і в березні 2001 року Державна акредитаційна комісія Міністерства освіти і науки України повторно розглядає ліцензійні матеріали і ліцензує заклад з видачею ліцензії на право підготовки фахівців за III ОКР – «спеціаліст».

У зв'язку з реорганізацією навчального закладу на інститут, навчально-

методична діяльність педколективу кафедри спрямовується на розробку і впровадження навчальних програм фахових дисциплін III ОКР. У викладацький колектив вливаються нові молоді спеціалісти – випускники нашого закладу і кафедри моделювання одягу Львівської національної академії мистецтв – Лаврентович Я.Я. і Бович Л.Ю., а також випускниця нашого закладу і Прикарпатського національного університету Боєчко О.Л.

З матеріалів про педагогічне навантаження на 2001-2002 н.р. на кафедрі художньої вишивки і моделювання одягу(I-II ОКР) працювали: Кириченко Н.А. – завідувача кафедрою з 2001 р., викладач композиції, роботи в матеріалі, історії мистецтва за фахом, дипломний керівник; Сусак К.Р. – ректор, викладач роботи в матеріалі, дипломний керівник; Гринюк М.М. – проректор з наукової роботи, викладач основ композиції, дипломний керівник; Сорохан І.Б. – викладач композиції, дипломний керівник; Близнюк О.В. – викладач технології і матеріалознавства; Швед О.В. – викладач роботи в матеріалі, дипломний керівник; Лаврентович Я.Я. – лаборант, пізніше викладач конструювання, моделювання, роботи в матеріалі; Бович Л.Ю. – викладач основ композиції, композиції, пізніше проектної графіки; Шкрібляк М.І. – викладач основ моделювання, конструювання і технології шиття одягу; Боєчко О.Л. – викладач композиції; Кузів М.П. – завідувача майстернею.

Із зміною статусу навчального закладу активізувалась творча, науково-дослідна і виховна робота кафедри ХВМО. Студентські колективи I-III ОКР почали брати активну участь у рекламних показах моделей сучасного одягу за народними мотивами різних етно-регіонів України, за мотивами історичного костюма, рекламувати заклад на різних рівнях: 1 лютого 2002 р. в м. Івано-Франківську, театр ім. І.Франка – «Сезони моди»; з 2003 року – постійні учасники фестивалів народних ремесел в м. Косові, смт. Верховині, м. Коломиї, м. Івано-Франківську, в с. Космач; конкурсів краси «Міс – Коломия», «Міс – Івано-Франківськ». На цих конкурсах було представлено сучасний одяг за народними мотивами для учасників конкурсу. Дипломні роботи студентів ХВМО і МО (моделювання одягу) I-III ОКР були представлені на всеукраїнській виставці «Автентика і час» (м. Київ, будинок художників, 2003 р.); на Звіті Івано-Франківської області (м. Київ, Івано-Франківське земляцтво, травень 2003 р.).

У 2004 році (19-23 травня) з успіхом відбувся рекламний показ моделей сучасного одягу в національному баченні в рамках V Загальнонаціонального конкурсу «Українська мова – мова єднання» (з метою зміцнення державної функції української мови, піднесення рівня мовної культури під патронатом президента України, за підтримки Спілки журналістів України) «Косів-Затока, Одеса, Умань, Городище, Черкаси, Канів, Косів (біля 20 учасників КДППДМ).

У 2005 р. (17-19 лютого) в Українському домі м. Києва відбувся Фестиваль карпатського вбрання з участю КДППДМ( з нагоди зустрічі 7 президентів Європи в Україні).

Викладацькі колективи I і III ОКР активно включились у роботу по забезпеченню навчального процесу відповідним програмно-методичним забезпеченням.

У 2003 році вийшла з друку авторська навчальна програма з дисципліни «Робота в матеріалі» для III ОКР: «бакалавр» і «спеціаліст» викладача Сусак К.Р., Заслуженого працівника освіти України, члена Національної спілки майстрів України.

Гринюк М.М. – викладач основ композиції, кандидат мистецтвознавства, вдосконалює навчальну програму дисципліни «Основи композиції» для III ОКР, яка впроваджується у навчальний процес.

Від 19.02.2003 року вийшов наказ № 83 Міністерства освіти і науки України «Про створення училища КДППДМ». Відповідно видано наказ про переміщення викладачів з посади інституту на посаду викладачів училища.

З 1.09.2004 року в зв'язку з необхідним вдосконаленням структури училища

Косівського державного інституту ПДМ та з метою покращення навчального процесу, призначаються завідуючими цикловими комісіями I ОКР, в тому числі, Швед Ольга Василівна – завідувача циклової комісії художньої вишивки і моделювання одягу – викладач роботи в матеріалі II, III і IV курсів I ОКР, член Спілки народних майстрів України.

До складу циклової комісії ХВМО ввійшли викладачі: Шкрібляк М.І. – викладач основ моделювання, конструювання і технології шиття одягу, Близнюк О.В. – викладач технології, Боєчко О.Л. – викладач композиції і основ моделювання одягу, Іватра Г.О. – молодий педагог, випускниця нашого закладу і Прикарпатського національного університету, викладач основ композиції, композиції, роботи в матеріалі (з вересня 2007 р).

Педагоги фахових дисциплін циклової комісії ХВМО I ОКР і кафедри «Моделювання одягу» III ОКР активно працюють над удосконаленням навчальних програм і розробкою робочих початкових програм, методичного забезпечення, розробкою актуальних тем дипломних проектів.

Особливою подією не тільки в діяльності відділів ХВМО I ОКР; МО III ОКР, а й усього Косівського ДПДМ став вихід у світ у 2006 р. навчального посібника «Українське народне вишивання» Сусак К.Р., Стеф'юк Н.А – це підсумок 14-річної педагогічної діяльності викладачів, заслуга в тому, що в книзі вперше подано українське народне вишивання як навчальну дисципліну, сформульовано предмет та завдання, визначено роль і місце її серед фахових дисциплін спеціалізації. Методика вивчення матеріалу навчальної дисципліни запропонована в ракурсі неklasичної освітньої парадигми з урахуванням прилучення України до Болонської конвенції. В навчальному посібнику детально описано давно забуті шви: ключове шитво, шов різккатий, ключка, парована ключка, заїгліно I, заїгліно II, верхоплут гуцульський, шов кучерявий, колодки II, шов кочелистий, штепування, навиване тощо. Введення їх у навчальний процес, відтворення ними прадавніх композицій та авторська класифікація швів у своєму підсумку обумовлюють наукову цінність посібника. Навчальний посібник з роботи в матеріалі пропонується для викладачів, студентів навчальних закладів I і II ОКР та в межах Європейського освітнього простору. Науковий редактор доктор мистецтвознавства, професор член-кореспондент Академії мистецтв України М.Є. Станкевич, зав. відділом народного мистецтва інституту народознавства НАН України. Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор Ф.В. Захарчук-Чугай, старший науковий співробітник інституту народознавства НАН України; доктор мистецтвознавства Г.Г. Стельмашук, професор кафедри історії та теорії мистецтва ЛНАМ. На основі проведеної незалежної експертизи МОНУ ухвалило рекомендувати «Українське народне вишивання» як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Лист №14/18-2-2778 від 18.12.2005 р. [4].

Естафету своїх викладачів наставників і учителів Сусак К.Р. і Шкрібляк М.І., активно продовжує випускниця нашого закладу, магістр ЛНАМ за спеціальністю дизайнер-модельєр Лаврентович Я.Я., викладач роботи в матеріалі, конструювання і моделювання. Молодий викладач розробляє робочу навчальну програму з архітектоніки костюмних форм, повне методичне забезпечення дисциплін моделювання і конструювання одягу; початкові програми для I–IV, V–VI курсів з моделювання і конструювання, методичні вказівки до практичних завдань, методичні рекомендації до самостійної роботи студентів з фахових дисциплін. З метою вдосконалення методики викладання моделювання і конструювання одягу Лаврентович Я.Я. проходить стажування у ЛНАМ, проводить майстер-класи з навчальних програм з фаху.

У навчальні плани спеціалізації моделювання одягу вводиться дисципліна «Проектна графіка і спец рисунок». Розробкою навчальної програми дисципліни для II–VI курсів зайнялась молодий спеціаліст, випускниця Львівської академії мистецтв

кафедри моделювання одягу за спеціальністю «дизайнер-модельєр» Бович Л.Ю. Викладач розробила комплексне методичне забезпечення дисциплін «Основи композиції» I курс, «Композиція» II-IV курси, «Проектування» V-VI курси для II і III ОКР.

Навчальні програми, робочі навчальні програми, методичне забезпечення фахових дисциплін відділення вдосконалюються у зв'язку з проходженням акредитації спеціалізації через кожні 5 років.

Ще з років утворення Косівського коледжу на спеціалізації ХВМО, пізніше на «Моделюванні одягу» та «Дизайні костюма» інституту активно велась наукова робота. Викладачами «Основи теорії наукових досліджень» були кандидати мистецтвознавства Гринюк М.М., потім Книш Б.В. Керівники «Наукової практики» спеціалізації Стеф'юк Н.А., Книш Б.В., Мартинюк М.М., разом з керівниками наукових (бакалаврських) робіт Сусак К.Р., Гринюк М.М., Лаврентович Я.Я., Стеф'юк Н.А. розробляли плани наукових досліджень традиційного одягу, традиційної вишивки як джерел творчого натхнення у курсовому і дипломному проектуванні. Наукові (бакалаврські) роботи відзначались відповідними комісіями на студентських олімпіадах з наукової роботи (студентки IV курсу Іватри Галини «Міський жіночий костюм Галичини поч. XX ст.» – науковий керівник Сусак К.Р.; студентки IV курсу Пархом'юк Оксани «Художньо-стильові особливості народного одягу Поділля» – науковий керівник Стеф'юк Н.А.).

З 2001 року успішно захистили наукові (бакалаврські) роботи 54 студенти спеціалізації.

З 2007 року науково-педагогічний колектив спеціалізації МК поповнився молодим викладачем, випускницею нашого закладу і магістром ЛНАМ Гуцуляк О.В., яка активно включилась у викладацьку діяльність відділення і кафедри дизайну як лаборант, а з 2010 р. як викладач технології, архітектоніки (II курс), моделювання та конструювання, проектної графіки, роботи в матеріалі (IV і V курси).

З 2009 року на кафедру дизайну прийнято доцентом відділу моделювання костюма викладачем комп'ютерного проектування Малиновського Валерія Івановича, кандидата технічних наук, випускника Київського національного університету технологій і дизайну за спеціальністю «художник-модельєр», спеціаліста в галузі дизайну одягу, прикладної геометрії, дизайну орнаментальних структур, церковного костюма, іконографії, мініатюрної вишивки.

За результатами проходження чергової державної акредитаційної експертизи кафедри «Дизайн» (зав. кафедрою Мартинюк С.Л), в її складі спеціалізації «Моделювання костюма» (зав. відділенням Стеф'юк Н.А.) за II ОКР «Бакалавр», акредитаційною комісією у складі експертів Харківської Академії дизайну, Запорізького технічного університету, було відзначено навчально-методичне забезпечення дисциплін, фахову підготовку бакалаврів і захист їх дипломних робіт. З 2012 року назву спеціалізації змінено на «Дизайн костюма» у зв'язку з інтеграцією навчальних планів з кафедрою дизайну костюма ЛНАМ. З 2012 року викладацький колектив спеціалізації в складі Малиновського В.І., Стеф'юк Н.А., Лаврентович Я.Я., Бович-Углер Л.Ю., Гуцуляк О.В. переводить комплексне методичне забезпечення навчальних дисциплін на кредитно-модульну трансферну систему навчання.

З 2014 року у зв'язку з акредитацією на кредитно-модульну систему навчання перероблено програмне забезпечення дисциплін III ОКР «Спеціаліст»: проектування і моделювання, проектна графіка V курс – старший викладач Бович-Углер Л.Ю.; проектування і моделювання, робота в матеріалі, переддипломна практика VI курсу – старший викладач Лаврентович Я.Я.; робота в матеріалі V курсу – викладач Гуцуляк О.В., ст. викладач Стеф'юк Н.А., виконання кваліфікаційної роботи VI курсу – ст. викладач Стеф'юк Н.А.; теорії і концепції індустрії моди V-VI курсів – доцент Книш Б.В.; комп'ютерне проектування VI курсу – доцент Малиновський В.І.

Вивчаючи принципи сучасного проектування, теорію дизайну костюма, визначальним у навчальному процесі спеціалізацій ХВМО і ДК, є виховання національно-спрямованої творчої особистості. Для цього в навчальному процесі фахових дисциплін передбачено різного типу практичні завдання, які ґрунтовно засвоюють традиції українського мистецтва.

Методика викладання на спеціалізація І, II і III ОКР заснована на переосмисленні багатогранної національної спадщини, відтворення засобами новітнього мистецтва української ментальності, світосприйняття в нових історичних умовах, формування засобами сучасного мистецтва українського національного стилю в проектуванні.

Курсові і дипломні проекти студентів щорічно рекламують заклад в Україні на конкурсах, фестивалях молодих модельєрів.

Могутнім джерелом інспірацій у мистецтві костюма є одвічне прагнення людини жити у злагоді з природою, духовними ідеалами й естетичними уподобаннями, які формувалися століттями на Богом даній кожному народу землі. Здорові, незамулені джерела духовності народу, що проявляються в його мистецьких уподобаннях, завжди будуть нас хвилювати і оберігати від блукання манівцями в пошуках гармонії.

Конкурс ставить за мету об'єднати молоді таланти в пошуках сучасного стилю, але обов'язково, йдучи «Від джерел», пропагувати цей напрям у навчанні і творчій діяльності серед широкої громадськості і виробників» – така концепція міжнародного конкурсу молодих модельєрів «Водограй», який засновано кафедрою дизайну КПДМ ЛНАМ у 2009 р. (ідея – зав. кафедрою Мартинюка С.Л., організатори – викладачі відділення моделювання костюма інституту при активній підтримці викладачів спеціалізації ХВМО училища. Конкурс відбувся у 2009, 2010, 2011, 2012, 2013 роках, у 2015 році відбувся VI – під егідою МОНУ. Учасниками були студенти кафедр і відділів моделювання костюма (дизайну костюма) навчальних закладів II-IV рівнів акредитації, включно з дипломниками року проведення конкурсу.

Отже, історію розвитку спеціалізацій «Художня вишивка та моделювання одягу» і «Дизайн костюма» Косівського інституту ПДМ можна поділити на три етапи: 1939-1955 рр. – роки становлення відділення «Художньої вишивки, крою і моделювання одягу»; 1989-2000 рр. – відновлення відділення «Художньої вишивки і моделювання одягу» Косівського училища ПДМ, реорганізація у 1995 році в кафедру ХВМО Косівського коледжу ПДМ ім. В.І.Касіяна; 2000-2016 – спеціалізація ХВМО I ОКР і «Моделювання одягу» III ОКР Косівського державного інституту ПДМ; з 2007 року – спеціалізація «Моделювання костюма» Косівського інституту ПДМ Львівської національної академії мистецтв; з 2012 року – спеціалізація «Дизайн костюма» КПДМ ЛНАМ.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Никорак О. Досягнення Катерини Сусак. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Вип.23 – Львів, 2012. – С. 252-261.
2. Пелипейко І.А. Косівська «промислівка» штрихи до історії // Гуцульський край. – 2002. – №17. – 27 квітня
3. Сусак К.Р. Становлення вищої мистецької освіти в Косові. // Мистецтвознавство '01. Інститут народознавства НАН України, – Львів, 2002. – С 42-43.
4. Сусак К.Р., Стеф'юк Н.А. Українське народне вишивання: Навч. посібник / К.Р.Сусак, Н.А. Стеф'юк. – К.: Наук.світ, 2006. – 281 с.

### **ОСНОВНІ НАПРЯМКИ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ (З ДОСВІДУ РОБОТИ ВІДДІЛУ ДИЗАЙНУ КОСТЮМА КІПДМ ЛНАМ)**

*У статті висвітлено окремі аспекти та методи діяльності кафедри дизайну костюма в структурі Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ. Проаналізовано загальні засади навчально-виховного процесу, що зосереджені на синтезі національно-культурної спадщини та сучасного мистецького простору. Розглянуто важливість питання щодо збереження етнокультурних рис національного традиційного строю та його інтерпретації в сучасному дизайні одягу.*

**Ключові слова:** національне мистецтво, народний традиційний стрій, навчально-виховний процес, науково-дослідницька робота, навчально-методична діяльність відділу ДК, композиція, дизайн костюма.

*In articles separate aspects and methods of activity of faculty of modelling of clothes in structure of Kosov state institute of applied and decorative art are considered. The author analyzes the general bases of teaching and educational process, which concentrated on synthesis of the national - cultural inheritance and modern art space. Importance of a question concerning preservation of ethnocultural features national traditional building and its reconsiderations in modern modelling clothes is considered.*

**Key words:** national art, national traditional build, teaching and educational process, research work, educational-methodical activity of faculty, a composition, modern modelling of clothes.

Актуальність вивчення здобутків народного мистецтва як невичерпного інформативного джерела є важливим аспектом у формуванні національної свідомості сучасної молоді. Розглядаючи його особливості, необхідно відзначити український традиційний стрій як важливу складову людського буття, оскільки він віддзеркалює рівень духовності, традицій, естетично-культурних цінностей та відображає характерні особливості нації.

У такому контексті актуальним постає питання дослідження народного вбрання, вивчаючи його регіональні особливості, як збереження та відновлення джерелознавчої бази національного мистецтва. Важливим чинником у розв'язанні цієї проблематики слід вважати системне впровадження етнокультурних рис народної творчості в сучасний мистецький простір, а саме відтворення їх засобами інтерпретації в українській моді в новому звучанні.

Аналізуючи загальні засади освіти в Україні, важливо зупинитися на розвитку основних напрямків навчально-виховного процесу, що формуються на національному матеріально-духовному підґрунті. Процес національного відродження є пріоритетним у формуванні освіти на сучасному етапі, оскільки це сприяє вихованню національно-патріотичної свідомості сучасної молоді. Найбільш актуально ця тема висвітлюється в закладах мистецького спрямування.

Вагомим осередком, що поєднує сучасне декоративно-прикладне мистецтво з матеріальною та духовною спадщиною нашого народу, можна вважати Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ. Він виступає своєрідним науково-методичним центром та спрямовує свою діяльність на ґрунтовне дослідження історичних аспектів розвитку мистецьких ремесел регіонів України. У навчальній структурі відбувається процес формування національної свідомості молоді та збереження етнокультури краю. Вивчення мистецтва Гуцульщини займає чинне місце в навчальній системі закладу. Адже найкраще процес формування регіонально-патріотичних і морально-духовних якостей відбувається в самому центрі мистецького



осередку, де оточуюче довкілля змушує замислитися над його матеріальною цінністю та глибиною духовності.

Навчально-виховна структура освіти базується не тільки на ґрунтовному вивченні народного мистецтва як невичерпного інформативного джерела з його традиціями, обрядами та естетично-духовними цінностями, а й на їх творчому переосмисленні в умовах сучасності. Саме в навчальному процесі формується професійна майстерність молодих фахівців, тому стаття присвячена аналізу окремих аспектів діяльності кафедри дизайну в структурі Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, що спрямовані на розвиток сучасного дизайну костюма, засобами трансформації та інтерпретування елементів народного мистецтва. Висвітленням цієї проблематики в навчальній системі кафедри на основі автентичних рис традиційного вбрання займалася Н.А. Стеф'юк [1, 120-121]. Вагомим внеском у розвиток відділу дизайну костюма можна вважати роботу всього викладацького колективу, який творчо працює в межах національної культури, звертаючись до народного мистецтва України: Н.А. Стеф'юк, Я.Я. Лаврентович, Л.Ю. Бович-Углер, О.В. Гуцуляк.

Розглянемо окремі напрямки діяльності у процесі науково-дослідницької, творчої та навчально-методичної роботи викладачів і студентів, що спрямовані на досягнення високого результату в майстерності сучасного дизайну одягу. Визначальним у методиці навчально-професійної діяльності є здійснення міжпредметних зв'язків, а також розробка програм фахових дисциплін. Мета цієї навчальної структури спрямована на розвиток асоціативно-аналітичного та творчого мислення студентів.

Слід зауважити, що важливим доробком у сфері дослідження народного строю в навчальному процесі, є етнографічні практики як потужний резерв фахової підготовки, що сприяє зануренню студентів у національний простір. У процесі аналізу історичних джерел знаходимо інформацію щодо впровадження до навчального курсу в 1980-х роках виробничих і етнографічних практик, організацією яких упродовж років займалися викладачі фахових дисциплін кафедри [2, 41]. Специфіка проведення етнографічної практики пов'язана з поглибленим вивченням мистецької спадщини – народного традиційного вбрання: його регіональних ознак, характеристики конструктивних особливостей, декоративно-орнаментального збагачення, семантики та символіки декору й колориту, а також технологічного процесу виконання, інших виразливо-інформативних засобів автохтонного костюма. Практика передбачає знайомство з народними майстрами та безпосередньо з їхнім творчим доробком, з оригіналами елементів народного строю, що експонуються в музеях етнографії, приватних збірках і колекціях, у робітнях майстрів. Етапами звіту є написання реферату, виконання детальних копій-замальовок фрагментів і елементів творів, теоретичне вдосконалення знань у процесі ознайомлення з національним мистецтвом за фахом. Загалом, необхідно відзначити ґрунтовні теоретичні напрацювання студентів унаслідок дослідження матеріалів, що надалі використовуються в курсових завданнях різних фахових дисциплін, дипломних роботах, у індивідуальних творчих роботах студентів – і все це підкреслює системність у безперервному навчально-методичному процесі. З 2013 р., відповідно до навчального плану та педнавантажень на відділі ДК керівниками етнографічної практики є Н.А. Стеф'юк, О.В. Гуцуляк, дослідницької – В.І. Малиновський, проектно-конструкторської – Л.Ю. Бович-Углер, О.В. Гуцуляк, переддипломної – Я.Я. Лаврентович.

У контексті наукової практики як певного виду навчально-пошукової та дослідницької діяльності студентів, слід проаналізувати наукові бакалаврські роботи, що ґрунтувалися на дослідженні маловідомих аспектів народного мистецтва та вивченні автентичних особливостей традиційного строю України. Науково-дослідницькою роботою на відділі займалися К.Р. Сусак, М.М. Гринюк, Н.А. Стеф'юк,

Я.Я. Лаврентович. Специфікою виконання наукової роботи можна вважати збір інформативно-етнографічного матеріалу за тематикою внаслідок польових досліджень. Відповідно до кваліфікаційних вимог, слід назвати науково-практичні компоненти роботи: наявність фотоілюстративного матеріалу, серії виконаних зарисовок як аналізу найхарактерніших рис об'єкта дослідження (форми, колориту, зон декору, орнаментики тощо), а також ґрунтовне вивчення обраної теми через опрацювання літературних джерел. Наукова бакалаврська дипломна робота слугувала певним об'єктом творчості та базисною основою з подальшою трансформацією дослідженого матеріалу у створенні творчих колекцій одягу. До 2012 р. вона виступала підсумковим кваліфікаційним завданням на присвоєння ОКР «бакалавр», що відповідало II-му рівню акредитації. На жаль, протягом останніх трьох років наукова бакалаврська робота знята з навчального процесу у зв'язку зі зміною навчального плану кафедри. На нашу думку, це рішення має негативний вплив на науково-дослідницьку роботу кафедри в межах національного мистецького спрямування.

Розглянемо окремі роботи, що є виявленням характерних аспектів джерела дослідження. Однією з кращих є дослідження теми «Сорочка на Гуцульщині кінця XIX - початку XX ст. (семантика та художні особливості)» Р. Солиджук (керівник Н.А. Стеф'юк) з вираженням характерних елементів вишивки та притаманних конструкцій крою, що відобразилися в колекції обрядових комплектів «Весняна мелодія сольданели». Слід відзначити і роботу М. Коземчук «Традиційний жіночий стрій сіл Косівщини кінця XIX - початку XX ст.» із ґрунтовним виявом характерних відмінностей народного вбрання сіл Бабин, Річка, Соколівка (керівник Н.А. Стеф'юк). Характерні особливості історичного українського костюма періоду «модерн» виявила Г. Іватра у своїй праці «Жіночий костюм Галичини кінця XIX - початку XX ст.» (2005 р., керівник К.Р. Сусак). Аналізом творчої діяльності народних майстрів займалася Р. Генік у науковій роботі «Творчість майстрині Євгенії Генік із Верхнього Березова» (2011 р., керівник Я.Я. Лаврентович). Проблему окремих регіональних ознак вбрання висвітлила Г. Веселовська в науковому дослідженні «Лемківський народний стрій на Тернопільщині» (2012 р., керівник Я.Я. Лаврентович).

Важливими дисциплінами у сфері поглибленого вивчення народного мистецтва виступають «Історія моди», «Історія мистецтва за фахом» та «Історія українського мистецтва». Внаслідок системної організації програмного матеріалу, студенти мають змогу глибоко вивчати найактуальніші проблеми народного мистецтва в структурі спеціалізації, а також зробити свій внесок на шляху дослідження в межах навчального процесу.

Робота відділу дизайну костюма КПДМ ЛНАМ зосереджена не тільки на копіюванні елементів українського народного строю та ґрунтовному його дослідженні. Вона вимагає системних навчальних нововведень до створення виразності, образності сучасного костюма засобами запозичення чи шляхом трансформації елементів традиційного українського строю, не втрачаючи його сутності й панівних характерних особливостей. Вивчення та переосмислення народного мистецтва дозволяє студентам не тільки глибше ознайомитися з національними витоками культури, а й набути професійних знань у системі сучасного проектування з відображенням національного колориту та духовної спадщини народу. Формування умінь та навичок у проектуванні одягу в контексті національного мистецтва є одним із найважливіших питань роботи відділу дизайну костюма.

Розвиток ідейно-творчого процесу в навчальній системі відбувається завдяки необхідному накопиченню знань з відповідних галузей мистецтва. Для одержання позитивного результату навчальна програма передбачає синтез знань, що належать сфері дизайну та мистецтва загалом, а також інших напрямків навчання та специфічного образно-тектонічного мислення. Робота студентів кафедри дизайну спрямована на розвиток образного мислення та уяви й на вивчення базової основи

дизайну одягу в процесі грамотної системи послідовних фахових завдань, умінь і навичок зі зростаючим ступенем складності. У навчальний план входять такі спецдисципліни: «Основи композиції», «Композиція», «Проектна графіка», «Дизайн форми», «Проектування», «Робота в матеріалі», що побудовані на засадах поетапного процесу підготовки художника-дизайнера. Ці дисципліни тісно переплітаються та чітко відображають послідовний процес проектування одягу, включаючи метод дослідження, ескізування, створення макетів, виконання лекал і викрійок, роботу в матеріалі. Зародження творчої концепції, яка втілюється, перш за все, в образі, відбувається на аркуші чи в макеті, потім перетворюється в модель із застосуванням як теоретичних, практичних знань, так і образно-асоціативних методів.

Для висвітлення поставленої проблематики слід зупинитися на окремих складових навчальної структури відділу дизайну костюма. Вивчення національного мистецтва, зокрема, особливостей народного строю, відбувається і в процесі практичних занять. Фахова дисципліна «Робота в матеріалі», спрямована на відтворення елементів національного строю, вивчення різноманітних технологічних процесів декорування, композиційно-конструктивних особливостей окремих виробів народного костюма тощо. Важливим доробком цього напрямку в системі навчального процесу є досконале вивчення біля 120 різноманітних технік ручного вишивання, відновлення найдавніших забутих і маловідомих технік народної вишивки різних регіональних осередків заходу України, а також їх інтерпретація у відповідності до сучасних технологічних засобів. Ґрунтовним дослідженням та опрацюванням цієї проблематики займалася К.Р. Сусак, заслужений працівник освіти України, член спілки НСНМ України, в.о. доцента кафедри ХВМО, ректор КДПДМ [4].

Структура навчальної дисципліни передбачає низку практичних завдань, що зосереджені виключно на національному підґрунті. Наприклад, виготовлення ляльки як етнографічної копії українського строю з вираженням регіональних особливостей, сучасного дитячого, легкого жіночого та чоловічого одягу з елементами вишивки. Завдання спрямовані на вдосконалення технік художньої вишивки як засобів оздоблення одягу. У цьому напрямку працюють такі викладачі кафедри: Н.А. Стеф'юк, Я.Я. Лаврентович, О.В. Гуцуляк.

Для вираження будь-якого ідейного процесу існує композиція як одна із фахових дисциплін у навчальному процесі художніх закладів, що акумулює в собі знання основних законів, принципів і категорій у поєднанні з асоціативним методом творчості. Навчальна дисципліна слугує для реалізації ідейного змісту художнього твору засобами переосмислення і трансформації об'єкта творчості в костюмі нового та сучасного. Цей процес відбувається в поетапному проектуванні, що поєднує індивідуальний творчий світ студента з об'єктивними закономірностями творення. Композиція виступає системою цілісності та взаємовпорядкування всіх її елементів. Отже, творчий процес відбувається згідно зі знаннями основних категорій композиції поряд з логічним та абстрактним мисленням у межах сучасного мистецтва.

Завдання з композиції спрямовані на створення індивідуального стилю в мистецтві, через який студент може по-своєму донести інформацію до глядача чи споживача, не забуваючи про вимоги та певні обмеження. Такий процес дає можливість виразити ідеї, що пов'язують у єдине ціле духовну та матеріальну культуру. Процес виконання завдань побудований відповідно до наступних етапів, що викладені в програмі навчальної дисципліни, розробленої автором цієї статті [5].

1. Накопичення інформації. Ґрунтовне вивчення обраного джерела творчості для виявлення його найхарактерніших ознак, визначення домінанти основи в процесі виконання досконалих зарисовок у кольорі, опрацювання літератури щодо об'єкта творчості.

2. Аналіз, сенсорна характеристика, стилізація, абстрагування як переосмислення набутої інформації. Засобами аналізу структурно-конструктивних,

технологічних прийомів визначаються найхарактерніші елементи джерела дослідження (формотворення, пластики, колориту, фактурності, тону, силуету тощо) з метою подальшої трансформації.

3. Розроблення альтернативних варіантів і вибір оптимального рішення проектування костюма згідно із призначенням і його класифікації. Ескізування як творчий пошук ідей майбутньої колекції, у якій обов'язковим є збереження найхарактерніших елементів першоджерела, основних закономірностей та категорій композиції костюма, конструювання та моделювання поряд з образним мисленням.

4. Проектно-експериментальне рішення, технічне та практичне виконання завдання (лінійно-графічне, тонально-фактурне, композиційно-колористичне).

Системним підходом та методикою викладання цієї дисципліни на відділі ДК займаються Н.А. Стеф'юк, Л.Ю. Бович-Углер.

Невід'ємною складовою навчальної структури є проектна графіка, що тісно пов'язана з композицією. Програма дисципліни спрямована на рекламне вираження творчого задуму. Практичні завдання спрямовані на розвиток асоціативного мислення студента, формують навички грамотної трансформації та інтерпретації джерела творчості з подальшим втіленням у ідейний задум. Народне традиційне мистецтво виступає вагомим осередком першоджерела при створенні художнього та проектного образу з використанням різноманітних графічних технік. Навчально-методичною роботою дисципліни займається викладач відділу Л.Ю. Бович-Углер.

Узагальнюючим підсумком усього навчального процесу є дипломні роботи творчо-експериментального характеру. Вони відображають високий фаховий рівень знань основних засад формотворення костюма та аспектів прогнозованих тенденцій сучасної моди. Знання студентів акумулюють у собі професійний рівень майстерності та переосмислення національної духовної спадщини в новому інтерпретованому звучанні. Опанувавши необхідний синтез знань народного мистецтва та професійної школи дизайнера, можна здійснювати творчо-перспективні розробки в межах сучасного дизайну.

Святковий ансамбль жіночого одягу «Золота спадщина» М. Близнюк (керівник Н.А. Стеф'юк) пронизаний духом давнини з вираженням образного звучання через лаконічність крою, чіткість орнаментального вирішення відповідно до забутих технологій золотошвейництва. Практичним свідченням викладеного можна вважати колекцію молодіжних ансамблів «Відлуння трипілля» М.Коземчук, 2004 р. (керівник Л.Ю. Бович-Углер) – поєднання різноманітних матеріалів, використання технологічних прийомів у декоруванні поряд із новаторськими пошуками конструктивного вирішення моделей. У традиціях галицького модерну виконана колекція жіночих ансамблів «Моднянки» Г. Іватри 2005 року (керівник К.Р. Сусак). У художньо-образному звучанні вирішена колекція сценічних ансамблів «Легенда Гуцульщини» В. Кабин, 2005 р. (керівник М.М. Гринюк). Оригінальна колекція молодіжного святкового одягу «Серед вічних цінностей» О. Пархом'юк (керівник Н.А. Стеф'юк) була представлена на I Міжнародному конкурсі «Водограй» у КПДМ ЛНАМ 2009 р., де отримала III місце в номінації «колекція». Сучасна інтерпретація народних сардаків утілилася в колекції верхнього одягу «Горянка» Г. Кузеляк (керівник Я.Я. Лаврентович). На Міжнародному конкурсі «Новий колорит» у м. Мукачево 2010 р. ця робота зайняла II місце в номінації «сукня», «комплект». Весільна сукня за буковинськими мотивами І. Мілевської (керівник Я.Я. Лаврентович), отримала II місце на IV Міжнародному конкурсі «Водограй» у КПДМ ЛНАМ, 2012 р., та переможне I місце на II Прикарпатському фестивалі-конкурсі дизайну одягу «Весняні акорди» в м. Івано-Франківську 2014 р. Слід відзначити й творчу колекцію сценічних ансамблів за мотивами косівської кераміки «Косівський ярмарок» С. Бабій (керівник Л.Ю. Бович-Углер), що отримала III місце на V Міжнародному конкурсі «Водограй» у КПДМ ЛНАМ, 2013 р. Яскравим прикладом проектування одягу фольклорного стилю можна вважати колекцію

обрядового одягу «Бути дивною» П. Гриців (керівник Л.Ю. Бович-Углер) за мотивами весільного строю України та елементами орнаментів петриківського розпису, що отримала II місце на VI Міжнародному конкурсі «Водограй» у КПДМ ЛНАМ, 2015 р. I це далеко неповний перелік унікальних творчих робіт відділу ДК, створених у сучасному просторі на основі інтерпретації елементів народного мистецтва.

Отже, студенти нашого відділу систематично беруть участь у різноманітних мистецьких заходах, рекламних показах та конкурсах, де займають призові місця не тільки з дипломними, а й курсовими роботами. До прикладу, творча робота С. Бабій (керівники Я.Я. Лаврентович, Л.Ю. Бович-Углер), що зайняла II місце на Міжнародному конкурсі однієї сукні «Кришталевий янгол» у м. Києві, 2011 р. та III місце на IV Міжнародному конкурсі «Водограй» у КПДМ ЛНАМ, 2012 р. М. Малихіна зі святковим ансамблем «Лана» (керівник Гуцуляк О.В.) отримала переможне I місце на V Міжнародному конкурсі «Водограй» у КПДМ ЛНАМ, 2013 р. Це свідчить про високий рівень національної свідомості та духовний розвиток студентів, вагомий внесок викладацького колективу відділу ДК у відродження національної спадщини в сучасному дизайні.

Прагнення синтезу народного традиційного мистецтва й сучасності вимагає науково-творчого потенціалу викладачів кафедри та високого професійного рівня знань студентів. Важливим чинником діяльності кафедри є система послідовності навчального процесу, що спрямована на виховання в сучасній молоді національно-культурних цінностей.

Збереження мистецької спадщини як невичерпного життєдайного джерела полягає у відтворенні її мотивів у межах сучасного дизайну одягу, оскільки костюм – це система символів і знаків, що в будь-який час доносить до людей різні ступені інформативності. Фактично, ми стали свідками того, як відходить у минуле прадавній українській стрій. Костюм є невід’ємною складовою національної культури, тому сучасні дизайнери піднімають проблему новітнього відтворення народних образів у костюмі, що відповідають одночасно й традиціям. Саме перед молодими фахівцями постає складне завдання – відродити в українській моді етнічний стиль, не просто засобами запозичення етномотивів народного строю, а в інтерпретації національно-культурної цілісності у створенні нового, не забуваючи про інформативну функцію костюма.

Як підсумок, слід відзначити, що в результаті системних нововведень у навчальний процес на національному ґрунті, можна досягти високого результату в навчально-виховному напрямку. Очевидністю залишається й те, що питання становлення національної освіти в Україні ще залишається відкритим і не досконало обґрунтованим.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кириченко Н.А. *Дизайн костюма // Дизайн і майбутнє людей: зб. статей.* – Херсон, 2000. – С. 120-121.
2. Сусак К.Р. *Становлення вищої мистецької освіти в Косові // Мистецтвознавство 01.* – Львів, 2002. – С. 39-52.
3. Сусак К.Р., Кириченко-Стеф'юк Н.А. *Робота в матеріалі з художнього вишивання та моделювання одягу: Програма навчальної дисципліни.* – Косів, 2003. – С. 6-45.
4. Бович-Углер Л.Ю. *Композиція: Програма навчальної дисципліни.* – Косів, 2009. – С. 32.

*Василь Андріяшко  
(Київ, Україна)*

## **ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ КИЇВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА**

*У статті докладно висвітлено особливості викладання фахових дисциплін на спеціалізації художнього текстилю кафедри художнього текстилю та моделювання костюма Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Проаналізовано основні композиційні та технологічні засоби у створенні дипломних робіт різних років.*

***Ключові слова:** художній текстиль, композиція, художньо-зображальні засоби, традиція, Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.*

*The article describes in detail the peculiarities of teaching professional disciplines for specialization textile art department textile art and costume modeling in Kiev State Institute of Decorative and Applied Art and Design named after Michael Boychuk. The basic composition and technological means in creating of graduate works various years is analyzed.*

***Key words:** art textiles, composition, artistic and figurative means, tradition, Kiev State Institute of Decorative and Applied Art and Design named after Michael Boychuk.*

У навчальних закладах Києва художньому текстилю почали навчати у 1920-х роках. Раніше цьому виду художнього ремесла навчали в майстернях, що були створені при ткацьких артілях Київщини, зокрема в селах Оленівка та Скопці. Становлення та етапи розвитку київського художнього текстилю в контексті навчального процесу, трансформація подібних підрозділів в закладах освіти мистецького спрямування виглядає так – Художньо-промислова школа (1920-1921), Художньо-промисловий технікум (1922), Художньо-індустріальна профшкола № 1 (1922-1930), Київський інститут пластичних мистецтв – майстерні ткацтва, килимарства, вибійки (1922-1924), текстильний відділ живописного факультету Київського художнього інституту (1924-1930), Експериментальні майстерні народної творчості (1935-1938), Школа майстрів народної творчості (1938-1940), Київське республіканське художньо-промислове училище (1940-1948), Київське училище прикладного мистецтва (1948-1963), Київський художньо-промисловий технікум (1963-1999), Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (від 1999 року) [1, 67; 2, 45; 3, 24-31; 5, 148, 151; 6, 118; 7, 49].

Побіжне висвітлення становлення та розвитку київського декоративно-прикладного мистецтва, зокрема художнього текстилю в навчально-освітньому процесі Києва, в мистецтвознавчій літературі здійснювали в різні часи І. Врона, С. Колос, Л. Жоголь, М. Селівачов, Р. Шмагало, З. Чегусова, Ю. Полтавська, В. Костюкова, але вони не виокремлювали художній текстиль із загального контексту розвитку декоративно-прикладного мистецтва в навчально-освітній сфері.

В усі вищеназвані періоди київська текстильна школа продовжувала розвивати стильовий напрям, орієнтований на мистецьку спадщину українського народу в поєднанні з сучасними естетичними вимогами. У різні роки ткацтву та килимарству вчили студентів досвідчені педагоги С. Колос, М. Хургін, Т. Флору, С. Нечипоренко, Л. Жоголь, викладачі практичного навчання Н. Вовк, П. Власенко, П. Глущенко, О. Кулик, М. Холод, В. Климова та ін. [8, 43].

Проаналізуємо основні художньо-зображальні засоби, що застосовувалися у викладацькій практиці навчального закладу на прикладах курсових та дипломних робіт студентів, що зберігаються у фондах музею КДІДПМД ім. М. Бойчука. Дипломні

роботи студентів Київського училища прикладного мистецтва (КУПМ) 1950-1960-х рр. свідчать про належний рівень підготовки молодих фахівців. Звісно, майже всі роботи мають відбиток панівної тоді соціалістичної ідеології, оскільки в ті роки це вважалося нормою. На килимах і тканих панно переважно зображали портрети вождів, партійних та державних діячів, герби СРСР, УРСР у поєднанні з орнаментальною облямівкою. Так, Н. Бабак 1950 року створила килим, у центрі якого зображений герб СРСР, вписаний в орнамент, характерний для полтавських килимів. На килимі М. Головатенко, присвяченому п'ятнадцятиріччю училища (1952), в центрі зображені мистецькі атрибути – капітель, палітра, глечик і поперечносмугаста тканина. Поле килима заповнено традиційним для килимів Київщини квітковим орнаментом.

Технічно досконало виконаний килим Н. Козленко «М. Щорс» (1952), на якому портретне зображення комдива оточене орнаментом. Живописно трактований портрет за стилем не відповідає площинно вирішеному килимовому візерунку. На іншій дипломній роботі (автора визначити не вдалося, адже виткані лише ініціали «М. Р.») портретне зображення С. Орджонікідзе також облямоване килимовим рослинним орнаментом. Як і в попередній роботі, тут портрет за стилем також чужорідний орнаменту. Слід зазначити, що відсутність стильової єдності між орнаментом і портретним зображенням чи геральдикую характерна для майже всіх українських килимів 1930-х-1950-х рр.

Ці ж вади наявні і в таких роботах, як «М. Чернишевський», «Карл Маркс», «В.І. Ленін» та ін., виконаних в техніці ручного перебірного ткацтва. Окрім того, цій техніці, як правило, не властиві живописні тональні переходи в моделюванні форм, наявні у вищеназваних роботах.

Належний фаховий рівень підготовки в училищі засвідчує перевірена часом майстерність його випускників. Із стін КУПМ вийшли такі відомі київські митці-текстильники, як Н. Бондаренко, І. Вітер, П. Вовченко, О. Владимірова, Л. Ганжа, Н. Грибань, Н. Ковбаса (Щербакова), Л. Лисенко, О. Машкевич, Е. Титаренко, Г. Холопцева, Н. Щербакова та ін.

На жаль, ймовірно з ідеологічних міркувань (адже це була епоха «сусловщини»), училище прикладного мистецтва директивним чином у 1963 р. реорганізували в Київський художньо-промисловий технікум, при цьому спеціалізації декоративно-прикладного мистецтва, орієнтовані на збереження і розвиток народних традицій, були ліквідовані [8, 47]. І лише завдяки зусиллям творчої інтелігенції їх вдалося відновити в технікумі у 1989 р.

Кожному виду художньої тканини властиві певні способи виготовлення та оздоблення, зумовлені, насамперед, технологічними можливостями, від чого залежить і мистецьке вирішення тієї чи іншої тканини. Так, килими з традиційним орнаментом і гобелени, як сюжетно-тематичні, так і суто декоративні, ткали переважно класичним полотняним або репсовим переплетенням, де нитки основи щільно перекриваються нитками підкання. Виняток становлять окремі оригінальні авторські твори. Прикладом можуть слугувати роботи, виконані студентами КДІДПМД ім. М. Бойчука: гобелени «Старовинний замок» І. Сілецької (2007), «По мокрій, по воді» Д. Костюминського (2007), «Вібрації часу» М. Тищук (2013), «Жар-Птиця» О. Бонк (2014), «Життєдайне древо» В. Винниченко (2014), при виконанні яких застосовано комбіновані переплетення – поєднання петельчатої та ворсової техніки ткання, репсового і саржевого переплетення.

Художник-технолог І. Нечипоренко з Богуслава ще у 1955 році удосконалив форму ничениць, зробивши їх універсальними, що дало ткачам великий виграв у часі, суттєво збільшивши продуктивність праці. Принцип дії цих ничениць полягає в тому, що в одну ниченицю можна протягувати не одну, а декілька ниток основи, що, згідно з малюнком, однаково піднімаються [4, 77-78]. Ця новація свого часу знайшла застосування у ткацьких осередках не лише України, а й Росії. Такі ничениці й зараз

застосовуються у ткацьких майстернях інституту.

Володіючи знаннями з технології виготовлення текстильних виробів, художньо-зображальними засобами їх створення, викладачі кафедри художнього текстилю КДІДПМД ім. М. Бойчука розробили навчальні програми, до яких включено теми, що передбачають вивчення мистецьких і технологічних особливостей не тільки традиційного текстилю Київщини, промислового текстилю столичних підприємств, а й усього розмаїття творів – килимів, гобеленів, завіс для сцени, панно, виконаних професійними митцями і майстрами народного мистецтва столичного регіону впродовж 1930-1990-х років. Студенти мають змогу вивчати й аналізувати текстильні твори в експозиціях та фондах музеїв, на художніх виставках, за репродукціями в альбомах, монографіях, каталогах, а нині – і на електронних носіях. Засвоївши візуальну інформацію, майбутні фахівці використовують її при розробці власних ескізів з навчальних завдань.

Залежно від призначення тканини, що проектується, студентами здійснюється вибір арсеналу зображальних засобів, масштабу візерунка, ритмічного ладу композиції. Так, наприклад, створення проекту скатертини вимагає симетричної схеми розташування композиційних елементів, тоді як для купону сукні чи спідниці доцільніше використовувати асиметричний принцип побудови орнаменту з наростаючим або спадаючим ритмом узорних елементів. Виразність композиції великою мірою залежить від заданого проектантом масштабу візерунка. Для портьєрних декоративних тканин краще застосувати великі за розміром зображальні мотиви, а для декоративної меблевої тканини узор може бути дрібнішим. На старших курсах завдання ускладнюється, і студенти, проектуючи гобелени, пробують свої сили у композиціях, які включають портрет, та фігуративних композиціях.

Вважається, що проект вирішений вдало тоді, коли він побудований з урахуванням основних композиційних законів, а саме: ритмічності мотивів, гармонійної підпорядкованості другорядного головному; присутності у творі домінанти; наявності величинних, колірних, тональних контрастів, нюансів тощо.

На кафедрі художнього текстилю тривалий час працював відомий в Україні фахівець з традиційного ткацтва, народний художник України С. Нечипоренко, який досконало знав принципи побудови художніх тканин та технологію їх виготовлення. Багатий творчий досвід та свої знання професор передавав студентам – майбутнім фахівцям-текстильникам.

Від 2009 до травня 2015 року кафедрою художнього текстилю та моделювання костюма керувала народний художник України, кандидат мистецтвознавства, академік Академії архітектури Людмила Жоголь. Завдяки її енергії, авторитету та організаторським здібностям кафедра за успішністю та іншими якісними показниками стала одним з найважливіших підрозділів інституту.

Особливе місце в навчальній програмі відведено вивченню способів оздоблення тканин поперечносмугастим візерунком. Цей поширений тип узору має давню традицію на Наддніпрянщині, завдяки простоті виготовлення тканини човниковим ткацтвом. Студентам пропонується збагнути красу ритму узорних смуг, співвідношення їх величин і на основі власної інтерпретації існуючих орнаментів продовжувати розвивати ткацькі традиції.

Інший вид тканини, що побутував на теренах Центральної України, зокрема Київщини і заслуговує на ретельне вивчення, це – плахта. У наш час виготовлення цієї класичної народної тканини для використання за прямим призначенням – як елемента одягового комплексу, не практикується, оскільки немає попиту споживачів. Отже, плахтова тканина виконується лише на замовлення, наприклад, окремі партії виготовляються для фольклорно-етнографічних колективів. Але використовувати художній принцип плахтової побудови орнаменту варто, оскільки він забезпечує високий мистецький ефект і не має аналогів у традиційних тканинах інших народів.



Віддалено дещо нагадує плахту російська «понева», але вона поступається плахті декоративними якостями. Студенти кафедри з задоволенням звертаються до ткацьких імпровізацій на «плахтову» тему і виходить це у них досить успішно. Маючи на верстаті заправку класичної народної плахти, майбутні митці творчо використовують можливості «програми» узору, закладеної в набраних ремізках, і завдяки варіативній зміні порядку в піднятті ниток основи їм вдається досягати різних узорних комбінацій. Абрису малюнка декоративного панно, що тчеться узорними ремізками, можна надати будь-яку конфігурацію, а ґрунтовими ремізками виконувати безвізерункове тло.

Практикується також поєднання плахтового ткання з технікою ручного перебірного ткацтва, в результаті чого виходять цікаві декоративні твори, у яких простежується традиція і водночас присутня інновація. Так, студентка О. Третяк, скориставшись плахтовою заправкою, виткала дипломну роботу – оригінальне декоративне панно-триптих «Цвіт папороті» (1994). На центральній частині панно зображена квітка, скомпонована з квадратів модуля-карти. У лівій частині триптиху зображений стилізований птах, у правій – олень. Всі композиційні елементи подібні за стилістичним вирішенням, що надає творові цілісності.

Цікавим є плахтове декоративне панно «Дерево життя» (2000), створене І. Бовсунівською, яка побудувала композицію на контрасті гладкого безвізерункового тла та картатого малюнка мотиву дерева.

Інша дипломниця – М. Яценко, створила панно «Богиня» (2001), використавши плахтовий модуль-карту малого розміру для виконання за принципом мозаїчного набору зображення міфічної антропоморфної постаті. І хоча прототипом авторці слугували зображення, що зустрічаються на крелевецьких рушниках, спосіб трактування нею образу вирізняється новим вирішенням.

Дипломниця Г. Белоусова, використавши композиційний принцип плахтового ткацтва, спроектувала та власноруч виконала колекцію жіночих суконь «Весна» (2006), що отримала високу оцінку Державної екзаменаційної комісії.

У стриманих холодних сіро-голубих тонах виконала свій твір «Волошкове поле» (2010) А. Черевко. Вдало підібраний колорит викликає асоціації, що відповідають назві роботи.

Виконують студенти і проекти для промислового текстилю. Так, дипломний проект М. Яценко – тканина дитячого асортименту «Ромашка» (2005) – впроваджений у виробництво Донецьким бавовняним комбінатом.

Заслуговують на увагу й гобелени дипломників інституту, в композиціях яких проглядаються деякі характерні риси київської текстильної школи. У гобелені Т. Литвиненко «Осіньна пісня» (1999) зображено співаючих жінок в українських національних костюмах. Безворсова поверхня тла гобелену і фігур доповнюється ворсовою фактурою рослинних мотивів. Пору року означає оливково-золотаво-коричневий колорит. Незвично з погляду техніки виконання, вирішений гобелен О. Федько «Козак Мамай» (2003). Поширений у народному малярстві сюжет завдяки авторській інтерпретації і технічному прийому виконання (окремими міні-модулями, що нагадують мозаїчну кладку) набуває незвичного й цікавого вигляду. А в гобелені «Вічне цвітіння» (1998) дипломниця І. Іванова у знаково-алегоричній формі зобразила Берегиню, птахів, оленів, солярний знак сварги тощо). Мотиви трактовані узагальнено, умовно-декоративно й метафорично.

У кращих традиціях київської текстильної школи виконана бакалаврська робота О. Щетиніна «Пташиний рай» (2004). Автор, використовуючи принцип безфонового зображення, виткав технікою ручного перебору складне за композиційною структурою декоративне панно. Чітке графічне трактування мотивів, м'який гармонійний колорит засвідчує неабиякий хист молодого митця.

Вершиніна Г. як курсове завдання виконала цікаву серію міні-гобеленів «Думки» (2005), в яких орнаменти часів трипільської культури, завдяки умілій

інтерпретації, набули нового звучання. Казки, прочитані в дитинстві, надихнули Г. Вершиніну на створення бакалаврської роботи «Ми та вони» (2006). Дві дівчини на крилах велетенського фантастичного птаха летять над лісом. На нереальність події вказують зображення великих листків-дерев, співвідношення маленьких дівочих постатей до птаха.

Чимало студентів добре опанували принципи традиційного ручного перебірного ткацтва. До них, в першу чергу, належить О. Гай. Виконані нею декоративні панно «Святкове» (2002), «Крізь терни до зірок» (2004), демонструвалися на всеукраїнських художніх виставках. Ці твори позначені вдало знайденою мірою інтерпретації мотивів, що зустрічаються у народному перебірному ткацтві.

Не менш цікавим є виконане в такій же техніці панно А. Черевко «Оберіг» (2012). Стилізовані мотиви орнаментів, зображення птахів та оленів вказують на знання автором народного текстилю, на зв'язок з традиційним українським ткацтвом, а сіро-білий колорит підкреслює вишуканість та шляхетність композиції.

Викладачі кафедри – В. Андріяшко, М. Базак, Ю. Кухар, О. Майданець-Баргилевич, Н. Дяченко-Забашта, Г. Забашта – фахівці-практики з великим життєвим і творчим досвідом. Вони добре знають традиційну народну тканину, орієнтуються у вітчизняному та світовому мистецькому процесі в цій галузі, прагнуть прищепити студентам любов до традицій [9, 134-138].

Прищепити студентам любов до традиційного народного мистецтва, зацікавити їх вітчизняною художньою спадщиною прагнуть викладачі, які самі вивчають і використовують у своїй творчості народні мотиви. Головний методологічний принцип при використанні народних традицій – не механічне перенесення готових іконографічних схем, пряме їх цитування, а творча інтерпретація, трансформація образних структур минулого у сучасний творчий продукт, оскільки нинішній споживач живе в іншій історичній епосі зі своїми естетичними уподобаннями.

Працівники кафедри вчать студентів не йти второваним шляхом, уникати стереотипів, не повторювати знайдених кимось художніх прийомів, а розвивати індивідуальне творче бачення, віднайти власний стильовий напрям. Такий підхід напевне забезпечить отримання вихованцями кафедри, яка продовжує традиції київської школи художнього текстилю, належної фахової підготовки, дасть їм можливість творчо реалізувати себе у мистецькому житті.

На переконання викладачів кафедри, студенти повинні вивчати характерні для київської текстильної школи принципи образотворення, стильові ознаки кожного з видів текстильної творчості, вони мають навчитися розпізнавати суть основних принципів творення, пластичних прийомів, методів побудови композицій і, основне, отримати навички для розвитку кращих рис цієї школи. Головною метою студентів-текстильників повинно стати опанування високою професійною майстерністю, для чого необхідне вивчення вітчизняного, європейського і світового мистецького досвіду, проте провідною має залишитися орієнтація на етнокультурну мистецьку спадщину України. Насамперед, необхідно навчити майбутніх фахівців використовувати художньо-композиційні і технологічні засоби, напрацьовані багатьма митцями, майстрами народної творчості за весь період розвитку київської текстильної школи.

У процесі навчання студенти мають змогу знайомитись з фоторепродукціями кращих творів митців київської текстильної школи, різних за призначенням, манерою та технікою виконання, стильовими ознаками, аналізувати їх і використовувати для подальших творчих розробок.

Беручи участь у художніх виставках різного рівня, – міських, всеукраїнських, міжнародних, педагоги власним прикладом надихають студентів на творчу працю і, як наслідок, чимало їх вихованців є учасниками творчих акцій. Твори таких із них, як О. Гай, Г. Белоусова, О. Щетинін, О. Ковач, Л. Пономаренко, М. Тищук (Дашко), Г. Вершиніна, Є. Лутченко, Л. Шумаков та ін., орієнтовані на інтерпретацію

традиційного текстилю, приваблюють глибоким розумінням будови орнаментальних структур народних тканин, знанням технологічних прийомів ткацтва.

Таким чином, кращі риси текстильних традицій минулих часів знаходять сьогодні продовження в роботах студентів-текстильників КДІДПМД ім. М. Бойчука. Вони намагаються усвідомити суть давніх орнаментальних структур, розпізнати їх образотворчий код і налагодити духовний місток між минулим та сьогоденням.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Врона І. Мистецька освіта на Україні за 1922 рік / Іван Врона // Шляхи мистецтва. – Харків. – 1923. – № 5. – С. 65–68.
2. Врона І. Художній інститут у Києві / Іван Врона // Всесвіт. – Харків. – 1926. – № 15. – С. 18.
3. Мистецько-технічний ВИШ. – К.; 1928. – Число 1. – С. 24–31.
4. Жук А.К. Сучасні українські художні тканини / Адам Жук. – К.: Наук. думка, 1985. – 117 с.: іл.
5. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні традиції / Ростислав Шмагало. – Львів: Українські технології, 2005. – С. 148, 151.
6. Селівачов М.Р. Наукова робота в інституті / Михайло Селівачов // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 2. – С. 118–119.
7. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / Михайло Селівачов. – К.: Редакція вісника "Ант", 2005. – С. 49.
8. Ляхоцький В., Полтавська Ю. Безсмертний дух традицій. Сторінки народження і розвитку унікального мистецького закладу / Володимир Ляхоцький, Юлія Полтавська // Скрижалі. Декоративне мистецтво і дизайн: Наук.-мист. студії / Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. – Вип.1, 2009. – С. 41–51.
9. Чегусова Зоя. Художниці-викладачі Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука як носії традиції львівської школи. Творчі портрети: Галина Забашта, Марта Базак, Наталія Дяченко-Забашта, Леся Майданець-Баргилевич / Зоя Чегусова // Скрижалі. Декоративне мистецтво і дизайн: Наук.-мист. студії / Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. – Вип.1, 2009. – С. 134–139.

*Любов Волошин  
(Львів, Україна)*

### СИНТЕЗ УКРАЇНСЬКИХ І ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНІХ ТРАДИЦІЙ У КИЛИМАХ ІВАННИ НИЖНИК-ВИННИКІВ

Іванна Нижник-Винників (1912-1993) – одна із плеяди талановитих українських митців, які, працюючи у війну на вимушеній еміграції у країнах Західного світу, успішно реалізували у своїй творчості ідею інтеграції українських художніх традицій у загальне русло європейського модернізму ХХ століття.

Народилася художниця у Львові і в 1920-1930-х роках щойно розпочинала свій творчий шлях як обдарована, багатонадійна учениця Мистецької школи Олексі Новаківського [3]. Однак, у Другій світовій війні загроза неминучих репресій з боку тоталітарного комуністичного режиму, змусила її емігрувати на Захід. Працюючи впродовж майже пів століття у Франції (з 1946 по 1993 р.), І. Нижник-Винників здобула собі тут опінію однієї з найповажніших творчих особистостей серед повоєнної української еміграції.

Творчість художниці того повоєнного періоду на рідкість багатогранна: працювала вона в розмаїтих видах мистецтва, техніках та матеріалах. У доробку її – сотні малярських полотен, дослівно тисячі творів художньої кераміки та праця в різних

техніках художнього текстилю (килими, батіки, шитво срібними та золотими нитками по шовку).

До найцікавіших, високомистецьких сторінок її пізньої зрілої творчості належить праця в ділянці нашивного аплікативного килима. Цим умовним терміном у мистецтвознавчій літературі прийнято означувати своєрідну техніку сучасного килимарства, інспіровану практикою кольорових паперових аплікацій. В роботах І. Нижник-Винників, виконаних у цій техніці, особливо виразно позначились не тільки сміливі новаторські риси її мистецтва, але й притаманна їй тенденція до синтезу українських мотивів та художніх традицій з розмаїтими імпульсами раннього європейського модернізму, формальні напрацювання якого були близькими їй ще з років творчого формування в мистецькому середовищі довоєнного Львова.

Килими художниці, унікальні оригінальністю порівняно нової техніки та сміливістю образного рішення десятиліттями залишались незнаними і недослідженими на окупованій більшовизмом Батьківщині художниці. Перші спроби їх фахової мистецтвознавчої оцінки знаходимо у статтях О. Федорука (після його поїздки на початку 1990-х рр. до Франції) та французького поета і мистецтвознавця Франсуа Леграна, що були опубліковані 1992 року в люксовому паризькому альбомі, присвяченому творчості художниці [9].

Натомість в Україні мистецтвознавче дослідження цієї ділянки творчості І. Нижник-Винників розпочалось щойно після 1995 року, коли згідно з прижиттєвою волею художниці, творчий спадок її поступив із Франції до фондової збірки Національного музею у Львові [13]. В 2007 р. працівниками музею було опубліковано каталог фондів килимів художниці [7], а в 2012 р. їх було презентовано широкому колу громадськості на великій ювілейній виставці в Національному музею до 100-ліття від дня народження художниці [1]. Наступним кроком у дослідженні цієї ділянки стала присвячена творчості І. Нижник-Винників, монографічна праця автора цих рядків, де розгляду килимів художниці відведено цілий окремих розділ [12].

У даній публікації на основі аналізу низки килимів І. Нижник-Винників спробуємо простежити своєрідність притаманних їй творчості етноінтеграційних тенденцій.

Відомо, що в ділянці нашивного аплікативного килима І. Нижник-Винників працювала в останній період творчості, замешкуючи на Французькій Рівері у своїй миуженській садибі, – в т.зв. «Закутку» – колишній оселі письменника Володимира Винниченка. Виконала тоді в 1970-1980-х роках понад два десятки великоформатних сюжетних композицій в цій техніці.

Цю нову, захоплюючу ділянку мистецької праці, художниця відкрила для себе в 1973 році. У її творчій фантазії народилася смілива, цілковито новаторська, як на ті часи, ідея – робити великі нашивні аплікативні килими, komponуючи їх зі шматків тканин, розмаїтих за конфігурацією, розмірами, кольором, фактурою та орнаментальними мотивами. Праця в цьому матеріалі давала їй широкий простір для вияву творчої фантазії, дозволяла творити сміливі великоформатні модерні композиції, оперуючи ефектною і свіжою мовою текстильних матеріалів. При тому художниця, як справжній артист кольору й форми, майстерно «обігрувала» у своїх килимах декоративні можливості кожного з таких матеріалів, виявляючи емоційну виразність їхніх кольорів та розмаїття фактур, поєднуючи в одній композиції ніжність м'якого оксамиту та шорсткість льону, тривожний полиск атласу і таємниче мерехтіння тафти поруч із фантазійними фрагментами старих гобеленів, вибілок та вкрапленнями жакардових узористих тканин. З цією метою, – згадує Віра Вовк, – художниця «часто вибиралася в місто і вибагливо вишукувала дорогі далекосхідні тканини, брокати і оксамити, потрібні їй для якоїсь композиції» [8].

Продуманий у попередніх ескізних начерках художній образ килима, мисткиня виконувала, нашиваючи на текстильну основу вручну або машинним швом (т. зв.

зигзагом) розкроєні (здебільшого у формі прямокутника, кола, квадрата чи трикутника) шматочки тканин. При тому вона незмінно дбала про гармонію колористичних і фактурних зіставлень, як також про рівновагу кольорових площин та їхню ритміку, яка надавала її композиціям динамічності. Створені художницею килими – це, по суті, великоформатні, часто багатофігурні монументальні композиції, в яких вона по-своєму творчо використовувала й переосмислювала засоби формальної мови таких близьких їй сприйняттю течій раннього європейського модернізму, як кубізм, футуризм, експресіонізм та абстракціонізм. Водночас, у її працях ці стильові форми модерного європейського мистецтва виступають в органічному поєднанні з українськими сюжетами, з духом і віковими культурними й художніми традиціями українського народу. «В цьому багатобарвному світі, справжньому святі для ока, – стверджує Франсуа Легран, відомий французький критик, мистецтвознавець і поет, – Йоанна Нижник сміливо проявляється модерним мистцем – своїми кольорами, композиціями, загальнолюдською мовою, якою вона говорить, не забуваючи ніколи України» [14]. Ці риси килимарського мистецтва художниці виразно простежуються в низці її килимів, що увійшли до фондової збірки Національного музею у Львові [2]. Зокрема, у рішенні одного зі своїх найбільш ранніх творів у цьому матеріалі – «Подруги» (фото 1) (1973 р.) – І. Нижник-Винників оригінально поєднала такі характерні для раннього синтетичного кубізму засоби, як симультанність (одночасне зображення облич і постатей під різними кутами бачення та розклад об'ємів на прості геометричні форми, підпорядковані площині килима), із суто українським сюжетом, зображаючи в центрі композиції монолітно потрактовану групу українських дівчат у полтавських народних строях та акцентуючи в колориті твору червоно-чорно-білі барви, поширені в східноукраїнській народній вишивці. Художниця монументалізує постаті дівчат, будуючи форми зі спрощених, контрастних за кольором площин, які творять у композиції сильну оптичну напругу.

В іншому килимі музейної збірки під назвою «Скити» (1988 р.) художниця звертається до сюжету з прадавньої історії України. Суворий, войовничий і тривожний дух тієї далекої епохи вона знову відтворює засобами кубістичного розкладу та спрощення форм на площині, підкреслюючи рух вершника типово футуристичним ритмізованим повтором його силуету в кількох вертикальних площинах, що асоціюються з різними часовими й просторовими параметрами. Інтонацію фантазії, спонтанної артистичної гри вносить в образ цього твору, використаний художницею модерністський засіб колажу – введення в композиційну структуру килима попередньо виконаних на вибійці дрібних, повторених у тлі зображень вершника.

Дуже цікаве й оригінальне образно-стильове рішення килима «Мій сад» (1987 р.) – одного з найкращих у збірці Національного музею. В цьому творі особливо яскраво виступає властиве І. Нижник-Винників артистичне поєднання українських художніх традицій з європейськими. Змістову канву килима творить на перший погляд інтимний, ліричний сюжет, навіяний художниці спогляданням навколишньої природи з її птахами, плазунами (ящірки, змії), земноводними (жаби), що супроводжують людину (дві постаті обабіч) з її жагою життя та волею до перемоги (білий кінь у центрі композиції).

Що ж до композиційного та формально-стильового рішення цього килима, то тут уже з першого погляду можна завважити відлуння української художньої традиції. Вона прочитується вже в самій композиційній структурі килимового образу, чітко членованого на центральне поле, оточене по периметру прямокутними сценами, що нагадують т. зв. клейма в давніх українських іконах. А силует білого коня в центрі композиції ніби зійшов із розписів українських великодніх писанок. Також наявний у цьому образі принцип строгої рівноваги мас, ритмічної та колористичної гармонії – все це виразно вказує на традиції українського килимарства, добре знаного художниці ще з часів її юності на рідній землі.

Водночас такі стильові елементи цього килима, як кубістична схематизація форм

у зображеннях бокових сцен і стилізовані в дусі наївного мистецтва людські постаті, почерпнуті з арсеналу виражальних засобів європейського модернізму. В цьому сенсі не можна не погодитись із твердженням Олександра Федорука, який ще на початку 1990-х рр. відвідав художницю у Франції і, захоплений її килимами, писав: «Успадкувавши традиції української килимарської культури, мисткиня створила таке неповторне і досі не практиковане у нас явище, як нашивний килим-гобелен, що увібрав досягнення мистецької культури Заходу ХХ століття» [14].

У килимі «Анна Ярославна» (1976 р.) із приватної збірки Патріка Ріша (Женева) художниця звернулася до важливої в історії українсько-французьких взаємин теми, творячи образ великої київської княжни Анни – доньки князя Ярослава Мудрого, а згодом – французької королеви, дружини Генріха І. Погруддя Анни в староруських княжих шатах зображене в строго фронтальній, ієратичній позі, що нагадує образ Оранти в мозаїчній консі Софії Київської. Округле обличчя княжни з великими, широко розплющеними очима, що дивляться на глядача ніби з глибини віків, стилізоване в дусі давньоукраїнського іконопису. До того ж мозаїчний принцип побудови зображення з ритмічно укладених шматочків тканини та, врешті, світла, пастельна гама сріблясто-вохристих і голубих барв – усі ці засоби формального вислову явно нав'язані художниці, з одного боку, монументальними мозаїчними зображеннями давньохристиянських храмів Візантії та Київської Русі, а з другого, – кольоровими вітражами європейського середньовіччя. У трактуванні І. Нижник-Винників образ київської княжни Анни сприймається як посол миру й добра на французькій землі.

У килимі «Цей цар – це я» (фото 2) (1975 р. збірка КДХМ України) художниця дає своєрідну образну парафразу одного з поетичних творів Богдана-Ігоря Антонича, її улюбленого поета й доброго приятеля ще за часів навчання в Мистецькій школі О. Новаківського у Львові. Ось декілька строф цього вірша, що має авторську назву «Підсвідомість»:

*Понад похмуре, чорномуре бердо  
підносив замок кам'яний свій жест.  
В нім сивий мешкав цар, мав срібний жезл:  
в льохах тримав рабів своїх він твердо  
Враз лютий бунт затряс тюрми кублом.  
Геть! З льоту творять інший світ надії.  
Побачив цар ті тереми новії  
та став тоді своїх рабів рабом.  
Цей цар – це я, палац – душа моя,  
бунт – сон, раби – мої померлі мрії.*

Модерністську поетику віршованої мови Б.-І. Антонича художниця переспівала у своєму творі засобами авангардного європейського мистецтва, вдаючись до кубістичної стилізації зображення. Центральний персонаж у цьому килимі І. Нижник-Винників – образ царя-вершника зі «срібним жезлом» у руці – це міфологізоване зображення ірраціональної поетичної підсвідомості поета, який, урешті, підкорився власним, поневоленим у душі прагненням. Абсурдна гра розмаїтих таємничих і нерозгаданих образів-знаків у тлі килима лише підкреслює сюрреалістичну візійну природу килимового образу. Роздумуючи про особливість такого образного мислення І. Нижник-Винників, Віра Вовк дуже слушно зауважує: «...Якщо творчість – вигадка, непідглядний плід власного духу, (то) мисткиня досягнула вершин. Українська стихія (у її килимах. – Л. В.) обгортає світові теми і вичаровує своєрідний містичний світ сонця, рослинності і звірів, сплітає бувальщину з сучасністю, з музичним пульсуванням, що нагадує поезію Богдана Ігоря Антонича» [6].

Улюбленими сюжетами в килимах І. Нижник-Винників є зображення танцю («Похмілля юності», 1982 р., збірка НМЛ), відпочинку («У замріяному саду», 1987 р.;

«Святковий день», 1981 р., збірка Івана і Надії Халявків, Мюнхен) та веселих дитячих парадів («Діточий кортеж», 1987 р., збірка Б. Острогонате, Амстердам). Це образи, що символізують буянню молодих життєвих сил, триумф краси й радості буття. В них елементи експресивної деформації та кубістичного трактування форм ідуть у парі з мотивами екстатичного руху, створюючи загальну сценерію сюрреалістичної феєрії життя. Показовим під цим оглядом є образно-стильове трактування килима «Балет радості» (1989 р., збірка НМЛ). Його композиційну версію під назвою «Танок» цікаво коментує Юрій Кульчицький, близький соратник і колега Іванни Нижник-Винників: «Тема – танок. Він – спонтанний, не фольклорний. Костюми не відносяться до будь-якої епохи чи якоїсь групи людей. Він – ритуальний, повільний, та все ж таки динамічний. Червоно-чорний колір контрастує з білим. Центральна постать надає композиції настроя урочистості, одухотворення, це – божок, дух, геній. Він має відношення до краси і до молодості. Спільним для трьох персонажів є те, що їхні руки, голови й волосся мають одне стремління (чи навіть горіння) вгору, в ріст і в фантазію, чи у щось невизначене, тільки підсвідомо відчуте, щоб виявити найсутніше – красу. Побіч є ще малі «чортики», щоб згадати, що життя – це не тільки підсумування позитивних первнів, але що існує також збиточність зла і всього нищого» [11].

Загалом, мотиви радісного ствердження життя домінують у килимах І. Нижник-Винників. Таким, зокрема, є її килим «Вістуні щастя» (1989 р.), що нині належить мерії міста Мужена у Франції. Художниця створила тут мажорний образ трьох молодих вершників, що прямують на конях – червоному, білому й чорному, – несучи людям радісну вістку про майбутнє весілля. Їхні стилізовані в дусі наївних малюнків постаті, витримані в яскравих дзвінких кольорах на золотистому взірчастому тлі, надають композиції настроя безпосередності та щирої радості.

Подібні емоційні інтонації домінують у килимі «Кличу» (фото 3) (1989 р.) із приватної збірки Юлії і Данила Штулів у Парижі. Зображена на цьому килимі центральна постать юної богині весни й молодості, яка стрімко летить над землею з широко розпростертими руками, виразно перегукується з поетичними строфами Б.-І. Антонича з вірша «Дві глави з літургії кохання»:

*Щоб жити краще, ширше, вище!  
О, більше світла! Більше сонця!  
Ні, від життя ми не взяли ще  
усього, що потрібне конче!*

Використані художницею в цьому килимі різноманітні засоби формальної мови кубізму, експресіонізму та наївного мистецтва, якнайкраще відповідають змістовій канві модерністської поезії Б.-І. Антонича.



Фото 1. Килим «Подруги», 1973 р.



Фото 2. Килим «Цей цар – це я», 1975 р.



Фото 3. Килим «Кличу», 1989 р.

Високим рівнем мистецького виконання відзначається група килимів, у яких художниця демонстративно переспівує в текстильному матеріалі художню мову того чи іншого митця або течії в модерному європейському малярстві. Таким є її килим «Абстракція» (1978 р.) зі збірки Національного музею у Львові. Образна виразність

його композиції побудована на артистичному аранжуванні контрастів і гармонії кольорових площин різної фактури, форми й розмірів, нагадуючи принцип звучання музичного твору. Вписані в композиційну структуру цього килима фрагменти фігуративних зображень на шматках середньовічного гобелена, істотно збагачують емоційну та образну канву твору. Натомість у композиції килимів «Навчання (В пошані для Пабло Пікассо)» (фото 5) (1986 р., збірка КДХМУ) та «Інтер'єр» (фото 4) (1976 р., збірка Оксани і Веслава Лонцьких, Женева), Іванка Нижник-Винників з великим мистецьким тактом парафразує малярські твори свого визначного французького сучасника й колеги Пабло Пікассо, вдаючись до засобів абстракціонізму та кубістичної стилізації.



Фото 4. Килим «Інтер'єр», 1976 р.



Фото 5. Килим «Навчання (В пошані для Пабло Пікассо)», 1986 р.

Загалом, у килимах художниці, попри відверто модерновий характер їхніх формально-стильових рішень та повну відсутність традиційного, по-академічному докладного рисунка, завжди збережена класична естетика форми й кольору, оживлена і збагачена дією розмаїтих фактур.

Аналізуючи формальну мову килимів української художниці, французький критик Франсуа Легран писав: «Вона уважно стежить за рівновагою площин, створюючи динаміку горизонтальних чи вертикальних ліній, переходячи до вигнутих – відповідно до задуму і наявності вибраної тканини... Кольори відмірюють ритм простору і, граючи на геометрії ліній, створюють враження руху. Композиція – суворо точна. Вроджене відчуття архітектурного простору дозволяє мистцеві давати твори, фактура яких кидає виклик принципам конструктивістів і навіть супрематистів. Коли Малевич теоретизував про вживання підставових геометричних форм: хреста, кола, квадрата і т. п., то Йоанна Нижник-Винників повертає їм животворчу силу» [11].

Таким чином, у працях у ділянці нашивного аплікативного килима Іванна Нижник-Винників талановито переосмислила формальні напрацювання розмаїтих течій раннього європейського модернізму – таких, як кубізм, абстракціонізм, сюрреалізм та експресіонізм, і майстерно сплвила їх з українськими національними мотивами та художніми традиціями.

Сьогодні ці виконані у Франції твори І. Нижник-Винників, є неоціненними документами євроінтеграційних процесів в українському образотворчому мистецтві ХХ сторіччя. Досвід новаторської праці художниці може послужити добрим творчим стимулом для сучасних майстрів вітчизняного художнього текстилю.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вовк В. Мистецьке свідцтво Йоанни Нижник-Винників і Юрія Кульчицького // Наше життя (Філадельфія). – 1993. – Ч. 10. – С. 4.
2. Вовк В. Йоанна Нижник...op. cit. – С. 13.
3. Волошин Л. Іванна Нижник-Винників. Рання творчість у Львові. 1920-1930 рр. – Львів: «Афіша», 2013. – 132 с.



4. Волошин Л. Повернення з французького Парнасу // *День (Київ)*. – 2013. – Ч. 33-34. – С. 17, 24.
5. Волошин Л. Іванна Нижник-Винників. Творчість на еміграції. Німеччина, Франція. 1945-1993 рр. – Львів «Афіша», 2015. – с. 137-152.
6. Газета «Наше життя». – 1993. – Ч. 10. – С. 6.
7. Дзядик Є., Бура Н., Матковська І. Каталог творів із спадщини Іванни Нижник-Винників. Кераміка, гобелени, ляльки // *Літопис Національного музею у Львові*. – 2007. – Ч. 5. – С. 127-169. Авторами каталогу було опрацьовано всі сім килимів музейної збірки.
8. Збірка НМЛ начислює сім великоформатних нашивних аплікативних килимів художниці.
9. Йоанна Нижник-Винників / Альбом. – Париж, 1992. – 130 с.
10. Йоанна Нижник-Винників. – Париж, 1992. – С. 13.
11. Лєгран Ф. Вступ до студії...ор. cit. – С. 69.
12. Лєгран Ф. Вступ до студії творів / к кн.: Йоанна Нижник-Винників. – Париж, 1992. – С. 68.
13. Посацька Д. В дарунок музею. Майже столітня традиція громадської опіки над Національним музеєм: імена і дати // *Літопис Національного музею у Львові*, 2000. – Ч. 1. – С. 50.
14. Федорук О. З ласки небес // *Україна (Київ)*. – 1991. – Ч. 5. – С. 17.

**Олена Цимбалюк, Ольга Луковська**  
(Львів, Україна)

### **НАТАЛІЯ ПАУК – «ВОЇН СВІТЛА Й ДОБРА»**

*У статті розглядається творчість Наталії Паук під впливом життєвого середовища на формування світогляду художниці текстилю. У світлі філософського підґрунтя здійснено спробу осмислення внутрішнього світу мисткині, ідейних засад народження її художніх образів.*

**Ключові слова:** *художник, середовище, творчість світогляд, душа, пошук.*

*In the article is look at the creative of Natalija Pauk upon influence of vital amidst on forming conception of artist of textile. The artist attempts to comprehend her inner artistic mind and the idea principles of conception her artistic images on the philosopher's position.*

**Key words:** *artist, medium, creative power, one's creed, mind, search, goods, beauty, work, nature.*

Запропонована стаття є продовженням двох попередніх спроб дослідження творчості, життєвого шляху й образу провідної української мисткині Наталії Паук [1; 2]. Тому усі попередньо опрацьовані наукові джерела у вищезгаданих статтях і надалі залишаються основним підґрунтям нашої розвідки. Зрозуміти зсередини, як життєве середовище вплинуло на формування світогляду художниці якнайкраще можуть допомогти їй найближчі, найрідніші люди. Ми висловлюємо подяку доньці Н. Паук Соломії Костирці, яка поділилась своїми роздумами, своїм баченням формування творчого шляху матері, зібраними у магістерське дослідження, яке було виконане у Львівській національній академії мистецтв під керівництвом Г.Г. Кусько.

*«Після завершення навчання мама не мала навіть даху над головою. Як вона завжди згадувала, власна кімната, яку теж довелося вистраждати (партійне керівництво говорило: «Нам же дворники нужнее, чем художники»), стала на той час просто втіленою мрією. Перше, що там з'явилося з речей – звісно ж ткацький верстат. Це було щастя – мати можливість працювати, творити і не бути обмеженому ніякими зайвими речами, а лише мати місце для праці.*

*І день почав влітатися за ніччю, спогади творили дійсність, багату фактуру*

*часу та простору. Слово стало мистецтвом і реальністю. Мистецтвом, що заговорило символом і знаком, історією та сучасністю, образом і змістом, всією душею, генетичним кодом свого народу, вічною формулою краси. Так формується чиста структура творчості, не засмічена ідеологією чи термінологією, де є лише сутність власної творчості і світ, витворений нею» [за Соломією Костирка, далі С.К.].*

Згадаймо умови того середовища, у якому дорослішала талановита художниця, по спогадах колег, коли після успішного захисту дипломної роботи на кафедрі художнього текстилю тодішнього Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва Наталія Паук була запрошена на викладацьку роботу, де вона й працювала з 1965 по 1970 рр. [3]. Її вроджені інтелігентність і талант від Бога запам'ятались навіть тим колишнім її студентам, яким випало вчитись у неї кілька місяців на IV курсі: вона ставилась до студентів з повагою, зауваження робила тактовно, виважено. Група з нетерпінням чекала на викладача з композиції на наступному, V курсі, та Н. Паук більше не з'явилась, а студентам було рекомендовано не згадувати ані її, ані Стефанію Шабатуру. Але вже тоді студентів вражали роботи їхнього викладача своєю естетикою, її ставленням до творчих робіт, як до людей [за Є. Ромашук, 1943 р.н.].

Паук Н. методично працювала зі студентами: безцінними були заняття на яких викладач сідала за верстат і ткала, передаючи власний досвід і демонструючи при цьому надзвичайне працелюбство, природне відчуття нитки, володіння станком. Свій знаменитий гобелен «Гуцульська сюїта» або «Гори, мої, гори зелені...» (1967 р.) вона виткала саме в майстерні інституту. Поставлені нею завдання, студенти завжди виконували з великим зацікавленням, Н. Паук завжди раділа вдалим роботам, талановитим студентам, надавала їм творчий імпульс на майбутнє. Так, вона підтримала колись студента з Тернопільщини, талановитого хлопця, але без освіти, з неможливої родини (Вончик?) [за М.Токар, 1930 р.н.].

Щодо гобелену «Гуцульська сюїта», то однокурсниця Ірина Винницька [1930-2010 рр.] пригадала, що коли назви їх творчих робіт ідеологи від мистецтва перекручували, то вони включали підписи у композицію робіт. Тому цей гобелен має ще назву «Гори мої, гори зелені, в прекраснім віночку сплетені».

Коли Н.Паук уже почала працювати в ЛДПДМ, на кафедру художньої кераміки поступила Леся Цегельська, яка була у групі єдиною дівчиною. У цей час також учились такі майбутні митці, як А. Бокотей, Р. Петрук, Б. Сойка, З. Флінта, Д. Маркович. Дівчину на художній текстиль скерував Карло Звіринський, який був для студентів своєрідним моральним зразком. Викладачем на I курсі текстилю була Наталія Паук. Як згадує Л. Цегельська-Крип'якевич, Н. Паук була «...гарним педагогом. Знала всі технології. Була сильним колористом». І Леся, яка любила контрастні, графічні речі, потягнулась до неї. Признається, що «...текстиль був чужим моїй природі. До половини роботи тчу, потім ненавиджу цю роботу». Тому Л.Крип'якевич вчилась посидючості та дисциплінованості у викладача, на яку не впливала відсутність хорошого настрою або натхнення, як це траплялось із Лесею:

«Паук завжди була рівною і наполегливою, з нею робота була школою. Вона надзвичайно була працююча, цільна дуже, в усьому була самодостатня й індивідуальна особистість, мала свій стиль праці, життя. Сама гарно плела гачком. Одягалась гарно, мала багато вишиваних сорочок, цікавих спідниць, хусток, які гарно пов'язувала – все це разом якось підкреслювало, виокремлювало її внутрішній світ». Під впливом Н.Паук Леся також полюбила холодний батік, почала створювати вітальні Різдвяні карточки [за Л. Крип'якевич, 1944 р.н.].

Сама Наталія Паук пригадувала, що працювала в інституті на викладацькій роботі з радістю, але їй довелось піти звідти із-за репресій, які почались наприкінці шістдесятих років. Хоча Наталія була стриманою в розмовах, які не стосувались

ткацтва, внутрішній страх з дитинства давався взнаки. Навіть у часи «відлиги», коли цікавилась творчістю Стуса, Драча, то про них відверто говорила лише у вузькому колі друзів – зі Стефанією Шабатурою, Мартою Іваницькою... [за Л. Крип'якевич]. Після арешту С.Шабатури на допити почали викликати й Н.Паук, а за деякий час їй запропонували залишити викладацьку роботу [за Л. Козак].

Коли у лютому 1970 р. однокласниця по училищу Анелія Топінко прийшла працювати в ЛДПДМ і зустріла у коридорі Н.Паук, то зраділа випадковій зустрічі і тому, що тепер вони зможуть знову частіше бачитись, а Н.Паук з великим сумом у очах відповіла їй, що вже дуже скоро їй доведеться піти з викладацької роботи [за А. Топінко, 1937 р.н.].

З боку контролюючих органів було зацікавлення особою Н.Паук через її дружбу зі С.Шабатурою, з їхнього боку були і певні пропозиції і тиск на викладачів. Ось студентський спогад з того часу, як викладач з політичних дисциплін попереджав, що може віддати підписані залікові книжки тільки в установі по вул. Дзержинського у Львові (де, як відомо, пропонували співпрацю із КДБ) [за М.Боб'як, 1948 р.н.]. Зрозуміло, що національно-свідома викладачка не могла співпрацювати із органами КДБ, тому без вагань пішла з інституту [4, 175]. Окрім того, виникли особисті проблеми, складні людські стосунки на побутовому рівні, які безпосередньо вплинули на її рішення: складні відносини з першим чоловіком п.Влодком, політичні переслідування її товаришки С. Шабатури та інших друзів. Усе це в один момент скрутилось разом у складний вузол, і вона гідно його розрубала, не схиливши голови перед політичними зайдами і не зрадивши й свого щастя [за І. Винницькою, Л. Козак, М. Токар].

Приблизно тоді ж кафедра текстилю запропонувала роботу О. Цегельській і І. Остафійчуку, вони були вже введені у навчальний розклад занять. Але, за «політичними мотивами» їх не допустили до занять [за М. Токар].

У спогадах львівський митець Олег Мінько [1938-2013 рр.] наголошував, що «...Н. Паук мала талант від Бога, вона була сильним, обдарованим фахівцем, в усіх ситуаціях вона була людиною чесною і порядною. Її звільнення з посади дуже нашкодило художньому інституту, освіта втратила тоді дуже сильного викладача». По смерті художниці додав: «Те, що Наталія Паук від нас відійшла, є великою втратою не лише для Львова, але і для мистецтва всієї України. Але Наталія Паук залишила великий творчий спадок, який зберігає енергетику її душі, а також дуже талановиту доньку, доля якої має бути, з одного боку, легшою, з другого, – такою ж глибокою, самодостатньою, як Мамина...».

Соломія Костирка розглядає творчість загалом й мамину зокрема як велику таємницю, намагаючись розкрити її з філософської точки зору, осмислити світогляд художниці з позицій «метафізики душі»: це витoki творчості, основні пріоритети, принципи та переконання, філософські та життєві установки. Тому молода дослідниця переосмислила процес образотворення в творчості Н. Паук, спираючись на праці всесвітньо відомих філософів, письменників, поетів...: *«Світ кожного художника – це ціла планета, всесвіт з безліччю вимірів, наповнений ідеями, ідеалами, постатями персонажів світу образного і довколишнього, ейфорією та розчаруваннями, натхненням та постійним безперервним творчим пошуком. Розкрити цей світ, виявити його повністю дуже важко – кожна особистість сприйматиме все по-своєму. Внутрішній світ – таємниця, складніша, аніж вища математика. Метафізика душі, на мою думку – актуальна проблема сьогодення»* [за С.К.].

Слід наголосити на тому, що Соломія Костирка, як молода людина, знаходить джерело творчих образних перетворень у роботах Н.Паук у філософії постмодернізму. Постмодернізм для неї є чимось іншим, аніж для попереднього покоління, яке жило, в основному, у часи радянського тоталітаризму, у долі якого прагнення європейськості у людських стосунках перепліталось із буденщиною соціалістичного реалізму.

Цікавим джерелом для роздумів про природу творчості та місце людини у світі, як вважає Соломія, є книга досліджень поезії Ліни Костенко «Поезія в часах перехідних і вічних», стаття Оксани Пахльовської «Етичний вибір і естетичний вибір: конфлікт і синтез» [5], які розкривають перед молодістю людиною абсурдність людського буття у різні часи, у різних просторах.

У покоління шістдесятників був «імператив вибору свободи», який вони як основний код свого буття зберегли до кінця, не зраджуючи цій альтернативній системі цінностей. Тоді, у будь-який момент у них могли цю свободу – і матеріальну, і професійну, і творчу – відібрати [6].

Основні засади творчості Наталії Паук співзвучні із духовними пошуками і пріоритетами перехідних часів від сталінізму до політичної незалежності України. Та, на жаль, у посткомуністичній Україні суспільство й мистецтво ще й досі перебувають у перехідному періоді, а це поневолі нагадує відому китайську мудрість: «Не дай вам, Боже, жити у часи великих змін». Ці зміни найперше руйнують духовні начала, і відродити їх насправді не так легко.

Соломія Костирка усвідомлює, що вектор бажаної суспільно-політичної стабільності продовжує коливатися, та на зміну чорно-білій палітрі режиму прийшов час боротьби більш вишуканих форм, на рівні духовних цінностей, у вогнищі великої інформаційної війни.

Сучасний величезний потік інформації теж може зруйнувати людину, розкласти її на безліч проєкцій в реальності і розсипати як картковий будиночок. У цій, так званій, «реальності» інколи дуже важко або й взагалі неможливо знайти себе. Лише тоді, коли ми усвідомимо, що людина сама є велетенським невичерпним інформаційним Всесвітом, віднайдемо і ту найправдивішу глибину та багатство душі. Як художник, і як людина, Наталія Паук уособлює такий безмежний та безконечний Всесвіт.

Спогади з далекого минулого про Великі Глібовичі, наповнили Всесвіт художниці мальовничою природою дитинства, яка живила її позитивною енергетикою упродовж усього творчого життя. Згідно когнітивістиці, природа поставала у душі Н.Паук у вигляді наочних образів [7], рефлексії яких ми можемо простежити у її живописних та текстильних творах.

Авторське прочитання символів дохристиянського язичницького мистецтва у вигляді архаїчних знаків води, вогню, землеробського символу землі, купальські образи бачимо у багатьох роботах Наталії Паук. Знаковість твору мистецтва завжди була для неї одним з важливих елементів творчості як щось трансцендентне і позачасове. Знаки Н.Паук – це образи, перенесені з поетичного середовища природи рідної Вибранівки, дитячих вражень про світ, де Природа і Людина співіснують в гармонії.

Тут доречно згадати філософське розуміння природи Володимиром Вернадським, який вважав, що у галузі філософії, релігії, художньої творчості, фольклору поняття «життя» завжди виходить за межі поняття «жива речовина». Людство, як жива речовина, нерозривно пов'язане із енергетичними процесами, які відбуваються із Землею, із її біосферою, тобто, «областю життя». Людина фізично ні на хвилину не може бути незалежною від енергетики Землі. Водночас біосфера насичується енергетикою «живої речовини», отримуючи зовсім нове розуміння. Вона проявляється як планетарне явище космічного масштабу [8].

Космос у космосі, Всесвіт у Всесвіті – саме так прочитує творчий шлях своєї талановитої мами С. Костирка. Наталія Паук була людиною, яка своїми руками творила красу, серцем – добро, душа її була правдива, а творчість – дієва. Ще давньогрецькими мислителями Платоном і Аристотелем було виокремлено три найвищі види мистецьких і духовних вартостей: добро, краса та правда, а також три види діяльності та способу життя, – теорія, дія і творчість. Отже, основні життєві установки та пріоритети

художниці органічно влилися у всевітні закони гармонії буття й природи, її життєві принципи й переконання не заперечували філософське розуміння природи.

Сьогодні суспільство перенасичене всім – наукою, мистецтвом і не-мистецтвом або ж не-зовсім-мистецтвом, кічем, найрізноманітнішими можливостями реалізації власних амбіцій, технічними засобами та технологічними ноу-хау. Та маючи все це, людина дуже часто забуває оті три головні засади основи творчості, втрачає розуміння їх вічної актуальності.

Сучасне мистецтво дає художнику безмежний простір для експерименту, творчого пошуку, повну свободу дії. Та, нагадує С.Костирка, *безмежна свобода сама по собі є дуже небезпечною, бо може породити «чудовисьок»*. Велика свобода є також великою відповідальністю художника перед світом, адже кожна епоха по-різному трактує акт творчості й, відповідно, щораз від кожної творчої особистості очікується віддача душі на рівні правди, добра і краси.

Аналізуючи філософію Платона, Павло Флоренський цікавився у своїх слухачів, чи, бува, хто не відчував руйнації стіни між собою та оточенням (суб'єктом і об'єктом), коли власне «я» виходить за межі свого егоїстичного відчуження, чи хто не знав, як відкритими грудьми можна вільно вдихати чисте повітря пізнання і ставати єдиним із усім світом? Платона П.Флоренський називав «квіткою» народної душі, підкреслював, що вічність його філософії живиться енергетикою життєдайних сил людських вірувань, адже саме народ живе цілісно, що є добром і користю. Мислитель вважав, що ціліснішим світоглядом володіє людина з глибоким мисленням, з народним корінням, що не руйнує особистість, аніж розпорошений своїми знаннями інтелектуал. Це дає змогу вибудувати безперервну лінію творчого, наповненого життя [9].

Можливо, і в цьому була сила морального та творчого потенціалу покоління митців, які сформувались у шістдесяті роки.

*Щоправда, дуже часто той духовний стрижень був викоренений чи намагався бути викореним більшовицьким терором, продуманим і чітко цілеспрямованим знищенням еліти нації ще у зародку, що мало би породити тільки слухняних манкуртів. Але ця система зла прорахувалась. Здобувши вищу освіту, нащадки давніх українських родин не забули і не знищили свого «селянського» коріння, а почали вибудовувати духовне в системі зневірення: часто всупереч безглуздим законам системи та наражаючись на жорстоке переслідування та критику [за С.К.]*

За Платоном є два «роди» творчості: людська і Божа. Божа творчість створює вічні цінності. Творчість же людини залежить від Божої іскри, закладеної у ній з народження, і з якої у певному середовищі спалахує полум'я, творче горіння, наснага, котрі здатні перетворити будь-який образ у ціннісний символ.

Як згадувала Соломія, усе життя Н.Паук любила музику, в якій звучали етнічні мотиви. Захоплювалась статтю Лукаса Кранаха, представником німецького Відродження. Мабуть, це насамперед пов'язано з тим, що у свій час художник був надзвичайно передовим, виразно індивідуальним, створював чудові гравюри, портрети, мабуть, його живопис приваблював художницю наївно-поетичним розумінням природи. Можливо, Н.Паук знаходила відгомін львівських вулиць, дух львівського середовища у його творах.

Сьогодні наука, мистецтво, теорія і практика, стверджує молода дослідниця, перетинаються та взаємодоповнюються, формується найсучасніша теорія одинадцятирозмірного простору, що твориться із суперструн. «Можливо, творчість моєї мами також можна назвати такою суперструною, триваючою та вічною, позасистемною і позачасовою» [10, 134]. Промені її творчого горіння пронизують часові виміри, доносять до нас щораз більше енергетичне наповнення, філософське осмислення, заклик до вічних людських цінностей.

*Хотілося б передати дещо із особистих вражень: перебуваючи у Краківському музеї сучасного мистецтва, я ознайомила із добіркою сучасної мистецтвознавчої*

літератури, журналами модерного чи постмодерного мистецтва, – це все звалище текстів яскравий приклад безлічі мертвої літератури, мільйонів слів, які заповнюють давно вже мертвий простір. Це вже навіть не мистецтво для мистецтва, це – анти-все. А сьогодні насправді хотілося б не слів, а Слова – єдиного і вічно суцього. Можливо, дійсно сьогодні ця боротьба Світла і Темряви є боротьбою Митця та Не-Митця. Я вважаю, що у своїй сутності, у всій своїй творчості Наталія Паук була таки Митцем – «ВОЇНОМ СВІТЛА І ДОБРА» [за С.К.].

Паук Н. завжди відповідала на будь-який виклик часу, у своїх глибоко патріотичних тканих полотнах закодовувала національну символіку. Серед таких є гобелен «Пробудження», де поєднання жіночої постаті із гроном калини символізує класичний заклик до єднання українських коренів, українських душ. Вона є надзвичайно потужним митцем за глибиною створених нею образів, за піднятими проблемами [за Л. Крип'якевич, З. Шульгою]. Н.Паук була з тих перших та небагатьох по Україні, хто не побоявся компонувати фігури людей, виконуючи їх потім у ткацькій техніці [за С.Костиркою].

Вивчаючи творчість матері, Соломія Костирка згадує працю Ернста Кассіра «Культура як діяння духу. Поняття канону. Синтез науки-філософії-релігії», у якій він визначає людину як «тварину, що створює символи». Очевидно, тут молода дослідниця вбачає родовий зв'язок людства із природою. Щоб осягнути космос душі і творчості Н. Паук, С. Костирка звертається до трактування знаків-символів засновником структуралізму та семіології Фердинандом де Сосюрмом, який, зокрема, досліджував життя знаків у межах життя суспільства. Важливими для неї є праці Жака Дериди, який вважав, що внутрішніми протиріччями просякнута не лише західна філософія, а людське мислення загалом, що відображається у постійній мінливості, двозначності людської мови. Це спроба охарактеризувати творчість Наталії Паук крізь призму сучасного постмодерного світогляду, проектуючи його на окремі творчі елементи, композицію чи символічне трактування творів художниці. Ці одвічні проблеми згідно когнітивістики сьогодні звучать по-новому – природні реалії в уяві людей у вигляді символів виникають як третій вид відображень [7].

У фільмі А.Тарковського «Андрій Рубльов» митець говорить словами апостола Павла з його послання до Коринтян: «Любов – довготерпелива, любов лагідна, вона не задрить, любов не чваниться, не надимається, не шукає свого, не поривається до гніву, не задумує зла; не тішить, коли хтось чинить кривду, радіє правдою; все зносить, в усе вірить, усього надіється, все перетерпить.» Ці вічні слова є символом етичного вибору суб'єкта високого мистецтва [за С.К.]. Такий вибір стояв перед Наталею Паук, ця дорога проходила крізь усе її творче життя.

Справді щасливою Наталії Паук відчула себе, коли їй пощастило зустріти людину, з якою у неї склались справжні щасливі родинні і рівноправні стосунки. Вона одружилась із художником Степаном Костиркою, який цінував її, підтримував у творчості і шанував [за Л. Козак; 11, 153].

У 2000 р. у Національному музею у Львові відбулась «Герцет», спільна виставка Н. Паук її чоловіка Степана Костирка і дочки Соломії. Творча родина представила загалом 150 робіт, 60 творів належали авторству Степана Івановича, було також 24 гобелени Наталії та численні творчі роботи їх дочки. Степан Костирка згадує, як завжди швидко й залюбки працювала художниця, роботи вона ніколи не боялась. До кожного зі своїх гобеленів виконувала десятки ескізів, відбирала кращі, половину знищувала, аж поки чоловік не почав їх ховати. Зокрема, гобелену «Віфлеємська ніч» передували пошук, викладений у ряді до ста варіантів. Ця титанічна праця окупила композиційною виваженістю форм, колористики, через які автор викладає ідею твору [за С. Костиркою; 12].

«А хто цьогосвітнім користується, як би не користувались, бо мінає стан світу цього» – звертався до коринфян апостол Павло [13]: Соломія розуміє, як відчувала

мамина душа – скороминучість земного, вічність Божественного, цінність Богом даних чеснот творчості. Звернутись відкрито до релігійної теми художниця змогла у 1990-х рр., коли було створено гобелени «Нехай святиться ім'я твоє» («Віфлеємська ніч»), «Богородиця», «Оранта», «Спаситель», «Христос у славі», «Різдво», дві хоругви «Покрова» з використанням канонічних іконографічних символів і узагальнених, умовних позначень триєдиної сутності образу.

Голова секції художнього текстилю львівського відділення НСХУ Леонід Гошовський неодноразово пропонував кандидатуру Н.Паук на присудження їй звань, премій, але вона не бажала витратити сили й час на «боротьбу з паперами», ніколи не йшла комусь наперекір, «по трупах» за відзнаками і т.д., залишилась на все життя напрочуд делікатною і інтелігентною у стосунках з людьми. Тільки у 2004 р. спілці все ж вдалось відстояти свою пропозицію, і перше офіційне визнання творчості Наталії Паук прийшло до неї у вигляді щорічної премії ім. З.Флінти [за Л. Гошовським 1951 р.н., С. Костиркою].

У статті про творчість Ліни Костенко «Етичний вибір і естетичний вибір: конфлікт і синтез» О. Пахльовська згадує працю Сорена Кьєркегора «Aut-Aut», розглядаючи проблему вибору як основне екзистенційне питання. Кьєркегор виокремлює лише два можливих вибори – етичний та естетичний (вибір «Дон Жуана» і «вибір Сократа»). Коли естетичний вибір зосереджується лише на теперішньому часі, гедонізмі, нестабільній особистості, то етичний є універсальним, просторовим та історично тривалим. Людина свідомо обирає свій шлях, що дає найвищу внутрішню свободу і ніколи не пов'язує себе будь-якими системами. Людина стає творцем своєї особистості та свого світу [5].

Вміння цілісно та повноцінно сприймати світ було характерною рисою Наталії Паук. Цей талант дається людині Богом і потрібна велика любов до світу, щоби не втратити це почуття, пронести його крізь межі логічного пізнання. *Такий світ не розсипається на уламки, не атомізується, а складає «із суми безконечно малих – безконечно велике». В цьому світі є не лише моє «я» і все навколо нього, а «я» саме стає світом, творить його з безконечно малого ніщо. Гобелен, матерію його та тканину також можна сприймати як текст. Символіка процесу ткання є заповненням нашого «ніщо», творенням із нього нового буття. У цьому середовищі народжується гармонія життя і творчості, дії та реальності* [за С.К.].

Це звучить в інсталяції «Сізіфова праця» або «Гей, воли мої, гей» [14], створеної для авангардної виставки «Текстильний шал-4» у 2004 р.

Творчості Наталії Паук притаманні гармонія між повсякденним та автентичним, утвердження національної ідентичності. Людина повинна ідентифікувати себе з нацією, якщо прагне свободи й самореалізації. Кожна нація має свій особливий «геній», власний спосіб мислення, дії, спілкування, власну генетичну пам'ять. У Е. Канта незалежність перетворюється на етичний імператив, стає принципом буття індивіда, а не просто політичним ідеалом, до якого слід звертатися у хвилину небезпеки. Унікальність ідентичності можна побачити на прикладі багатьох мистецьких особистостей ХХ століття.

Мистецька спадщина Наталії Паук, представлена у музеях України та світу, є ствердженням високих духовних та професійних якостей особистості, громадянина своєї країни та світу. Загальний мистецький здобуток Наталії Паук, уся її творча спадщина є національним ідентифікатором, кодом етнічної пам'яті, безперервним у часі та просторі.

Соломія Костирко, аналізуючи творчий шлях своєї талановитої матері, згадує слова видатного філософа-мислителя ХХ ст. Ортега-і-Гассета, який писав, *що «...дивуватися – це значить починати розуміти. Це свого роду спорт, розкіш, яку може дозволити собі лише інтелектуал, що зачарований світом, постійно перебуває у провидчому сп'янінні». Тобто, це у сьогоднішньому споживацькому світі прерогатива*

людини мислячої, творчої, художника за переконанням та суттю [за С.К.]. Творча вольова сила Наталії Паук, енергетика її робіт є виявом такого подиву, захоплення світом, що виокремлює з усього непостійного і змінного довкола нас і випромінює новий аспект буття, його глибшу структуру.

*За словами Платона, в основі творчості лежить світова Душа, а творчість – поняття широке, всіх створювачів можна назвати творцями, усе, що викликає перехід від небуття в буття – це творчість. Творчий і життєвий шлях Наталії Паук пролягав крізь дев'ять кіл випробувань, заборон та перешкод. Та, мабуть, Боже провидіння дало шанс такому могутньому поштовху, який породив непересічну особистість [за С.К.].*

Остання робота художниці «Весела фіра» («Ляльку Фіра переїхала») створена у співавторстві із дочкою, Соломією Костиркою, отримала Гран-прі на виставці-конкурсі «Текстильний шал» у 2006 р. Вона є глибоко символічною за формою та змістом, і як усі гобелени Н.Паук, має міцне теоретичне підґрунтя [15].

*Робота побудована на національному, автентичному корінні, не поставлена як дешевий фетиш-заманка, як елемент реклами, а є ґрунтовним переосмисленням глибинної суті нації. Збережену основу збережено у сучасній, композиційній формі, де можна простежити вплив структурних робіт Клеє чи інфантильні елементи малюнків Міро. Наше «квадратне» існування часто стає нестабільним, хистким, повним постійної боротьби з навколишніми реаліями та самим собою, наголошує Соломія.*

*Символіка квадрату і кола, протистояння і рівноваги елементів земного, модель людського світу, обмеженого чотирма стінами нашого щоденного існування та безконечності, солярна космологія колеса, що наповнюється сакральною символікою: буддійська мандала, вікно-око в романських церквах, вікно-троянда у готичній архітектурі, символ-оберіг в українській міфології. Коло з центром всередині є символом виявленої сутності.*

*Сама символіка возу є образом особистості, алегорії душі у Платона. Велика та мала колісниця, «Махаяна» та «Хінаяна» – символи духовного пошуку у буддизмі, руху до вищих цінностей [за С.К.].*

Ця остання робота стала життєствердним викликом жорстокій дійсності та хворобі, стала інструментарієм дії і творчості, краси й добра. Оптимізм та яскравість кольорової гами вносять у композиційний лад дуже позитивну, навіть оптимістичну енергетику. Це правда життя, це гімн життю, такому яким воно є, з усіма негативами та глобальною перевагою над безоднею Вічності...

Отже, утвердження вічних цінностей засобами мистецтва, боротьба за їх панування у світі людського буття є основною метою, призначенням та покликанням митця й педагога, наділеного даром Божої іскри. Наталії Паук створила себе як непересічну особистість з таким потужним внутрішнім світом, що його позитивна енергетика притягує до себе кожного, у кого в душі, бодай, раз зазвучала струна в унісон із вічним. Мистецький дар художниці – ось арсенал справжнього «воїна світла й добра»!

## ЛІТЕРАТУРА

1. Луковська О. Синтез професійного та традиційного у гобеленах Наталії Паук / О. Луковська, О. Цимбалюк // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання» (Ужгород, 14-16 травня 2012 р.). – Ужгород: Гражда, 2013. – Вип. 3. – С. 49-56.
2. Цимбалюк О. Художниця Наталія Паук у спогадах друзів і колег: період навчання // Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст. Кн. 2 : зб. наук. праць. / редкол. : гол. ред. М.І. Степаненко, упоряд. і відпов. ред. Є.А. Антонович, В.П. Титаренко та ін. – Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2015. – С. 125–130.
3. Печенюк Т. «Шестидесятники» українського батіку / Т. Печенюк // Образотворче мистецтво. – 1992, № 1. – січень-лютий. – С. 11–13.



4. У боротьбі за волю України. Спогади, життєписи, документи, матеріали. – Т. 3. – Львів, 2002.
5. [http://gazeta.zn.ua/CULTURE/poeziya\\_lini\\_kostenko\\_v\\_chasah\\_perehidnih\\_i\\_vichnih\\_ili\\_posleslovie\\_k\\_kruglomu\\_stolu.html](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/poeziya_lini_kostenko_v_chasah_perehidnih_i_vichnih_ili_posleslovie_k_kruglomu_stolu.html)
6. <http://www.radiosvoboda.org/content/article/24547288.html>
7. <http://cheloveknauka.com/kognitivizm-kak-kompleksnyy-podhod-k-issledovaniyu-kultury/> / Мишина Т.В. Когнитивизм как междисциплинарный метод в социальных исследованиях [Текст] / Т.В. Мишина // Вестник Бурятского государственного университета / Федер. агентство по образованию, Бурят. гос. ун-т. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. госун-та, 2010. – Вып. 6: Философия, социология, политология, культурология. – С. 110-114.
8. [ukr.vipreshebnik.ru/istor.../3727-vernadskij-volodimir-ivanovich.html](http://ukr.vipreshebnik.ru/istor.../3727-vernadskij-volodimir-ivanovich.html)
9. [www.magister.msk.ru/libraru.../library/floren01.htm](http://www.magister.msk.ru/libraru.../library/floren01.htm)
10. [irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis.../cgiirbis\\_64.exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis.../cgiirbis_64.exe) / Турчанинова Л.І., Давидов І.В. [Електронний ресурс] Опис лінійних просторів за допомогою комбінаторних конфігурацій // Інформаційні технології в економіці. – Київ, 2012. – С. 134-136.
11. Боднар І. Над вертепом зірда ясна... // Дзвін. – 1995. – № 1. – С. 151–155.
12. [postup.brama.com/usual.php?what=5384](http://postup.brama.com/usual.php?what=5384)
13. [www.bible.com.ua](http://www.bible.com.ua) [Електронний ресурс] Коринфянам. 7:31
14. Текстильний шал-IV // Каталог всеукраїнської виставки-конкурсу. – Львів: ТзОВ «Аз-Арт», 2004. – Іл. 23.
15. Луковська О. Художнє ткацтво Львова кінця 1980-90-х рр.: провідні тенденції // Вісник ЛНАМ. – 2005. – Випуск 16. – С. 163-172.

УДК 677.37/677.054:7.05 (477) "17-18"

Ольга Школьна  
(Київ, Україна)

## **ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЙ ОРНАМЕНТИКИ КУНТУШОВИХ ПОЯСІВ УКРАЇНИ, БІЛОРУСІ ТА ПОЛЬЩІ XVII-XIX СТ.**

*Статтю присвячено розгляду джерел інспірацій орнаментики кунтушових пасів на землях етнічних України, Білорусі та Польщі у добу бароко – романтизму. Розглянуто окремі історичні факти, що проливають світло на походження тих чи інших мотивів, специфіку технологій, етнокультурні традиції.*

**Ключові слова:** джерела інспірацій, орнаментика, кунтушові пояси, Україна, Білорусь, Польща, XVII-XIX ст.

*Article devoted to the sources of «kuntush» belts ornaments on ethnic territories of Ukraine, Belarus and Poland during the Baroque – Romanticism period. We consider some historical facts that shed some light on the origin of various reasons, specific technologies, ethno-cultural traditions.*

**Keywords:** sources, «kuntush» belts ornaments of Ukraine, Belarus, Poland, XVII-XIX centuries.

Орнаментика кунтушових поясів України, Білорусі та Польщі XVII-XIX ст. досі не стала предметом окремого дослідження. Між тим специфічні візерунки цих репрезентативних речей доби бароко – романтизму становлять значний інтерес у сенсі джерел інспірацій, появи та поширення певних мотивів рисунку, їх часткового запозичення в іконографії країн Близького й Далекого Сходу, Кавказу тощо.

Серед значущих документів окресленої доби маємо два різновиди першоджерел: власне збережені артефакти, їх фрагменти та світлини, а також низка архівних згадок, що проливають світло на походження окремих елементів, або лише констатують їх наявність. Щодо думок фахівців з означених питань, маємо їх небагато, здебільшого

фрагментарні, уривчасті відомості. Серед українських музейників кілька публікацій присвятили дослідженню цієї групи творів О. Новодережкіна, В. Назар та Ю. Смолій. Однак питання орнаментики в цих розвідках переважно спираються на розробки польських вчених Т. Маньковського та Й. Хруцинської, а також білоруських на чолі з Б. Лазукою.

З близька 7 основних, ustalених, традиційних мотивів мінімум два (квітучі пні та фантазійна квітка) ще не досліджені з приводу джерел інспірацій. Інформація щодо можливого походження цього візерунка потребує верифікації та детального вивчення. Тому слід систематизувати й уточнити вже існуючі відомості, доповнивши її з приводу виокремлення певних узорів.

Кунтушем називався верхній чоловічий та жіночий халатоподібний одяг України, Білорусі та Польщі, що підперезувався пасом, і побутував на теренах означених етнічних утворень протягом доби бароко – романтизму. Появу моди на такий стрій пов'язують із XVI ст., коли поширився міф про походження звитяжних родів Речі Посполитої від прадавніх сарматів, що мали іранський етногенез. Також у цей час набули великого значення українсько-турецькі зв'язки, пов'язані із історичними обставинами та змінами у відносинах із кримцями.

Так, від початку XVII ст. кунтушеві пояси почали виготовляти на теренах етнічної України у так званих «персіярнях». Перша така майстерня у Бродях спиралася на досвід власника, коронного гетьмана Станіслава Конєцпольського (1591-1646 рр.), який провів 4 роки у османському полоні. Він добре вивчив традиції цього краю і привіз до своєї персіярні західних (з польського Гданьська та ткачів із Фландрії), а також східних (вірогідніше з все вірмен з Туреччини) майстрів, якими всіляко опікувався. При цьому поступово було налагоджено постачання сировини через польський Гданьськ з Італії, Іспанії, Греції, Ірану (Персії), звідки походить назва майстерні за технологією), Сходу.

Згодом виготовленням золототканих речей тут займалися турецькі ткачі, з якими варто пов'язувати джерела інспірацій щодо вітчизняних кунтушових поясів [7, с. 34-37]. Хоча творів цього виробництва до нашого часу майже не дійшло, однак осмислення цієї історичної архівної інформації дозволяє нам припустити можливі шляхи запозичення декору та його законів художньої організації, що базуються на віковому укладі східної культури. У першу чергу, – композиції, колориту, стилю орнаментальних візерунків, ритміки. Адже декор збагачував художню цінність виробів, привносив елемент екзотичної святковості та престижу, ставав візитною карткою нової моди.

Збутом продукції львівських та галицьких виробників XVII-XVIII ст. займався львівський Торговий дім польських вірмен Нікоровичів, наближених до Собеських та Радзивіллів, котрий також завозив *шовкоткани, напівлїті та лїті* золотні та срібні пояси зі Сходу [4]

У панегірику на честь Олександра Конєцпольського (сина першого власника) [2, с. 159-160], написаному Станіславом Зизновським 1659 р., оспівується живописний тутовий сад довкола Бродівського замку і мануфактура. На ній працівники розмотували кокони шовкопрядів, створювали пряжу, з якої ткали тканини «на перський манер». У цьому ж літературно-історичному пам'ятнику згадується асортимент підприємства, що складався, окрім іншого, з покривал, килимів та ін. виробів [7, с. 38-39]. Відомо також, що протягом 1640-х-1650-х рр. на персіярні працювало кілька грецьких (можливо константинопольських) майстрів, що спеціалізувалися на виготовленні парчі (златолавів). Її фабрикація тривала протягом усього XVIII ст. під час власників мануфактури Собеських і Потоцьких.

Від 1760-х рр. на виробництві фігурував ткач вірменського походження Домінік Місієрович, що прибув у першій половині століття з Туреччини. Пізніше він налагодив роботу у галицькому Станіславі на персіярні Потоцьких, пізніше був запрошений до

Бродів, куди й переїхав [5, с. 327]. Окрім покривал, фіранок, парчі, килимових виробів (перелік наближався до гобеленових виробництв Європи – так званих тапісярень), відомих за асортиментом попередньої доби, достовірно відомо, що на Бродівській мануфактурі він виготовляв парчу й так звані *стамбульські* пояси. Тобто джерела інспірацій орнаментики виробництва можна прослідкувати за походженням окремих працівників, згадок про технології, закупівлю сировини тощо.

Самою значною для історії розвитку мистецтва ткацтва на землях етнічної України, де знайшли відбиття взаємодії східної й західної традиції золотних орнаментальних виробів, стала персярня у Станіславі. Виникла вона бл. 1740-х рр., коли у місті оселився ткач-вірменин Домінік Місієрович, що прибув із Туреччини [5, с. 305]. 1744 р. вважається початком часу розквіту станіславської персярні. Але, на жаль, від неї не залишилося жодного виробу із сигнатурою. Хоча, приміром, збереглися пояси іншого виробництва етнічної України цього часу – із маркою «Висзасз» і зображенням коня [4].

Відносно продукції станіславського виробництва другої половини XVIII ст., відомо лише опис кількох шовкових поясів з літературних джерел, що відносяться до типу *стамбульських* [4]. У Станіславі із шовком працювали *турецькі вірмени й перси*, які ткали дволицьові пояси для жалобних і весільних церемоній.

Стилістика виробів персярень Речі Посполитої поступово збагачувалася, оскільки на них запрошувалися знамениті майстри зі Швейцарії, Франції, а також, як ми знаємо, Фландрії, що сприяло симбіозу традицій Сходу й Заходу [4]. Туреччина у цей час була неділимою з Азербайджаном (частина якого історично була перською), де розмовляли на одній мові та мали спільну історію з індійською та середньоазійською культурою через династію Великих Моголів, перських шахів і Сефевідів.

На Станіславській мануфактурі Домінік Місієрович створив самий значний центр по виготовленню кунтушових поясів у всій Речі Посполитій. Він також заснував своєрідну школу майстерності, де в середині XVIII ст. пройшов вишкіл видатний художник, надалі керівник Слуцької персярні, вірмен з Константинополя Ян Мажарський (по-польськи Маджарський). На батьківщині його називали Ованес Маджаранц. Батько майстра жив в Угорщині, звідки з'явилося й відповідне прізвисько-прізвище, що у перекладі означає «угорський». Ім'я ткача було переінакшено на місцевий манер, оскільки все життя, що залишилося, він провів на землях етнічних України й Білорусі у межах Речі Посполитої.

Князь Міхал Радзивілл Рибонька у нещодавно відкритих архівних документах називав Яна Мажарського *перським майстром* [1, с. 40]. Можливо, під цим терміном розумівся саме спосіб виробництва творів, а також композиційно-орнаментальна система виробів, близька перським килимам і тканинам.





Відомо, що на Станіславську персіярню до Яна Мажарського на «стажування» бл. 1757-1758 р. Міхалом Радзивіллою Рибонькою були відряджені з Білорусі два ткачі по шовку: Томаш Хоєцький та Ян Гадовський [6, с. 100]. У той час не тільки процес навчання в іменитих майстрів мав величезне значення (у середньому тривав не менш семи років), але й саме оволодіння навичками роботи на новітньому устаткуванні. Адже особливою заслугою Ованеса Маджаранца стало впровадження *верстатів* по типу *перських і турецьких*, які на той час неможливо було вивезти з Туреччини навіть контрабандою.

За тамтешніми законами, технологія виготовлення золотних поясів трималася у секреті, а вивіз оснащення під погрозою страти карався законом. Майстер частинами перевіз ткацький верстат (далі його тиражував) для золотних поясів з колишньої столиці Візантії, а також так звані маглі (магели, праску). Вони слугували для прасування (прокатки) золотолитих тканин, що значно вдосконалило процес виготовлення виробів, а також виводило його на якісно новий рівень [2, с. 161]. По цьому незабаром зі Станіслава до Слуцька був відправлений один унікальний ткацький верстат, що надалі тиражувався не менш як 16-22 разів. Звідти ж доставили й диво-маглі, тим самим виводячи Слуцьку фабрику поясів у статус провідних персіярень Європи.

Загалом, орнаментика кунтушових пасів названих вітчизняних виробництв відома недостатньо за браком вцілілих артефактів доби бароко. Продукція інших українських персіярень, переважно більше пізніх, відбивала основні напрацювання провідних виробництв-попередників у галузі золотного ткацтва, і менш відома. Натомість наробки попередньої доби, у тому числі й у галузі орнаментики, краще відбивають зразки з білоруських колекцій, що збереглися, здебільшого, в етнічній Польщі. Оскільки створювалися ці артефакти тим самим майстром, що започаткував випуск означеного сегмента поясів й на наших землях, спорідненість і генетична спадковість орнаментики пасів Я. Мажарського етнічних земель України та Білорусі (пізніше і Польщі) частково прослідковується вже за цим фактом.

Необхідно відзначити, що у виробках українських персіярень знайшла відбиття багатотисячолетня культура Сходу – насамперед, Кавказу (Вірменії, частково Іранського Азербайджану), Персії, Туреччини, з відчутними домінантами мистецтва тюркських народів, дивовижним способом переплетена із традиціями українського золотного й срібного шиття, білоруськими мотивами орнаментики, геральдичними символами державності Речі Посполитої.

У XVIII ст. виокремився тип візерунчастого кунтушового поясу, котрий отримав назву случького. Для нього характерним є поєднання орнаментованих смуг «середника» та виразний візерунок на кінцях виробів. Основних типів мотивів, якими прикрашали кінці, було 6-7. Вони апелювали до творчого переосмислення міцних східних традицій, – у першу чергу, турецьких стамбульських, перських і кашанських поясів. Так виникли хрестоматійні «карумфіл» (у перекладі з турецької «гвоздика»), «сухарик»/«сукарік» («розсада»), «чи» («китайські хмарки»), «букет», «карпова луска» (традиційний мотив турецьких кераміки та ткацтва), «вінково-медальйоний» (частіше за все вінки з дрібних ясно-червоних гвоздик) типи декору, «квітучі пні». Цікавим також є

сьомий, більш рідкісний, тип мотиву із зонтично-фантазійною квіткою.

Художні особливості цих візерунків варто розглянути в окремій статті, однак необхідно зауважити, що походження названих мотивів пов'язане із перськими (кашанськими), турецькими, кавказькими (вірменськими та азербайджанськими), китайськими, індійськими, грецько-візантійськими, італійськими, іспанськими, а також джерелами інспірацій Фландрії, етнічної Польщі, частково Франції (стилістика та оздоби візерунків).

Проте, наказ про заборону дворянам носити стрій, прикрашений золотом та сріблом від 17 грудня 1740-го р. на підвладних Росії теренах, поступово звів нанівець всі зусилля можновладців з приводу виготовлення та використання реномового одягу як віддзеркалення статків, репрезентації можливостей, влади, звитяжності родоводу [8-9]. Після трьох переділів Польщі наприкінці XVIII ст. ті самі вимоги стосувалися польської та правобережної української шляхти, хоча рефлексії щодо випуску кунтушових поясів тривали тут до середини XIX ст., а відносно носіння – аж до межі XIX і XX ст.

Отже, джерела інспірацій орнаментики кунтушових поясів етнічних України, Білорусі та Польщі доби бароко варто пов'язувати із походженням окремих працівників, специфіки технології, країнами закупівлі сировини тощо. При цьому у виробках персярень Речі Посполитої XVII-XIX ст. значною мірою закарбувалися традиції ткацтва Кавказу (Вірменії, частково Іранського Азербайджану), Персії, Туреччини, Китаю, дивовижним чином поєднані із специфікою українського золотого й срібного шиття, білоруськими мотивами орнаментики, геральдичними символами державності Речі Посполитої.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Лазука Б.А. *Слуцкія паясы. Адраджэнне традыцый.* – Мінск, 2013. – С. 40.
2. Назар В. «Східний» текстиль на західноукраїнських землях у другій половині XVII–XVIII ст. // *УАМ: дослідницькі та науково-методичні праці.* Київ, 1999. – Вип. 6. – С. 157–161.
3. Сидорович С. Й. *Художня тканина західних областей УРСР.* – Київ, 1979. – С. 23.
4. Цимбала Л. *Золототкацтво Галичини XVIII – першої третини XX ст. (Історія, типологія, художньо-стильові особливості)* // *Режим доступу:* [http://librar.org.ua/sections\\_load.php?s=light\\_industry&id=54&start=4](http://librar.org.ua/sections_load.php?s=light_industry&id=54&start=4). – Дата доступу: 23.01.2015 р.
5. *Chruszczyńska J. Pasy kuntuszowe z polskich manufaktur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.* – Warszawa, 1995. – 346 s.
6. *Mańkowski T. Polski tkaniny I hafty XVI–XVIII wieku.* Wrocław, 1954. – S. 100.
7. *Mańkowski T. Stuka islamu w Polsce w 17 i 18 wieku.* Kraków, 1935. – 126 s.
8. ЦДІАК. Ф. 59. *Киевская губернская канцелярия. Оп. 1, т. 1, д. 862. Дело о запрещении дворянам носить платье, украшенное золотом, серебром: списки вещей, сданных населением. 1 декабря 1742 – 13 декабря 1745 гг. На 328 л.*
9. ЦДІАК. Ф. 59. *Киевская губернская канцелярия. Оп. 1, т. 1, д. 1001. Раппорты генерал-майора Стрежнева о получении указа Елизаветы Петровны о запрещении дворянам носить одежду, расшитую золотом и серебром и др. 16–23 февраля 1743 г. На 3-х л.*

*Володимир Лашко  
(Кам'янець-Подільський, Україна)*

**ЕТНІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ПОДІЛЬСЬКОГО ГЕОМЕТРИЧНОГО  
ОРНАМЕНТУ В СУЧАСНІЙ КВІЛТ-ГЕОМЕТРІЇ (НА ОСНОВІ  
ЕТНОГРАФІЧНОЇ КОЛЕКЦІЇ 1906 РОКУ ЮХИМА СІЦЦИНСЬКОГО  
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ)**

*У статті розглядаються особливості використання етнічних елементів подільського геометричного орнаменту вишивок у сучасному мистецтві квілт-геометрії.*

*Ключові слова: геометричний орнамент, етнічний стиль, етнодизайн, гармонія, традиційний квілт.*

*In article features using ethnic elements Podolski geometric ornament embroidery in contemporary art quilt geometry.*

*Keywords: geometric pattern, ethnic style, ethnodzayn, harmony, traditional quilt.*

Етнічний стиль приваблює чимало людей своєю екзотичністю та самобутністю, а також різноманітністю варіацій. Для створення індивідуального, неповторного образу можна використати безліч елементів етнічного стилю різних напрямів і культур. На фоні глобального домінування культури технократичного суспільства з'явився зростаючий інтерес громадськості до своїх культурних витоків, до етнічного стилю, етнодизайну, що є свідченням національного відродження українського народу. Адже використання духовної та мистецької спадщини виступає основою розвитку суспільства та особистості майбутнього. В етнічних творах мистецтва закладено великий художньо-творчий потенціал, нехтування яким, як свідчить досвід попередніх десятиліть, руйнує народну культуру, збіднює духовність суспільства й окремої особистості, що зрештою призводить до занепаду культури, а відтак, до знищення нації.

У сучасному дизайні одне з перших місць посідає формування середовища життєдіяльності людини, що базується на етнічній своєрідності та глибокому розумінні національних традицій.

Народне мистецтво є джерелом натхнення та спонукає митців до нових творчих пошуків, внаслідок чого українське мистецтво стає багатогранним. Художній генокод, передавався у спадок, постійно збагачувався новими елементами, нюансами композиційно-колеристичного вирішення в межах вироблених канонів окремих осередків України, за допомогою декоративно-прикладного мистецтва.

Декоративно-прикладне мистецтво реагує на будь-які зміни в суспільстві і генерує нові цінності, які проникають в інші сфери культури. У його прадавніх образах, зручних утилітарних формах і динамічних абрисах орнаменту містяться символи природи, особливості побуту та складні перипетії історії українського народу. Характер та особливості культури народу, стилі та епохи відображені в орнаменті – одному із найдавніших видів образотворчої діяльності людини.

Як відомо, орнаментом називають візерунок, що складається з ритмічно впорядкованих елементів, який призначений для декорування різноманітних предметів (начиння, зброї, меблів, одягу і т.д.), архітектурних споруд, предметів декоративно-прикладного мистецтва. Закономірності побудови орнаменту базуються на використанні різних видів симетрії, усі елементи підпорядковуються законам гармонії. Ззовні гармонія проявляється у ритмі, симетрії, пропорціях. Останні дві характеристики відносяться насамперед до математичної науки. Адже математика – це не лише система законів, теорем та задач, а також унікальний засіб пізнання краси. Краса багатогранна, і виражає вищу будову світу, підтверджує універсальність математичних закономірностей, які однаково діють у кристалах та живих організмах, в атомі та

Всесвіті, в творах мистецтва та наукових відкриттях. Ще в древніх практиках згадувалось, що перша і найнеобхідніша із благородних наук – це геометрія. Сама природа користується її досягненнями; приклади навколо: від спіралі раковини і маленьких квітів маргаритки до симетрії шестикутних бджолиних сот. Таким чином, закони геометрії виступають основою для принципів побудови орнаменту.

В давні часи (період палеоліту) орнамент мав символічний та магічний зміст, знаковість. Ранні декоративно-орнаментальні елементи були абстрактними знаками, які виконувались у вигляді прямих, ламаних, кривих ліній та геометричних фігур – кола, спіралі, трикутника, квадрата, ромба. Важливе значення у генезі та розвитку орнаменту мали естетичні потреби суспільства, тому поступово знаки – символи перетворились в орнаментальну виразність геометричного візерунка, який вже розглядався як естетична цінність художнього освоєння світу. Геометричний орнамент характеризується ритмічністю руху елементів, що створюють візерунок і пропорційністю його частин. Його дослідники мистецтва відносять до найдавніше створеного людством орнаменту. На теренах України зразки геометричного орнаменту знайдені на посудинах древніх поселенців періоду трипільської культури.

Змінювалися звичаї та елементи матеріальної культури, а геометричний орнамент та його символіка зберігалися тисячоліттями, дещо трансформуючись, а іноді залишаючись абсолютно без змін.

Декоративно-прикладне мистецтво українського народу багато успадкувало від минулого, і геометричний орнамент є важливою частиною цієї спадщини. Геометричний орнамент був поширений в таких аспектах народної культури як килимарстві, ткацтві, писанкарстві, а також виготовленні предметів із тканини, зокрема, – вишивці. У вишивках окремих регіонів України геометричні орнаменти довгий час відігравали домінуючу роль. В основному вишивали вироби для власних потреб: жіночі і чоловічі сорочки, блузи, головні убори, а також рушники та ін. Існують різні точки зору дослідників з приводу того, чому геометричні орнаменти були максимально поширені у вишивках, зокрема, специфіка виконання малюнків на тканині голкою й ниткою і структура самої тканини можуть призвести до геометризації окремих малюнків. Цілком вірогідним також є те що, геометричні орнаменти відображали давні традиції наших пращурів геометризувати зображення.

Геометричні мотиви складних сполучень характерні для вишивки Поділля. В орнаментах подільської вишивки зустрічається мотив «кривульки» або «безкінечник». Композиційну основу вишивки утворюють складні поєднання і чергування простих фігур: ромба, ромба з видовженими сторонами, різних варіантів ромба з гачками, колом, трикутниками, а також зигзагів, ліній, квадратів.

Зигзагоподібний орнамент – меандр зустрічається у вишивках західних та південних районів Поділля. До цього виду орнаментальних мотивів належать: «сосонка», «хвощ» і «перериви», а відомий візерунок «рожі» (зірки, розетки) виступає переходом від геометричного до рослинного орнаменту. Вишивка має складну композицію й розміщується на комірці, чохлах. Особливістю сорочок Західного Поділля є наявність двох вертикальних ліній па грудях – «погрудки», трьох на спині, а також пишно оздобленого рукава. Це широка горизонтальна смуга полика з трьох частин і розшивка рукава у вигляді трьох вертикальних смуг рослинно-геометричного орнаменту або ж косих смуг, здебільшого геометричного малюнка.

У вишивках Східного Поділля переважають геометричні мотиви складних сполучень. Мініатюрна розробка їх справляє враження дорогоцінної мозаїки. Для надання сорочкам святкового вигляду суцільні маси орнаменту, що вкривають усе тло рукава, розцвічували срібними й золотими нитками. Легкості сорочкам надає змережування окремих частин «павучками».

У Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику зберігаються неповторні зразки вишивок подільського краю, зібрані у 1906 році засновником музею

Ю. Сіцинським, колекції жіночого і чоловічого вбрання весняно-літнього періоду та вишиваних рушників кінця XIX початку XX ст. Етнографічна колекція вишивок Поділля налічує близько 20 альбомів, в кожному з яких нараховується біля 50 зразків вишивок.

Сьогодні геометричний орнамент розглядають як частину архаїчної універсальної знакової системи, що включає в себе велику кількість знаків, символів, мотивів, які використовуються в різних сферах життя. Проте, орнаментальні мотиви, які раніше мали символічне значення, застосовуються у сучасному декоративно-прикладному мистецтві в нових техніках та матеріалах. Наприклад, в традиційному печворку, квілтингу або клаптиковому шитті – мистецтві із багатотисячолітніми традиціями художньої обробки тканин. Збірка полотна з клаптів, аплікація з тканини, стьобані вироби здавна існували незалежно один від одного в багатьох народів світу. Шиття з клаптів з'явилося в результаті дефіциту ситцю, що виник через заборону продажу в Англії індійських тканин У 1712 році. Ситець потрапив в Англію контрабандними шляхами і його ціна різко виросла. Обрізки, що залишалися після крою одягу із ситцю, не викидали, а використовували для створення інших виробів. Найдрібніші залишки зшивалися один з одним, утворюючи єдине полотно. З плином часу сформувалися традиційні блоки візерунків клаптикового шиття: «зуб пилки», «ведмежа лапа», «корзинка для штопання», мотив «зірка». Були створені оригінальні техніки об'ємного клаптикового шиття: «ляпаками», «кутиками», «махр», «кругляки».

На початку XX століття клаптеве шиття разом з колажем привернуло увагу художників-авангардистів і футуристів, які займалися пошуком нових засобів вираження. Квілтинг став самостійним жанром декоративного мистецтва за кордоном та у Росії. На Україні мистецтво традиційного квілтингу активно розвивається в сучасному дизайні інтер'єру, виготовленні одягу, святкових костюмів та інших сферах.

Для створення виробу в традиційній техніці квілтингу використовують шматки різнокольорової тканини геометричних форм – трикутників, квадратів, ромбів та ін. Традиційний квілт – це геометричний квілт, побудований на математичних розрахунках композиційного розташування елементів, вирішені кольорової гами. Закономірності побудови геометричних орнаментальних мотивів квілту споріднені побудові геометричного орнаменту вишивки, тобто ґрунтуються на використанні різних видів симетрії. Це: паралельний перенос, центральна симетрія, осьова симетрія, симетрія відносно площини (дзеркальна симетрія), поворот.

Американці люблять шити мотив «зірка», яка за принципом побудови подібна елементу «зірки» подільського геометричного орнаменту із етнографічної колекції вишивки Ю.Й. Сіцинського. Простежується також схожість мотивів подільського геометричного орнаменту та геометричного орнаменту традиційного квілтингу у мотивах: «зруб», «колодязь», «американський квадрат». Сучасний квілт немає жодних обмежень для художників та дизайнерів, які шукають нові течії та засоби творчого вираження. Таким чином, квілтинг підпорядковується математичним основам побудови, звертається до традицій попередніх поколінь і водночас розширює ареал свого застосування.

Мистецтво подільського геометричного орнаменту – це відлуння традицій, звичаїв народу, які зникли понад 200 років назад. Етнографічна колекція, створена Ю.Й. Сіцинським з кожним роком віддаляється від сучасності. Актуальне питання відновлення та збереження дорогоцінних, неповторних зразків вишивок Поділля. Для того, щоб відродити та підтримати традиції українського народу, подільський геометричний орнамент вишивок можна використати у сучасному мистецтві квілт-геометрії. Проаналізувавши зразки подільської вишивки із колекції, варто відмітити, що в цілому вишитий орнамент не складний для виконання у техніці традиційного квілтингу, оскільки включає точкові композиції, прямі і ламані лінії, ритмічний рух елементів створює орнаментальні мотиви. У візерунках простежуються геометричні



мотиви «зірка», «безкінечник», «кривульки», різні варіанти поєднань геометричних фігур, схожих на мотиви, що використовують американці у своїх квілтах. Сучасному художнику-дизайнеру відкриваються широкий простір у виборі мотивів для створення креативної ідеї, на основі орнаментальних традицій минулих століть. Квілтинг – мистецтво, яке перебуває у постійному різноплановому пошуку. Гармонійним поєднанням кольорових та геометричних рішень можна досягти витонченого колориту, що надасть традиційному геометричному орнаменту нового звучання. Можливість створення різного образу та багата колірна гама клаптикових речей притягують до себе увагу і можуть бути використані у сучасному дизайні етнографічного забарвлення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Банакина Л. Лоскутное шитье. Техника. Приемы. Изделия / Банакина Л. – М. : АСТ Пресс, 2006. – 67 с.
2. Зайченко В.В. Вишивка козацької старшини. Техніки. Альбом. / Зайченко В. В. – К. : Родовід. 2006. – 45 с.
3. Katharine Gurrer. The Encyclopedia of Quilting and Patchwork Techniques / Katharine Gurrer. – Sterling Publishing Company Incorporated. 2005. – 56 с.
4. Кара-Васильєва Т.В. Українська вишивка / Кара-Васильєва Т.В., Чорноморець А. Д. – К. : Либідь. 2002. – 124 с.
5. Ніколаєва Т.О. Український костюм. Надія на ренесанс. / Ніколаєва Т.О. – К. : Дніпро. 2005
6. Рольф Криста Пэчворк: Квадраты и треугольники / Рольф Криста. – М. : Арт-родник, 2010. – 75 с.
7. Сецинский Е. Программа: а) для собирания сведений этнографических о пасхе и ближайшем к ней времени; б) для собирания писанок и вышивок / Сецинский Е. // Православная Подолия. – 1906. – № 2. – С. 6.
8. Стан Т.С. Майстри декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини / Стан Т.С. – Хмельницький, 2006. – 56 с.
9. Штауб-Вахмут Б. Пэчворк и квилт. Лоскутное шитьё / Штауб-Вахмут Б. – М. : Профиздат, 2007. – 121 с.
10. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/403/1/Tumkiv.pdf>

*Оксана Сиротенко  
(Хмельницький, Україна)*

#### **РОЗРОБКА ГРАФІЧНИХ МОДЕЛЕЙ ОРНАМЕНТУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВИШИВКИ ДЛЯ ОЗДОБЛЕННЯ ДИТЯЧОГО ОДЯГУ**

*Розроблені графічні моделі базових та типових основ орнаменту української національної вишивки шляхом структурування візерунків орнаменту. Встановлено, що принцип побудови основ орнаменту базується на законах геометричної симетрії. Запропоновано спосіб побудови сукупності модифікованих схем орнаменту на вихідній базовій основі.*

**Ключові слова:** орнамент, рапорт, мотив, елемент, графічна модель, базова основа орнаменту, типова основа орнаменту, модифікована схема орнаменту.

*Graphic models of basic and typical foundations of the Ukrainian national embroidery ornament by structuring patterns ornament are developed. It was established that the principle of building the foundations ornament based on the laws of geometric symmetry. We have proposed the method for constructing set of the modified ornament schemes on the original basis.*

**Keywords:** ornament, report, motif, element, graphic model, the basic foundation ornament ornamentation typical basis, the modified circuit ornament.

**Постановка проблеми.** Оздоблення сучасних швейних виробів ручною вишивкою залишається одним із найбільш актуальних способів декорування не лише жіночого та чоловічого, але й дитячого одягу. Характерною особливістю української національної вишивки є велика різноманітність технік вишивання та видів орнаментів. Однак, при цьому вони характеризуються чіткою ритмічністю та сталістю окремих орнаментальних сполук [1]. Це дозволяє виконати структурування будови орнаменту, виділити його основні складові одиниці та дослідити принцип їх взаємозв'язку.

Низкою вчених були розроблені методи опису складних симетричних зображень-орнаментів української вишивки, які базуються на алгоритмах формалізації груп перетворень зображень на основі осьових симетрій, мові опису мінімальних рисунків та алгоритмах формалізації рапортів [2, 3, 4].

Розробка базових модулів орнаментів української національної вишивки є актуальною на сьогодні, оскільки дозволяє формалізувати різноманіття схем вишивки та уніфікувати їх складові елементи.

**Виклад основного матеріалу.** З давніх-давен наші пращери намагалися прикрасити свій одяг, зробити його святковим, урочистим, радісним, тому речі, які їх оточували, вони оздоблювали різними орнаментами. З особливою любов'ю та трепетом матері відносились до своїх дітей і тому прикрашали їхній одяг, в першу чергу, задля оберегу, а вже потім – для краси.

Спочатку виникнення дитячі вишиванки були однаковими по всій території України і не суттєво відрізнялися від одягу для дорослих. Місця розташування вишивки залишалися незмінними.

Сьогодні існує велике різноманіття ділянок оздоблення сорочок для хлопчиків, хоча класичні варіанти залишаються без змін і до тепер. Частіше за все типовими зонами декорування сорочок-вишиванок сьогодні є: комір, манжета та маніжка або вставка по лінії грудей (рис. 1); в особливо святкових варіантах – низ виробу (рис. 1, в); в коротких рукавах – низ рукава (рис. 1, в); у відкладних комірках – край відльоту та кінці коміра (рис. 1, г).

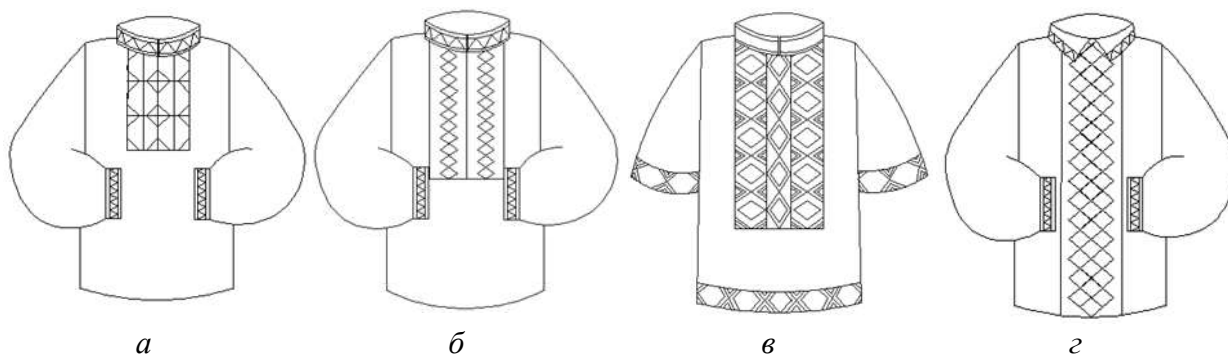


Рис. 1. Типові зони декорування сорочок-вишиванок для хлопчиків

Дослідження 100 сучасних сорочок-вишиванок для хлопчиків вказують на те, що в них зустрічаються 3 основні класи орнаментів (рослинний, геометричний, зооморфний) та змішаний (геометричний з рослинним). Однак, серед них найчастіше (80%) зустрічається геометричний орнамент, що властивий всій слов'янській міфології. В ньому у вигляді геометричних фігур зображені: квадрати, круги, ромби, трикутники, заповнені різними стилізованими мотивами, а також образами рослинного і тваринного світу, геометричні фігури [2]. Їх будова досить проста та лаконічна, що чітко вирізняється серед дрібних елементів, а форма чітка та виразна, що вільно описується простими геометричними фігурами. Їх однотипність дозволяє структурувати будову геометричного орнаменту від найпростішого контуру до найдрібнішого елементу.

За теорією Є.А. Антоновича, Р.В. Захарчука-Чугай, М.Є. Станкевича [5] вся різноманітність орнаментальних форм підпорядковується математичним законам симетрії і зводиться до трьох основних категорій: розети, бордюри та сітки.

В дитячих сорочках такі декоративні ділянки, як комір та манжета, частіше за все оздоблюють бордюрами. Принцип їх побудови підпорядковується 7 стрічковим видам симетрії (рис. 2), розглянутим в [6].

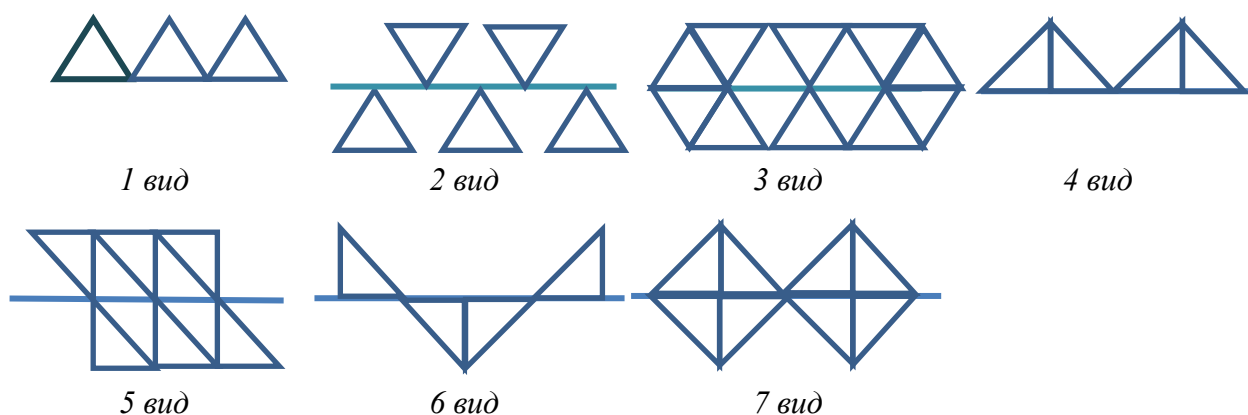


Рис. 2. Види стрічкової симетрії, що використовуються при розробці орнаментів української національної вишивки

Розети створюють шляхом вписування у ромб або в квадрат стилізованих зображень квітів та їх елементів. Такі види орнаменту зустрічаються здебільшого в орнаментах для вставок та маніжок дитячих сорочок. Вони вирізняються великою площиною заповнення та завжди є центром композиції.

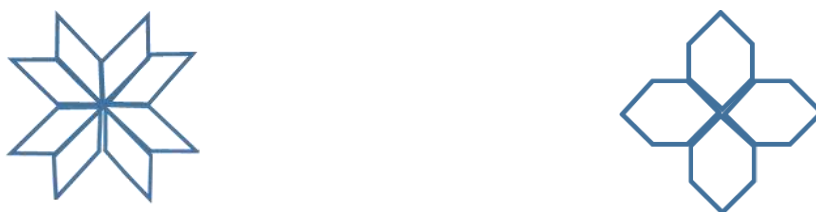


Рис. 3. Види обертової симетрії, що використовуються при розробці орнаментів української національної вишивки

В українському національному одязі сітчасті орнаменти використовуються з певним обмеженням. Це пояснюється структурою тканини або канви, що накладала обмеження на положення стібків і вони не могли бути розташовані під кутом до ниток основи і утку [7]. Відповідно в дитячих вишиванках зустрічається лише п'ять систем вузлів (рис. 4), із досліджених А.П. Баришніковим [8] як таких, що лежать в основі українського національного орнаменту.



Рис. 4. Характеристика сіток, що використовуються для створення сітчастого орнаменту

Розглянуті варіанти принципів створення елементів орнаменту дозволяють структурувати композицію орнаменту від найбільших до найменших його складових частин і розробити графічні схеми основ орнаменту. Основа орнаменту – це спрощена схема орнаменту, яка містить систему геометричних контурів рапортів, що розташовуються в певній послідовності один відносно одного і заповнені дрібними елементами та мотивами. Згідно з дослідженнями [3], кожен орнамент складається з

підорнаментів, що, в свою чергу, поділяються на рапорти і мінімальний рисунок.

У результаті дослідження 100 схем геометричних орнаментів вишивок для хлопчиків становлено, що вони є подібними за геометричною будовою основи орнаменту та елементами його внутрішнього наповнення – мотивами. Дослідження подібності внутрішньої будови орнаменту, дозволило розробити 7 груп графічних моделей базових основ орнаменту – для оздоблення маніжки (рис. 5, а) та 8 груп – для коміра та манжети (рис. 5, б).

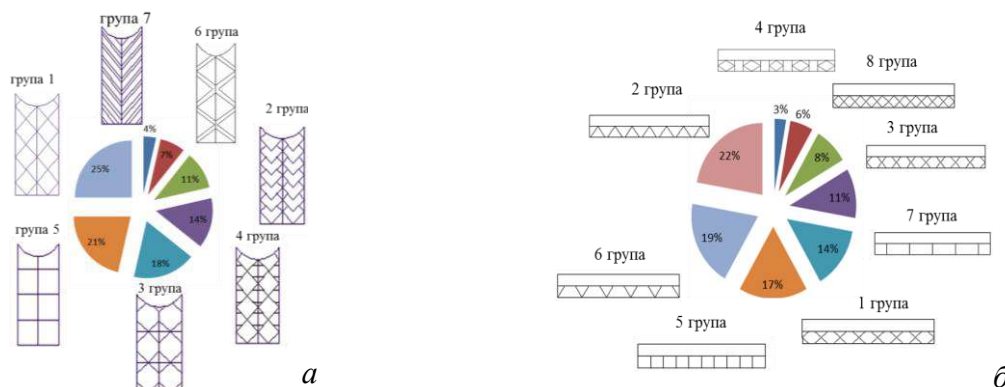


Рис. 5. Характеристика графічних моделей базових основ геометричного орнаменту: а) маніжки; б) коміра та манжети

Графічні моделі базових основ геометричного орнаменту будуються за законами симетрії шляхом повторення рапорту, що лежить в їх основі. Наприклад, значна частина орнаментів маніжки будується за принципом паралельного перенесення (рис. 6, а); в 2 групі – шляхом паралельного зміщення одного і того ж рапорту вздовж осі переносу (рис. 6, б); в 3 групі – шляхом паралельного перенесення із розтягом рапорту вздовж осі переносу (рис. 6, в).



Рис. 6. Схеми перетворень, які використовуються для побудови основи орнаменту маніжки

Відповідно в оздобленні маніжки (рис. 5), найчастіше зустрічаються орнаменти, побудовані з послідовно розташованих ромбів (група 1) або ромбів, що накладаються за принципом ланцюга (група 2); з видовжених ромбів (група 3); з ромбів, що накладаються на поперечні смуги (група 4); квадратів (група 5); з трикутників (група 6); з косих смуг (група 7).

При побудові основ орнаменту коміра та манжети, які за своєю структурою належать до категорії стрічкових, використовують принципи перетворень досліджені І.О. Засорною [7]: паралельне перенесення; паралельне перенесення зі зміщенням; дзеркальна симетрія з вертикальною віссю; дзеркальна симетрія з горизонтальною віссю (рис. 7).

Відповідно в оздобленні коміра та манжети (рис. 5) також зустрічаються орнаменти побудовані з ряду послідовних трикутників, (група 2) та видовжених ромбів (група 3); квадратів (група 5); ромбів (група 8). При цьому зустрічаються ще візерунки, побудовані на основі послідовно розташованих ромбів (група 1); ромбів скомбінованих з прямокутниками, які по чергово повторюються один за одним (група 4); прямокутників (група 7).



Рис. 7. Схеми перетворень, які використовуються для побудови основи орнаменту манжети

Аналіз внутрішнього наповнення базової основи орнаменту вишивки вказує на те, що всередині основи відбувається повторення форми зовнішнього контуру у фігурах менших розмірів, що є внутрішнім контуром орнаменту. Аналіз однотипності комбінації зовнішнього та внутрішнього контурів орнаменту дозволив розробити 7 груп графічних моделей типових основ орнаменту маніжки (рис. 8) та 8 груп – типових основ орнаменту коміра та манжети (рис. 9).

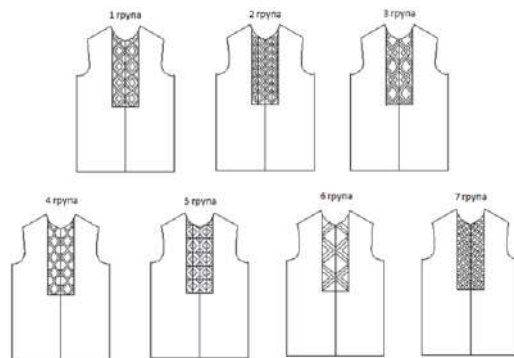


Рис. 8. Різновиди типових схем орнаменту маніжки

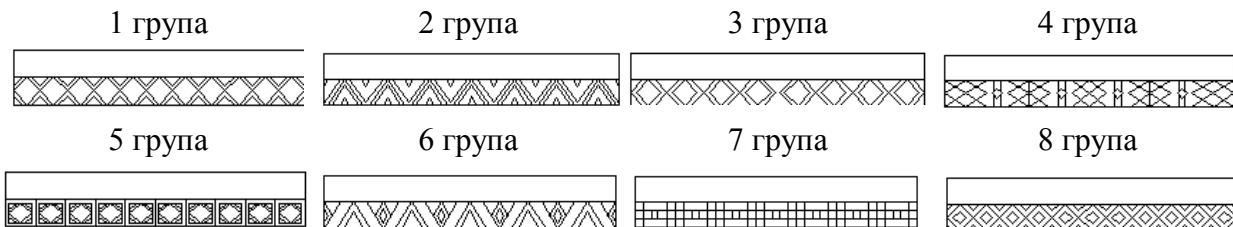


Рис. 9. Різновиди типових схем орнаменту коміра та манжети

Дослідження внутрішнього наповнення орнаменту вказує на те, що до складу різних типових схем орнаменту входить ряд подібних дрібних елементів – мотивів (рис. 10): простий ромб та ромб з вусиками, зірка, яблуневий цвіт, хрест, хміль, восьмиріжка, простий хрест, розетка.

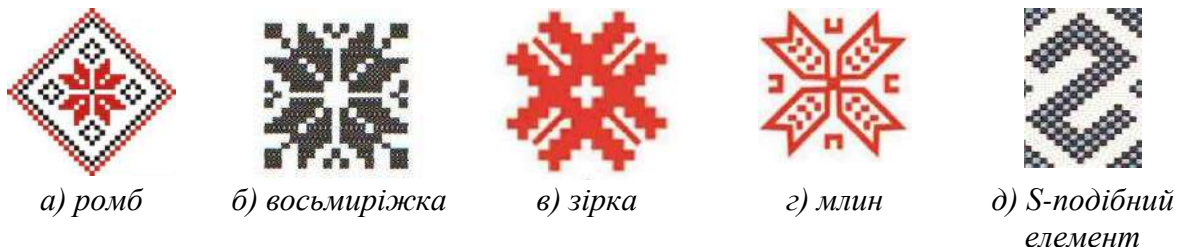


Рис. 10. Різновиди елементів вишивки геометричного орнаменту

Шляхом комбінування цих елементів з графічними моделями типових основ орнаменту отримують значне різноманіття їхніх модифікованих схем (рис. 11).

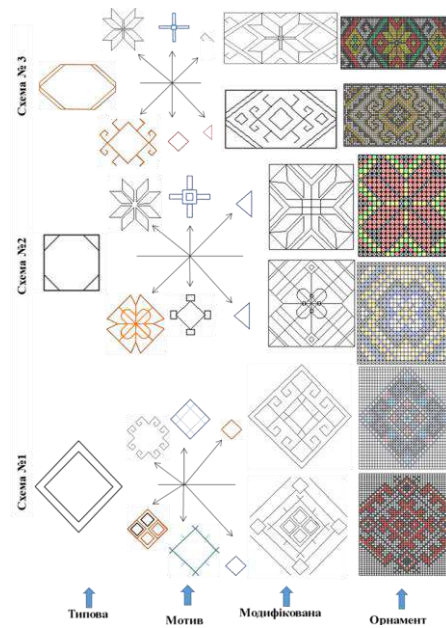


Рис. 11. Схеми модифікованих схем орнаменту української національної вишивки

Будова орнаментів вишивки структурується від базової основи до її внутрішніх елементів, що в межах наповнення основи багатократно повторюються, розташовуючись один відносно одного за принципом повороту, паралельного перенесення, зміщення та дзеркального відображення.

Відповідно процес побудови орнаменту аналогічний процесу його структурування, що передбачає вибір базової та типової основи орнаменту, наповнення її внутрішніми контурами та вписування в них окремих елементів та мотивів за законами геометричної симетрії.

**Висновки.** Розробка системи графічних моделей базових та типових основ орнаменту дозволила сегментувати всю сукупність геометричних схем вишивки на окремі групи, які характеризуються однаковою будовою основи рапорту та подібністю її внутрішніх елементів.

Запропонований принцип структурування геометричного орнаменту, може бути використаний при вивченні будови інших класів орнаментів з метою розробки базових модулів орнаментів української національної вишивки в цих групах.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Азарцева Л.С. Семіотичний аналіз українського орнаменту. – *Культура України. Випуск 46, 2014.* – УДК [7.016.4:745/749]:930.85(477.75).
2. Булгакова-Ситник Л. Подільська народна вишивка (етнографічний аспект) / Людмила Булгакова-Ситник. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. – 338 с.
3. Настасія Марусик. Буковинське вишиття і ткацтво. Знаки – символи. – Київ – Чернівці, 2011 р. – 80 с. іл.
4. Шандро Мирослава. Гуцульські вишивки – Клуш-Напока: Критеріон; Чернівці: Видавничий дім Букрек, 2005. – 104 с.; іл.
5. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів, 1992. – 272 с.
6. Шубников В.А. Симметрия в науке и искусстве / В.А. Шубников, В.А. Копцик. – М. : Наука, 1972. – 340 с.
7. Засорнова І.О., Славінська А.Л. Практичне використання методики створення і розміщення орнаментів вишивки на деталях швейних виробів// *Технологія і матеріалознавство швейних виробів: збірник наук. праць.* – Луганськ: СНУ ім. В. Даля, 2013. – С. 22-28.
8. Барышников А.П. Основы композиции / А.П. Барышников, И.В. Лямин. – М.: Трудрезервиздат, 1951. – 188 с.

*Ірина Свійонтек  
(Івано-Франківськ, Україна)*

## **З ДОСВІДУ ВИДАННЯ СЕМИ АЛЬБОМІВ: «ГУЦУЛЬСЬКІ ВИШИВКИ КАРПАТ: МИСТЕЦТВО ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ ТА КОЛОРИТУ» І «ПОКУТСЬКІ ВИШИВКИ ПРИКАРПАТТЯ: МИСТЕЦТВО ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ ТА КОЛОРИТУ»**

*Ключові слова:* автентичні вишивки, традиційний одяг, корінні жителі (типажі), фонди музеїв, серії, етнографічні регіони України, Карпати, Прикарпаття, Гуцульщина, Бойківщина, Покуття, Опілля, географія орнаменту, мистецтво геометричного орнаменту та колориту, етнодизайн, гуцульські вишивки, Покутські вишивки, фольклорно-етнографічні фестивалі.

*Key words:* authentic embroideries, traditional clothes, indigenous population (character), sources, series, ethnographic regions of Ukraine, Carpathians, Pre-Carpathian region, Hutsulian region, Boykivshchyna, Pokuttya, Opillya, geography of ornament, Art of geometric ornament and coloring, ethnic design, Huzul embroideries, Pokuttya embroideries, folk-ethnic festivals.

### **КОРОТКИЙ ОГЛЯД РАНІШЕ ОПУБЛІКОВАНИХ РОБІТ У ЦЬЙ ГАЛУЗІ**

1. «Гуцульські вишивки Карпат: мистецтво геометричного орнаменту і колориту». 2005 р. м. Івано-Франківськ, видавництво «Народне мистецтво», альбом 2 (низинкові узори). с. 284.
2. «Гуцульські вишивки Карпат: мистецтво геометричного орнаменту і колориту». 2008 р. м. Івано-Франківськ, видавництво «Нова Зоря», альбом 3 (низинкові узори), с. 288.
3. «Гуцульські вишивки Карпат: мистецтво геометричного орнаменту і колориту». 2011 р. м. Івано-Франківськ, видавництво «Нова Зоря», альбом 1 (низинкові узори), с. 320.
4. «Гуцульські вишивки Карпат: мистецтво геометричного орнаменту і колориту». 2016 р. м. Львів, видавництво «Апріорі», альбом 4 (низинкові узори), с. 264.
5. «Гуцульські вишивки Карпат: мистецтво геометричного орнаменту і колориту. Космацькі вишивки Косівщини». 2014 р. м. Львів, видавництво «Апріорі», альбом 5.1 (хрестикові узори), с. 232.
6. «Гуцульські вишивки Карпат: мистецтво геометричного орнаменту і колориту. Космацькі вишивки Косівщини». 2015 р. м. Львів, видавництво «Апріорі», альбом 5.2 (хрестикові узори), с. 264.
7. «Покутські вишивки Прикарпаття: мистецтво геометричного орнаменту і колориту». 2013 р., м. Львів, видавництво «Апріорі», альбом 1 (хрестикові узори), с. 260.

#### **Мета роботи**

Відшукати та відтворити найкращі узори автентичних вишивок кінця ХІХ-початку ХХ ст. етнічних регіонів Івано-Франківщини: Гуцульщини, Бойківщини, що розташовані на території галицьких Карпат; Покуття і Опілля, що розташовані на території Східного Прикарпаття та опублікувати їх для того, щоб весь світ побачив їх красу, щоб модельєри змогли вибрати найкращі узори для етнодизайну тощо.

#### **Виклад основного матеріалу**

Почала цілеспрямовано вивчати узори автентичних вишивок етнічних регіонів Івано-Франківщини з 1970 р.

За мудрою порадою Любомира Кречковського, зав. фондами Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття, якого я випадково зустріла під час виставки вишивок в Івано-Франківському краєзнавчому музею, порадив мені

спочатку вивчити узори вишивок із фондів музеїв. Запросив у фонди музею, дозволив мені все перемальовувати і фотографувати, при чому додав, що необхідно кожен узор вишивок паспортизувати, тобто переписати усе, що є на таблицях та інвентарних книгах. Ще порадив, щоб я їздила в села за більш докладною першоджерельною інформацією про місцеві назви: узорів вишивок, полотен, ниток, кольорів ниток, технік вишиття, місць розташування вишивок на сорочках чи перемітках тощо. Також радив усе фотографувати на фоні місцевого доквілля. Вище сказане завершив фразою, що *«тоді Ваша праця буде мати музейну вартість»*. І це справдилось, про що свідчать рецензії науковців до моїх альбомів і те, що моїм альбомам присвоєно звання навчальних посібників.

На пару років пізніше Яків Прилипко з Києва, який працював у журналі «Народна творчість та етнографія» і якого я зустріла випадково у Верховині, порадив фотографувати усі узори давні та усе, що довкола них вишито, навіть ті, які мені не дуже подобаються, для того, щоб народознавці та історики змогли вивчати впливи на процеси творення тих чи інших узорів. Він був із студентами і потім фотографували процес одягання молодої до шлюбу.

Усіх цих порад я притримувалась упродовж 47-ми років моєї дослідницької роботи по вивченню стародавніх автентичних вишивок.

Дослідження узорів вишивок упродовж 1970-2017 рр. проходило наступними кроками: вивчення території етнографічних регіонів Івано-Франківщини; накопичення фактичного матеріалу, пошук та вивчення вишивок з фондів музеїв та під час польових поїздок, обробка фотоматеріалу, відмальовування узорів вишивок на міліметровому папері та вишиття їх на полотні з рисунків, систематизація матеріалу до альбому за серіями, макетування альбому за певними схемами тощо.

Моїми першоджерелами узорів автентичних вишивок були музеї-фонди та експозиції: Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття в Коломиї імені Йосафата Кобринського; Івано-Франківський обласний краєзнавчий музей; Івано-Франківський обласний художній музей; Національний музей народного мистецтва у Львові імені Андрея Шептицького; Львівський музей Етнографії та художніх промислів Інституту народознавства Національної академії наук України (ЕХП ІН НАН); Музей українського народного декоративного мистецтва в Києві при Печерській Лаврі; Косівський музей народного мистецтва Гуцульщини; музей при Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва ім. В. Касіяна; районні музеї у Верховині, Надвірній, Долині, Рожнятові, Болехові, Снятині ім. Марка Черемшини, Городенці, Галичі; кімнати-музеї при бібліотеках БК (будинків культури в селах Серафінці та Чернятин Городенківського району), НД (народному домі м. Тлумач); кімнати-музеї при школах с. Красноїлля Верховинського р-ну, сіл Зелена та Бистриця Надвірнянського р-ну; сільські музеї ім. Гната Хоткевича в с. Красноїлля Верховинського р-ну, ім. Олекси Довбуша в с. Космач Косівського р-ну, створений колекціонером Михайлом Дідишиним, ім. Леся Мартовича в с. Торговиця, с. Тишківці Городенківського р-ну, ім. Василя Стефаніка в с. Русів Снятинського р-ну, в с. Крилос Галицького р-ну; кімната-музей при технікумі м. Бурштин Галицького р-ну; кімната-музей в будинку священників біля церкви с. Фітьків Надвірнянського р-ну, створена на основі колекції двох священників; приватні музеї колишніх колекціонерів народних вишивок та одягу: Роми та Михайла Струтинського в Косові, подружжя Паращуків у смт. Отинія Коломийського р-ну; музей одного села Саджава Богородчанського р-ну, створеного директором школи, колекціонером Василем Морозом у старій школі; музей під відкритим небом у с. Крилос Галицького р-ну; музей під відкритим небом «Шевченківський Гай» у Львові.

#### **Колекціонери узорів автентичних вишивок і давніх сорочок:**

1. Михайло Клапчук з смт. Делятин Надвірнянського р-ну.
2. Священник Зеновій Кисілевський з парафії сіл Гриніві та Колінці



Тлумацького р-ну (колекція узорів буде видана в 2-у альбомі «ПВП».

3. Вишивальниці Анниця Шкіндюк-Білатчук («Удусева») з присілка Гофа, Параска Тимчук з присілка Рикалівка с. Замагора Верховинського р-ну.

4. Вишивальниця Гафія Чорняк з с. Космач Косівського р-ну.

5. Вишивальниці Євдокія Кіндрачук, Марія Мігашук, Анна Процюк, Василина Дедерчук з смт. Ворохта Яремчанської міської Ради.

6. Анна Михайлюк з с. Климпуші, Марія Яремчук з селища Згари Надвірнянського р-ну, від неї дізналась про місцеві назви різних частин узору (орнаментальної композиції) та сорочки.

7. Вчитель Володимир Гуцуляк з м. Снятин (колекція зберігалася у сина Романа Гуцуляка).

8. Вчителька Ольги Кут з с. Микуличин Яремчанської міської Ради.

9. Колекціонери с. Глушків Городенківського р-ну: Подружжя Гафійчуки, Люба Бойчук, брати Легенюки та їх сестра та ін.

10. Григурок Олександр (родом з с. Ганьківці) з м. Івано-Франківськ.

11. Марія Медик та її син з м. Яремче (мріють створити приватний музей).

12. Василь Вишиванюк та Стойко з м. Коломия тощо.

13. Едуард Радиш та його батько з м. Косів.

**Села** (Моїми респондентами в селах були старші жінки та вишивальниці).

**Свята храмові в селах.** Храмові свята проводяться кожного року у нижче перелічених селах: Літнього Миколи (22.05) в с. Бережниця Верховинського р-ну; Вознесіння Господнє (травень) в с. Бабин Косівського р-ну; Зелена Неділя в с. Ільці Верховинського і в с. Яворів Косівського р-ну; Зелений Понеділок в с. Верхній Ясенів Верховинського району, в с. Соколівка Косівського р-ну; Івана (Св. Йоана Хрестителя, 07.07) в м. Косів, с. Пістинь Косівського р-ну (верхня церква), с. Білоберізка Верховинського р-ну; Петра (Свв. Апостолів Петра і Павла, 12.07) в с. Космач Косівського р-ну, в с. Красноілля Верховинського р-ну; Ольги (24.07) в с. Берестечко (Дземброня) Верховинського р-ну; Володимира (28.07) в с. Перехресне Верховинського р-ну; Іллі (02.08) в с. Голови та Кривопілля Верховинського р-ну, с. Прокурава Косівського р-ну (переносне на неділю); Успенія Анни (07.08) в с. Бистрець Верховинського р-ну; Спас яблучний (19.08, Преображення Господнє) в с. Старі Кути Косівського р-ну, смт. Ворохта та селах Микуличин і Яблуниця Яремчанської міської Ради; Успенія Пресвятої Богородиці (28.08) в с. Чернятин Городенківського р-ну (1972 р.), в смт. Верховина, в с. Пістинь Косівського р-ну; Головосіки (08.09) в с. Зелене Верховинського р-ну; Різдво Пресвятої Богородиці (21.09) в с. Криворівня Верховинського р-ну; Воздвиження Чесного Хреста (27.09) в с. Космач Косівського р-ну.

**Свята не храмові в селах:** Маланки (13.01) та Василя Великого (Старий Новий Рік, 14.01) в с. Пістинь Косівського р-ну; Шуткова (Вербна) Неділя в с. Вербоivecь Косівського р-ну; Воскресіння Христове (Великдень) в с. Космач Косівського р-ну; Маковея (14.08) в с. Микуличин Яремчанської міської Ради; Дмитра (08.11) в с. Татарів Яремчанської міської Ради; та в селах Яблуниця, Черемошна Верховинського р-ну; Великий Рожен, Річка Косівського р-ну; Поляниця Яремчанської міської Ради; Зелена, Бистриця, Климпуші, Згари Надвірнянського р-ну.

**Весілля традиційні** в селах та їх присілках: присілки Підобіч та Багни смт. Верховина; села Красноілля, Ільці, Криворівня Верховинського р-ну; села Тишківці та Кунисівці Городенківського р-ну.

**Приватні поїздки** в села та їх присілки: села Зелене, Бистрець, Черемошна, Замагора, Буковець Верховинського р-ну; села Черче, Пуків Рогатинського р-ну; села Козаківка, Міжріччя, Підбережжя Болахівської міської Ради; села Лука, Уніж, Незвисько, Глушків, Вікно Городенківського р-ну; села Петрилів, Золота Липа, Петрів, Сокирчин, Живачів, Гарасимів, Гринівці, Колінці Тлумацького р-ну.

**Фестивалі фольклорно-етнографічні:** «Міжнародні гуцульські фестивалі» в трьох областях: Карпатах галицьких, закарпатських та буковинських; фестивалі Бойківщини («Бойко-фест») в трьох областях: Івано-Франківській, Львівській (м. Турка), Закарпатській; Покутські фестивалі («Покутські джерела») в містах Снятин, Городенка, Коломия, Тлумач, Тисмениця; Опільські фестивалі («Опільської пісні») в Рогатині; Лемківські фестивалі («Лемківська ватра») в Монастирську Тернопільської області; Всеукраїнські фестивалі («Родослав») в Івано-Франківську; фестивалі «Етномузики» в с. Шешори Косівського р-ну; фестиваль «Лудинє» в м. Косів; фестиваль «Полонинське літо» на полонині Західок с. Верхній Ясенів Верховинського р-ну; фестиваль «Писанка» в м. Коломия та с. Космач Косівського р-ну; фестиваль «Великдень у Космачі» (Косівського р-ну); фестиваль «Гуцульська бриндза» в м. Рахів Закарпатської області; фестиваль «Карпатський вернісаж» в м. Івано-Франківськ тощо.

Під час фестивалів я фотографую учасників фольклорно-етнографічних колективів у традиційному одязі, узорі вишивок на виставках автентичного одягу сучасних колекціонерів тощо.

В багатьох селах є аматорські фольклорно-етнографічні колективи, наприклад: «Народний аматорський ансамбль танцю родини Іллюків та Ванджуриків» *присілок Вінче* смт. Верховина, лауреат премії В. Гнатюка.

**Ювілейні свята сіл і міст:** свято Незалежності України; День музеїв в с. Крилос Галицького р-ну; День міста Яремче (30.07); свята 650-річчя с. Микуличин Яремчанської міської Ради, 650-річчя с. Космач, 850-річчя міст Тисмениця, Городенка, Снятин тощо.

**Свята вишиванки** в м. Івано-Франківську та Тернополі.

**Виставки** вишиванок: Палаці Україна в Києві, в НМЦКТП (Навчально-методичному центрі культури та туризму Прикарпаття) в Івано-Франківську.

**Під час польових поїздок** з собою маю мапу, фотоапарати, колись кінокамеру, диктофон, блокноти, ручка, кольорові олівці чи маркери, шкалу поділу кольорів ниток DMC для правильного добору відтінків кольорів ниток із кольорами на автентичних вишивках, щоб правильно подати в альбомах відтінки кольорів згідно міжнародної шкали DMC.

Фотоплівки я здаю у фотолабораторії для проявлення, роблення слайдів і фотографій розмірами 15x10 см і 20x30 см та Index-Print(и) розміром 20x30 см. Інформацію з цифрового фотоапарату скидають на флешки, диски та роблять теж Index-Print(и). Паспортизую кожну фотографію та Index-Print(и) згідно до записників. Фотографії зберігаю у фотоальбомах. Фотоальбоми класифікую: за етнічними регіонами: Гуцульщина (Галицька, Буковинська, Закарпатська), Бойківщина (Східна, Західна та Центральна), Покуття, Опілля (Східне, Західне та Північне), Лемківщина, Західне Поділля (Тернопільщина), «Родослав» тощо; по колекціонерах: Паращуки, Гафійчук, Стойко, Григорук, Струтинські; за темами до альбомів виданих чи запланованих до видання тощо. Фотоплівки зберігаю у пластикових контейнерах для попередження їх висихання. Частину плівок порізала і зберігаю по шість та вісім кадрів у спеціальних файлах, які колись продавали. Слайди порізала на кадри і зберігаю в спеціальних рамках, пластикових коробках, а деякі у файлах. Інформацію з цифрових фотоапаратів зберігаю на флешках, дисках та Index-Print(ax). Index-Print(и) зберігаю у папках з файлами.

До цього часу назбиралось коло 50 тисяч фотографій.

**Геометричний орнамент** є найбільш характерним для Гуцульщини та Покуття і це мій улюблений орнамент, а улюбленою технікою є **низинка**, яка найбільш поширена на Гуцульщині та Покутті.

**Процес підготовки узорів вишивок до видання:** вибираю найкращі узорі вишивок того чи іншого села чи осередку; перемальовую узорі вишивок на міліметровий папір і паспортизую; відшиваю рисунок узору, який в народі називають

«розводом», на бавовняному полотні нитками DMC; з «розводів» узорів роблю ксерокопії та паспортизую їх; деякі «розводи» узорів вишивок заповнюю кольоровими нитками DMC, якщо немає фотографій для зразка або кольори вишивок дуже вигоріли і теж роблю ксерокопії; зберігаю ксерокопії «розводів» в папках з файлами.

**Процес підготовки макету альбомів вишивок до видання.** Описую на комп'ютері текст до альбому за звичною схемою, куди входить: **вступна** частина; **основна** – це опис: таблиць, зразка узору вишивки до таблиці, фотографій автентичних вишивок запозичених з різних джерел, що відповідають зразку до таблиці, типажів у сорочках з відповідними узорами до таблиці та **додатки**.

Зберігаю опис на комп'ютері та флешах і дисках, які потім віддаю видавництву для верстки альбому.

Усі альбоми поділила на чотири серії під назвою: «Гуцульські вишивки Карпат»; «Бойківські вишивки Карпат»; «Покутські вишивки Прикарпаття»; «Опільські вишивки Прикарпаття».

**Географічну назву** регіонів подаю тому, що не усі люди за межами України знають про те, де знаходиться Гуцульщина, Бойківщина, Покуття чи Опілля. З цією метою подаю в альбомі також мапи районів окремих етнічних регіонів області, узори вишивок з яких входять до альбому.

**Кожна серія** повинна мати стільки альбомів, скільки вдасться відшукати узорів автентичних вишивок з різних джерел. Наприклад, я видала до тепер сім альбомів про «Гуцульські вишивки Карпат» та «Покутські вишивки Прикарпаття», але маю вишиті узори ще до чотирьох альбомів. Після мене мрію, щоб було багато авторів, які зможуть видати наступні альбоми з усіма узорами кінця XIX-початку XX ст., використавши різні джерела.

**ЗМІСТ альбомів побудований за наступною схемою:**

**Обкладинка** робиться на фоні зеленому для Карпат, на фоні вишневого для Покуття в зв'язку з типовим колоритом їх одягу та вишивок і гарного типажу в традиційному одязі. Моє ім'я та прізвище зверху перед типажем, а номер альбому внизу і підпис:

### **«ГУЦУЛЬСЬКІ ВИШИВКИ КАРПАТ:**

#### **Мистецтво геометричного орнаменту і колориту»**

Чому подаю назву мистецтво колориту? Тому що в минулому вишивальниці підбирали такі кольори ниток до узорів вишивок, які гармоніювали з одягом.

**ФОРЗАЦ** подаю по-різному: може бути низинковий «розвід» гарного узору, або рапорти мотивів різних узорів, або типажі гуцулів на фоні орнаментальних мотивів тощо. Звичайно, ці питання узгоджую з художниками, які роблять верстку альбомів.

#### **НАСТУПНІ СТОРІНКИ**

На **стор. 2.** Подаю назви альбомів в **трьох** мовах: польській, німецькій та англійській.

На **стор. 3.** Серія «Вишивки Карпат». Галицька Гуцульщина: Івано-Франківщина. Назва альбому, як на обкладинці, номер альбому та **навчальний посібник**.

У 2012 р. *«Рекомендовано до друку (альбоми) Вченою радою Інституту реклами як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів» (протокол № 2 від 14.12.2012 р.).* Рецензентами були:

- **Є.А. Антонович**, професор, завідувач кафедри етнодизайну та дизайну реклами, ректор Інституту Реклами (м. Київ);
- **Р.В. Захарчук-Чугай**, доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий працівник Інституту Народознавства Національної Академії Наук України (м. Львів);
- **М. Селівачов**, доктор мистецтвознавства, професор, академік АН Вищої школи України (м. Київ).

Захарчук-Чугай Р.В. та Селівачов М. були рецензентами моїх альбомів, а професор Євген Антонович запрошував мене з доповідями на різні Міжнародні науково-практичні конференції та конгреси з 2001 р. в міста – Київ, Полтава, Косів. Матеріали моїх доповідей надруковані в різних збірниках наукових праць.

Я не автор узорів автентичних вишивок, тому подаю підпис запозичений від Еріха Кольбенгаєра (1912 р.) і пристосований до мене:

*«Вишивки кінця ХІХ - першої половини ХХ ст. збрала, сфотографувала, паспортизувала, вивчила, систематизувала, перемалювала, відшила, описала та проілюструвала таблицями, відтворених зразків узорів вишивок сорочок, (авторськими) фотографіями автентичних вишивок і типажами гуцулів (покутян, бойків, опілян) у традиційному одязі».*

*Лікар Ірина Свйонтек протягом 1970-2017 рр.*

На **5 стор.** подаю ще й присвяту від себе та людей, які зберегли ці узори: *«Пам'яті безіменних авторів орнаментів гуцульських (покутських) вишивок минулих століть ПРИСВЯЧУЄМО та вносимо їх безсмертні творіння в скарбницю українського полотняного літопису».*

У **вступній частині**, крім рецензій науковців, опису осередків вишивок тощо, подаю фотографії типажів у традиційному одязі та вишивках цього регіону чи району.

**Основна частина** альбому складається з одного або кількох районів, яких об'єднують подібні орнаменти. Подаю мапу району чи села, опис локальних особливостей вишивок району чи села, фотографії респондентів тощо. Описую сучасний стан вишивок села.

Далі подаю таблиці і фотографії зразків узорів вишивок до таблиць, фотографії автентичних вишивок, типажів переважно корінних жителів Карпат або Прикарпаття в церкві чи біля церкви під час Храмових свят, весіль; учасників аматорських фольклорно-етнографічних колективів тощо.

У **додатках** подаю резюме, бібліографію, зміст, поради для студентів вищих навчальних закладів, які вивчають народні вишивки України по етнічних регіонах, подяку людям, які допомогли мені при підготовці альбому до видання, тощо, а також автобіографію та зміст.

**Висновки.** У цій доповіді поділилась досвідом дослідження автентичних вишивок і про те, як я поступово підходила до публікацій моїх альбомів.

Подарувала Коломийському національному музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського: сім опублікованих мистецьких альбомів про вишивки Гуцульщини та Покуття, узори вишивок відтворені мною до цих альбомів, великі фотографії типажів гуцулів, бойків, покутян, опілян, лемків на 42-х великих картонних таблицях.

Усі мої здобутки теж будуть подаровані КНМНМГП: альбоми з фотографіями, фотоплівки, папки з Index-Print(ами), флешки, диски, наступні альбоми, які мені вдасться опублікувати, або макети цих альбомів разом з відтвореними узорами вишивок на полотні до них, журнали «Народне мистецтво» і «Народна творчість та етнографія» та інші книжки і журнали, де надруковані мої статті та авторські фотографії тощо.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кольбенгаєр Е. *Взори вишивок домашнього промислу на Буковині / Ерік Кольбенгаєр. – 1902-1912.. – 74 таблиці узорів вишивок по Повітах.*
2. Курилич М. *Гуцульський орнамент. Елементи і мотиви гуцульського орнаменту / Михайло Курилич. – К. : ЛК Мейкер, УВЦ. – 2001.*
3. Маслова С.Г. *Орнамент русской народной вышивки. / С.Г. Маслова. – М. : «Наука», 1978.*
4. Павлуцький Г. *Історія українського орнаменту. / Григорій Павлуцький. // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 4-6.*
5. Селівачов М. *Лексикон української орнаментики. / Михайло Селівачов. – К. : Редакція Вісника АНТ, 2005. – С. 400.*

**Ярослава Лаврентович**  
(Косів, Україна)

### **МИСТЕЦТВО КОЛОРИТУ ГУЦУЛЬСЬКИХ ВИШИВОК**

*Стаття характеризує локальні відмінності вишивки на сорочках із трьох осередків Гуцульщини – Космацького, Косівського та Верховинського. Дослідження є свідченням багатства гуцульського вишивального мистецтва, яке проявляється в художньо-стилістичних особливостях, а саме в кольоровій гамі.*

**Ключові слова:** вишивка, колорит, орнамент, техніка.

Українська вишивка – це орнаментальна та колористична скарбниця, що розкриває невичерпне багатство творчої майстерності народу, вершин його мистецького хисту. Впродовж багатьох років наш народ нагромадив величезний творчий потенціал і вміння за допомогою простих засобів створювати високопрофесійні твори мистецтва. Особливу відмінну художню образність мають вишивки гуцульських сорочок, хоча неможливо віднайти який характерний зразок, що мігби дати загальне уявлення про характер вишивок цього етнографічного регіону. Кожне село гуцульського краю має свої ознаки, як у формотворенні одягу, так і в засобах декорування.

Цікаву особливість можна простежити, спостерігаючи гуцульські вишивки по умовній лінії з села Космач через Шешори, Вербовець, Яворів, Буковець до найвіддаленіших сіл Верховинського району Голови, Гринява та Пробійна. Якщо взяти зразки вишивок цих сіл і розмістити в певному порядку, то побачимо цікаву колористичну градацію від жовтогарячих космацьких зорів через спокійніші коричнево-червоні шешорські та синьо-зелені яворівські до холодно-синіх пробійнівських зразків. На мою думку, це зумовлено географічно-кліматичними умовами нашої місцевості.

В роботах-творах народні майстри відображали світ, що їх оточував, зокрема природу. Якщо проаналізувати клімат у селі Космач, то можна відзначити, що гори не надто високі, переважають листяні ліси, котрі особливо в осінню пору набувають жовтогарячих відтінків, що присутні в космацьких вишивках. Якщо заглиблюватись у віддалені райони Верховини, клімат стає суворішим, гори вищими, листяні дерева змінюються на хвойні, які на відстані набувають холодніших відтінків, що і відображається у вишивках. Застосування основних технік вишивання «хрестика» і «низинки» пов'язане із віддаленістю від торговельних шляхів та цивілізації. В тих селах, де краще розвивалися економічно-торговельні відносини, простежується поява більш новіших технік художнього вишивання таких, як «хрестик», а в місцевостях Верховинського району помітне збереження автентичної «низинки».

В деяких селах, звичайно, присутня асиміляція гуцульських вишивок, але подібне явище відбувалося не лише між сусідніми селами, але й цілими етнографічними осередками. Яскравим прикладом є село Бабин, де поряд з традиційними орнаментами набула широкого розповсюдження вишивка пацьорками. Але таке запозичення є ще й звичайнісіньким проявом моди, коли наприклад, привноситься щось нове, а радше, бажання наслідувати. На жаль, сьогодні такі явища дуже активні. Це можна спостерігати на весіллях, храмових святах, коли жінки приходять одягнуті в сорочках з однаковим орнаментом.

Як своєрідне художнє локальне явище гуцульського мистецтва, виділяється вишивка села Космач з його присілками. Серед розмаїття вишиваних речей виділяються вишивки жіночих та чоловічих сорочок. Кольорова гама містить по чотири

відтінки жовтих і оранжевих кольорів, які доповнюють зеленими, коричневими, вкрапленням голубого та темно-вишневих кольорів. Відомі прадавні назви орнаментів космацьких уставок – «кнегиньковий», «сливовий», «ружевий», «смерековий», «сосновий», «дубовий лист», «летючий», «ріжкатий», «качуровий», «перловий», «скосак», «безконечник з кнегиньковим», «безконечник без вулиць», «лумеровний», «пушкатий», «скриньчастий», «ключковий», «баранові» та інші.

Космач завжди мав свої особливі орнаменти для оздоблення вишивкою, але в 20-30-х рр. ХХ ст. космацькі майстрині для заробітку грошей самі переробляли свої візерунки на микуличинський чи закарпатський мотиви, так, щоб їх там продати. Ще й понині в Микуличині, Ворохті, Ясіню та Рахові горяни носять сорочки, які вишивали космацькі майстрині. Орнаменти космацьких сорочок характерні тим, що в них оздоблена найбільше уставка, обшивка коло шиї тонка, зібрана морщинкою. Усі космацькі орнаменти вишиті хрестиком, півхрестиком, низинним шнурком, швом позад голки. Уставки вкладені стрічковими композиціями. За технікою виконання орнаментально-композиційною будовою, силою звучання та колоритом космацькі вишивки не мають собі рівних.

Рухаючись на схід, потрапимо до села Шешори. Оскільки воно межує з Покуттям, то в певній мірі це відобразилось на оздобленні сорочок. З давніх зразків відомо, що тут побутували жіночі сорочки уставкого типу. Орнаменти переважно геометрично-ромбовидні розміщені смугами. В колористиці переважають червоні кольори з вкрапленням зеленого та оранжевого. Основним кольором є чорний. Техніки вишивання – «низинка», «шнуровані шви» та «хрестик».

Село Пістинь теж межує з Покуттям. У сорочках переважають вишивки червоно-чорних кольорів. Поширені сорочки-рукавівки, рукави в яких заповненні смугами по вертикалі чи діагоналі. Рукави в цих сорочках повністю вишивались чорними або червоними бавовняними нитками. Шестикутні мотиви «грушечки» або хрестоподібні фігури розміщувались переважно вертикальними рядками. Сорочки, в котрих уставки вишивались чорним кольором – це знак жалоби. Після Другої світової війни з'явилися сорочки з круглими рукавами, котрі викінчувались зубчиками, вив'язаними гачком. Рукави під уставками зібрані внизу морщинкою. Основною технікою оздоблення є хрестик.

Заглиблюючись далі в гори, колористична гама набуває темніших відтінків. Так, у селі Шепіт сорочки оздоблені в червоно-коричневій гамі геометричними орнаментальними мотивами. Переважаючими елементами є трикутні і ромбічні. В окремих сорочках явно виражений вплив космацьких вишиванок, на котрих присутні традиційні елементи, а також колористика поєднує в собі жовті і коричневі відтінки з вкрапленням зеленого й оранжевого. Також зустрічаються уставкові сорочки, які за технікою виконання і кольоровою гамою нагадують верховинські, але ширина уставок цих сорочок дещо менша.

Не менш виразною за характером є вишивки жіночих сорочок села Вербовець. Гідні подиву за кількістю технік оздоблення та технічним виконанням. Так, «кучерявим швом» вишивали сорочки тільки в цьому селі. Такі сорочки називались ще «писані». Найдавніші взори на них були однотонні, вишиті яскраво червоним кольором, згодом темнішим або чорним. Пізніше з'явилися двовзори в поєднанні двох і рідше трьох кольорів. Орнаменти вишиті вишнево-синім чи червоно-зеленими кольорами. Композиція рукава вкладена у три-або чотири-стрічкову композицію, кожна відокремлена технікою «ланцюжок». Ще на вербовецьких сорочках поєднували «кучерявий шов» з «крученим швом», що створювало рельєфні горбочки, котрі вкривали всю поверхню рукава. Монументальність звучання вишивки «рукавівок» обґрунтована рельєфно-виступаючими, укрупленими мотивами на білому фоні. Вони розміщувались прямими вертикальними, скісними або в шаховому порядку смугами. Обшивка і пазуха оздоблювались вузькою вишивкою, наближеною за композицією

до основного орнаменту.

Вишивані сорочки села Яворів вирізнялися своєю особливістю. Найдавніші зразки сорочок вишиті вовняними нитками з домінуючим червоним, чорним, жовтим та зеленими кольорами. Пізніше в яворівських вишивках почали переважати блакитні та зелені кольори. Пишно оздоблені рукави вкладені з мотивів ромбів, трикутників, шестикутників. Техніки виконання здебільшого, «хрестик», але трапляється «низинка» та «лиштва».

У селах Соколівка та Снідавка колористична гама змішана. Поряд з геометричним, зустрічається рослинно-геометризований та зооморфний орнаменти.

Село Бабин вражає розмаїттям кольорів і техніками виконання місцевих вишиванок. Але водночас віднайти істинно місцеві зразки важко.

У селах Розтоки та Білоберезка відчувається зміна кольорів на холодні. Присутні елементи з верховинських вишивок з вкрапленням синіх, синьо-зелених кольорів. Теплий червоний колір змінюється більш холодним крапком.

Вишивки в селі Великий Рожен теж наближаються у бік холодної гами, виконані як «хрестиком», так і «низинкою».

Якщо провести порівняння між вишивками Косівського та Верховинського району можна помітити, що в першому більш виражені розбіжності в локальних особливостях між вишитими сорочками окремих сіл за технікою виконання, орнаментикою та колористикою.

Сорочки у Верховинському районі вирізняються соковитою поліхромністю, змішаним вмістом теплих і холодних відтінків.

Отже, розглянуті сорочки Гуцульщини засвідчують про багато рис, що зумовлено схожістю природно-географічних умов, характером господарської діяльності, насамперед, у крої, способах носіння, техніках оздоблення рахунковими швами, засобами ручного художнього вишивання. Однак, спостерігаються відмінності в кольоровій гамі вишивок. Географічно-кліматичні умови нашої місцевості сприяли утвердженню цікавої колористичної градації вишивок традиційних сорочок від яскравих мажорних жовтогарячих космацьких взорів через спокійніші коричнево-червоні шешорські до синьо-зелених яворівських, а далі холодно-синіх пробійнівських зразків.

Гуцульська вишивка вважається вишуканим мистецтвом кольорової графіки. Вона зберегла і продовжує нести в собі багатовікову культуру, побут, уявлення про навколишній світ простими засобами – лінією та кольором Великий доробок гуцульської вишивки вийшов у життя Ірини Свйонтек. Нею зібрані та детально опрацьовані локальні художні відмінності гуцульських вишивок на сорочках. А також завдяки високопрофесійним особистостям, народним майстрам та діяльності Коломийського Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття та окремим приватним збіркам, де зібрані шедеври вишивального мистецтва, ми маємо можливість черпати сили, задавати тон, мати приклад для наслідування та розвитку.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка Західних областей України. – К. : Наукова думка, 1988. – 300 с.
2. Свйонтек І. Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту. Альбом 1. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2011. – 320 с. (в т.ч. 144 сторінок повноколірних) [П'ятий мистецький альбом: Навч. посіб.]. Космацькі вишивки Косівщини. – Кн. 2. – Львів: Априорі, 2015. – 264 с.: іл.; табл.; фото.
3. Свйонтек І. Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту / авт.-упоряд. Ірина Свйонтек. [П'ятий мистецький альбом]. Космацькі вишивки Косівщини. – Кн. 1. – Львів: Априорі, 2014. – 232 с.: іл.; табл.; фото.
4. Свйонтек І. Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту/авт.-упоряд. Ірина Свйонтек. [П'ятий

*Григорій Кисіль  
(Гадяч, Україна)*

## **УКРАЇНСЬКА ВИШИВКА: ПОРТРЕТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (ПРЕЗЕНТАЦІЯ АЛЬБОМІВ ВИШИВОК)**

Українська народна вишивка була і є одним з найпоширеніших видів декоративно-ужиткового мистецтва українців. Її коріння сягає в глибину тисячоліть. Вишивка – це безцінне джерело мистецьких традицій народу. Через орнаментику у вишивці наші предки передали нам своє світобачення, розуміння краси. І наш обов'язок не тільки зберегти цю спадщину, але й примножити її та передати наступним поколінням.

Основним елементом української вишивки є орнамент. Орнаментом люди прикрашали предмети домашнього вжитку, одяг, знаряддя праці, житло. У давнину орнамент був не лише прикрасою, йому приписували магічну силу. Були переконані, що вишитий одяг оберігає від недобрих, злих духів. Мотиви для орнаменту люди брали з рослинного і тваринного світу природи. На мотиви орнаменту впливали умови життя та особливості побуту, через що орнамент в українській вишивці набув національних особливостей.

Орнамент (з лат. «прикраса») – це декоративний узор, побудований на ритмічному повторенні і чередуванні елементів, який використовують як прикрасу. Малюнок (мотив) цих елементів в орнаменті також умовний, далеко не завжди природний. Український орнамент будується як на геометричних, так і природних, тобто рослинних і тваринних (зооморфних) мотивах.

Колірна гама українського орнаменту різноманітна, але традиційними вважаються червоний і чорний кольори. Зрозуміло, що в кожному регіоні є свої особливості орнаменту та його колористики, та саме два кольори – червоний і чорний – стали загальнонаціональними.

Якщо говорити про орнаментику полтавської вишивки, то в ній переважає рослинний мотив у вигляді дерева – життя або вазона. А традиційні кольори полтавської вишивки – пастельні, розбілені: світло-голубий, світло-сірий, світло-бежевий. А білим по білому – то виключна особливість полтавської вишивки.

Нараховують більше сотні технік вишивання. Та з поміж інших найулюбленішою стала хрестикова техніка, бо вона проста і для вишивання, і для перезнімання узорів. Хрест – сакральний знак. Вишиваючи узор хрестиком, вишивальниця ніби благословляє того, хто буде користуватися цією вишивкою.

У моїх альбомах «Українська вишивка» малюнки-схеми портретів, ікон, тематичних композицій та орнаментів-узорів для вишивання подано саме хрестиком. Для того, щоб спростити процес вишивання у малюнках-схемах подано щонайменшу кількість кольорів, що полегшує вишивання. Виконано їх власноруч, без використання «бездушного» комп'ютера.

Я і до сьогодні, як реліквію-оберіг, бережу сорочку, вишиту мені мамою, коли я по закінченні інституту, їхав на роботу – у нове життя, та рушник з вишитим підписом: «Рушник рідна мама дарую синочку Гришці на щастя, на долю».

Якщо сьогодні я щось умію, чогось досягнув у житті, то – від батьків. Інтерес до мистецтва я відчув з раннього дитинства. Скільки себе пам'ятаю, завжди в мені горів вогник потягу до чогось красивого у житті і природі, до малювання. І мої батьки, прості люди від землі, розуміли мене і підтримували той інтерес. Я щиро вдячний їм за це.

Щороку я буваю на Сорочинському ярмарку. Це – свято душі Полтавського



краю. Традиційно на ярмарку я зустрічаюсь з вишивальницями різних регіонів України. Це – наші теплі і щирі розмови про вишивку.

Ось уже сорок років я збираю, колекціоную зразки української народної вишивки та створюю свої власні, авторські орнаментальні та декоративні композиції.

З 1981 року на сторінках журналів «Жінка» та «Україна» надруковано біля 80-ти моїх творчих робіт – художніх розробок – схем для вишивання в техніці «хрестик». Це – ікони, релігійні композиції, портрети видатних людей України, орнаменти, декоративно-орнаментальні, шрифтові та тематичні композиції. За цими схемами вишиває вся Україна і не тільки. Про це свідчать сотні листів до мене від вдячних вишивальниць.

Ось декілька слів з листів вишивальниць:

– Дякувати Богові, що ви є в нашій славній Україні;

– Хай Вам Бог дає здоров'я і сили для такої роботи;

– Схиляю свою сиву голову перед Вашим талантом.

– Схеми для вишивання «хрестиком» Григорія Кисіля на українському просторі рукоділля найкращі. Етнічні. Гармонійні.

– Ваші роботи дуже легко вишивати. Ви розробляєте свої схеми від душі і серця своїми руками, а не холодним, бездушним комп'ютером.

– Маєте дар від Бога.

Радий, що дружина, діти і внучка кохаються у вишивці. Відтворюють на полотні мою художню працю. Своє життя присвятив любові, збереженню та подальшому розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва. Народна вишивка стала моєю долею.

У полтавському видавництві «Дивосвіт» вийшли друком мої чотири альбоми «Українська вишивка»: «Орнаменти, шрифти, тематичні композиції» (2005), «Портрети видатних людей Полтавщини» (2007), «Ікони. Релігійні композиції» (2008), «Портрети Тараса Шевченка» (2014).

Свій перший альбом «Українська вишивка» я присвятив своїй любимій внучці Софійці. Може це символічно, що я живу, працюю і займаюсь творчістю у древньому Гадячі, де у свій час жила Олена Пчілка, відома не тільки як мати Лесі Українки, а і як глибокий знавець українського національного орнаменту, народної вишивки.

Продовжуючи традиції славної землячки, я у своєму першому альбомі «Українська вишивка» подаю візерунки-орнаменти традиційної народної вишивки Полтавщини. Переважно це узорі з рушників та сорочок. Більша частина орнаментальних композицій є авторськими, створених на основі народних мотивів. В альбомі біля 90 узорів та орнаментальних композицій.

Окрему групу художніх розробок становлять шрифтові композиції. Це найбільш забута сторінка народної вишивки. Конструюванням шрифтів для вишивки у техніці «хрестик» на Україні займаюся лише я. Шрифти подаються різні за характером, побудовою та розміром, що дає вишивальницям широке поле вибору.

В альбомі я подаю декілька і тематичних композицій, зокрема композиція національної символіки: «Боже великий, єдиний, нам Україну храни».

Ми, полтавці, пишаємося багатою історією рідної землі, іменами відомих в усьому світі наших великих земляків. Вони прославили Україну і свій рідний край. Їх імена – то наші духовні і моральні орієнтири.

З метою відродження і подальшого розвитку прадавнього народного мистецтва вишивки, виховання молоді на національно-культурних традиціях рідного краю я видав другий альбом «Українська вишивка. Портрети видатних людей Полтавщини». Цей альбом я присвятив своїм донькам, викладачам училища культури, Оксані та Ірині. Крім 18 портретів, у своєму альбомі я подаю 20 орнаментів полтавської вишивки – узорі з давніх рушників та сорочок, значну частину яких зібрано з «бабусиних скринь» Гадяцького району. Чотири орнаменти, поданих в альбомі, мої власні, авторські.

В альбомі подано розробки – схем трьох ікон – Ісуса Христа, Пресвятої Богородиці та Миколая Чудотворця. Це своєрідні обереги цього видання. До речі, образ Миколая Чудотворця за моєю схемою вишила моя дружина Анізія Михайлівна, і наша родина у 1998 році подарувала цю роботу Свято-Успенському собору міста Гадяч. Ця вишита ікона вважається сьогодні чудотворною: на кожному склі, покладеному на неї, з'являється відбиток образу святого Миколая. Біля ікони служаться молебні.

Альбом «Українська вишивка. Портрети видатних людей Полтавщини» сприяє відродженню духовності та національно-культурних традицій нашого народу.

До речі, в 2007 році за мої художні розробки та вишиті портрети видатних людей Полтавщини, я і моя донька Ірина, викладач училища культури, отримали обласну премію ім. П.Мирного.

2008 року вийшов друком мій третій альбом «Українська вишивка. Ікони. Релігійні композиції». Цей альбом я присвятив своїй дружині Анізії. Вийшов він друком до 1020-річчя хрещення Київської Русі-України з благословення преосвященного Федора, єпископа Полтавського і Кременчуцького: «Ікони, відтворені мистецьким талантом Григорія Кисіля, увібрали в себе як церковний дух та строгість православного іконо малярства, так і всю красу та щирість української душі, сповненої великої любові до Бога, до ближнього, до рідного краю. Впевнений, що альбом стане основою творчості й джерелом натхнення сотень майстрів та майстринь української вишивки. Закликаю на автора та всіх майстрів української вишивки Боже благословення!»

В цьому альбомі я подаю схеми 22 ікон та 16 релігійних композицій для вишивки в техніці «хрестик». За основу вишитих ікон я взяв ті, які традиційно є на іконостасах українських православних і греко-католицьких храмів.

У своєму вступному слові до альбому Дмитро Степовик, доктор богословських наук, доктор філософії, доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук Вищої школи України пише: «Тема мені, як фахівцеві з християнського мистецтва особливо близька. Тому уваж ненько приглядаюся до кожного проекту ікон. Адже Григорій Олексійович кожному клітинку малює від руки, нічого не робить комп'ютером – і правильно, бо це вже буде машинне ремесло, а не його ручна робота, його винахідливість і творча фантазія... це є чудові зразки для наших вишивальниць ікон».

2014 року побачив світ мій четвертий альбом «Українська вишивка. Портрети Тараса Шевченка». Цей альбом я присвятив світлій пам'яті моїх батьків. Над альбомом я працював понад десять років. Дорога до цього альбому була довга і терниста. Тодішня влада – обласне керівництво, так і не спромоглося виділити кошти на видання альбому до 200 літнього ювілею нашого національного генія. Альбом побачив світ, дякуючи училищу культури, директору Анатолію Насменчуку та Всеукраїнському фонду відтворення видатних пам'яток історико-архітектурної спадщини імені Олеса Гончара.

В цьому альбомі подано понад 30 схем портретів та портретних композицій Тараса Шевченка для вишивки «хрестиком». Розробляючи схеми, я використав прижиттєві світлини вликого Кобзаря, його автопортрети, портрети поета роботи відомих художників. Крім портретів, в альбомі подано схеми картин «Катерина» Т. Шевченка, «Т.Г. Шевченко з кобзою над Дніпром» К. Трутовського. Також в альбомі більше 30 текстово-орнаментальних композицій-афоризмів із «Кобзаря», теж для вишивання. Усі схеми рукотворні.

Епіграфом до свого альбому я взяв слова Ліни Костенко: «Кобзарю! Знов до тебе я приходжу, бо ти для мене совість і закон».

Для мене Тарас Шевченко – це Святе Письмо, мій світоч. Він – сьогоднішній. Його слово – віще. Відкриймо будь-яку сторінку Золотої Книги «Кобзаря», там стільки любові до рідного народу, теплих батьківських порад, як ми маємо жити, як свій край любити. Здавна у кожній українській хаті поруч з образами під вишитим рушником

висів портрет Т.Шевченка. тож віродимо цей народний звичай.

Вишивка буде вічно з нами, доки ми будемо нацією. Нам, українцям, є чим пишатися. Нас знають і шанують у світі за нашу пісню, писанку і вишивку. Це – наші національні символи, наші обереги. Будьмо гідні цього, бережімо, шануймо і примножуймо наше одвічне народне мистецтво – українську вишивку.

Згадаймо поетичні рядки полтавського письменника, краєзнавця, громадського діяча, великого патріота рідного краю Петра Ротача:

*«Ні, не згаснути барвам українського чистого неба,  
Золотистих пшениць, малинових козацьких одерж,  
Доки руки жіночі мережать душі на потребу  
Рушники й сорочки, і портрети Шевченкові теж».*

Радусь і тішить душу, що українська вишивка стає модною. Тож вишивайте на втіху собі і на радість людям !

*Дарія Петречко  
(Івано-Франківськ, Україна)*

### **БОЙКІВСЬКА ВИШИВАНКА**

*Альбоми «Вишивані скарби Бойківщини. Західний регіон» та «Вишивані скарби. Східна Бойківщина» є збірниками вишиваного одягу Бойківщини. У першому зібрано світліни вишиваного одягу бойків, виселених із Бескидів (сучасна територія Республіка Польща) на південь України в 1951 році.*

*Основою другого альбому є світліни вишитого одягу східних бойків. Це сучасні аматорські фото моделей у вишиваному одязі минулого століття, а також старовинні світліни, зібрані під час подорожей по східній Бойківщині. На основі цих світлин розроблено узори, які можуть бути використані майстринями-вишивальницями та дизайнерами як зразки для створення моделей сучасного одягу.*

*Альбом розрахований на етнологів, краєзнавців і всіх, хто цікавиться історією та культурою бойківського краю, а також на поціновувачів старовинної бойківської вишивки.*

*Albums «Embroidered treasures of Boyki region. West region» and «Embroidered treasures. East Boyki region» are collections of embroidered clothes of Boyki region. In the first album the photos of embroidered clothes of Boyki people are collected, who were deported from Beskydy (today – the territory of Poland) to the South of Ukraine in 1951.*

*The base of the second album are the photos of embroidered clothes of South Boyki. These are modern amateur photos of models in embroidered clothes of the past century, also ancient photos, collected during the trips through East Boyki region. Patterns, based on these photos, can be used by embroideresses and designers as model in creation the modern clothes.*

*Album can be useful for ethnologists, regional ethnographers and everybody, who is fond of history and culture of Boyki region, and also for connoisseurs of ancient Boyki embroidery.*

**Мета.** Проаналізувавши друковані матеріали про Бойківщину, ми дійшли висновку, що порівняно з іншими етнічними групами, культуру бойків висвітлено недостатньо, відтак складається враження, ніби вона бідніша і нецікава. Як українські патріоти-бойки, ми не змогли з цим змиритися. Тож, у 2002 році в Івано-Франківську було створено обласне громадське товариство «Бойківщина». Його основна мета – виховання патріотизму та сприяння збереженню, подальшому розвитку і збагаченню традицій, історико-культурної спадщини, відновлення та збереження для нащадків бойківських вишиваних узорів, показ краси бойкинь та бойків у народних строях.

Прагнемо популяризувати справжню етнічну вишиванку, використовувати узори, які прийшли до нас із сивої давнини і служили оберегом для тих, хто її одягав, прищепити любов до бойківської вишиванки, яка милує око барвами та колоритом рисунку.

Друковані видання:

Петречко Д. Чорна. Втрачені українські села. – Брошнів: Таля, 2010. – 527 с.

Петречко Д. Вишивані скарби Бойківщини. Західний регіон. – Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2012. – 87 с.

Петречко Д. Вишивані скарби. Східна Бойківщина. – Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2015. – 95 с.

**Хто такі бойки.** На північний захід від ареалу гуцулів знаходиться територія цікавої субетнічної української групи – бойків.

Бойківщина розмістилася в середній частині карпатського регіону, між Лемківщиною на заході та Гуцульщиною на півдні.

За сучасним адміністративним поділом українські науковці вважають бойківською землею південно-західну частину Рожнятівського, майже весь Долинський райони Івано-Франківської області, Сколівський, Турківський, південну смугу Стрийського, Дрогобицького, Самбірського і Старосамбірського районів Львівської області, північну частину Міжгірського і Великоберезнянського та весь Воловецький райони Закарпатської області. За приблизними підрахунками, Бойківщина займає близько 15 000 кв. км, а до Другої світової війни в УРСР і Польщі налічувалося майже 1 млн. бойків.

Бойки завжди більше дбали не про збереження власної ідентичності, а про зміцнення загальноукраїнської ідеї. Можливо, тому, що серед українських горян саме бойки зазнали найменше чужих впливів.

Про походження етноніма «бойки» говорили етнографи, історики, географи і лінгвісти. Спочатку були спроби пов'язати походження даного етноніма з різними науковими вигадками щодо вдачі бойків. За внутрішнім змістом та рівнем наукової аргументації найбільш вірогідна спроба пов'язати походження назви «бойко» з румунською мовною основою. Ця назва виводиться від румунського слова *boi* – віл, а мотив цієї назви пов'язується із поширеним у минулому заняттям бойків – випасом волів і торгівлею ними. Інша версія – від місцевої форми звернення до Бога – «богойку» і т. д. На сьогодні, є багато гіпотез, але проблема досі не розв'язана і вимагає подальших глибоких досліджень.

Нашадки шляхетних лицарів дотепер шанують пам'ять генія військового мистецтва родом з Бойківщини – непереможного гетьмана українських козаків Петра Конашевича-Сагайдачного, який не програв жодної військової кампанії; засновника першої європейської кав'ярні козака Юрія-Франца Кульчицького; першого доктора медицини в Україні, професора Ягеллонського університету Юрія Дрогобича; Провідника ОУН Степана Бандеру (1909-1959) – славного сина свого народу, який став символом України. Сином Бойківщини є й Іван Франко – письменник, поет, науковець і політичний діяч, який пішки або на звичайному селянському возі пройшов і проїхав Бойківщиною сотні кілометрів.

З Бойківщиною тісно пов'язана національно-визвольна боротьба українського народу за своє визволення. Тут відбулися драматичні події української історії, пов'язані зі славною боротьбою Українських січових стрільців і вояків Української повстанської армії за визволення України.

Традиційним видами трудової діяльності бойків є землеробство і тваринництво, а також лісове господарство і лісозаготівля. Історія землеробства у бойків – це історія освоєння лісових масивів, їх викорчування і перетворення в орні ґрунти.

Особливого значення надавали бойки відгодівлі на полонинах волів, які служили основною робочою худобою. Важливу роль у карпатському скотарстві відігравало вівчарство. Вівця давала молоко, шерсть, шкіру, м'ясо. На Бойківщині

вівчарство мало молочно-вовняний напрямок.

Характерною рисою народного житлового будівництва були, так звані, довгі хати, коли житлові й господарські споруди розміщували під одним дахом, а забудову села проводили уздовж рік і доріг однією вулицею (однорулична).

Раціональність і доцільність – характерна риса бойка. Ощадливий, маломовний, обережний з незнайомцями, байдужий до прикрас і яскравих кольорів, бойко живе своєю працею, без праці він – не бойко. Характерним заняттям для них була торгівля сіллю, яку возили волами. Відгодівля волів, особливо за часів Австрії, була для бойків прибутковою справою. «То є народу цього нещастя, що він воли свої більше любить, як самого себе», – писав Олександр Духнович у XIX столітті. Нещастям цього народу було ще й те, що він більше за себе любив свою землю та рідну хатину. Тому, коли на початку 1951 року пішли чутки, що частину мешканців Дрогобиччини будуть виселяти на схід України, це було, як грім серед ясного неба.

Люди вірили і не вірили: хіба в мирний повоєнний час можна спустошити цілі села, в яких споконвіку жили селяни, важко працюючи і нічого не вимагаючи від держави? Вже вивезли в Сибір, так званих, куркулів, забрали за найменшою підозрою всіх «бандерівців» та інакомислячих.

Це була остання «переселенська акція», яку тоталітарний сталінський режим та Польська Народна Республіка пояснювали необхідністю обмінятися ділянками державних територій, провести, так зване, вирівнювання кордонів. Внаслідок цієї акції ділянка території площею близько 480 кв. км опинилася на території Польщі. Їхніх мешканців, а це більше 35 тис. українців-бойків, вигнали з рідних домівок і виселили на схід та південь України. Це була ретельно спланована акція, в результаті якої жителів 42 сіл та містечка Нижні Устріки колишньої Дрогобицької обл. брутально вигнали з їхніх етнічних земель і розселили у степах південно-східних регіонів України в Миколаївській, Одеській, Сталінській (нині Донецька) та Херсонській областях [1].

Особливістю цієї акції було те, що виселенню підлягали всі без винятку мешканці терену без огляду на національну приналежність; виселені не мали права вільно обирати місце майбутнього проживання. Під час цього виселення не враховували родинні стосунки, тому часто близькоспоріднених осіб (батьків і дітей, братів і сестер дорослого віку) направляли в населені пункти, розташовані за сотні кілометрів одні від одних. Прямим наслідком останніх депортацій було цілковите вилюднення західної Бойківщини та її фактичне знищення як окремого етнографічного регіону. Жодного дослідження, котре хоча б побіжно торкалося цієї проблеми, в Україні не провадилося.

Про виселення та подальшу долю переселенців на прикладі одного села розповідається в книзі «Чорна. Втрачені українські села», яка вийшла друком у 2010 році. Спогади більше 150 респондентів та більше 300 фотокарток дають уявлення про «чорні дні», які пережили ті, хто в 1951 році змушений був покинути рідні домівки.

З-поміж інших карпатських субетносів, бойки зберегли свою українськість якнайчистішою. В них не зустріти настільки сильних впливів словацьких і польських, як у лемків, або румунських – як у гуцулів. Вроджений консерватизм та певна ізольованість гірськими хребтами від впливів цивілізації, сприяли консервації у бойків давніх вірувань, ритуалів і традицій. Також у бойків найвиразніше простежуються залишки старослов'янської архаїки. Старі бойки ще пам'ятають, як їхні діди, мали звичай заплітати передні пасма волосся з двох боків в кіски. З давніх часів славиться Бойківщина своїми мистецькими традиціями [2].

Традиційне декоративне мистецтво Бойківщини має самобутній характер: вишивка, різьба по дереву, форми і способи прикрашання одягу, розпис писанок.

Високими художніми якостями характеризуються народні ткани вироби: коци, верети, плахти. Цікаві зразки рослинного орнаменту мають вибійки (фарбування виконували рослинними барвниками за допомогою трафаретів). Фантастичними

узорами, тонкістю виконання вражають вишивки. Бойківський старовинний одяг відзначається зручністю, легкістю, багатством орнаменту та способів виконання. Дівчата носили вишиті сорочки, білі спідниці з вишитим краєм, а також прикрашений вишивкою фартушок, на голові – світлу хустку. Заміжні жінки в'язали хустки на чіпець. На сорочки одягали лейбик з коричневого сукна, прикрашений на грудях шнурами і саморобними гудзиками з того ж таки сукна. Чоловічий костюм був строгим: сорочка та штани з білого полотна з вузькими, здебільшого чорного кольору, вишивками. Штани іноді вишивали внизу і по швах (фото 1). Лейбик прикрашали скромніше. Влітку носили солом'яний капелюх, взимку – кучму, або баранячу шапку [3].

Основною тканиною для вишивання була домоткана. Соціально-економічні та побутові умови сприяли збереженню домашнього виробництва полотна. Використання для вишивання лляного і конопляного прядива та вовни продовжувало давньоруську традицію.

Вишивали домашніми пряденими нитками натурального кольору, згодом почали додавати чорні. З появою бавовняних ниток – синіх і червоних – починають переважати синьо-червоні кольори. Це є яскравим свідченням того, що червоно-синя гама передувала класичній червоно-чорній. В кінці XIX століття ця гама кольорів поступається місцем різнобарвній.

Для вишивання використовували фарбовані у вільховій або дубовій корі міцнопрядені лляні чи конопляні нитки. Ними перебирали дрібні рубчики тканин і стягали один одного. Лляна або кольорова нитка в бойківських степеневих швах часто виконувала подвійну функцію – рясування і декорування тканин. Звідси походить назва «перебирання», «ламування».

При зборі матеріалу для книги та спілкування з вишивальницями було зібрано колекцію вишитого одягу та рушників. Покидаючи рідні землі, наші газдині, насамперед, забирали скриню (куфер), в якій везли сувої домотканого полотна та вишиванки, як найдорожчий скарб. На початках свого перебування на чужині вони вдягали білий бойківський стрій, чим дивували мешканців на нових теренах. З часом притупився біль втрати, та в пам'яті залишилася спогада про дерев'яні хати, дзюркотливі потічки та смерекові ліси. Вишивані сорочки заховали у скрині або знищили. Після проголошення вільної України ентузіасти вирішили відновити згадку про минуле. В багатьох селах було створено кімнати-музеї, де зберігаються наші вишиванки та речі побуту.

Вдома, тобто в Бескидах, полотно на сорочки завжди ткали з тонких лляних ниток, його найретельніше відбілювали. Білий колір по праву можна назвати еталоном традиційного бойківського строю. На чоловічих та жіночих сорочках бойки вишивали комір, уставки, манжети, подекуди – пазуху, а також окремі шви. Оздоблювалися, насамперед, ті частини, які мали отвори, щоб через них не проник нечистий дух. Акцент робили на шиї, на плечах і руках, які завжди мали бути міцними і здоровими.

Бойкині володіли законами композиції, мали смак і розвинену зорову пам'ять. Узор рідко копіювали – його видозмінювали, доповнювали, модифікували. Кожне покоління привносило в народне мистецтво щось своє, проте прадавньої основи не відкидало.

Кольорова гама бойківських вишивок значно стриманіша, порівняно з вишивками гуцулів чи покутян. Та незмінним залишалося одне: вони були акуратними, вишиті дрібненьким хрестиком. Самі вишивальниці створювали узор, самі підбирали кольори. З покоління в покоління передавали секрети майстерності, удосконалювали узор та техніку виконання, змінювали кольорову гаму. Вишитий одяг супроводжував селян від коліски крізь усе життя. Бо кожна дівчина мала вишити сорочку до шлюбу не тільки собі, а й нареченому. Сорочки вишивали на свята і скромніші – на будні.

Пряли та вишивали на вечірках (вечорницях) удома, особливо в зимові вечори

при каганцях та свічках, кожен вільну хвилину використовували для вишивання. Дівчата брали вишиття, коли пасли корів.

Вишивку на бойківських сорочках розміщують на раменах (вуставках), на комірці і міхавках (манжетах). Вуставки вишивали широким узором і з'єднували кольоровим швом з рукавом, який збирали у дрібненькі зморшки під вуставкою і перед міхавком, який вишивали широким узором, майже таким, як вуставка. Комір по краях вишивали вузьким узором, а в куті – дрібний мотив, в основному, червоного кольору, що служив оберегом. Бойкиня старається не заповнювати весь простір вишивкою, а залишає багато білого. Тонко поєднаний орнамент геометричний із квітковим, додає виробу особливої витонченості. Чоловічі сорочки лише інколи прикрашали вуставкою. Більший акцент робили на пазусі, яку вишивали ширшим узором, ніж міхавки та комір. Довжина як чоловічих, так і жіночих сорочок була дещо нижче стегон.

Вишивали не тільки сорочки, а й спідниці, які шили з домотканого полотна. На спідницю йшло три або чотири ширини полотна. Її зверху складали в дрібненькі складки, по яких вишивали узори. Вгорі була широка обшивка, яку інколи також вишивали. На святкових спідницях низ спідниці вишивали невеличким узором. Пізніше почали пришивати стрічки. Смуга спереду залишалася гладкою, з розрізом посередині, та зав'язувалася шнурками, які можна було розпустити, коли жінка ставала «грубою», тобто вагітною.

Доповненням до сорочки та спідниці є запаска, яку також виконували з білого полотна з двох «пілок», тобто двох довжин. Тому часто таку запаску називали «пілка». Святкова запаска мала широкий вишиваний взір, а інколи два взори – ширший і вузьчий. Сполучали дві частинки (пілки) мережкою, а також обводили з двох сторін дрібним узором. Зверху запаска була зібрана у дрібні зборки, залишаючи середню частину гладкою. Внизу запаску обшивали білою корункою або кольоровою стрічкою (фото 2).



Фото 1



Фото 2



Фото 3

Часто взір на спідниці чи запасці відповідав узорові на сорочці, що підтверджує вишуканий смак бойкинь.

Варто згадати і про «лейбик», який виконували із домотканого грубого полотна і прикрашали волічковим гаптуванням, в основному, квітковими мотивами. Пізніше почали використовувати «горсети». Матеріалом для горсета служило сукно або оксамит темного кольору. Його шили приталеним і на підкладці. Він сягав до стегон. Прикрашали його гаптуванням або «пацьорками», тобто бісером квітковим узором, на грудях та спині (фото 3).

Не можна оминати увагою і прикраси, які були характерні для західних бойків. Це вироби з «пацьорок» – бісеру. Виготовляли їх самі дівчата, але були і майстрині. Кожна жінка мусила мати коротку сплетену «драбинку», яка облягала шию для захисту

від злого ока. Для святкового одягу були «вісьорки», які були довшими і прикривали сорочку на грудях (на пазусі), оскільки в бойківських сорочках не вишивали пазухи, а якщо й вишивали, то двома невеличкими смужками.

На перший погляд вишивка бойків не така мальовнича, як гуцулів. Та коли придивитися ближче, побачимо вишиті не широкі і не дуже яскраві, але прекрасні у своїй простоті узори. Основною прикрасою бойківського одягу є гарно оформлені шви, вишивання по складках (рясування) тут доведене до найвищого рівня майстерності.

Порівняно з одягом інших етнічних груп, бойківське вбрання дуже мало відоме і досліджене. Мабуть, цьому завадила скромність бойків загалом, а вбрання не впадало у вічі і не приваблювало дослідниць. Тому наша добра воля та наполегливість допоможуть вивчити й популяризувати бойківський одяг кожної околиці. Детальніше з вишиваним одягом бойків можна ознайомитися з книг «Вишивані скарби Бойківщини. Західний регіон» та «Вишивані скарби. Східна Бойківщина» (фото 4).

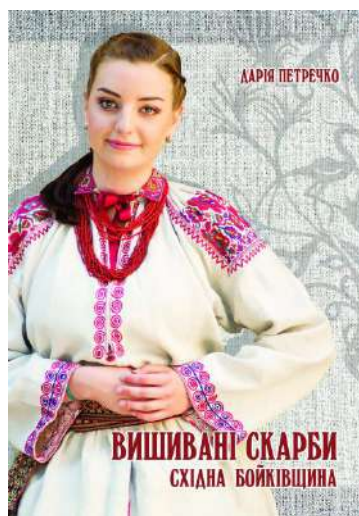


Фото 4

**Висновки.** Старовинний вид бойківського народного мистецтва – вишивка – являє собою унікальний вид українського мистецтва вишивання. На сьогодні вивчення художньої виразності бойківських вишитих виробів все ще перебуває у стадії накопичення первинних польових матеріалів.

Орнамент бойківської вишивки простий, чіткий, невеликих розмірів. Бойківській вишивці притаманні ритмічність ліній, виразність і глибока продуманість у компонованні її як прикраси одягу й тканини побутового призначення.

Бойки – найзагадковіше українське плем'я, етнічна група з величезною культурною спадщиною. Різні способи вишивання – низинка, колення, прутик, вирізування, кручення, позаголковий шов, переміткове шиття, гладь, ланцюжок, хрестик тощо – при одному й тому самому мотиві дають зовсім інший ефект. Колорит вишивок також дуже різноманітний – від однотонного до десяти і більше барв. Найтипівішим є добір кольорів червоного, жовтого, зеленого, синього і чорного, що відповідно до кількості й способу застосування дають дуже багато різноманітних узорів.

У розробці орнаменту бойківські вишивальниці зуміли створити безліч варіантів зображення різних елементів, мотивів, форм. Виробились орнаментальні комплекси, властиві тій чи іншій техніці вишивання і матеріалу. Масового поширення у бойківській вишивці набув геометричний орнамент.

Основне місце в орнаменті вишивки займає ромб різноманітного зображення. Ромби мають гладкі лінії або численні виступи, відростки, зубці. Часто у площині одного ромба вміщено по три-чотири менші ромби. Також серед численних простих орнаментальних мотивів як один із провідних виділяється квадрат. Бойківські



вишивальниці розробили багато його варіантів. Важливим елементом є і такий геометричний орнамент, який утворюється з простих лінійних мотивів, прямих і скісних, ламаних і зубчастих.

Особливою фантазією творчого рішення позначені квіти, подані, в основному, в розгорнутому плані – чотири-, шести- і восьмипелюсткові. Їх серцевини – цяточки, хрестики. Пелюсточки, як розділені, так і нерозділені, мають зубчасте окреслення. Різноманітна форма квітів – вони витягнуті по вертикалі, по горизонталі, деякі подані у профіль. У всіх зображеннях квіти виступають як основні мотиви, що організують додаткові мотиви в певну систему.

Сучасні події в Україні вкотре демонструють трагічні наслідки нехтування українською культурою. В нашій історії це не раз призводило до втрати національної ідентичності, а, відтак, і державності. Кожен українець – від найстаршого до наймолодшого – повинен знати і пам'ятати своє коріння, любити і шанувати свою історію, культуру, мову, мистецтво, ремесла, щоб було що передати нащадкам. А щоб було що передати, треба берегти. Дуже багато вже втрачено. Втрачено нашу говірку, бо ми вичистили свою мову від неї, натомість маємо чимало русизмів, які засмічують нашу солов'їну мову.

Не краще і з вишивкою. Новітні вишивки бажали б бути кращими, а старовинні бойківські знищували впродовж десятиліть, коли це не вважалося модним. У нові помешкання «не поміщалися» вишивані рушники, відійшли у небуття і вишивані хустинки, які дарували коханим, а вишиті сорочки вдягали на тих, хто відходив у вічність, або ж викидали на смітники чи спалювали.

Тож, переконана, варто прислухатися до слів морального авторитета українців блаженнішого Любомира Гузара: «Будуємо нову Україну. Попри всі інші державотворчі елементи, не занехаймо культури, бо цей дар більше від будь-якого іншого зробить Україну улюбленим домом для нашого народу та могутнім, миротворчим, гідним міжнародної уваги та пошани членом людства».

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Депортації. Західні землі України кінця 30-х – початку 50-х рр. Документи, матеріали, спогади. У 3-х томах. Т. 2. – Львів, 1998.
2. Кирчів Р. Етнографічне дослідження Бойківщини / Р. Кирчів. – К. : Наукова думка, 1978. – 173 с.
3. Болтарович З.Є. Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження / З.Є. Болтарович, А.Ф. Будзина. – К. : Наукова думка, 1983. – 309 с.

*Зеновія Тканко  
(Львів, Україна)*

#### **УКРАЇНСЬКА МОДА: НОВА РЕАЛЬНІСТЬ 1990-Х РОКІВ**

*Явище вітчизняної моди періоду Незалежності України (1990-х років) розглядається в публікації в складному соціокультурному контексті. В пострадянській Україні мода, дизайн одягу доволі динамічно розвиваються, проте індустрія моди залишається на початковій стадії. Формується інфраструктура національної індустрії моди, визначається її особливість, постає когорта модельєрів, з'являються вітчизняні торгові марки, в інформаційному просторі розповсюдилися спеціалізовані радіо- і телепрограми, видання, активізувалися фестивалі і конкурси, інтерес до української моди і її творців виріс. Все це стає добрим підґрунтям для її еволюціонування у наступних роках XXI ст.*

**Ключові слова:** мода, індустрія, костюм, стиль, мистецтво, дизайн, будинки моди, торгові марки, бренди.

Динамічний і складний період в українській моді як з історичного, так і соціокультурного погляду. Почала формуватися національна індустрія моди, визначатися її особливості, поставати когорта модельєрів, з'являються вітчизняні торгові марки, в інформаційному просторі розповсюдилися спеціалізовані радіо- і телепрограми, видання, активізувалися фестивалі і конкурси моди, інтерес до української моди і її творців помітно виріс.

На початку десятиліття – повільний економічний поступ, відсутність реформ, неякісний інвестиційний клімат – не сприяли галузі з закритими повністю або частково підприємствами. Важко було віднайти себе споживачеві у вільному і багатому на модну інформацію світі, до того ж, свобода вибору обмежувалась фінансово. Бідніші українці стали купувати дешеві китайські і турецькі товари, а нові скоробагачки – отоварюватися в Європі або літати до Арабських еміратів. Якісний український одяг та дизайнери за таких обставин практично не були запотребовані.

Мода виглядала на той час дещо карикатурною, особливо виокремився новостворений клас споживачів моди – «нові українці»-бізнесмени, які почали вкладати кошти у розвиток вітчизняного одягового бізнесу.

Впродовж десятиліття образ українських бізнесменів, політиків, середнього класу, почав лише формуватися в сторону презентативності і статурності. Утверджується як повсякденний одяг – діловий класичний костюм, хоча однорідності і однозначності в моді серед різноманітних соціальних груп не було. Популярними стають завдяки доступу інформації і глобалізації різні європейські стилі, особливо функціональні – унісекс, гранж, мінімалізм і кежуол. Диктат у моді як такий, поступово щезає, пропонуючи кожному індивідуальний вибір костюму.

Модним серед молоді стає брендовий спортивний одяг і взуття з високотехнологічних волокон, як наприклад, еластичної лайкри і м'якого саплекса, для занять спортом і повсякденного вжитку. Під кінець 1990-х діловий або офісний костюм урізноманітнюється в сторону демократичності, нашарування і «вільного» поєднання речей у класичному костюмі.

Соціополітичні і економічні тенденції напередодні міленіуму у державах світу, в Україні, змінили певні життєві пріоритети і стиль життя людей у напрямку поміркованості і навіть «аскетизму». Нове покоління українців, сформоване у незалежній державі, більше довіряють своїм можливостям і намагається у побудові кар'єри, отримати добру освіту, фаховий досвід, бажано за кордоном. Вони переймають більш скромний і демократичний стиль життя і одягу – вдягаються у строгі ділові костюми відповідних марок, відвідують культурні заклади, займаються спортом, в їх переконаннях робота і кар'єра займають пріоритетні місця.

А тим часом, амбітні й талановиті українські дизайнери поступово налагоджують фахову справу й надалі активніше працюють в проектуванні костюму. В цій діяльності вони пішли двома напрямками: створення виставкового, ексклюзивного одягу для вітчизняних VIP, та пошуку шляху на міжнародний ринок, зазвичай через більш розвинену російську індустрію моди. Л. Пустовіт, С. Бизов, В. Гресь, В. Анісімов, О. Караванська та інші з середини 1990-х р. стали постійними учасниками Московських тижнів моди, брали участь у показах в Санкт-Петербурзі, Вільнюсі, Варшаві, Будапешті тощо. Успішні і спроможні фінансово вижити українські дизайнери одягу відкрили власні майстерні та авторські бутики.

Проблемою українських модельєрів останнього десятиліття як і наступного залишається відокремленість від швейної індустрії, обмеженість доволі вузьким ринком заможного прошарку українського суспільства. Натомість, українські швейні підприємства, не маючи власного інвестиційного капіталу, виживають на давальницькій сировині і технологіях, виконуючи виробничі замовлення західних фірм одягу.

Власне виробництво одягу налагодили в цей час лише окремі модельєри,

зокрема, Михайло Воронін, відомий ще з радянських часів як один із кращих київських кравців, котрий розгорнув власну справу, приватизувавши в 1994 р. швейну фабрику «Желань». «У результаті майстер швейної справи збудував великий бізнес, а бренд М. Воронін – одна з найуспішніших експортних українських торгових марок» [1, с. 36-39].

Як успішного підприємця і виробника класичного чоловічого костюму, можна відзначити одесита Григорія Арбера, костюми якого відзначаються недорогими, але якісними тканинами, точною і лаконічною конструкцією, класичного стилю формами.

Розвивають, модернізуючись, свою одягову нішу на ринку послуг чимало підприємств України, серед яких – Республіканський будинок моделей «Хрещатик», Будинок моделей трикотажного вбрання «Ріто» (Київ), Львівські «Ріміт» і «Сенсус», фірма «Галвестмода – Оксана Муха» та ін.

Велика кількість малих акціонерних об'єднань, фірм, які у 1990-х р. виникають замість радянських гігантів швейного виробництва, дає можливість індивідуалізувати творчість художника і робити кар'єру в цій ділянці. У таких невеличких підприємствах, мобільних і чутливих до змін на ринку моди, зосереджується увага на творчому процесі, окремих проектантах, що працюють над створенням власних колекцій, котрі значно швидше проходять шлях від виробництва до споживання. У перенасиченому імпортом ринку, неплановим виробництвом, жорсткій конкуренції між моделюючими організаціями за покупця, природно, що художник змушений працювати винятково творчо, рекламуючи і себе, і фірму, беручи участь у фестивалях і ярмарках, оплачуючи рекламні каталоги тощо. Шлях не з легких, він вимагає самопожертви, ризику, терпіння і значних коштів. У таких умовах перспектива іншого шляху відсутня.

Модний бум десятиліття супроводжувався також відкриттям різних магазинів, спеціалізованих бутиків, центрів, театрів моди, речових ринків і секонд-хендів. Покази моделей одягу проходили, здебільшого, у форматі шоу, презентацій, з концертними номерами у нічних клубах, а молоді дизайнери захоплюються авангардною, епатажною, експериментальною модою, яка призначалася, перш за все, для демонстрацій на різних акціях та участі в конкурсах і фестивалях. «Клубна» мода, костюмні інсталяції і перформенси – гротескні і іронічні в своїй основі, створювались здебільшого митцями-аматорами у моді – І. Дратвою, О. Залевським, О. Савенко, О. Чепелик та ін.

З середини 1990-х р. виникають підпільні китайські, в'єтнамські фабрики з виробництва контрафактної продукції під відомими світовими брендами «Версаче», «Шанель», «Дольче і Габана» з недорогою і доступною для кожного продукцією. Лише під кінець ХХ - поч. ХХІ ст. в Україні відкриваються брендові, згодом і мультибрендові магазини європейського одягу класу «люкс» та демократичного молодіжного вбрання.

Від 1997 року в Україні започатковуються «Сезони моди» – престижний національний фестиваль прет-а-порте. Згодом, «Сезони моди» (І. Данилевська) об'єдналися з міжнародним фестивалем «Київський подіум» (О. Соколовський) у новий проект європейського формату – «Ukrainian Fashion Week», до якого запрошуються дизайнери з Росії, Грузії, Німеччини, Італії та ін.

У цій обнадійливій тенденції нарощують потужності два провідні осередки моди – Львів і Київ, відповідно дві школи моделювання костюму – львівська та київська, кожна з яких має свою специфіку і творчі пріоритети.

Підсумовуючи, відзначимо, що мода в Україні з плином часу, із зміною певних ідеологічних орієнтацій, виокремившись з загального руслу моди «радянської», отримала свій національно-державний статус, почала «виходити у світ» і заявляти про себе. Як не парадоксально, але саме у напруженому і суперечливому житті останнього десятиліття ХХ ст. активізувалась творчість художника-модельєра, і, перш за все, того, хто займається мистецьким костюмом, самореалізуючи творчі прагнення і презентуючи себе на численних конкурсах та фестивалях в Батьківщині і поза її межами. Фактично,

за кілька років державності українська мода втратила свій колективний, ідеологічний характер, урізноманітнілася великою кількістю творчих особистостей, які працюють у різних ділянках моди, презентують себе на конкурсах та в модному ринку. Серед когорти відомих українських модельєрів активно заявляє про себе в останньому десятилітті ХХ ст. нове покоління художників – Н. Соболева, Т. Ігнат'єва, І. Тарадіна, С. Бизов, В. Сарафанов, Л. Пустовіт, Т. Маєвська, О. Караванська, Р. Богуцька, О. Муха та ін. Вже на початку ХХІ ст. українські дизайнери частково отримали підтримку від представників нової політичної еліти, яка вдягнулася у костюми від окремих проектантів – О. Караванської, Р. Богуцької, Л. Пустовіт, А. Гайсе; це свідчило про моду на «українське» й ознаменувало перехід модельєрів на новий статусний рівень, а української індустрії моди – переміщення з маргінесу до центру сучасної національної культурної парадигми [2].

У пострадянській Україні доволі динамічно розвиваються мода, дизайн одягу, але індустрія моди залишається поки що на початковій стадії. Існує багато проблем, зокрема, відсутність якісної сировини, що впливає на конкурентноздатність виробів, застарілі технології виробництва тощо, котрі потрібно долати для прискорення соціально-економічного розвитку країни. Життя стрімко біжить, змінюючи на своєму шляху усталені норми, методи, засоби у будь-якій сфері діяльності, і, перш за все, в дизайнерській. Наступне ХХІ ст. суспільно актуалізує українську моду, яка виразно позначається інтеграційними світовими процесами, технологічними і ідейними поступами, простежуються тенденції її розвитку в контексті сучасного мистецтва, культуротворчих процесів у суспільстві, і, насамперед, серед молоді.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Пасховер А. *Шутие мое. Храбрый портной* // *Кореспондент*. – Киев, 2008. – №11(300). – С. 36-39.
2. [http://www.culturalstudies.in.ua/2007\\_analiz\\_5\\_8.php](http://www.culturalstudies.in.ua/2007_analiz_5_8.php)

*Ольга Тканко  
(Львів, Україна)*

#### **ПРИРОДА І ТРАНСФОРМАЦІЇ КІЧУ В УКРАЇНСЬКІЙ МОДІ**

*У статті ставиться і розглядається питання кічу в постмодерній культурі і, в першу чергу, українській моді. Простежується еволюція смаків у культурі проектантів костюма – від повного несмаку, вульгарності – до гламурного кічу.*

**Ключові слова:** *культура, мода, дизайн, кіч, несмак, сурогат, костюм, образ.*

Продукція, яка імітує справжні, унікальні речі отримала у німецькій мові термін «кіч» (нім. «kitsch» – «халтура»). Основна відмінність кічу від мистецтва – в тому, що кіч, не представляючи естетичної вартості в елітарному розумінні замінює красу на її знак. Попадаючи в певний контекст, – у будинок, якщо це предмет дизайну, в ансамбль одягу, якщо це прикраса та ін., – кіч починає означати красу [1].

Кіч має давнє історичне підґрунтя, він є виразником пізньоцивілізаційних процесів. Для прикладу, можна пригадати пізньоримську культуру (псевдодрапірування, надмірна косметика, масова імітація коштовностей в костюмі), усі неісторичні напрямки, еkleктику ХІХ ст., модерн та наступні роки ХХ ст. Так, у часи еkleктики виник рух митців за відродження традиційних художніх ремесел на чолі з Дж. Рьоскіним і У. Моррісом, який мав би вплинути на нову якість серійної ужиткової продукції. Натомість, масове тиражування творів мистецтва, без урахування їх утилітарної функції, часто породжувало кіч. У 1950-х художник Е. Ворхол витворював пародії на теми кічу, започаткувавши стиль поп-арту [2, 162]. В контексті молодіжної андеграундної моди 60-х, згодом альтернативної моди 70-80-х років минулого століття, спостерігаємо переможну ходу несмаку, який грайливо обігрується дизайнерами

(В. Вествуд, Б. Джонсон, Ж-П. Готьє, Дж. Гальяно, А. Маккуїн, Р.Р. Каваллі та ін.), а кіч позиціонує себе як концептуальне явище. «Заборона на добрий смак діяла наче вивільняюча творча сила, яка вела до індивідуальних форм...» [3, 197]. У наступні десятиліття оновлені мистецькі форми розширили свої межі – у європейській моді утвердились, епатуючи непривабливі «неохайні» і «пістряві» стилі, – гранж, хіп-хоп, «глобальна мода» та ін.

Щодо української чуттєвої культури, то на неї вагомий вплив мали візантійські традиції, народне, лубкове мистецтво, культурні традиції інших народів, які в ту чи іншу епоху панували на наших теренах. Варто відзначити, що поряд з традиційністю, українська культура була достатньо відкритою для інтерпретацій інших культурних здобутків, зокрема це виразилося як в народному, так і в міському й аристократичному вбранні. Естетичний лаконізм та поняття естетичного відбору в Західній культурі є продуктом протестантсько-буржуазного суспільства. В Україні ж буржуазна культура не знайшла повноцінного розвитку, відповідно міська культура не стала репрезентативною та титульною. Натомість, багатолика, по-візантійські пишна, та по-східному активна в кольорі традиційна культура, зокрема Південно-Східних теренів, часто узагальнено втілювала естетичний образ українця-чоловіка – руський боярин, козак Мамай, Запорожець, тощо. В радянський період свідомо нищилася міська та буржуазно-шляхетська ідентичність українства, підкреслюючи натомість «романтизований» народний степовий козацький образ та виключно селянське коріння з його барвами та розумінням форми, пропорцій. Отож, сучасна схильність багатьох українців до надмірного декору, колористичної строкатості, пишності, часто неадекватної для міського середовища має певне історичне коріння. На жаль, кітч плідно паразитує на зламі традиційної культури, яка стрімко урбанізується, шукаючи власну міську ідентичність.

Найбільш характерними ознаками кічу є: невідповідність високим естетичним якостям (поганий смак, дешевизна, бутафорність).

Як приклад, український шоу-бізнес сьогодні, в більшій мірі, розвивається всупереч останнім глобалізаційним тенденціям (гламур, строкатість, бутафорність, часом вульгаризація образів). Можна погодитися із думками історика моди О. Васильєва відносно естетичного виховання молодих модельєрів у Росії: «Найбільш сумним висновком, який мені прийшлося зробити на цьому конкурсі, було важке становище з естетичним смаком у молоді, вихованій на кічі сучасного вітчизняного шоу-бізнесу» [4, 139].

#### *Масовість та популярність*

Поєднання яскравих виражальних якостей в костюмі із низькою вартістю робить кіч популярним та масовим. Проявляється у простоті для розуміння; безпосередності; доступності, невибагливості в технології та точності крою; створенні ілюзій для людини-«кічмена», що вона може без зусиль подолати зовнішню відмінність між соціальними прошарками (цим пояснюється надзвичайна популярність «кічмена» у суспільних масах).

#### *Ринковість та комерційність; орієнтація на взірець (здатність до імітації, адаптації, тиражованості)*

У роки незалежності, коли Україну заповонила модна продукція, інформація, український соціум ще не був сповна готовий сприймати та інспірувати «західний стиль». Якщо прогресивніша молодь великих міст, що формувалася на зламі демократичних перетворень, активно сприйняла віяння західної моди, особливо субкультурні модні вияви постмодерного світу, то інша частина, навпаки, радикалізувавшись, спробувала законсервувати пострадянські естетичні пережитки у вигляді «псевдомоди» кримінальних субкультур, гопників, культивування шансонно-зонівської музики тощо. Велика частина ще донедавна скромних громадян Радянського Союзу, опинившись перед розмаїттям вибору модного одягу, продовжувала керуватися

принципом наслідування. Так, на початку 1990-х рр. ХХ ст. масового поширення набули спочатку турецькі «ангорові светри», згодом малинові піджаки в стилі «нових капіталістів», чорні шкіряні куртки, ажурні нейлонові блузки безформенного покрою, масивна золота біжутерія та ін. Такі явища масового наслідування були притаманні посттоталітарним суспільствам, де принцип індивідуалізму та пошуку свого «Я» через власний образ ще не стали визначальними.

Кічевість пройшла крізь усі 90-ті роки ХХ ст. в українській моді, костюмі, у більш рафінованій формі проявилася на початку ХХІ ст. у, так званому, «кічевому гламурі». Суспільство, що не встигає культурно, естетично розвиватися в міру свого активного економічного зростання, часто продукує модний кіч. Заможніша його частина, зокрема, так звана, «нова буржуазія», з метою «виділитися», підкреслити свою успішність, респектабельність, «вищість» особливо за допомогою костюму, стає виразником більш дорогого, крикливо-бутафорного, солодкаво-штучного образу. Швидко зароблені гроші не завжди гарантують високий рівень естетичної культури, а формування смаку потребує часу, відповідного освітнього рівня, тощо. «Кічевий гламур» в одязі – це, пародія на естетику американського клубного життя, голлівудських зірок, поверхневе розуміння усталеного європейського гламуру, яскраво проявив себе в жіночій моді, молодіжному вбранні. Невідповідність, недоцільність клубно-епатажного, сценічного, бутафорного образу в повсякденному житті, зловживання косметикою, декором, аксесуарами, «бароковість» зачісок, незгармонізоване нагромадження коштовних брендів, максимальна сексуальність, що межує з вульгарністю, яскраво характеризують це модне явище в пострадянських країнах, зокрема Україні. Простіше кажучи, те що одягають для клубного життя на Заході, стало повсякденною нормою для вітчизняних «гламурних дівчат» від університетів до офісів. Воно є свідченням прогалин в естетичному вихованні, відсутності власного стилю та, сподіваюся, тимчасовим, перехідним явищем. Носіями «кічевого гламуру» можна вважати цілу когорту українських зірок шоу-бізнесу, велику кількість ведучих і телепередач загалом, деяких дизайнерів одягу тощо.

#### *Неадекватне використання історичних мотивів*

У моді ця риса часто проявляється у інспіраціях ретро-стилем. Те, що колись було модним, швидко стає немодним і застарілим, а через певний час притягує своєю минулою актуальністю. Саме через сентиментальність та надмірну емоційність до минулого.

Ще один приклад народження кічу – нашарування субкультур, міської та сільської. Це відбувається коли на традиції і звички однієї групи нашаровуються зовнішні атрибути іншої і виникає невідповідність плану вираження і плану змісту, а як результат – «напівкровка»-кіч, створений у згоді з естетичними уявленнями одних, але формами інших, чужий по суті і тим і іншим [1]. В Україні, де завдяки тоталітарній системі та репресіям була знищена стара міська культура, а нова формувалася в специфічних радянських умовах, склалася ситуація, коли значна частина міських громадян на культурно-світоглядному рівні ототожнюють себе насамперед з периферією, не диференціюючи традиційний та урбаністичний етоси. Своєрідне «хуторянство» українських міст, особливо містечок, не може якісно стимулювати творення прогресивної, сучасної української культури, мистецтва. У таких умовах мода не прогресуватиме, а навпаки, може паразитувати в костюмі через кіч і несмак.

Якщо постмодерне «злиття» елітарної та масової культур, змішування гламуру та вуличної моди у зарубіжній моді виокремилася в окремі вище названі мікростилі, в українській – набули своєрідних інтерпретацій – від відвертого несмаку до гламурного кічу. Численні приклади цього демонструють зразки сценічних костюмів для різних колективів, солістів ВІА (І. Бобул, П. Зібров, В. Сердючка, М. Поплавський, Потап і Настя та ін.), роботи окремих представників вітчизняної модної індустрії (О. Саєнко, О. Залевський, Д. Дорожкіна та ін.). Сьогодні засобами костюма (матеріал, форма,

колір) можна висловитися практично про все, створити різноманітні образи, але якість творчого продукту залежатиме не лише від креативності і професійної майстерності, але і культури митця. «Серед сотень погано скопійованих і так-сяк зшитих колекцій – на межі вульгарності – з'явилися живі, витончені, розумні, сучасні та геніальні дизайнери», ці слова М. Аскеро, багатолітнього директора міжнародної програми Ukrainian Fashion Week засвідчують виразну еволюцію смаків українських дизайнерів за останні роки становлення вітчизняної моди [5, 16].

### ЛІТЕРАТУРА

1. Конрадова Н.А. Китч: не-искусство не-элиты. Этимология и история понятия [электронный ресурс] / Конрадова Н. // Фотожурнал. Крупнейшее в рунете собрание статей о фотографии. – Реж. доступу до журналу: <http://photo-element.ru/analysis/kitch/kitch.html>
2. Болдано И.Ц. Мода XX века: Энциклопедия. – Москва: «ОЛМА-ПРЕСС», 2002.-400 с.: ил.
3. Силинг Ш. Мода. 150 лет. Кутюрье. Дизайнеры. Марки. – Москва: АСТ Астрель. 2011.
4. Васильев А.А. Этюды о моде и стиле Александр Васильев. – Москва. Альпина нон-фикшн; Глагол, 2008. – 560 с.
5. Дубровик А. Про подіумний стиль та позаподіумний настрої // День № 184-185, 11-12 жовтня 2013.

*Марія Костельна  
(Київ, Україна)*

### **ЛЬВІВСЬКА ШКОЛА ДИЗАЙНУ КОСТЮМА: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ В ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЕТНОКОНЦЕПЦІЯХ 1950-1980-Х РР.**

*Означені традиції львівської школи дизайну одягу зберігали усталеність упродовж 1950-1990-х рр., коли інтенсивно розвивався ЛБМО. Творчі роботи, що сполучали традиції та новації етноконцепцій та результати їхньої репрезентації за кордоном свідчать про високий рівень дизайнерів, які працювали у ЛБМО, Показово, що за доби державної незалежності України національна домінанта львівського стилетворення помітно зміцніла. Це ще раз підтверджує загальноновизнаний факт, що звернення до національних витоків зберігає культурну самототожність й дає можливість протистояти «факторам несвободи»: у другій половині ХХ ст. – жорсткій ідеологічній цензурі, на межі ХХ-ХХІ ст. – ціннісній ентропії та економічним випробуванням.*

*Ключові слова:* ЛБМО, стиль, дизайн одягу, національні витoki, самототожність.

*The mentioned tradition in Lviv school of fashion design maintains sustainability during the 1950s-1990s. When LBMO was intensively developing. Creative work, connecting tradition and innovation etnokontseptsiy and the results of their representation abroad indicate a high level designers who worked in LBMO, indicative that the era of national independence of Ukraine dominant Lviv`s significantly strengthened. This once again confirms the generally accepted fact that an appeal to national origins preserves cultural self-identity and makes it possible to resist the «factors of non-freedom»: in the second half of the XX century – strict ideological censorship, at the beginning of XXI century – value of entropy and economic challenge.*

*Keywords:* LBMO, style, fashion design, national origins, self-identity

Виявлення особливостей етноконцепції львівської школи моделювання одягу неможливе без урахування акцентованого естетизму західної столиці, її прагнення до національної ідентичності та збереження автентичних традицій попри утиски цензури та політичні репресії радянської доби. Проблемі своєрідності львівської культури

присвячено чимало наукових досліджень, зокрема, К. Матейко, Н. Патюліної, З. Тканко, О. Цимбалюк, Х. Турко. Національна домінанта львівського мистецького дискурсу конституювалась у конфліктному інформаційному полі, що зумовило її артикуляційну виразність, світоглядну аргументованість та регенеративну здатність. Саме цим, визначаються сутнісні риси львівського дизайнерського осередку та їхня усталеність у другій половині ХХ - на поч. ХХІ ст. У межах позначеної самотності львівської школи моделювання одягу вирізняється низка авторських етноконцепцій, які у другій половині ХХ ст. формували обличчя львівської моди. Яскравим вираженням національної спрямованості львівського дизайнерського осередку стала творчість заслуженого діяча мистецтв України, професора ЛНАМ, майстра художнього текстилю Марти Василівни Токар.

Діяльність дизайнер у ЛБМО припадає на 1957-1963 рр. На посаду художника-текстильника першої категорії М. Токар запросили відразу після закінчення Львівського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва (1957). Навчаючись на відділі художнього ткацтва, художниця зацікавилась народним мистецтвом Гуцульщини – унікального краю, що з низки географічних та історико-культурних причин у 1950-х рр. не зазнав модернізації і зберігав автентичні традиції. Зокрема, дипломну роботу художниці (комплект тканин) було інспіровано зразками космачівської вишивки із фондів Львівського музею етнографії та народних промислів. Першою роботою мисткині у Львівському будинку моделей стали оригінальні рукотворні тканини за мотивами народного одягу українських Карпат, створені на основі технік, збережених у косівському ткацькому осередку [4]. Виготовлені з них святкові сукні, спортивні комплекти, ансамблі дитячого одягу, пальта та костюми з успіхом експонувались на міжнародних виставках у Брюсселі, Токіо, промислового ярмарку у Лейпцигу.

Показово, що вже у ранніх проектах М. Токар (М. Балли) яскраво окреслено ті підходи до інтерпретації етнічної тематики, які наявні у подальшій творчості мисткині. Так, святкова жіноча сукня з купонної тканини (1958; МЕХП; експонувалась на виставці досягнень радянської культури у Нью-Йорку, 1958; на декаді українського мистецтва у Москві, 1959) позначена асоціативним переосмисленням етнографічного джерела при збереженні засадничих елементів народної традиції. Зокрема, автор використовує характерний для вбрання Космача червоний колір та типовий елемент народної орнаментики – чотирипелюсткову квітку, пов'язану з береговою символікою. Водночас дизайнер інверсивно переосмислює колористичні співвідношення, розташовуючи білі елементи орнаменту на червоному тлі, і змінює масштаб декору, узгоджуючи його з загальним образом, силуетом та конструктивними особливостями виробу. Вишукане зіставлення червоного та білого формує лаконічну, святкову колористичну гаму, а великий фрагмент орнаментованої тканини врівноважується гладким полотном нижньої частини сукні.

Важливого значення набуває включення орнаменту до сучасного ансамблю, його поєднання з підкресленою аксесуарами європейськістю крою та силуету. Конструктивне, пропорційно-ритмічне вирішення виробу відповідає модним тенденціям кінця 1950-х рр.: м'який крій, простота ліній, плавне окреслення плеча, тяжіння до ансамблевості. Горизонтальний декор акцентує найбільш пластично важливу частину фігури, контрастом до якої сприймається вертикальна вісь приталеного силуету. Образ увиразнено болеро, нижній край якого оздоблено повторенням домінуючого орнаментального мотиву.

Важлива образотворча роль належить фактурним зіставленням, первісно-природному звучанню нитки та акцентованій рукотворності, які перетворюються на самостійний засіб художньої виразності, «субстанцію етнопам'яті», «змістовний компонент ткацького виробу» [5, с. 5]. Рельєфна м'яка поверхня орнаменту контрастує із червоно-білою, перебірно-тканою смугою, яка готує перехід до фактурно



редукованої білої тканини, що є основним матеріалом виробу, і щодо орнаментальної частини постає тлом сприйняття.

Складність та багатогранність твору підкреслено продуманим, динамічним співвідношенням знака та контексту, що змінюють один одного (автентичний елемент сприймається як контекстуалізований у європейську стильову традицію і навпаки). У підсумку завдяки глибокому знанню народного першозразка та розумінню техніко-технологічних особливостей його виготовлення, М. Токар створює діалогічний дизайнерський образ, у якому взаємодія традиційного та новаційного візуально-сміслових рядів постає важливим елементом художньої виразності, а самотність народної орнаментики посилюється контекстуалізацією її елементів у систему сучасних пластичних кодів та установок художнього сприйняття. Сукню доповнено гуцульською крайкою з орнаментальними смугами та торочкою – відкритим до історичних прочитань, головним елементом дизайнерського образу. Для створення асоціативного контексту використовується не лише сам пояс, який в українській народній традиції мав як конструктивне, так і символічно-ритуальне значення [7, с. 171], але й характерний для кін. XIX ст. спосіб його закладання (по боках, з вільно спадаючими кінцями). У цілому, творчо інтерпретовані орнаментальні мотиви, м'які, масивні затишні складки, спокійний вишуканий силует, провітлено-святкова колористична гама створюють виразний образ гармонійного відпочинку у єдності з природою.

Зразком використання декору народного строю у проектуванні дитячого одягу є лляна сукня (1959; експонувалась на промисловому ярмарку в Марселі) з яскравим, легко прочитуваним візерунком, що відтворює емоціосферу юності. Поєднання плахової орнаментики з формою пляжного костюма зустрічаємо в яскраво етнічному та гостроактуальному комплекті 1959 р. (експонувався на виставці Львівського раднаргоспу в м. Києві, 1962 р.). Особливої, подвійної семантики набувають тепло-жовтий, білий та кармінний кольори, які, відсилаючи до космачівської вишивки, життєутверджуючою світловою наповненістю відтворюють образ спекотного дня. До протилежного полюсу етнічних візій М. Токар належить вишита безрукавка за мотивами закарпатської бунди (у співавторстві з Н. Жук, 1961; експонувалась на показі львівських майстрів у Таллінні). У крої, матеріалі та орнаментальному оздобленні підкреслено національний характер виробу. Водночас зв'язок із сучасними стильовими тенденціями простежується на «позатекстовому рівні» – у можливості включення у спортивні молодіжні ансамблі та класичні комплекти з натуральних тканин. Побіжно зауважимо, що подібний прийом широко використовується у сучасній фешн-індустрії, зокрема в колекціях одного із найбільш самотніх представників етнонапряму Роксолани Богуцької. Важливе місце у доробку М. Токар посідають костюми естрадно-сценічного призначення, які належать до подальших періодів діяльності мисткині. Відзначимо, що 1969–2000 рр. у творчості дизайнера пов'язані з розширенням етнотематики, до спектру якої входять мотиви Бойківщини, Лемківщини, Яворівщини, Покуття, Сокальщини, Волині, Наддністрянщини, Київщини, Полтавщини, Чернігівщини. Назагал у сценічних костюмах М. Токар втілено фундаментальний в етнотематичній інтерпретації національного першоджерела: сучасний аналог автентичного костюма сприймається як естетично ціннісний, гармонійний та етнічно достовірний лише за умови трансформації згідно з установками сучасного художнього бачення та «міри умовності» простору експонування. Такий підхід притаманний творчості О. Теліженко, Р. Богуцької та інших провідних українських дизайнерів поч. XXI ст.

Підсумовуючи аналіз дизайнерського доробку М. Токар, можемо стверджувати, що основними рисами етноконцепції мисткині є глибоке знання крою та декору народних строїв різних регіонів України (передусім Прикарпаття, Покуття та Поділля); збереження ключових візуальних характеристик національного першоджерела у

поєднанні з досвідом європейського дизайну костюма, асоціативна трансформація етнотрадицій, згідно з сучасними пластичними кодами та установками художнього бачення; зумовлене внутрішньодіалогічною структурою дизайнерського образу динамічне чергування знака та контексту; набуття фактурою матеріалу значення засобу образної виразності у відтворенні *етнічного як природного*. Реалізовані у колекціях кін. 1950-1990-х рр. ці принципи побудови етнообразу зберігають актуальність і в сучасному етнодизайні одягу. Показово, що внесок М. Токар у розвиток етнонапряму здобув високу оцінку вже на перших етапах творчості мисткині. Відзначені нагородами роботи художниці постійно згадувались в оглядах досягнень ЛБМО у періодичних виданнях та узагальнювальних наукових розвідках.

Серед митців старшої генерації, які започаткували розробку етномотивів у межах вітчизняних будинків моделей, згадаємо народного художника України (1955), випускника Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва (зак. 1959 р.), майстра текстилю, вишивки, сюжетних аплікацій, ляльок (народних і обрядових), автора самобутніх гобеленів, килимів, верет і кольорових ліжників [6], у 1959-1973 рр. – старшого і головного художника будинків моделей у Львові, Харкові, Києві, знавця фольклорних традицій Галичини, Прикарпаття і Гуцульщини Михайла Якимовича Біласа. Серед особливостей творчої манери визначного майстра – увага до образно-пластичних особливостей українського мистецтва, стилізованих рослинних мотивів, інспірованих естетикою автохтонної флори, до кольору як візуального ідентифікатора етнорегіональної специфіки, ритмічної побудови орнаменту як структуроутворюючого елемента дизайнерського виробу. У проектуванні виробів М. Білас враховував закономірності автентичного крою, силуету, розташування декору. Незмінним залишався інтерес до забутих народних технік, опановуючи які досягав неочікуваних, сучасних ефектів виразності (разом з Мартою Токар художник створював одягові тканини за народними зразками, і результати цієї співтворчості не втратили актуальності до сьогодні).

Прикметною рисою індивідуального обдарування дизайнера стало абсолютне відчуття кольору, надзвичайна легкість, пунктирність його застосування; багатоманітність ритму; артистичне узгодження пропорцій орнаменту з кроєм та силуетом; рафінований естетизм в інтерпретації народного мотиву; своєрідна рукотворність візерунка, фактурність зображення, що ніби зберігає дотик рук майстра. Цілковито самобутньою є й унікальна здатність лаконічними орнаментальними засобами відтворювати багатоманітні, емоційно наповнені образи національної культури. Уповні ці риси виявились у комплекті з безрукавної блузи, широкої призьбираної спідниці й, в іншому варіанті, сучасних шортів [1]. Незважаючи на повсякденний характер, моделі притаманні оригінальність та колористична вишуканість. Заснований на традиціях української плахти надзвичайної краси широкий багряно-вохристій візерунок прикрашає груди та нижню частину виробу. Чергування традиційних мотивів розетки зі стилізованими дивовижними зображеннями оленів створює примхливий ритм й формує образ осяяних надвечір'ям карпатських схилів. У гранично простій за кроєм лляній сукні художній ефект вибудовується винятково на пропорційній узгодженості та ритміці поперечного орнаменту. Пульсуючий ритм кольору та тону визначає майже музичну гармонію вовняного полотна, оздобленого лазуровим, коричневим та жовтим геометричним орнаментом. Декоративної виразності М. Білас досягає у комплекті за мотивами української плахти, який складається з призьбираної клітчастої спідниці та великої, з тієї ж тканини, шалі. Характерна для народних строїв клітинка масштабно збільшена і завдяки цьому колористично нюансована. Головним засобом художньої експресії постають вишукані сіро-жовті співзвуччя, фактурні переплетення та невеликі кутасики, що утворюють самостійні орнаментальні смуги й з більшої відстані сприймаються як корпусні мазки, нанесені пензлем.

Образотворчі можливості червоного кольору використані у повсякденній білій

сукні, декорованій широким квітковим орнаментом по низу виробу, та молодіжній попелястій моделі, прикрашеній візерунком у традиційних зонах горловини, спідниці і на рукавах. У першому випадку, поєднання автентичного мотиву вазона з білосніжною основою створюють образ вибіленої, затишної народної хати. У другому привертає увагу зіставлення динамічного, наповненого вітальною енергією орнаменту з гладким тлом.

На думку дослідників, «неповторність природних мотивів, збагачених власним мистецьким досвідом, дозволила створити М. Біласу оригінальні за змістом і стильовими ознаками міні-гобелени, присвячені любові до свого краю, природи, наповнити їх оптимізмом і життєлюбством <...>. Оригінальність робіт художника пояснюється не лише його досвідом і майстерністю ткача (власноручно переробив і вдосконалив дерев'яний верстат), вишивальника, але й живописця та графіка» [6]. На наш погляд, ці ж характеристики стосуються й дизайнерських творів талановитого українського митця.

Яскравим зразком авторської концептуалізації етномотивів у межах львівської школи дизайну одягу є творчість Аннелі Августівни Топінко (нар. у 1938 р.). У 1958-1965 рр. мисткиня навчалась у Львівському державному інституті декоративного та прикладного мистецтва: спочатку на відділенні художнього текстилю, згодом – художнього моделювання одягу (викл. Т. Егреші). З лютого 1962 р. розпочала роботу в ЛБМО на посаді художника-модельєра модельно-конструкторського цеху верхнього одягу. Наприкінці липня 1962 р. у зв'язку з реорганізацією ЛБМО та його включенням до складу Проектно-конструкторського інституту легкої промисловості Львівського раднаргоспу була переведена на посаду конструктора художника-модельєра 3-ї, а згодом 2-ї категорії. У жовтні 1965 р. – на посаду художника-модельєра-конструктора 1-ї категорії швейного відділу [3, арк. 12-24]. Етнодизайнерські розробки майстрині належать переважно молодіжній моді: верхньому одягу, костюмним комплектам та спортивному вбранню. Прикметною і визначальною рисою творчості художниці є гостроактуальна форма виробів, динамічність конструкції, силуету, декору, асоціативне переосмислення автентичної орнаментики та її асиміляція у новочасний образно-пластичний та функціональний контекст. Оригінальне осмислення галицької орнаментики спостерігаємо в серії спортивних ансамблів, створених А. Топінко впродовж 1960-х рр. Так, декоративної виразності вовняному молодіжному комплексу надають розташовані на кокетці «баранячі роги» і «крученики» – типові елементи сокальського та яворівського народного вбрання. Лаконічно та яскраво традиції українського одягу інтерпретовано у моделі жіночого спортивного костюма. У крої та темній облямівці вовняного жакета з відкладним коміром відчутні впливи народного плечового вбрання. Етнічну інтонацію підкреслено розташованим на правому борті вертикальним «в'юнчиком» з декоративного шнура. Семантична повновартісність та пластична вишуканість характерні для чоловічого і жіночого весільних ансамблів, створених у співавторстві з С. Заблоцькою та В. Шелест (1975). Прямий сорочковий силует вовняної сукні, смуга мережива по довжині рукава, приталена червона безрукавка, що нагадує свиту, формують романтичний національний образ. Розташовані у правому нижньому куті «сонця» та «звізди», зберігають автентичну символіку «розвитку від зернини до плоду, що дасть нове насіння», асоціюються з дівочою красою, родинністю, нареченим та нареченою [8, с. 202]. Комір чоловічого піджака оздоблено шовковою вишивкою у техніці гладі, сорочку декоровано мереживом. Дзвінке і святкове червоно-біле співзвуччя підкреслює вагомість весільної події й відсилає до колористики народних строїв.

Світоглядні першооснови костюмних форм акцентовано у святково-обрядових ансамблях за мотивами «білого одягу» Яворівщини (у співавторстві з В. Шелест). Зберігаючи структуру автентичного костюма, мисткиня переосмислює ритміку колористичних та фактурних площин, підкреслює художнє значення лінійної

організації виробу. Вишивка гладдю, мереживо, розріджений льон, червона тасьма створюють враження етнічної достовірності і водночас формують нову, сучасну текстуальну цілісність. Ігрове осмислення етнічної традиції, вільна та гармонізовано-різноманітна комбінаторика її елементів, застосування мережива, рюшів та квіткового принту притаманні сукні та літньому сарафану початку 1970-х рр.

Важлива роль у розвитку львівської школи моделювання одягу належить талановитому дизайнеру та педагогу Терезі Омелянівні Егреші (нар. в 1931 р.). Після закінчення Ужгородського художнього училища (1952) за спеціальністю «Декоративний розпис» мисткиня вступила до Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва на відділення художнього текстилю (зак. в 1958 р.) [2, арк. 8-23]. Попри короткочасність роботи у ЛБМО дизайнерка сформувала власний етностиль – витончено аристократичний, заснований на бездоганному стильовому відчутті й органічному синтезі національних і європейських традицій. Так, у моделі 1960 р. – сукні з лляної тканини, оздобленій вишитою тасьмою за народними мотивами (вишивка Г. Каспришин) – вражає вишуканість силуету, застосування декоративних елементів та графічна елегантність внутрішньої диференціації виробу.

Фольк-стильова концептуалізація етнотематики представлена у творчості Людмили Мазур (нар. у 1955 р.). Мереживо, оборки, тасьма, клітинка, святкова феєрія кольору – усі ці звичні атрибути фольк-напрямку в моделях львівської мисткині поєднуються з постійним і глибоким інтересом до національної орнаментики, її символіки та регіональних відмінностей. Так, у літніх сукнях 1982 р. («Краса і мода», Літо 1982) – з бретельками, маленьким облягаючим ліфом та широкою, зібраною у талії спідницею – прикарпатські мотиви «сонечок» у вільній ігровій контекстуалізації набувають принципово нового звучання й формують сучасні асоціативні ряди. Аналізуючи творчість львівських дизайнерів останніх десятиліть ХХ ст., варто пам'ятати, що з другої половини 1980-х рр. образно-стильові концепції в межах етнічного напрямку дизайну одягу формувались в умовах впливу на споживчі уподобання низькоякісних товарів легкої промисловості, що потрапляли на внутрішній ринок з Польщі, Туреччини та Китаю. Різноманітність візуальної інформації та релятивізація смакових норм актуалізували одну з найважливіших функцій традиції – упереджувати ентропію, зокрема у моді та стилі.

Саме в подібні переломні історико-культурні епохи згідно з законами розвитку саморегульовуваних систем, до яких належить і система культури, якнайповніше виявляється ціннісно-стабілізуюча функція акумульованого у мистецьких практиках духовного досвіду народу. Водночас конституювання будь-якої образно-пластичної концепції, здійснюване у малоструктурованому інформаційному середовищі, пов'язане з деякою «дискутивністю» стильового пошуку, яка позначається на внутрішній структурі твору. За таких умов у творчості дизайнерів відчувається відлуння гармонізованої різноманітності, внутрішня напруженість та конфліктність. На нашу думку, саме ці якості притаманні моделям С. Семенко другої половини 1980-х – початку 1990-х рр. Гранична експресивність форми та увиразненість декору помітні у двох жіночих пальтах 1992 р. Силуетне вирішення, побудоване на контрасті приталеної основи та підкреслено масивної пелерини, відповідає модним тенденціям доби й водночас асоціюється з міським костюмом західних областей України першої третини ХХ ст. Головні акценти зосереджені у плечовій зоні виробів. У першому випадку пелерину декоровано кутасиками та бароковою квітковою аплікацією, що відсилає до орнаментики козацької доби. У другому оздобленні надзвичайно стримане, обмежене графічною облямівкою. Пелерина урізноманітнена горизонтальними складками, контрастними щодо плоскої двобортної конструкції з двома рядами темних гудзиків, формують протипагу плечовій горизонталі й тонально урівноважують її декоративне окреслення.

Ще більшою мірою художньо осмислена пластична надлишковість помітна в

костюмі та трапецієподібному короткому пальті з масивним, незвичної форми коміром (сер. 1990-х рр.). Індивідуальної, авторської інтонації моделі надає аплікаційне декоративне оформлення піл жакета, в якому прочитуються візуально гіперболізовані мотиви барокових строїв. Синтез модних тенденцій та барокових принципів формотворення визначає пластичну організацію пальт з великими фігурними вилогами (поч. 1990-х). У першому виробі зону широких накладних плечей увиразнено вишивкою, у другому, згідно з традиціями оздоблення народних строїв, контурні та найбільш конструктивно важливі лінії підкреслено крученим вовняним шнуром та кутасиками. Декоративні і вишукані, національно закорінені і сучасні, композиційно врівноважені і пластично активні, моделі можуть бути визначені як «молодіжне урбаністичне етно».

Підкреслена контрастність об'ємів та гіперболізована декоративність притаманні святковим і офіційним жіночим костюмам 1990-х рр. У силуеті жакетів молодіжних комплектів прочитуються мотиви народної юпки. До орнаменталізації українського строю відсилають облямівка тасьмою, що імітує традиційний в'юнчик та стилізовані «лапки» – символ жіночого начала, або ж модифікація «тризубця» [8, с. 197]. Нагрудну частину декоровано флоральною композицією, суголосною орнаментиці барокових строїв. Пелерину другої моделі прикрашено «конюшиною» (команичкою, трилисником), поширеною у декоративно-ужитковому мистецтві Прикарпаття та писанкарстві Півдня України [8, с. 296]. В іншому випадку орнаментальне оздоблення тасьмою тон в тон доповнюється штучними перлинами та ошатними кутасиками, які посилюють етнічну інтонацію, надають святковості й підкреслюють конструктивно важливі частини виробу. Отже, аналіз індивідуальних етноконцепцій представників ЛБМО засвідчує цілісність етнопарадигми львівської школи дизайну одягу в умовах стильових та соціокультурних трансформацій 1950-х - початку 2000-х рр.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Фонд М. Біласа: документальні матеріали, зразки дизайнерської творчості. // Фонди Музею етнографії та художнього промислу в м. Львові (МЕХП)
2. Особова справа Т. Егреші. – 35 арк. Поточний архів Львівської національної академії мистецтв.
3. Особистий архів А. Топінко: фешн-ілюстрації, творчі відзнаки, публікації, присвячені доробку дизайнера, світлини, звітна документація діяльності БМ. – 128 арк.
4. Інтерв'ю автора з М. Токар (м. Львів, 20.11.2013).
5. Банцекова А. Марта Василівна Токар / А. Банцекова // Каталог творів. – Львів, 2004. – С. 2–7.
6. Волинська О. Художньо-освітні та методичні ідеї у творчості народного художника України Михайла Біласа / О. Волинська // [Електронний ресурс]. URL Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/VPu/Myst/2008\\_12\\_13/statti/Volynska%20Olena.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VPu/Myst/2008_12_13/statti/Volynska%20Olena.pdf)
7. Ніколаєва Т. Український костюм. Надія на ренесанс / Т. Ніколаєва. – К.: Дніпро, 2005. – 320 с.
8. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Селівачов. – К.: Редакція вісника «Ант», 2009. – 400 с.

*Ірина Баннова  
(Хмельницький, Україна)*

## **МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЕТНОДИЗАЙНУ ПРИ РОЗРОБЦІ КОЛЕКЦІЙ МОДЕЛЕЙ ОДЯГУ В СТУДЕНТСЬКОМУ БУДИНКУ МОДЕЛЕЙ ХМЕЛЬНИЦЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

У теперішній час в Україні питання етнокультурної ідентичності виробів займає одне з провідних місць в галузі практичного розвитку дизайну. Останні події в Україні змусили її мешканців проявити національну єдність, що відобразилось у поверненні до національних цінностей. Тепер повсюди простежується посилення свідомості українців, патріотизм, гордість за приналежність до нації. Набув розвитку світовий бренд – українська символіка в одязі, аксесуарах, декоративному оформленні житла та товарів народного вжитку.

Все більше дизайнерів одягу як українських, так і світових, звертаються до етнокультурної спадщини різних народів у пошуках натхнення для розробки своїх колекцій моделей одягу, в яких поєднують сучасні тенденції моди та етнічні мотиви.

Сучасний костюм з елементами народної творчості має великі перспективи, особливо, якщо ці елементи не сліпо скопійовані, а зважено і грамотно інтерпретовані. Все це і, безперечно, народний костюм як частка народної душі має велике історичне і художнє значення, а також часто виступає джерелом натхнення в роботі сучасних дизайнерів одягу.

25 років у Хмельницькому національному університеті (ХНУ) діє великий творчий колектив – Студентський Будинок моделей (СБМ), що створений з метою практичного розвитку творчих здібностей студентів-дизайнерів одягу, пропагування моди і спеціальності. Цей колектив (група авторів-розробників колекцій одягу та школа манекенниць) достойно представляє ХНУ на конкурсах і фестивалях моди різного рівня та в різних країнах світу: Україні, Італії, Франції, Канаді, Англії, Білорусі, Росії, Казахстані тощо. На рахунку СБМ більше 400 нагород різного рангу (Гран-Прі, 1-3 місце та преміювання студентів у вигляді стажувань у відомих дизайнерських фірмах України та світу).

Особливий інтерес для поціновувачів експериментів у моді та для самих студентів-майбутніх дизайнерів одягу представляє робота в напрямку використання мотивів народних костюмів та декоративно-прикладного мистецтва при проектуванні нових колекцій моделей одягу. Тому кожного року студентами створюються все нові і нові креативні колекції одягу, що представляються у номінації «Фольк» на різних конкурсах моди, а саме: колекції одягу «Подільська писанка» (1 місце у Міжнародному конкурсі молодих дизайнерів «Печерські каштани», м. Київ), «Відлуння аборигенів» (Гран-Прі у Міжнародній Асамблеї моди, м. Москва, Гран-Прі у Міжнародному конкурсі моди «Паром», м. Харків, 1 місце у Форумі дизайнерських шкіл України, м. Харків та багато інших нагород) (рис. 1), «Міфи Трипільського світу» (1 місце у Міжнародній Асамблеї моди, м. Москва, Гран-Прі у Міжнародному конкурсі моди «Паром», м. Харків тощо) (рис. 2), «Етнохвиля» (1 місце у Всеукраїнському конкурсі студентів-дизайнерів одягу «Битва модельєрів», м. Львів, Гран-Прі у Всеукраїнському конкурсі молодих дизайнерів одягу «Барви Поділля», м. Хмельницький, 1 місце у Міжрегіональному конкурсі на кращу колекцію моделей одягу серед студентів навчальних закладів України «Калинове намисто») (рис. 3) та багато ін.

Для створення будь-якої колекції моделей одягу за джерелом творчості необхідно попередньо провести його ґрунтовний і професійний композиційний аналіз, в якому студент повинен гідно оцінити комунікативний потенціал культурних досягнень та знайти методи і засоби інтерпретації етнокодів для застосування їх у сучасному одязі. Цей аналіз включає в себе збір інформації про загальну форму об'єктів, форму площин, силуети, лінії, матеріали (фактура, колір, рисунок, механічні та пластичні властивості), положення композиційного центру, склад та елементи

оздоблення, характер орнаментальних мотивів, конструкцію тощо. Крім того, студент повинен визначити, за рахунок яких застосованих засобів зв'язку (ритм, симетрія, асиметрія, тотожність, нюанс, контраст тощо) досягається враження руху чи рівноваги, виразності чи підпорядкованості, кількості чи розвитку, смислового фактору чи образності головного або другорядних композиційних елементів як складових первинної форми джерела творчості, а також знати і розуміти, як працюють закони композиції.



*Рис. 1. Колекція моделей одягу «Міфи Трипільського світу»*



*Рис. 2. Модель з колекції моделей одягу «Відлуння аборигенів»*



*Рис. 3. Колекція моделей одягу «Етнохвиля»*

Аналіз спеціальної літератури з основ композиції показав, що сьогодні не існує стрункої, логічної системи композиційних понять та чинників, що впливають на кінцевий результат досягнення композиційної гармонії в об'єктах дизайну. Студенту важко самостійно розібратись в хаосі часто суперечливої інформації, особливо щодо термінологічної лексики, яка надається різними авторами в навчальній та науковій літературі. Тому на кафедрі дизайну ХНУ на основі вивчення принципів формоутворення в природі було розроблено схему створення композиційної гармонії для об'єктів дизайну.

Вивчення закономірностей та принципів формоутворення в природі дозволяє перейти на більш високу ступінь творчості. Якщо композиція визначається як організація певного порядку, що обумовлена ідеєю, метою та призначенням з підпорядкованістю елементів один одному і цілому, то, спостерігаючи за навколишнім світом, можна побачити, що він є дуже гармонійним та підкоряється об'єктивним законам природи і композиції. В цих законах рух іде від простого до складного, тобто від простих молекулярних систем до складних утворень.

У біологічному світі, наприклад, будь-який організм бере свій початок від хімічних елементів, що з'єднуються між собою та утворюють молекули, речовини, клітини, тканини, органи, системи органів, організм. У даному випадку хімічні елементи представляють собою хаос. У залежності від ідеї та її мети, вибираючи з хаосу потрібні хімічні елементи і, утворюючи необхідні комбінації з них за допомогою засобів зв'язку з дотриманням законів та принципів, створюється більш чи менш складна система або організм: риба, птах, тварина, людина.

Аналізуючи літературні твори, ми можемо спостерігати ту саму закономірну картину. З хаосу літер, складів, слів, словосполучень, речень згідно ідеї автора та мети створення при використанні автором композиційних законів, принципів та засобів зв'язку народжується гармонійний літературний твір, який може бути прозою, поезією, драматургією тощо.

В образотворчому мистецтві художник з хаосу матеріалів, образів, фантазій та вражень, керуючись ідеєю, згідно законів та принципів композиції створює





Трансформація джерела творчості у форми одягу полягає в поступовому змінненні (трансформуванні), отриманих з різних сторін його силуетних форм до максимально приближених можливих силуетів сучасного одягу різноманітного призначення та представляється студентами у вигляді п'ятирівневої схеми (форма схеми – довільна).

На першому рівні схеми представляються 1-3 варіанти узагальненого зображення форми джерела творчості. У випадку, коли джерелом творчості є нематеріальний об'єкт, наприклад, музичний твір, форма джерела виражається через асоціативні образи.

На другому рівні схеми наводяться геометричні зображення сучасних силуетів в одязі, що найкраще відповідають формі джерела творчості.

Третій рівень включає розроблені різновиди силуетних форм, відповідно обраним силуетам на другому рівні трансформації. Наприклад, для прямого силуету (II рівень) це можуть бути варіанти лінійної, площинної та об'ємної кубічної силуетних форм одягу.

Представлені на четвертому рівні схеми трансформації варіанти зображень силуетних форм, повинні відображати різні конструктивні рішення однієї і тієї ж форми за рахунок різноманітних наборів конструктивних прийомів.

На п'ятому рівні схеми представляються розроблені автором різновиди фасонних особливостей, до яких відносять різні форми горловини, варіанти комірів, різновиди застібок, довжина виробу та рукавів, оздоблення з застосуванням стилізованих композиційних елементів та обраних для них можливих головних композиційних принципів і засобів зв'язку.

В результаті проведеної трансформації форми від джерела творчості до сучасного одягу на п'ятому рівні студенти отримують безліч варіантів моделей-ідей (від 50 до 100) для розробки колекцій-ідей. Порівняльний композиційний аналіз моделей-ідей дає змогу обрати кращий варіант колекції для реалізації його в матеріалі.

Отже, вивчення традицій декоративно-прикладного мистецтва та застосування системного підходу до проектування сучасних етнодизайнерських колекцій одягу орієнтує студентів на духовно-моральні цінності, розвиває у студентів відчуття композиції, виховує смак, вміння професійно аналізувати і визначати художній рівень виробів, а також є унікальною та змістовною практикою.

*Катерина Леонова  
(Київ, Україна)*

## **ЕТНОНАЦІОНАЛЬНА ВАРІАТИВНІСТЬ В ДИЗАЙНІ КОЛЕКЦІЙ HAUTE COUTURE**

*Виявляється специфіка відображення етнонаціональних мотивів у колекціях Haute Couture XX - початку XXI століття, виділяються найбільш актуальні варіанти дизайнерської подачі цих мотивів на світових подіумах, аналізується презентація та сприйняття етнонаціональних елементів у контексті сучасної глобальної мультикультурної фешн-парадигми.*

***Ключові слова:** етнодизайн, етнонаціональні мотиви, фешн-колекції, Haute Couture.*

*This research turns out the specifics of ethnic motives reflection in the Haute Couture collections of XX - beginning of XXI century, stands the most relevant design stylisations of ethno at the international catwalks, analyzes the presentation and the perception of ethnic elements in the context of contemporary global multicultural fashion paradigm.*

***Keywords:** ethno-design, ethno-national motives, fashion collection, Haute Couture.*

Актуальність розгляду етнонаціональної варіативності костюма в контексті Haute Couture обґрунтовується багатьма аргументами. Це і проблема самозбереження націй у глобальному середовищі, яке певним чином нівелює відмінності етнічних груп, і можливості конструювання національної ідентичності представників нації та її презентації світові. В сучасних українських реаліях ці питання особливо актуальні, оскільки на хвилі національного піднесення традиційні мотиви стали масовим трендом і часто подаються в китчевому, «шароварному» варіанті.

Серед останніх наукових публікацій в галузі етнодизайну в моді – роботи А. Бобрихіна та С. Єгорової, Ж. Васильєвої, А. Демшиної, Т. Кротової, М. Мельника.

У спільній статті А. Бобрихіна та С. Єгорової «Проблема інтерпретації народного костюма в дизайні» розглядається специфіка та виділяються основні помилки сучасних стилізацій традиційного вбрання [1]. Ж. Васильєва в роботі «Вплив процесів глобалізації на fashion-індустрію» окреслює етнонапрямок дизайну в умовах сучасної глокалізації [2]. Стаття А. Демшиної «Етнотенденції у просторі сучасної моди» акцентує зв'язок етнічного напрямку фешн-дизайну з екологічною естетикою [3]. Використанню етнонаціональних мотивів у класичному костюмі присвячена робота Т. Кротової «Етномотиви і класичні форми в костюмі: свобода перевтілень і межі стилю» [5]. М. Мельник у дослідженнях «Використання елементів традиційного українського костюма при створенні фешн-колекцій» та «Етнічний напрям у фешн-дизайні початку ХХІ століття» аналізує особливості відображення етностилістики у колекціях всесвітньовідомих та вітчизняних творців моди [6; 7].

Кожна з проаналізованих публікацій присвячена певному аспекту поєднання етнічного і модного, проте етнонапрямок Haute Couture досліджений в них недостатньо, що і визначило актуальність та мету даної розвідки: виявлення специфіки етнонаціональних мотивів у колекціях «Високої моди» та виділення найбільш актуальних варіантів дизайнерської подачі цих мотивів на світових подіумах.

Термін «етнонаціональний» у європейській мовній традиції з'явився лише на початку ХХІ століття. Це синтетичне поняття, в якому «етнічний» стосується культурної, релігійної, мовної та іншої самотності, а «національний» – громадянства і держави. На нашу думку, таке поєднання найбільш адекватно відбиває соціокультурну специфіку багатоетнічного населення більшості сучасних країн, серед яких і Україна. Впродовж багатьох століть на українській території сформувалися різні етнографічні групи українського етносу: лемки, бойки, гуцули, подоляни, волиняни, полтавці, слобожанці та багато інших етлокальних груп з певними культурно-побутовими особливостями. Разом із росіянами й білорусами, євреями й поляками, молдаванами, румунами та представниками інших народностей, що проживають на території України, вони утворюють єдину націю, самовизначення та презентація якої у світовому культурному просторі відіграє надзвичайно важливу роль. Сучасна мода виступає одним з численних і досить значущих засобів такої презентації.

Дослідження етнічного напрямку фешн-дизайну, на нашу думку, необхідно розпочати з уточнення найчастіше вживаних та тісно пов'язаних між собою дефініцій. Поряд з розглянутими вище поняттями «етнічний» і «національний», в дизайнерському дискурсі часто застосовуються прикметники «традиційний» і «фольклорний».

Фольклор (англ. folk-lore – «народна мудрість, народне знання») – художня колективна творча діяльність народу, певний виразник народної самосвідомості, який зберігає вірування, відбиває думки і уявлення, почуття й переживання народнопоетичної фантазії [10, 644]. Народний костюм, як певне узагальнення, можна назвати фольклорним, але, зазвичай, цей термін застосовується для позначення літературних, музичних чи танцювальних творів, які є об'єктом колективного авторства – авторська дизайнерська робота не може бути фольклорною.

Традиційний об'єкт – такий, що відповідає ustalеним нормам, зразкам, звичаям, відбувається чи виготовляється за встановленою традицією [9]. Тобто, це не

стилістичний напрямок, а відповідність певним композиційним особливостям чи конструктивно-технологічним прийомам виготовлення. В модному костюмі традиційними можуть бути колористика, матеріали, оздоблення тощо, а стилістику модних дизайнерських образів найбільш доречно описувати як етнічну або національну.

На думку російського культуролога А.Ю Демшиної, з теоретичної точки зору, між костюмом у національному стилі і етнічним існує певна різниця. Перший передбачає звернення до традицій, їх узагальнення та інтерпретацію. Другий більшою мірою орієнтований на національний колорит, екологію етнографічного середовища і нюанси стилю тієї чи іншої країни. Етнічний стиль відсилає не до реконструкції традицій національного костюма, а до утвердження ідеї гармонії людини і природи [3]. Тобто, етнонаціональна стилістика, яка є об'єктом даного дослідження, формується на поєднанні інтерпретації традиційних елементів у сукупності з національним колоритом певної країни.

При аналізі етнонаціональної варіативності у дизайні колекцій Haute Couture, необхідно враховувати зв'язок їхньої актуалізації із загальнокультурними процесами, дослідивши історію формування даного напрямку в моді та, виявивши основні ознаки його творчого осмислення у різних дизайнерів.

В історії моди одним з перших яскравих проявів етнонаціональної стилістики у моделях паризьких кутюр'є був, так званий, «японізм», який поширився під впливом російсько-японської війни 1904-1905 років. Тоді в колекціях Поля Пуаре та сестер Калло з'явилися шовки з екзотичними східними малюнками і вишукані пальто з силуетом та кроєм японського кімоно [4, 333]. В 1910 році, натхненний гучним успіхом у Парижі «Російських сезонів» і, зокрема, балету «Шахерезада», Пуаре ввів у моду яскраві кольори й поєднання, «гаремні» панталони, а в 1911-му організував розкішний костюмований бал під назвою «Тисяча друга ніч, або торжество по-перськи», на якому наряди гостей відображали фантазмагоричний міфічний Схід. Шаровари та тюрбани швидко поширилися в європейській моді того часу, попри те, що модниці в напівпрозорих штанах-шароварах викликали шок у людей на вулицях навіть в Парижі.

Вслід за східною, в 1910 роках поширилася й грецька мода – сукні в «елліністичному стилі» Поля Пуаре та сукні «дельфос» Маріано Фортуні. Ці перші варіанти етнічного протрималися в моді недовго і здебільшого засуджувалися як надто екзотичні, проте вони були важливим етапом розвитку «Високої моди», з одного боку, відкривши європейцям красу та позачасову актуальність екзотичних етнічних культур, а з іншого, – сприяючи розвінчання буржуазних стереотипів та вивільненню жінок з корсетів.

Подальше поширення етнонаціональних тенденцій в колекціях Haute Couture було не настільки яскраво вираженим, хоча в 1920-1930 роках слов'янськими (переважно російськими) орнаментами прикрашала свої сукні-сорочки Коко Шанель, а за мотивами грецьких тунік створювали модний одяг Мадлен Віонне та Мадам Гре. Цей варіант етностилізації в дизайнерських творіннях Haute Couture характеризується меншою екзотичністю подачі національних мотивів, більш гармонійною їх інтеграцією з модними силуетами, формами, матеріалами.

У перші десятиліття ХХ століття етнічні мотиви сприймалися як справжня інновація – до цього народний одяг ніколи не був знаком елітарності та престижу і саме такого значення надали йому паризькі кутюр'є.

Наступним етапом розвитку «високої» етномоди стали колекції Haute Couture Ів Сен-Лорана, розроблені в 1960-1970 роках. Саме тоді у художній культурі поширилася філософія постмодернізму, яка значною мірою вплинула на подальшу еволюцію європейської моди. Мода демократизувалася, втратила чіткі орієнтири, з'явилося грайливе ставлення до образу, дизайнери почали цитувати знахідки минулих років та запозичувати ідеї з позамодних художніх сфер. У контексті всього переліченого, Сен-

Лоран звернувся до етнонаціональних стилів. У літній колекції 1967 року «Бамбара» кутюр'є використав мотиви первісних прикрас та африканські аксесуари й зачіски, що на хвилі масового захоплення субкультурою хіпі повною мірою виражали дух часу. Колекція сезону осінь-зима 1976 року вийшла під назвою «Російські балети» і вважається одною з найбільш вдалих в історії моди стилізацій російського традиційного костюма. Але митець не віддавав переваги культурі якогось одного етносу і вслід за «російською» з'явилася «іспанська» (весна-літо 1977) та «китайська» (осінь-зима 1977/1978) колекції. Пізніше Сен-Лоран часто змішував мотиви народів Марокко, Китаю, Перу. Він ввів у «високу моду» такі протонародні матеріали як льон, солома, дерево. Завдяки якісним конструкціям та майстерному оздобленню, його етноколекції, зводили використання етно-елементів на рівень «високого мистецтва» [7, 72].

Колекції Сен-Лорана ніби узаконили етнонаціональні тенденції у вуличній моді 1960-1970 років: палестинські шарфи, циганські спідниці, батик, кошики з ротанга, вишиті гаманці, шкіряні сандалі, дерев'яні прикраси носили у поєднанні з одягом інших стилів і це стало наступним етапом демократизації європейської моди та поширення в ній космополітичного стилю одягу.

Наступний етап актуалізації етнонаціональних мотивів у Haute Couture пов'язаний з глобалізацією світу в кінці ХХ - на початку ХХІ століття. Глобалізація вплинула на моду досить неоднозначно: функціонування всесвітнього ринку, міжнародний розподіл праці та масове потокове виробництво однотипної продукції стали чинниками нівелювання етнокультурних відмінностей між жителями різних країн. Крім того, потужні транснаціональні медіа-корпорації та миттєве поширення інформації в Інтернеті сприяло «вирівнюванню» смаків та поширенню спільних фешн-тенденцій практично по всьому світу. В результаті цього постала загроза розмивання специфіки різних етнокультурних утворень, втрата ролі традиційних знакових систем у рамках окремих етносів і націй. Потреба збереження локальних культур спричинила загострення етнічної ідентичності та актуалізацію етнонаціональних традицій не лише в межах окремих країн, а й в глобальному масштабі. Це досить чітко видно в колекціях Haute Couture провідних паризьких будинків мод: Ungaro, Lacroix, Gaultier, Dior.

У колекціях Емануеля Унгаро явних посилань на культури певного етносу не було, але завжди було вдосталь східних шовку та шифону, печворку, японських малюнків та африканських бус. У роботах Крістіана Лакруа були помітні традиційні мотиви півдня Франції та Іспанії.

Іншого сенсу набула етнонаціональна тематика у колекціях епатажного французького кутюр'є Жан-Поля Готьє. Він розглядав моду як засіб вираження своєї громадянської позиції і в своїх колекціях, здебільшого, використовував етнічні мотиви з метою підкреслення рівності всіх народів, стирання культурних меж та долання бар'єрів між людьми: національних, соціальних, гендерних. Вже з кінця 1970-х, у більшості робіт дизайнера з'являлися окремі елементи етно, а з 1990-х він почав присвячувати цілі колекції різним народам: євреям, масаям, монголам, індіанцям, жителям Африки та Південно-Східної Азії. Створюючи власну мультикультурну модель міжнаціональної гармонії, Готьє привніс у етноелементи епатажу, комізму та постмодерної гри з цитатами і смислами. За це дизайнера навіть звинувачували у знуцанні над традиціями. Але дизайнер не ставив перед собою завдання возвеличення чи приниження якоїсь конкретної нації – він створював своєрідні колажі – попури з історичних, етнічних, субкультурних та інших елементів, щоб такими засобами фешн-дизайну як силует, крій, поєднання кольорів, матеріалів і оздоблення, відтворити власне уявлення про той чи інший народ.

Яскравим прикладом постмодерного колажу стала, так звана, «українська» колекція Gaultier Haute Couture (весна-літо 2005), в якій дизайнер поєднав шапки-вушанки, циганські спідниці та гуцульські камізельки. Гостей показу пригощали

горілкою та ікрою, а зал був розбитий на сектори, що носили назви українських міст. Причому про відтворення українських традицій мови не йшло – Готьє створив власну модну «казку» про Україну.

Не менш казковими були етноколекції Джона Гальяно для Christian Dior Haute Couture, які він присвячував народам Середнього Сходу, Індії, Тибету, Китаю, Японії, Росії. У колекції осінь-зима 2001/2002 року, під враженням теракту 11 вересня у США, Гальяно змішав військові пальто, вистібані монгольські куртки та вишиті мереживні сукні зі східними джелабами, туніками, «палестинськими» сорочками та масивними хутряними чоботами. Показ завершували райдужні сукні, прикрашені метеликами «кислотних» кольорів, персонажами мультфільмів та «смайликами». Цей еклектичний колаж дизайнер назвав «Барбі мандрує в Тибет», акцентуючи на власному несерйозному ставленні до моди.

Яскравою ілюстрацією такого підходу є колекція Гальяно для Christian Dior сезону весна-літо 2002, присвячена Росії. Кутюр'є еклектично поєднав етно з власними уявленнями про російський цирк, балет, театр, живопис, літературу та декоративно-ужиткове мистецтво. У своїй вибірці «російського» Гальяно не обмежувався ні часовими, ні територіальними рамками: традиційне поєднувалося з авангардом, елементи костюма хантів з монгольськими. Показ відкривав бій барабанів, який виконували напівголені Японські Кодо, потім виходи супроводжували популярні музичні композиції 1980-х, а закривала шоу фольклорна композиція «Калинка-малинка».

Наведені приклади з творчості Жан-Поля Готьє та Джона Гальяно, – це варіанти постмодерного дизайну за етнонаціональними мотивами. Вони яскраво ілюструють відхід моди від європоцентризму на користь нової еклектичної мультикультурної парадигми. Своєю творчістю ці кутюр'є показали, що актуалізація глобальною модою культурної спадщини окремих етносів носить досить поверховий характер: дизайнери не заглиблюються у етнонаціональні традиції, а лише «висмикують» з них найбільш яскраві стереотипні елементи.

Для світової моди традиції національного костюма – це лише певна сукупність стереотипних знаків та художньо-естетичних прикмет. Сучасна транснаціональна мода відійшла від однозначних тенденцій і пропонує багато різних варіантів етнічних стилів, які можна комбінувати відповідно до смаку та настрою. Тобто, етнічна самобутність подається як певна гра.

Зовсім по-іншому сприймається етнонаціональний напрям фешн-дизайну на локальному рівні. Представники тих етнічних груп, традиційні мотиви яких обіграються всесвітньовідомими дизайнерами та брендами, сприймають «рідні» елементи як прояв культурної солідарності та підвищення власної значущості в світовому контексті. Наприклад, під впливом Помаранчевої революції 2004 року, українські мотиви з'явилися лише в колекції Haute Couture Жан-Поля Готьє, але в Україні це було сприйнято як глобальний тренд (а російські фешн-видання взагалі назвали цю колекцію «русской»). Аналогічно оцінюються і будь-які ознаки українських «слідів» у закордонних колекціях після подій на Євромайдані 2014 року. Безумовно, на хвилі патріотизму, національні мотиви всередині країни стали трендом: повсюдні вінки, вишиванки, тризуби тощо. Але в колекціях Haute Couture український Майдан практично ніяк не був відображений. Найбільш «українською» стала колекція Valentino Couture сезону весна-літо 2015, в якій було представлено багато вишитих речей. Проте дизайнери Valentino надихалися біографією та творчістю вихідця з Білорусі єврейської національності – всесвітньовідомого художника Марка Шагала. Отже, виділяти в глобальній моді етнонаціональні тенденції конкретного регіону некоректно. Відображаючи певні знакові, стереотипні елементи різних культур, сучасна мода використовує їх лише як джерело композиційних чи конструкторських ідей, технік ручного оздоблення тощо. Традиційні елементи, які для представників етносу мають

певне символічне чи навіть сакральне значення, дизайнерами можуть сприйматися як суто декоративні. Наприклад, якщо в Індії білий – колір жалоби, то в європейських колекціях білосніжний індійський костюм втрапить траурні конотації. Тобто, знаки й символи взагалі можуть бути невідомі чи проігноровані.

У традиції й символіку національного костюма, здебільшого, не заглиблюються й на локальному рівні. Наприклад, традиційно віночки одягали лише незаймані дівчата, а сорочку українка мала вишити собі й нареченому сама. У сучасному світі все це сприймається як анахронізми, тобто навіть традиції власного етносу більшістю фільтруються та пристосовуються відповідно до поточних смаків і потреб. Але навіть таке «сучасне» ставлення до традицій сприяє відродженню інтересу до етнічного, формуванню національної самосвідомості та відчуття патріотизму.

Таким чином, можемо зробити висновки:

- поняття «етнічний», «національний», «фольклорний» і «традиційний» у галузі фешн-дизайну мають різні значення;
- термін «етнонаціональний» позначає соціокультурну спільність населення багатоетнічних країн;
- перші етнонаціональні варіанти Haute Couture з'явилися на початку ХХ століття, були екзотичними і сприяли реформації європейського жіночого костюма;
- в 1920-1930 роках варіанти етнонаціональних стилізацій втратили яскраву екзотичність і гармонійною поєднувалися з сучасними силуетами, формами, матеріалами;
- етнонаціональні варіанти Haute Couture 1970-х сприяли демократизації європейської моди та поширенню космополітичного стилю одягу;
- в кінці ХХ - на початку ХХІ століття етнонапряму Haute Couture активно розвивається як еkleктичний постмодерний колаж, що відображає рух моди від європоцентризму до мультикультурної парадигми;
- етнічне в глобальній моді сприймається поверхово, вільно трансформується і компілюється відповідно до бачення дизайнера;
- на локальному рівні етнотенденції виступають інструментом самовираження та демонстрації ставлення людини до власної етнонаціональної приналежності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бобрихин А.А., Егорова С.И. Проблема интерпретации народного костюма в дизайне // Концепт. – 2014. – Спецвыпуск № 06. – ART 14581. – 0,45 п. л. – URL: <http://e-koncept.ru/2014/14581.htm>.
2. Васильева Ж.В. Влияние процессов глобализации на fashion-индустрию / Ж.В. Васильева // Культурологический журнал. – 2013. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/216.html&j\\_id=15](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/216.html&j_id=15).
3. Демшина А.Ю. Этнотенденции в пространстве современной моды / А.Ю. Демшина // Вестник СПбГУКИ. – 2011, март, с. 161 – 164.
4. История моды с XVIII по XX век. Коллекция Института костюма Киото / А. Фукай и др.; пер. с японск. Л.А. Борис. М.: Арт-родник, 2003. – 736 с.
5. Кротова Т.Ф. Етно-мотиви і класичні форми в костюмі: свобода перевтілень і межі стилю/ Т.Ф.Кротова // Матеріали ІІ Міжнародного конгресу «Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст» (16-17 жовтня 2013 року, м. Полтава). – 2013. - Полтава. – [http://elibrary.kubg.edu.ua/3961/2/T\\_Krotova\\_MK\\_Text.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/3961/2/T_Krotova_MK_Text.pdf)
6. Мельник М.Т. Використання елементів традиційного українського костюма при створенні фешн-колекцій/ Мельник М.Т. [Електронний ресурс] – Режим доступу до сайту: [http://modoslav.blogspot.com/2012/08/blog-post\\_21.html](http://modoslav.blogspot.com/2012/08/blog-post_21.html)
7. Мельник М.Т. Етнічний напрям у фешн-дизайні початку ХХІ століття // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Народознавчі студії пам'яті В.Т. Скуратівського» з проведенням круглого столу: [Київ], 23-24 жовт. 2012 р. – К., С. 71 – 74.

8. Мельхиор М.Р. От наций дизайна к нациям моды. Мечта о моде в современной Скандинавии // Теория моды. – Осень 2012. – Вып.25. – С.221-251.
9. Традиційний // Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1970-1980. – Т. 10. – С. 224.
10. Фольклор // Словник іншомовних слів / Уклад.: С.М. Морозов, Л.М. Шкарапута. – К.: Наукова думка, 2000. – 680с. Словник іншомовних слів / Уклад.: С.М. Морозов, Л.М. Шкарапута. – К.: Наукова думка, 2000. – 680с.

*Богдан Губаль, Надія Бабій  
(Івано-Франківськ, Україна)*

## **НАЦІОНАЛЬНІ ІДЕЇ В ДИЗАЙНІ СПЕЦОДЯГУ ГАЛИЧИНИ ПОЧ. ХХ СТОРІЧЧЯ**

*У другій половині ХІХ - на початку ХХ ст. у західно-українських землях відбувається поступовий перехід до капіталістичних форм господарювання. Соціальні й економічні зміни призвели до появи нових видів одягу, в тому числі, й одягу спеціального призначення. У статті визначені передумови становлення різних типів спецодягу в регіоні. Особлива увага звернена на використання в ньому традиційних народних елементів, фольклоризмів, етностилю.*

**Ключові слова:** *Західна Україна, спецодяг, уніформа, просвітянський рух, національні ідеї*

*A gradual transition towards capitalist forms of economy takes place in the Western Ukraine in the second half of the XIX - the beginning of the XX century. Social and economic changes led to the appearance of new sorts of clothes, which also included service clothing. The article defines the pre-conditions of the development of various types of service clothing in the region. Particular emphasis is placed on the use of the traditional popular elements, components of folk and ethnic styles.*

**Key words:** *Western Ukraine, service clothing, uniform, enlightenment movement, national ideas.*

Як зазначає Михайло Грушевський, саме наприкінці ХІХ ст. у галузі культури «наше національне відродження утворилось під впливом заінтересування народом, його побутом, мовою, його минувиною й сучасним життям, суспільними й економічними потребами» [10, с. 114-115]. Втім, важливим було не стільки це, – «Завдяки своєму слову, Україна стала не об'єктом кабінетної цікавості та романтичних симпатій, а предметом гарячої любові, посвячення і патріотичних змагань. Воно зробило патріотів з антикварів і етнографів» [10, с. 115].

З одного боку, в культурі розвивались народні, демократичні традиції ХІХ століття, з іншого, поч. ХХ ст. позначився випробуванням нових форм, використанням досягнень інших національних культур та орієнтації на західноєвропейський процес е царині художньої культури «європеїзація», «космополітизм», «модернізм».

Стосунки між художниками і діловими структурами Галичини з роками набирали більш конструктивних форм [17, с. 73]. Роман Яців зазначає, що в цей період крім економічного й естетичного ефектів від цього зближення, відбувся психологічний злам у свідомості галицьких українців, тривалий час переслідуваних комплексами «нужди» та «просвітницької місії» мистецтва [19, с. 70]. Хоча наприкінці ХІХ ст. одяг виготовлявся ще кустарним способом для власного вжитку або кравцями для різних соціальних верств, спостерігається поступове зародження української національної

промисловості під впливом нових відкриттів у сфері науки і техніки, що натомість породжує конфлікт між модернізованим містом і традиційною культурою й побутом села [19, с. 5]. Разом з тим, зростання культурно-національного руху на теренах Галичини стало поштовхом для організації 1893 р. Львівського товариства українського жіноцтва «Клубу русинок», на загальних зборах якого було запропоновано заснувати об'єднання, яке через організацію промислової спілки майстерень могло б забезпечити жінок зайнятістю та навчанням.

Серед «сокільських» організацій існувала одягова комісія, в якій працювали кравці, шевці, модельєри, майстри ужиткового мистецтва. Відомо, що 1910 року головою такої комісії був М. Левицький, одяг для українських «Соколів» виготовляли в кравецьких майстернях Львова. Перші однострої відшив відомий на той час кравець В. Гнаткевич, також спецформу (далі СПФ) соколів виготовляли у «Рукодільні кравецькій Василя Гресяка» у Львові [11, с. 125].

У 1910 році у Львові на колишній вулиці Ягелонській знаходилася фірма «Зяче і Ланкош», що продавала сокільські польські строї та матеріали для їх виготовлення. Спортивну СПФ можна було замовити у кравців-ремісників чи придбати в крамницях. У робітні Марії Міневської виготовляли гімнастичну СПФ. Виготовленням взуття займалася «Робітня обуви Івана Чорнія». Відомо, що вона відшивала спеціальні чоботи для членів «Сокола», і була однією з найбільших в Галичині, хоча ще у кінці XIX ст. питання з виготовлення спортивного взуття залишалось нерегламентованим. Футболісти грали у футбол в звичайних черевиках, ковзанярі прив'язували до таких же черевиків ковзани.

У першій третині XX ст. в Західній Україні було шість державних українських гімназій та більше двох із половиною тисяч народних шкіл. Гімназії існували у Львові, Перемишлі, Коломиї, Тернополі та Станіславі. Крім державних шкіл, в Галичині засновувались громадські гімназії та учительські семінарії, діяли школи українського педагогічного товариства, навчальні заклади Сестер-Василіянок. Найбільш доступними народно-просвітницькими закладами були недільні школи. Вони відігравали важливу роль в українському національно-культурному русі, оскільки запроваджували українську мову навчання і сприяли вихованню дітей у національному дусі. Крім того? при школах активно розвивались спортивні команди (футбол, відбиванка, пінг-понг, шахи) [1, с. 283-284].

Характеризуючи розвиток мистецтва в Галичині у 1920-1930-х, зазначимо свідомий і рішучий крок до зближення тогочасної мистецької творчості з традиціями «кустарного» виробництва: було відкинуто формулу поділу мистецтва на «високе» й «непрофесійне»; митці навчилися цінувати вправність майстерності ремісника [3, с. 400]. Підтвердження знаходимо у творчості Казимира Малевича [14, с. 241], Василя Кричевського, Миколи Бутовича та багатьох інших художників-практиків, які були значною мірою орієнтовані на суспільно-виробничу сферу застосування. Промислове мистецтво, в т. ч. і в одягу, проходило шлях пошуку нової стилістики через спрощення геометричної форми та її символіки, виявлення локальних кольорів, текстури, та фактурно-конструктивної структури виробу. Нещодавнє панування стилю модерн з його вишуканими платтями, змінюється на «демократичний» одяг для працюючих людей.

Авангардні течії широко представлені у творчості художників з теренів краю. В них побіжно відобразились ключові образи, виражені і через знаковість спецодягу (далі СПО) – найперше робітничого. Так, модерну ідею будівника нового суспільства виражено в обкладинці до журналу «Солнце труда» (1919) авторства Георгія Нарбута, кубістичне полотно Дениса-Лева Іванцева «Людина-машина» (1937) відображає збірний образ робітника нового механізованого суспільства [4]. Також у творчості художників-бойчукістів ідеї борців за світову революцію та новий класовий устрій передані через одяг зображених: робочий у характерній кепці та фартухові, з 1932 р.



зображується куфайка (Іван Падалка шмуцтитул до другої книжки роману Олександра Копиленка «Народжується місто»).

Важливо зазначити на тісному взаємозв'язку українських авангардних течій 10-30-х рр. ХХ ст. із народним мистецтвом. Причому митців із народом пов'язували не лише ідеї. Синтез стилістики супрематизму із селянством виражався через виготовлення ужиткових речей, в числі яких були зразки СПО. Серед організаторів селянських артілей, орієнтованих на новий дизайн продукції були Н. Давидова, Є. Прибильська, О. Екстер, Н. Генке [15, с. 121]. Відомо, що остання 1915 р. разом з групою українських «супрематистів» створювала мережу художньо-промислових шкіл-майстерень з метою підтримки народних промислів на теренах Тернопільщини, Чортківщини, Коломийщини [15, с. 122].

Багато хто з художників-емігрантів також спеціалізувався в ужитковій сфері мистецтва. Так, широку амплітуду творчих зацікавлень мала Галина Мазепа, одна з провідних представниць празького осередку української еміграції. Уродженка України Соня Терк (у заміжжі Делоне) стала однією з визнаних у Парижі продуцентів авангардного стильового одягу. Індивідуальні вияви активності українських емігрантів у мистецько-ужитковій сфері доповнювались фактом існування організації митців, орієнтованих на «здібниче мистецтво». Члени варшавського українського гуртка «Спокій» (1926-1939 рр.) вважали, що «підставою до праці мають бути дослідження народного мистецтва і новочасні конструктивні змагання для створення нових форм, згідних з великими традиціями вкраїнського мистецтва, згідних з вимогами матеріалу, в якому праця має бути виконана» [19, с. 76].

Хронологія стосунків митців із представниками ділового світу в 1920-х вказує, на жаль, насамперед на їх випадковий характер та епізодичність спільних творчих результатів. Поза видавничою сферою майже усі з відомих прикладів залучення художників до «оформительства» (у широкому розумінні цього слова) були безсистемними. Але у тих чи інших «збігах обставин» простежувалася й певна закономірність, а саме – наростаюча довіра громадськості до митця як носія національно-культурних ідеалів.

Численні товариства, ініціюючи масові заходи, інколи зверталися за посередництвом до художників, через що структура прикладних спеціалізацій мистецтва збагачувалась новими напрямками. Важливою передумовою для цього стало зміцнення матеріального статку низки українських власників [19, с. 77]. Таку орієнтацію мала мистецько-промислова спілка «Гуцульське Мистецтво» з Косова [19, с. 76]. У Львові користувалися успіхом мала приватна майстерня одягу Осипи Остаповичевої та кравецька робітня Михайла Стеця, «абсолювента Академії крою в Штутгарті і Липську» [19, с. 78].

Тридцять років ХХ ст. дали незліченну кількість прикладів успішного проникнення творчих ідей у сферу українського промислу та торгівлі. Деякі з них стали відомими завдяки численным оглядам, ярмаркам, виставкам, «показам», «базарам». Кожна виробнича чи торговельна структура демонструвала власну продукцію на спеціально розроблених дизайнерами «стійлищах» (інсталяційних кіосках). Їхній художній та конструктивний образ був пов'язаний з тими візуальними ідентифікаторами, що історично закріпились за відповідними підприємствами.

До середини ХХ ст. пошиттям уніформи (далі УФ) та СПФ на теренах краю звично займалися малі ремісничі майстерні, іноді поставки амуніції імпортувалися з Англії чи Німеччини: в цей час зброю та амуніцію в Станіславові та інших містах Галичини постачали великі підприємці [6, с. 74, 81].

Скрутна економічна ситуація, що розгорталась в умовах воєнного стану, безумовно впливала на якісні показники форменного однострою. На початку створення легіону УСС добровольці одягались у власне брання, хоча кепі стрільця і було прикрашене «чічкою» в національних кольорах та значком. [18, с. 313]. У 1917 році

пройшли зміни і в конструкції УФ для УСС, проте офіційного дозволу не було отримано до кінця війни. Нові проекти розроблені чотарем Іванцем та Лепким згодом доповнені одностроевою комісією в Коші, інші в Боевій Управі. Професор Боберський замовив їх у віденського маляра-декоратора п. Вільке. З цих проектів були реалізовані частково тільки проект Іванця та Лепкого – ввели стрілецький кітель. Крій залишився на зразок австрійського, додані манжети на рукавах, змінено крій кишень. Кітель старшини, на відміну від стрілецького, мав по коміру та манжетах блакитний кант. На шапці-мазепинці австрійська кокарда з буквою «К», змінена на кокарду з національним гербом. Стрілецьку відзнаку передбачалося зробити з матовою, однаковою для старшин і стрільців, проте старшини носили золоті кокарди, з голубою серединою і зображенням лева. У 1916 р. введено ще одну відзнаку: сині лацкани на комірах замінені голубо-жовтою стрічкою, поперечно нашитою у нижньому куті лацкана.

Етнографічні мотиви особливо помітні у форменому одязі мілітарно-спортивних організацій, які у цей час стали центром рушійної сили українського національного та культурного відродження, ідей повернення до традицій козацтва. «Соколи» й, особливо, «Січі» вже самою назвою своїх старшин (отаман, осавул, кошовий, хорунжий), козацькими піснями, звичаями і символікою пов'язувались з українською минувшиною, мостили шлях ідеї відродження українського війська [18, с. 16].

З аналізу джерел та графічних матеріалів нам вдалося реконструювати СПФ «соколів» та «січовиків», що існувала на той час: головний убір з обшитим краєм, на якому кріпиться відзнака синьо-жовтого кольору. Кокарда із зображенням лева, що окрім прикраси служить для кріплення пера, носіння якого передбачено над лівим оком. Плечовий виріб – каптан – з темного вовняного сукна. Крій його передбачав можливість носіння жилету, проте чітких конструктивних рекомендацій не було, лише зазначено, що горловина повинна бути без коміра і щільно прилягати; також наявність гудзиків в кількості десяти; рукави звичайного крою; на пілочках з боків мали бути кишені без клапанів. Здійснено уточнення про недопущення нагрудних кишень – використовували лише внутрішні; штани вільного крою, зазначено як «надмірно широкі», щоб не були вузькими; ремінь чорний з пряжкою і монограмою; сорочка за конструкцією світської, без вишивки, з коміром-стійкою на застібці. Носіння краватки не передбачалося, сорочка могла застібатися на круглу жовту шпильку із зображенням прапору; чоботи м'якої форми, середньої довжини. Як знак розрізнення на грудях прикріплювалася синьо-жовта стрічка.

Жіноча сокільська СПФ складалася з світлого плаття відшитого з полотна, яке на талії було підперезане поясом та чорного головного убору [16]. Відмінності в строях могли мати місце у випадках: скрутного соціально-економічного становища, етнографічно-територіального розташування, та цільового призначення. Проте навіть у цьому випадку, на святах соколи виступали із вовняними тканинами або фарбованими «лентами», на яких жовтими нитками було вишито великими літерами – «Сокіл».

Робота у вказаних товариствах була розподілена на комісії. У одяговій комісії працювали кравці, шевці, модельєри, майстри ужиткового мистецтва. Відомо що 1910 році головою такої комісії був М. Левицький. Відомо, що одяг для українських «Соколів» виготовляли в кравецьких майстернях Львова. Перші однострої відшив відомий кравець В. Гнаткевич, також СПФ соколів виготовляли у львівській «Рукодільні кравецькій Василя Гресяка» [8]. Як видно з джерел, у квітні 1907 році у Тисмениці, члени сокольської організації закупили «сикавку», власноруч виготовили «пожарні топірці», та пошили у місцевого кравця «пожарничу ношу з полотна» [9], точних відомостей про те як виглядав цей ансамбль не знайдено, припускаємо, що СПО був наближений до сокольської СПФ: комплект форми складався з полотняної сорочки та штанів свobodного крою, які заправлялися у чоботи, колір відповідно до полотна, головний убір – капелюх-бріль. СПО мав утилітарні ознаки, і став первинною сходинкою у подальшому розвитку пожежного одягу спеціального призначення.

Потрібно зазначити, що велику роль у поширенні «Січей» відігравав однострій та відзнаки. Переконливо про це у спогадах Др. К. Трильовського: «Дуже притягали селян до «Січей» відзнаки тих товариств. Були це кольорові ленти, що їх носили через праве плече на лівий клуб...» [18, с.14]. Лента звичайного члена «Січі» була червоного (малинового) кольору, та шириною 10 сантиметрів, на відміну від кошового і хорунжого, ленти яких мали 12 сантиметрів ширини» [18, с. 15].

На січових святах січовики притримувалися встановленого строю: «...мали на собі малинові ленти з написом «Січ» в ..., що дуже гарно відбивали від народної ноші» [18, с. 18]. Навесні 1910 р. січові однострої вводять для «Січей» у містах та селах, у яких народна ноша перевелася: штани-шаровари синьо-сірі, заправлені у чоботи, вишита сорочка, підперезана темно-синім поясом, та гуцульської чемерки. Головний убір – чорна суконна шапка з червоним шликком на лівий бік, на чолі восьмикутною січовою зіркою прикріплюється високе червоне перо. Поверх сорочки відповідна лента.

Січовички носили сині спідниці з золотими галунками, білий фартух-запаску (вишитий), пояс (міг бути довільного кольору, окрім чорного), чорний вишитий корсет, намисто, вишиту сорочку. На голові хустина, переважно червона. Єдиною вимогою до одностроїв була їх однаковість для всіх членів окремого січового осередку.

Не менш важливе значення у творенні СПФ належить спортивно-мілітарним товариствам, серед яких передові позиції очолював скаутський рух. Всі ці товариства мали ієрархію чину, відзначення якої прослідковувалось і у СПФ. Гімнастичний стрій «Сокола» у цей період складався з взуття, футболки чи сорочки і штанів до колін. У 1933 р., згідно Сокольської Краєвої Анкети, Здвиговий комітет у Львові за підтвердженням старшини «Сокола-Батька» прийняли обов'язковий «руханковий» стрій для чоловіків: «сорочина» (на фотографіях це звичайна біла майка по горловині і проймах окантована синьою тканиною, спереду розміщений знак розпізнання нашиті букви «С.-Б.»), штани з синього трикотажу вільного крою; черевики шкіряні або полотняні на плоскій підшві, до них вдягалися шкарпетки чорного кольору. Емблему було затверджено у 1928 р., вона мала такий вигляд: на білому тлі виткані букви що переплітаються між собою «С» і «Л» в колі [16].

СПФ для жінок 1934-го року складалась з «блузи», спідниці, крайки, хустки на голову та взуття. Біла сорочка могла бути вишита чорним і бордовим, зміни у самій вишивці не допускалися. Спідниця вишнева, під неї передбачались чорні шорти. До взуття дозволялося не вдягати шкарпетки. Під час урочистостей спортсменки-галичанки вдягали український стрій.

Українські лижники до СПФ вдягали народний кожух та шапку. Лещатарі Ворохти хотіли пристосувати СПФ до гуцульського вбрання. Про такі народні надбання свідчать фотографії того часу. Довгий час львівські спортивні клуби не створювали єдиного вбрання для різновидів, в т. ч. лижників, лише ближче до кінця 20-х рр., ми спостерігаємо професійні розробки у модних часописах: елегантні подовжені силуети костюмів з довгої спідниці чи штанів-блумерсів і жакета прикрашені стилізованим національним орнаментом.

На початку століття мода на ковзанярський спорт підтримувалась одним із найстаріших об'єднань – «Львівським Товариством Лижв'ярським». Виходячи із зображень на світлинах, СПФ фігуристок складалась з жакету, довгої спідниці, або «міді», бавовняних панчіх і шапки. Тільки в наступних роках цього століття СПФ для ковзанярів набуде естетично-функціонального вигляду.

Осип Левицький, що навчався у гімназії Станиславова у 1920-1930-х рр., зауважив, що під час війни та після неї носіння шкільної форми в Галичині було необов'язковим, у 1928-29 рр. учні носили «мазепинки» Він же згадував на лавках серед учнів «товаришів зброї у понищеному, військовому однострої» [1, с. 273]. Українці не дістали ні державних педагогічних ліцеїв, ні дозволу на відкриття приватних; лише в 1934 р. сестрам Василянкам дозволили відкрити у Львові

вчительську семінарію для дошкільних опікунок у Львові [11, 1995., Т. 3, с. 945-946]. Поряд з гімназіями працювали недільні школи, відвідувачами яких були переважно малозабезпечені версти населення. Форма одягу тут була довільною. Досліджуючи архівні джерела, бачимо, що в одязі школярів простежуються елементи народного вбрання або декору, що можна вважати також своєрідним елементом уніфікації в тому чи іншому освітньому закладі.

Отже, у другій половині XIX - на початку XX ст. в західноукраїнських землях відбувається поступовий перехід до капіталістичних форм господарювання. Динаміку суспільного руху визначали українсько-польське протистояння та невщухаюча боротьба між москвофілами, народовцями та радикалами. Наприкінці XIX ст. суспільний рух у західноукраїнських землях вступає в політичний етап свого розвитку, який характеризується утворенням політичних партій, кристалізацією їхніх програм та активною боротьбою за вплив на маси. У суспільному житті Галицької України визначну роль відігравали окремі персони ділового світу, що були високоосвіченими фахівцями, з досвідом навчання у спеціалізованих академіях Європи, з подібним минулим (участь у військових баталіях періоду боротьби за державність).

Найвизначнішу роль відіграє УФ – у ній відображається військова міць держави. У кінці XIX ст. УФ переходить від складності крою та багатства колірних рішень до помірної уніфікації. Головні акценти робились на кольорі та якості знаків розрізнення та прикрас. Ясність ліній та краса силуету військової форми є виразниками символів сили, авторитету та влади.

Водночас, повернення до традицій козацтва, плекання національного та духовного відродження втомленої, роз'ятреної української нації, вилилося у прагненні до власного державного устрою. Саме діяльність молодіжних товариств на поч. XX ст. стало першою сходинкою до зародження української армії, а прагнення підкреслити свою самобутність, свої звичаї і традиції відобразились у розробках та створенні власної української УФ.

Просвітницький рух в Україні кін. XIX - поч. XX ст. створив умови для виникнення спеціальної учнівської форми в усіх освітніх навчальних закладах, а розвиток української уніформи став однією з важливих ознак національної належності, етнічної самосвідомості нашого народу.

Уніформа спортивно-мілітарно-пожежних формацій, є неоціненною культурною спадщиною в якій закарбувалися національна ідея та вікова традиція народу. Процес зародження строю на теренах західної України та зміни його форм на різних етапах історичного розвитку є цінним об'єктом дослідження в контексті дизайну, як науки.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Альманах *Станиславівської землі. Збірник матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини* / [ред.-упор. Б. Кравців]. – Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1975. – Т. I. – С.
2. Андрухів І. *Західноукраїнські молодіжні товариства «Сокіл», «Січ», «Пласт», «Луг»* / І. Андрухів. – Івано-Франківськ, 1992. – 79 с.
3. Антонович Д. *Український орнамент* // *Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича*. – Київ: Либідь, 1993. – С. 400.
4. Аронець М. *Денис-Лев Іванцев. Життя і творчість* / Мирослав Аронець. – К. : Нрані. – Т, 2008. – 160 с.
5. Баронч С. *Пам'ятки міста Станіславова* / Садок Баронч; [пер. з польської Романа Процака]. – Івано-Франківськ: СІМІК, 2007. – 143с.
6. Баранський К. *Станиславів до і після 1919 року* / Каміль Баранський. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2009. – 104 с.
7. Варст (Степанова В.). *Костюм сьогодняшнього дня – прозодежда*. / *Варст. Костюм сьогодняшнього дня* // *Леф*. – 1923. – № 2.
8. *В справі сокільської ноші* // *Діло*. – Львів, 1907. – 12 н. ст. березня. – Ч. 46. – С. 2.
9. Гайдучок С. *Півстоліття сокільських видань* / С. Гайдучок. – Львів, 1937. – 53 с.

10. Грушевський М.С. Українсько-руське літературне відродження в історичнім розвої українсько-руського народу [Текст] / Михайло Грушевський // Грушевський М. Твори : У 50 т. – Львів : Світ, 2002. – Т. 1. – С. 111-116.
11. Енциклопедія українознавства. Загальна частина. – Репринтне відтворення видання 1949 року. – К., 1995. – Т. 3.
12. Лемеха-Луцька О. Спогади колишньої пластунки / Оксана Лемеха-Луцька / Пласт у Станіславові та Івано-Франківську (1911-2009 рр.) / упоряд. Чемеринський А., Іваночко В. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2009. – 223 с.
13. Ленти синьо-жовті // Діло. – Львів, 1911. – 18 н. ст. серпня (5 ст. ст.). – Ч. 183. – С. 6.
14. Малевич К. Розділи з автобіографії художника // Хроніка-2000. – 1993. – № 3-4. – С. 241-247.
15. Папета С.П. Ніна Генке-Меллер: від народного супрематизму до радянського агітпропу / С.П. Папета // Вісник ХДАДМ, 2006. – № 2. – С. 121–127.
16. Руханковий однострій побратимів // Сокільські Вісти. – Львів, 1933. – Березень–квітень. – Ч. 2. – С. 4.
17. Січинський В. Архітектура і мистецтво Львова // Наш Львів. Ювілейний збірник. 1252–1952. – Нью-Йорк: Червона Калина, 1953. – С. 73.
18. Трильовський П. Гей, там на горі «Січ» іде! : пропам'ятна кн. «Січей» / П. Трильовський ; вст. сл. А. Чернецький ; збр. і упоряд. П. Трильовський. – [Едмонтон] ; Вінніпег : [б. в.], 1965. – 432 с.
19. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії [зб. статей] / Роман Яців. – Львів: Афіша, 2006. – 352 с.

*Алла Баранова, Тетяна Ніколасва  
(Київ, Україна)*

## **ЕТНОДИЗАЙН ФОРМЕНОГО ОДЯГУ ДЛЯ ПРАЦІВНИКІВ ГОТЕЛІВ У СХІДНОМУ СТИЛІ**

*У статті представлено наукові матеріали дослідження особливостей проектування перспективних форм костюма працівників готельних господарств східних країн, на основі вивчення та аналізу історичного розвитку форм та структури народного китайського костюма.*

**Ключові слова:** *проектування, народний костюм, системний аналіз, морфологічний аналіз, форма, структура.*

*The paper presents scientific research materials design features promising forms costume workers Hospitality Management Eastern countries, based on the study and analysis of the historical development of the forms and structures of Chinese national costume.*

**Keywords:** *design: folk costume, systems analysis, morphological analysis, shape, structure.*

У проектуванні нових форм одягу для готельного бізнесу східних країн актуально використовувати наукові методи дослідження традиційної народної культури Китаю. Вивчення народного костюма, його крою та декору, художніх прийомів оформлення матеріалів є важливим для ідентифікації колориту східних країн. З метою проектування одягу для готельних господарств, був вивчений багатий історичний досвід китайського народу у формуванні народного костюма, естетики його оформлення і декорування, культури носіння, накопичений протягом століть розвитку китайської культури.

Художня своєрідність, досконалість естетичних і функціональних особливостей

традиційного народного китайського костюма може практично використовуватися за умови проведення досліджень художньо-тектонічних особливостей його форми, технік декорування, а також композиційних прийомів об'єднання всіх елементів в цілісний образ. Аналіз всіх елементів народного китайського костюма в процесі його історичного розвитку та еволюції форми і прийомів її подачі, обумовлено народними традиціями територіального розміщення та проживання китайського народу. Це пов'язано з конкретними історичними та соціально-економічними умовами розвитку суспільства, які повною мірою відзначились на естетичних вимогах до народного костюма. Накопичений протягом століть досвід сприяє подальшому використанню знань для створення нових сучасних, актуальних форм костюма.

В роботі проведено аналіз закономірностей розвитку провідних тектонічних ознак формоутворення китайського народного костюма у відповідні часові періоди, з метою виявлення найбільш ефективних особливостей, що впливають на комфортність костюма.

Стародавній Китай складався з міст-держав і розвивався ізольовано від інших країн, що визначило консервацію форм народного костюма. Суворий клімат півночі, чередування сильної спеки та холоду на півдні, зумовило багат шаровість стародавнього китайського костюма. Комплект одягу створювався з різних тканин, які китайці почали виготовляти за дві тисячі років до нашої ери. Вони виробляли кольорові шовкові тканини, тонкі тканини з бавовни та конопель.

Комплекс старовинного чоловічого народного костюма складався з нижнього одягу, це були штани («ку») і сорочка. Для захисту від холоду китайці носили стьобані штани на ваті і надягали зверху «ногавиці», що кріпилися до поясу. Штани ховали під довгим верхнім плечовим одягом «орні» двобортними або одnobортними халатами і кофтами. Верхній одяг був запашним на праву сторону та мав широкі рукава (ширина могла становити до 240 сантиметрів), які під час роботи підв'язувалися на грудях.

Взимку китайці носили відразу кілька халатів або одяг з підкладкою – «дзяпао», іноді стьобане на ваті плаття – «мяньпао». У північному Китаї від холоду захищали шуби – «Цю» з козячого, собачого чи мавп'ячого хутра. Для знаті використовували хутро соболя, каракуля або лисиці, а зверху надягали шовкові розшиті халати. Нижню частину тулуба обгортали шматком тканини «шан», що закріплювався на талії поясом з тканини або із шкіри, а з боку або ззаду до нього прикріплювали «шоу» – кольорові шнури з нефритовими прикрасами. Також до поясу кріпили ніж, кресало, кільце для стрільби з лука, голку для розплутування пам'ятних вузлів шоу, нефритові підвіски – «пейюй». Верхню і нижню частини костюма, «і» і «шан», називали «ішан». Поверх усього комплексу костюма одягали червоний, багато прикрашений фартух. Форма, колір, орнамент в костюмі стародавнього Китаю були символічними і диктувалися релігією. Символічний сенс мали і декоративні зображення на повсякденному одязі китайців. Чоловічі кофти та халати часто прикрашалися ієрогліфами, які мали смислове значення про довге життя, щастя і т.д. [1].

Жіночий костюм у стародавньому Китаї за комплектацією був подібний чоловічому, і ділився на нижню і верхню частини. До нижнього одягу додавалися довгі сорочки і широкі штани, які перекривалися верхнім одягом. В епоху Тан китайки переодягалися в кофти і спідниці схожі на європейські. Спідниці на стегнах мали трикутні вирізи, через які було видно тканину кофти. Відмінність жіночого від чоловічого костюма полягала, головним чином, в оформленні та декоруванні, у виборі візерунків вишивки та колірному оформленні. Вишивки мали також символічне значення, використовувалися квіткові мотиви відповідні певній порі року, або комахи чи інші тварини асоційовані з сімейним щастям [2].

Найважливіша властивість китайського народного одягу – цілісність: невіддільність форми, матеріалу, декору і техніки виконання. Наведені комплекси народного китайського костюма можна класифікувати на одяг плечовий і поясний.

У комплекс костюма на початку ХХ століття ввійшли спідниці-плахти, які перетворилися в деталь урочистого жіночого вбрання, а з часом зовсім зникли з ужитку поступившись місцем «ципао», європейському платтю і спідниці або ансамблю штани-кофта, який був типовий лише для простих китайок. Класичні форми створювалися за допомогою простих прийомів креслення і були наближені до простих геометричних форм. Форми крою костюма, відносно прості, дають можливість уявити структуру моделювання та конструювання історичних форм одягу [3].

В процесі проектування колекції форменого одягу для персоналу готелю необхідно враховувати принципи ергономічності, естетичні особливості, призначення та відповідність сучасним напрямкам моди. Дослідження процесу проектування форм сучасного форменого костюма для персоналу готелів ґрунтуються на закономірностях побудови тектонічної структури китайського народного костюма, проведенні морфологічного аналізу та анкетному опитуванні споживачів, з метою поліпшення комфортності колекції одягу [4].

Костюм є динамічною системою, що постійно міняє своє положення. Форма костюма нерозривно пов'язана з людиною і може бути розглянута тільки у зв'язку з його образом, пропорціями і рухом. При дослідженні форми костюма можна виділити чотири рівні:

- рівень обсягу і пластики фігури і силуетної форми костюма;
- рівень структури як геометричної внутрішньої характеристики форми (пропорції, масштабність, геометрія, ритміка, симетрія);
- матеріально-декоративний рівень (фактура тканини, колір, декор, лінії обробки);
- ступінь свободи костюма, що виражається у ступені прилягання до фігури в різних її точках.

Формоутворення спирається на загальні закономірності цілісної побудови форми, принципи гармонізації зв'язків елементів форми.

Для проведення аналізу композиційних чинників формоутворення китайського народного костюма виконано структурний аналіз розвитку головних формотворчих і гармонізуючих факторів в композиції костюма (розвиток форми, силуетні рішення, напрямок членування, колірна гамма, пропорції, ритміка, ступінь динамічності, декоративні деталі) [5].

За матеріалами досліджень були виділені характерні форми китайського народного костюма. В роботі представлено чотири найбільш характерних історичних костюма, які в подальшому використовувалися, як прототипи для формування принципів проектування майбутньої колекції форменого одягу.

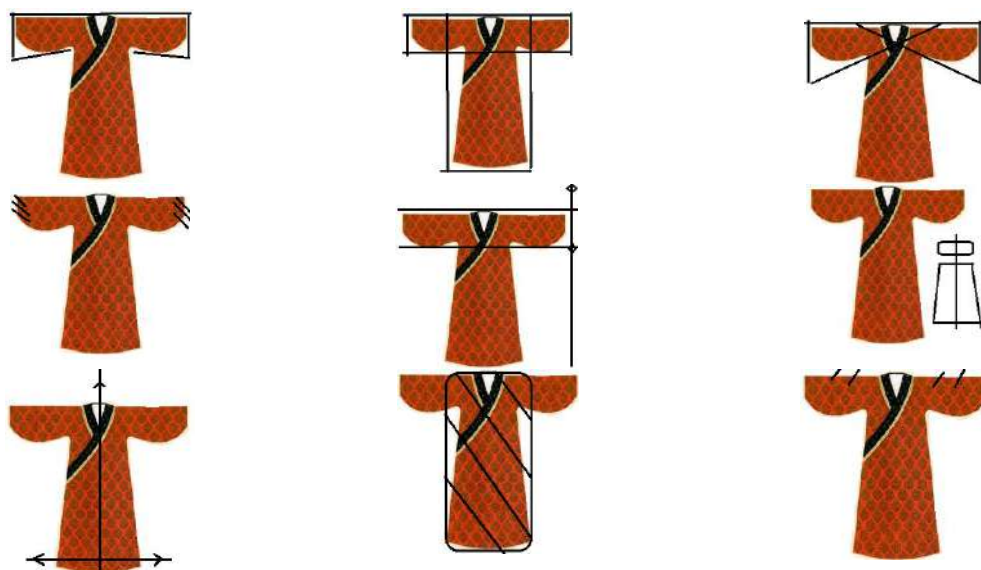


*Рис. 1. Чоловічі та жіночі форми китайського народного костюма*

В таблиці представлено художньо-графічний аналіз структури форми, де наочно виявляються основні ознаки композиційно-художніх властивостей.

Системно-структурний аналіз, розвитку форм народного костюма Китаю, дав можливість виявлення зведених характеристик структуроутворення та подальшого використання отриманих результатів у проектуванні сучасного форменого костюма для працівників готелів східних країн.

## Системно-структурний аналіз китайського народного костюма



На підставі проведеного аналізу, були виявлені найбільш характерні стабільні та мобільні елементи форми, які можуть бути закладені в основу розробки модельних рядів колекції форменого одягу.

Метод експертної оцінки думок споживачів дозволив виявити актуальні характеристики, обраного виду одягу. Анкети включали питання, які характеризують перспективні форми костюма, дають можливість виявити композиційно-художні ознаки, закладені в проектування майбутньої колекції. Анкетне опитування споживачів дозволяє виявити характеристики форм проектованого костюма, на підставі тенденцій моди, з внесенням конструктивних особливостей для поліпшення комфортності.

Побажання споживачів були враховані в проектуванні колекції форменого одягу для персоналу готелю.

Після проведення системно-структурного аналізу і анкетного опитування, а також аналізу ергономічних властивостей костюма, був складений перелік морфологічних ознак, які впливають на створення комфортної форми костюма. Аналіз ергономічних властивостей одягу, які могли б впливати на комфортність костюма, підтвердив, що це можуть бути як ергономічні властивості так і естетичні. Ергономічні властивості впливають на комфорт та зручність носіння костюма, а естетичні впливають на сприйняття всього образу (композиційно-художніх особливостей).

Для проведення морфологічного аналізу були обрані силуетні форми і тип крою рукава.

## Варіанти з'єднання силуетних форм з різними по крою рукавами

Силует \ рукава	Трапеція	Прямокутник	Хвостик	Овал
1				
2				
3				
4				



У результаті проведення морфологічного аналізу було виявлено найбільш комфортні варіанти з'єднання силуетних форм з рукавом, які були використані при проектуванні колекції одягу. Отримані в процесі роботи результати відповідають завданням проектування нових, сучасних форм костюма і можуть бути використані в проектуванні костюмів для працівників готелів східних країн.

Високий рівень конкуренції в індустрії готельного бізнесу змушує дизайнерів шукати ефективні методи проектування форменого одягу для персоналу. У створенні моделей одягу дизайнер шукає оригінальні, новаторські рішення. Проблеми ідентифікації, розпізнавання та яскравої образності зумовлені специфікою поставлених завдань та є важливими для отримання кінцевого результату [6].

Системний підхід до використання наукових досліджень у вивченні та аналізі форм китайського народного костюма, його структурних особливостей і характеристик форми, дав можливість виявити вимоги споживачів до комфортабельності форм костюма і скоригувати естетичні принципи оформлення одягу для персоналу готелю. Морфологічний аналіз забезпечив об'єднання художньо-композиційних характеристик в єдину форму, яка використовувалася в проектуванні колекції форменого одягу.

В результаті проведення наукових досліджень створено нові сучасні та актуальні форми костюма, з поліпшеними характеристиками естетичності та комфортності, які можуть бути використані в проектуванні колекцій одягу для працівників готелів східних країн або проєктованих в східному стилі.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. *Стамеров К.К. Нариси з історії костюмів. – Ч.1. – К.: Мистецтво, 1978. – 242 с.*
2. *Сычев В.Л. Из истории китайского женского костюма с древности до эпохи Сунн // Научные сообщения ГМВ. Выпуск XXII. – М., 1996. – С. 32-46.*
3. *Тэтхем К., Симен Д. Дизайн в моде. – М.: Рипол классик. 2006. – 144 с.*
4. *[Профессиональная одежда как источник вдохновения для художника] [http://lpb.ru/?]. – [2007]. – Режим доступа: http://lpb.ru/?id=3550*
5. *Ермилова В.В., Ермилова Д.Ю. Моделирование и художественное оформление одежды. – М., 2000. – 184 с.*
6. *Добробабенко Н.С. Фирменный стиль: принципы разработки. – М., 1989.*

*Ірина Засорнова, Олександр Засорнов  
(Хмельницький, Україна)*

#### **ІННОВАЦІЙНИЙ СПОСІБ ОЗДОБЛЕННЯ ЕТНОЕЛЕМЕНТАМИ СУЧАСНОГО ЖІНОЧОГО ОДЯГУ**

*Решіткові орнаменти можна використовувати для створення орнаментів вишивки, контури якої відповідають деталям швейних виробів. Запропонований спосіб дозволяє це зробити за допомогою LibreOffice.Draw. Цей графічний редактор, який входить до складу LibreOffice, дозволяє створити і перевірити якість розташування орнаментів вишивки, контури якої відповідають контурам деталей швейних виробів. Існуюча в цьому редакторі функція заповнення, забезпечує при зміні розміру ХЕ зміну розмірів усіх орнаментів, розташованих на деталях крою одночасно.*

*Отже, запропонований інноваційний спосіб оздоблення етно-елементами можливо застосовувати при виготовленні сучасного жіночого одягу. Спосіб полягає у визначенні технологічних параметрів виготовлення вишивки етно-елементами; вибір орнаментів національної вишивки; створення і розміщення етноелементів відповідно деталей швейних виробів. Крім того, запропоновано СПЗ для оздоблення етноелементами жіночого одягу.*

**Ключові слова:** етноелементи, орнаменти вишивки, жіночий костюм.

*Consequently, proposed innovative way to decorate with ethnic elements may be used in the manufacture of contemporary women's clothes. The method is to determine the technical parameters of manufacturing embroidery with ethnic elements; choice of national ornaments embroidery; creating and placing ethnic elements in accordance to details of garments. In addition, the proposed SS for decoration of women's clothes with ethno elements.*

**Keywords:** ethnoelements, ornament embroidery, female costume.

Сучасний жіночий одяг, виготовлений з використанням етно-елементів, дозволяє відобразити широкий спектр духовних традицій українського народу. Проте, його створення неможливе без застосування оздоблення національною вишивкою. Створення такого одягу відповідає Закону України № 2778-VI «Про культуру» від 14.12.10 р. [1], в якому до основних видів діяльності у сфері культури належать: створення, збереження, охорона, використання та популяризація національного культурного надбання; проведення наукових досліджень у сфері культури.

Проте, сучасні процеси оздоблення вишивкою жіночого одягу з використанням українських національних традицій не є досконалими. Саме тому дослідження щодо оздоблення вишивкою проводять у багатьох країнах світу (Німеччина, Японія, Китай, Корея, США та інших). Основними напрямками досліджень є: вишивальне обладнання і відповідне програмне забезпечення (фірм «Wilcom», «Embroid» та інших) [2]; матеріали для вишивання; нові способи обробки цих матеріалів тощо. В Україні більшість досліджень, які направлені на вивчення національної вишивки проводять технологи, математики, механіки, мистецтвознавці. Використанням у сучасному одязі етноелементів національного вбрання займались науковці Чупріна Н.В., Славінська А.Л., Баранова А.І., Ніколаєва Т.В. [3,4]. Моделювання та синтез складних зображень симетричної структури українського орнаменту розглянула Березька К.М. [5]. Вагомий внесок у вивчення національної культури внесли науковці Селівачов М.Р., Булгакова-Ситник Л.П. [6].

Проте, при проектуванні сучасного одягу з етноелементами виникають проблеми пов'язані з вибором видів орнаментів, їх розташуванням на деталях одягу. Наявна інформація щодо виготовлення одягу, оздобленого національною вишивкою, індивідуальна в межах кожного підприємства і пов'язана з конкретними практичними напрацюваннями, але науково не обґрунтована.

Тому, метою дослідження є розробка інноваційного способу оздоблення етно-елементами сучасного жіночого одягу з використанням машинної вишивки на прикладі жіночого костюма. При цьому, запропонований спосіб оздоблення можна використовувати для будь-якого одягу. Основним етно-елементом оздоблення одягу обрано машинну вишивку, оскільки вона є найбільш універсальним засобом відображення національних українських традицій. Відомо, що найбільш розповсюдженим способом вишивання є техніка «хрест». При виготовленні машинної вишивки цією технікою запропоновано використовувати, розроблений авторами, хрестоподібний елемент (ХЕ) [7].

Одним з важливих питань при виготовленні жіночого костюма з етно-елементами, є наявність достатньо повної інформації про види і методи оздоблення, а також можливість точного відтворення цієї інформації при виготовленні костюма.

Основними напрямками інноваційного способу оздоблення етно-елементами жіночого костюма є: визначення технологічних параметрів виготовлення вишивки етноелементами; вибір орнаментів української національної вишивки; створення і розміщення орнаментів вишивки, контури якої відповідають деталям швейних виробів. А також спеціальне програмне забезпечення (СПЗ) способу оздоблення етно-

елементами жіночого костюма, яке складається з відповідних програмних модулів.

Полегшити процес створення способу оздоблення можливо за рахунок інформаційного моделювання. Інформаційна модель (ІМ) дозволяє визначити складові способу оздоблення етно-елементами, основні вимоги до жіночого костюма і властивості, які він повинен мати. Схема способу розроблена з урахуванням циркуляції інформації і методів обробки даних [8]. Складовими моделі розробки є п'ять уніфікованих блоків за напрямками робіт, в яких поетапно розглядають: спосіб оздоблення; технологічні параметри; вид орнаменту; розташування орнаменту; конструкцію (рис. 1).



Рис. 1. Загальна схема інформаційної моделі способу оздоблення етноелементами жіночого костюма

Кожен з п'яти блоків ІМ дозволяє локалізовано розглянути один з основних напрямків розробки способу. Згідно схеми ІМ, дослідження способу проводять послідовно. Заключний зв'язок між 5 і 1 блоками показує, що може існувати зміна вхідних даних, яка викликає повторне дослідження (блоки 1-5). В запропонованій моделі можливе незалежне дослідження будь-якого з блоків, якщо вхідні дані змінюють лише в цьому блоці. Якщо конструкцію певного українського національного виробу неможливо перенести на сучасний жіночий костюм, можливим є перенесення виду оздоблення, або використання технологічних параметрів його оздоблення. Кожен з блоків ІМ є уніфікованим, оскільки передбачає виконання дій за однаковим алгоритмом (рис. 2).

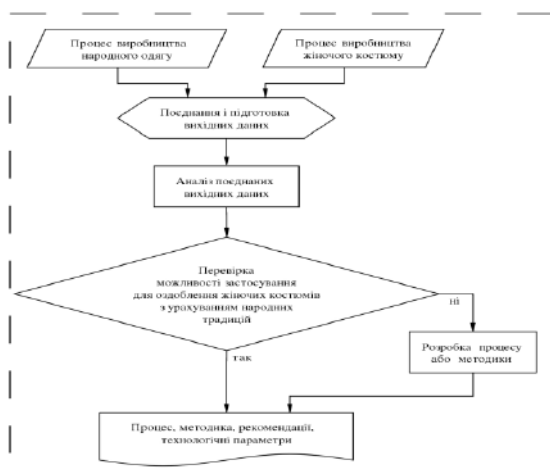


Рис. 2. Загальна схема уніфікованого блоку інформаційної моделі способу оздоблення етно-елементами жіночого костюма



Рис. 3. Ескіз моделі сучасного жіночого костюму, оздобленого етноелементами національної вишивки

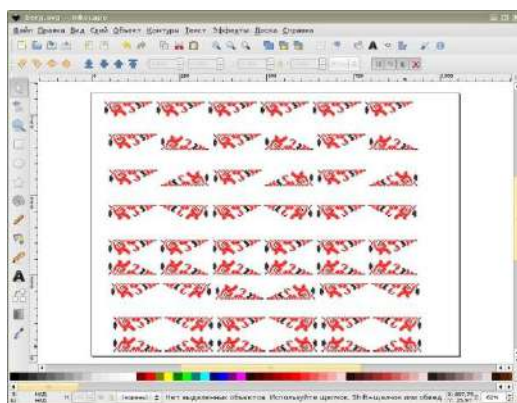
Вхідні дані мають відповідати назві блоку і відображати певні властивості. На схемі (рис. 2) дані розділені на: традиційні методики виробництва національного одягу; сучасні методики виробництва жіночого костюму; існуючі рішення сучасного жіночого костюму. Згідно загальної схеми блоку ІМ вхідні дані об'єднують і готують до аналізу.

Для цього дані приводять до однакових одиниць вимірювання і здійснюють інші операції, які роблять можливим аналіз. Аналіз підготовлених даних дозволяє здійснити перевірку можливості застосування існуючого сучасного способу створення жіночого костюма з етно-елементами. Розробку або удосконалення процесу, виконують за умови його відсутності, або доцільності покращення. Результатом дослідження, проведеного згідно кожного блоку, є існуючий (удосконалений) або новий процес, рекомендації по його використанню, або відповідні технологічні параметри.

Розробка і практичне використання інноваційного способу створення і розміщення орнаментів вишивки, контури якої відповідають деталям швейних виробів (рис. 3) також здійснено за допомогою ІМ.

Симетрія є одним із найбільш яскравих композиційних засобів, з допомогою якого створюють елементи вишивки (орнаменти). Вивчення орнаментів вишивки не обмежується знаннями про їх види, колірне вирішення чи інші характеристики зовнішнього виду. Важливою складовою є спосіб утворення композицій орнаментів і їх розміщення на площині.

Для створення бордюрів – лінійних орнаментів використовують такі перетворення: паралельний перенос; дзеркальна симетрія з вертикальною віссю; дзеркальна симетрія з горизонтальною віссю; обертова (центральна симетрія). Найбільш поширеними в українському національному одязі є смуги орнаментів вишивок. Всього існує 7 типів симетрій бордюрів. Створення бордюрів (орнаментальних смуг) виконано за допомогою програми Inkscape (рис. 4).



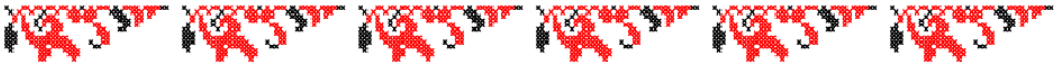





*Рис. 4. Екранна форма ПМ Inkscape (бордюри, створені методами симетрії)*

Бордюри (отримані з урахуванням українських національних традицій) можна використовувати для оздоблення сучасних жіночих костюмів (табл. 1). Проте, окрім бордюрів (орнаментальних смуг), існують орнаменти, які заповнюють площину. Прикладом є решітковий орнамент, який заповнює всю поверхню. Його розташовують по невидимій решітці з різними формами комірок.

Як показали попередні дослідження, в українському національному одязі решіткові орнаменти використовували з певними обмеженнями. Це можна пояснити тим, що використання структури тканини або канви накладали обмеження на розташування ХЕ (оскільки ХЕ не могли бути розташовані під кутом до ниток основи і утку). Тобто групи симетрій, які призводять до зміни кута розташування ХЕ (комірка решітки, рівносторонній трикутник) не були виявлені в національному одязі. Хоча розрізняють 17 груп симетрії решіткових орнаментів [9], в українському національному одязі використовували лише 12 груп (табл. 2).

Кожна з груп симетрій має свій код. Він характеризує симетрію, за допомогою якої цей орнамент побудовано. Саме ці коди використовують при «створенні узорів з клонів» в ПМ Inkscape. Кожен із кодів групи симетрії може бути описаний словесною формою.

## Типи бордюрів (орнаментальних смуг)

№	Опис типу бордюру і рисунок отриманий за допомогою ПМ Inkscape
1	Отримано перенесенням несиметричної фігури вздовж прямої лінії в одному і тому ж напрямку при однаковій відстані між двома сусідніми положеннями фігури 
2	Охарактеризовано наявністю однієї площини ковзного відображення і вісі переносу; елементарна фігура, яка переміщується вздовж вісі переносу, по черзі займає місце то з однієї, то з іншої сторони вісі, наче відображаючись в дзеркальній площині, перпендикулярній площині фігури 
3	Елементарна фігура, переміщаючись вздовж вісі переносу, по черзі займає місце з обох сторін вісі переносу і змінює напрямок руху при кожному елементарному переносі; в результаті цього отримано орнамент, де елементарна фігура над віссю рухається вліво, а під нею вправо 
4	Комбінація осей переносу з площиною симетрії, при якій вісь переносу перпендикулярна сліду площини 
5	Вісь переносу, яка співпадає з слідом площини симетрії 
6	Отримано з другого типу, якщо перенести не одну елементарну фігуру, а дві, розташовані так, що одна з них знаходиться по одну сторону від площини симетрії, а інша – за площиною; при русі вздовж вісі переносу таку подвійну фігуру потрібно розташувати, по черзі відображаючи від площини ковзного відображення, тобто в слід площини який співпадає з віссю переносу 
7	Комбінація вісі переносу з двома площинами симетрії – повздовжньою і поперечною, причому поперечний слід розташовують перпендикулярно вісі переносу, а повздовжній співпадає з нею 

**Коди груп симетрії, які можливо використовувати при створенні етноелементів вишивки**

Код	Група симетрії
p 1	Просте зміщення
p 2	Оберт на кут $180^0$
pm	Відображення
pg	Відображення з зміщенням
cm	Відображення + відображення і зміщення
pmm 2	Відображення + відображення
pmg 2	Відображення + оберт на кут $180^0$
pgg 2	Відображення з зміщенням + оберт на кут $180^0$
cmm 2	Відображення + відображення+ оберт на кут $180^0$
p 4	Оберт на кут $90^0$
p 4 mm	Оберт на кут $90^0$ + відображення на кут $45^0$
p 4 gm	Оберт на кут $90^0$ + відображення на кут $90^0$

З кожною групою симетрії пов'язано своє зорове сприйняття, яке можливо проілюструвати на прикладі, в якому за основу прийнята єдина елементарна фігура (рис. 5).

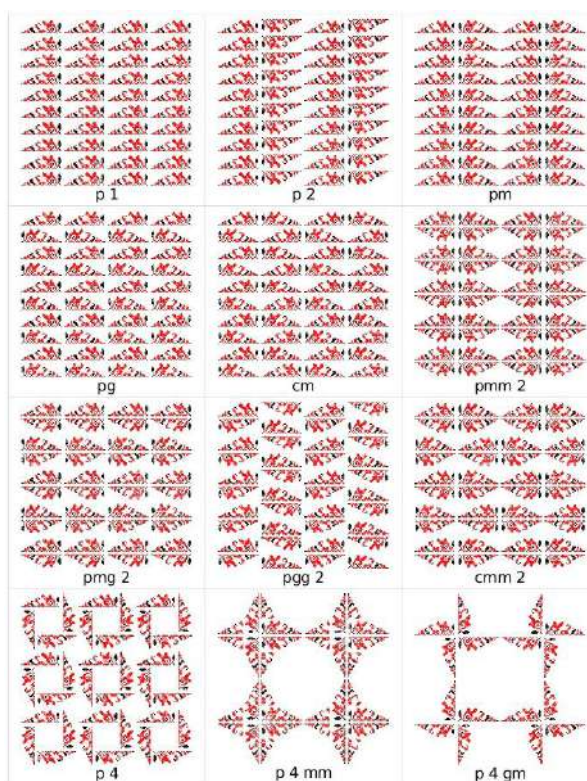


Рис. 5. Види решіткових орнаментів, створених (за допомогою ПМ Inkscape) з урахуванням українських національних традицій

### ЛІТЕРАТУРА

1. Закон України: Про культуру / Відомості Верховної Ради України (ВВР). – К., 2011. – № 24. – С. 168.
2. Joanna Berzowska. Soft computation through conductive textiles /

- J. Berzowska, M. Bromley. – XS Labs, 2007. – 12 S.
3. Чупріна Н.В. Український народний одяг та сучасний костюм / Н.В. Чупріна, Т.В. Ніколаєва // *Легка промисловість*. – 1998. – № 1. – С. 47–48.
  4. Славінська А.Л. Інтерпретація функціонального варіювання національного костюма в методах проектування сучасного одягу / А.Л. Славінська // *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну*. – 2006. – №3. – С. 66-71.
  5. Березька К.М. Моделювання та синтез складних зображень симетричної структури: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. техн. наук: спец. 01.05.02 — математичне моделювання та обчислювальні методи / К.М. Березька. – Л., 2000. – 19 с.
  6. Булгакова-Ситник, Людмила. Подільська народна вишивка: Етногр. аспект / Ред. О.М. Козакевич. - Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2005. – 328 с.
  7. Пат. 65990 України, МПК D05C 17/00. Хрестоподібний елемент для заповнення орнаменту вишивки / Засорнова І.О., Засорнов О.С., Сарана О.М. заявник і патентовласник Хмельницький національний ун-тет. - №u201104894; заявл. 19.04.2011; опубл. 26.12.2011; бюл. №24.
  8. Методы математического моделирования и вычислительной диагностики / Под ред. Самарского А.А. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990.– 290 с.
  9. Заморзаев А.М. Р-симметрия и ее дальнейшее развитие / А.М. Заморзаев, Ю.С. Карпова, А.П. Лунгу и др. – Кишенев: Штиинца, 1986. – 154 с.

*Алла Славінська, Світлана Кулешова  
(Хмельницький, Україна)*

## **КООРДИНАЦІЯ ФОРМОУТВОРЮЮЧИХ ЛІНІЙ ВЕСІЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО ОДЯГУ З ЛІНІЯМИ ФІГУРИ**

*Стаття присвячена процесу проектування капсули сучасного весільного вбрання в українському стилі. Розроблено структурний запис зв'язків елементів форми весільного ансамблю. Дістав подальший розвиток метод «скрин»-опитування.*

**Ключові слова:** *капсула, форма, структура, домінанта, координація.*

*The article is devoted to design process of the capsule of modern wedding costume in Ukrainian style. The structural scheme of the relationships between shape elements wedding costume are developed. Got the further development of the method of «mailbox»-survey.*

**Key words:** *capsule, shape, structure, dominant, coordination.*

**Постановка проблеми.** Сучасний стан нашого суспільства характеризується зростанням етнічної свідомості населення, посиленням його інтересу до вітчизняної історії та культури, до усвідомлення необхідності збереження традицій народу як генофонду його духовності. Українському етносу притаманна глибока історична пам'ять в обрядових традиціях. Цінність цих традицій полягає в тому, що їх відродження й збереження забезпечує розвиток кращих рис і якостей українського народу, його менталітету.

Невичерпність джерел традиційного вбрання, звертання до традицій народного побуту та весільних церемоній обумовлюють актуальність поєднання етносу з сучасністю в методі проектування весільного ансамблю шляхом визначення оптимального варіанту стилістики весільного вбрання на основі художньо-етнічної капсули українського вбрання.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Весільний костюм давно вже став об'єктом досліджень різних фахівців, як в Україні, так і за її межами [1-7]. У семіотичному аспекті українське весілля є кодом національної ментальності. В роботі

[1] автором проведено комплексний теоретичний аналіз семантики української весільної обрядовості.

Зберігаючи давні традиції, український весільний костюм постійно розвивався й трансформувався. Окремі елементи традиційного костюма, які дійшли до нашого часу: колорит, характер орнаментики, окремі деталі тощо, несуть сліди найдавніших цивілізацій. Традиційне вбрання розкриває глибинне коріння історії українського народу, пов'язане з ранньослов'янським періодом, а особливо з найвищими досягненнями культури Київської Русі.

Виразність і функціональність українського весільного костюма досягалися завдяки використанню різноманітних матеріалів, простоті й відпрацьованості конструкцій та форм, багатству видів, техніки і композицій прикрас та оздоблень, єдності конструктивних, технологічних і художніх прийомів [2].

Капсула – це оптимальна група з п'яти-восьми предметів одягу, які об'єднані загальним призначенням і взаємопов'язані один з одним за стилем і кольором. Невід'ємною ознакою української традиційної весільної капсули є комплексність. Основними складниками комплексів вбрання були натільний, поясний (стеговий), нагрудний і верхній одяг. Особливу роль у комплексі відігравали головні убори, пояси, з'ємні прикраси, взуття. Кожний із компонентів виконував своє призначення, відрізняючись матеріалом, конструкцією, орнаментально-колеристичним вирішенням, оздобленням, а також способом носіння та з'єднання одного з іншим [3]. Весільний комплекс виступав важливим соціальним показником, підкреслюючи майновий і сімейний стан людини, її вік, національну приналежність, регіональні ознаки.

Отже, образ нареченого та нареченої – візитка весілля в українському стилі. Все, починаючи від одягу та аксесуарів і закінчуючи народними гуляннями, повинно містити елементи українського національного стилю. Яскравий одяг гостей у вишиванках, красиве оформлення залу в народному стилі, українська національна їжа і молода, яка не у звичайній сукні, а у розкішному платті з етнічними елементами або з вишивкою.

**Мета дослідження** – розроблення структурного запису зв'язків елементів форми українського вбрання, як основи композиційно-художньої домінанти сучасного весільного вбрання в українському стилі.

Для досягнення мети вирішено наступні **завдання**:

- розроблено структурний запис зв'язків елементів форми весільного вбрання в українському стилі з урахуванням фізичної домінанти типів фігури;
- розроблено колірний аспект весільного ансамблю;
- дістав подальший розвиток метод «скрин»-опитування, на основі якого розроблена структура загальної капсули весільного ансамблю.

**Виклад основного матеріалу.** На основі дослідження графічного матеріалу та опису весільного вбрання етнічних географічних територій України [2,3,6] сформовано оптимальну капсулу предметів традиційного весільного вбрання українців, яка складається з семи предметів.

Наречена – весільна сорочка, безрукавка (каптур), плахта, фартух (запаска), верхня свита (сердак), спідниця, пояс.

Наречений – весільна сорочка, штани, пояс, кептар (безрукавка), свита (чумарка), жилетка, весільний рушник (хустка).

Виявлено, що базовим предметом для нареченої та нареченого є вишита весільна сорочка. Плечовий верхній одяг представлений видами безрукавок та свит. Поясні вироби: плахта, запаска, спідниця (для нареченої); штани (для нареченого). Для обох наречених обов'язковим є пояс. Оберегові предмети – хустка, рушник. Ансамбль доповнюють головні убори, взуття та аксесуари.

Форма костюма разом з фігурою, як об'ємно-просторова структура, завжди динамічна. Динамічність за допомогою композиційних засобів може варіюватись –



загострюватись або, навпаки тяжіти до статики.

Координація формоутворюючих ліній як прийом композиції є провідною для визначення композиційної доміанти костюма.

В дослідженні фізичної доміанти весільного вбрання нареченої використана класифікація фігур на основі трьох основних параметрів формування силуету в горизонтальній площині – це плечі, талія та стегна. Розглянуто 5 основних типів фігури: пісочний годинник, прямокутник, перевернутий трикутник, трикутник та овал (рис. 1). Саме ці типи враховують найбільшу кількість параметрів: плечі – талія – стегна, для застосування зорових ілюзій в коригуванні проблемних зон.

Фізична доміанта костюма визначається будовою фігури, яка розподіляє маси форми костюма відповідно до функціональних визначеностей. Оскільки центральним елементом форми є частина костюма для торса, а саме стан, отже він є головним в структурній організації костюма.

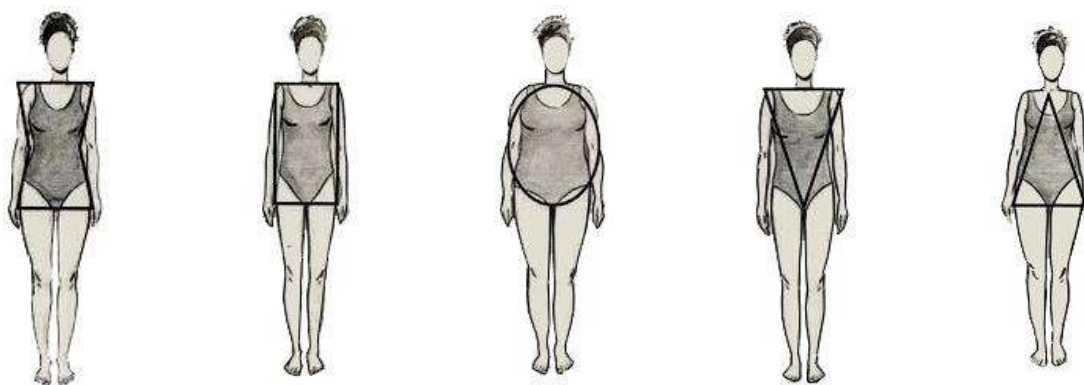


Рис. 1. 5 основних типів фігури

Крім того, одяг – вертикально орієнтована структура з чіткою вершиною, роль якої виконує голова. Вона ж являється і точкою відліку в побудові форм, та орієнтиром в координації формоутворюючих ліній. Дослідження весільного вбрання українців показало, що у всіх регіонах головні формоутворюючі елементи пов'язані між собою кривими лініями, наближеними до контуру овалу. Їх співвідношення відносно лінії талії утворюють приземлено-стійку структуру з округленими, обширними формами. Найбільший вузол ліній, що перетинаються в обмалюванні абрису форми, як межі утворених площин, знаходяться на ліфті.

Спорідненість ліній координації визначає спорідненість елементів площин форми. Композиційна рівновага основних мас збалансована відносно вертикальної симетрії костюма.

В цілому, характер силуетної форми виражається лініями. На прикладі жіночого весільного вбрання, характерного для Півдня України (рис. 2) для зарисовки костюму складено короткий запис ритмічного строю композиції, котрий виконаний вертикалями (рис. 3) та горизонталями (рис. 4).

В обох випадках форма має спокійний характер. Прямі площини складових весільного вбрання, які акцентовані прямими лініями відтворюють лінійний пропорційний ритм композиційних членувань цілого і частин.

Загальний запис ритмічного строю (рис. 5) визначає овальний характер форми традиційного вбрання (рис. 6), який модифіковано в овал сучасного весільного вбрання (рис. 7) з урахуванням фізичної доміанти типів фігури.

Для розробки структури загальної капсули весільного ансамблю застосовано метод «скрин»-опитування.

Одним із найвагоміших композиційних аспектів у проектуванні весільного вбрання є вибір кольору весілля. За результатами аналізу досягнення образу запропоновано символізм та варіанти поєднання основних кольорів у весільних ансамблях в таблиці 1.



Рис. 2. Жіноче весільне вбрання Півдня України

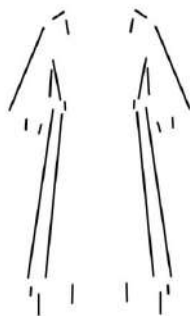


Рис. 3. Короткий запис ритмічного строю в вертикалях



Рис. 4. Короткий запис ритмічного строю в горизонталях

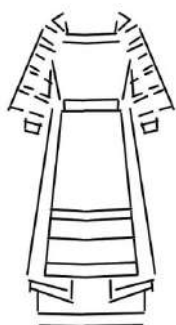


Рис. 5. Загальний запис ритмічного строю

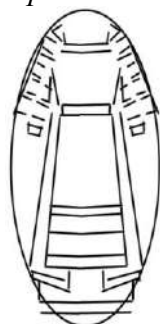


Рис. 6. Овальний характер форми традиційного вбрання



Рис. 7. Овальний характер форми модифікованої весільної сукні

За результатами опитування 139 респондентів в соціальній мережі «В контакті» виявлено, що в 2014 році найбільш популярними кольорами весілля є білий та фіолетовий. Вони набрали по 25,2 % голосів. Червоний колір набрав 16,5 %. Найменшу кількість голосів набрав екстравагантний чорний колір – 1,4 % (рис. 8).

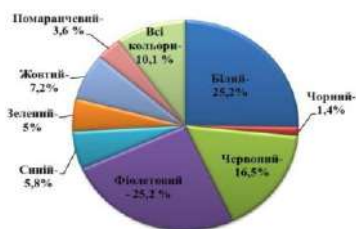


Рис. 8. Результати опитування



а



б

Рис. 9. Композиційна домінанта

Для весільної церемонії в українському стилі найбільш поширеними є наступні ансамблі нареченого: традиційна вишита сорочка з шароварами, сучасна вишита сорочка з коротким рукавом, вишита сорочка та класичний костюм, жилет та галстук у кольорі обраної тематики і костюм. Для визначення найбільш популярного ансамблю було проведено опитування, в якому взяли участь 132 респондента. В таблиці 2 представлено «скрин» результатів опитування.

Таблиця 1

## Символізм кольору весілля

Колір	Емоційний символ	Сприйняття	Використання	Поєднання з іншими кольорами	Природний образ
Білий	Ніжність Цнотливість Чистота	Традиційний	Основний колір	Всі кольори	Сніг
Чорний	Небезпека Тасмичність Строгість	Готичний	Акцентування деталей	Білий Червоний	Земля
Червоний	Пристрасть Кохання Чуттєвість	Ефектний	Акцентування деталей	Білий Синій Жовтий	Калина
Фіолетовий	Закоханість Прихильність Загадковість	Казковий	Основний колір	Білий Жовтий	Фіалка
Синій	Холодність Елегантність Вічність	Незабутній	Акцентування деталей	Білий Жовтий Червоний	Небо
Зелений	Гармонічність Сила Природність	Освіжаючий	Акцентування деталей	Білий Сірий	Листя
Жовтий	Сонячність Інтелегентність Первозданність	Теплий	Основний колір	Білий Червоний Синій	Сонце
Помаранчевий	Життєрадісність Сміливість Амбіційність	Емоційний	Основний колір	Білий Сірий Синій	Гарбуз
Всі кольори	Яскравість Невимушеність Веселість	Фантазійний	Акцентування деталей	-	Райдуга

Таблиця 2

## «Скрин» опитування

1.	Традиційна вишита сорочка з шароварами	9,1%
2.	Сучасна вишита сорочка з коротким рукавом	37,1%
3.	Вишита сорочка та класичний костюм	14,4%
4.	Сорочка в кольорі обраної тематики та декоративні елементи	12,1%
5.	Жилет та галстук в кольорі обраної тематики і костюм	27,3%

Найбільше голосів отримала сучасна вишита сорочка з коротким рукавом, український пояс та класичні штани (37,1 %).

Отже, оптимальна капсула предметів весільного вбрання нареченого включає в себе сучасну вишиту сорочку з коротким рукавом, український пояс та класичні штани або класичний костюм, сорочку та взуття в кольорі обраної тематики.

Традиційна весільна капсула основного вбрання нареченої включає в себе сукню, букет та взуття. Доповненням служать головний убір, сумочка, прикраси, макіяж та манікюр. За результатами опитування 140 респондентів капсула предметів весільного вбрання нареченої має наступний опис «скрину»: біла дизайнерська сукня з етнічною вишивкою – 38,6%, червоні туфлі з чорною вишивкою – 43,6%, букет з

червоних і білих троянд у формі краплі – 34,3%, 43,8% обрали для головного убору поєднання фати та традиційного українського віночка.

Вибір композиційно-художньої домінанти розглянуто для весільного ансамблю нареченої (рис. 9).

Принцип домінанти – головний принцип, що допомагає знайти правильне співвідношення контрастів, акцентів і протилежних сил в композиції одягу, правильно розмістити їх і створити композиційний центр. Домінантними можна зробити будь-які об'єкти або частини ансамблю наречених, посилювати чи послаблювати їх домінантність – залежить від бажаного візуального ефекту.

Як видно з рисунку 9, для українського традиційного весільного ансамблю (а) та запропонованої весільної сукні в українському стилі (б) характерним є зосередження основної уваги на плечовому поясі та головному уборі. Вимальовується певна «трикутна домінанта», в котрій базується основна частина вишивки та яскравості образу.

Овальний характер форми весільного вбрання нареченої записується єдиною плавною кривою, утворюючою овал. Також овальні лінії обмальовують більш дрібні елементи всього силуету – рукава, спідницю – разом з основною лінією виражають єдність характеру вбрання. Вона динамічна і в той же час спокійна та монументальна. Характер овальної форми досліджених весільних ансамблів спрощено представлено на рис. 10.

Криволінійна замкнутість овалу є естетично виразною та використовується переважно в святковому одязі. Спостерігається єдність в характері форми представлених моделей завдяки спрощеному запису.

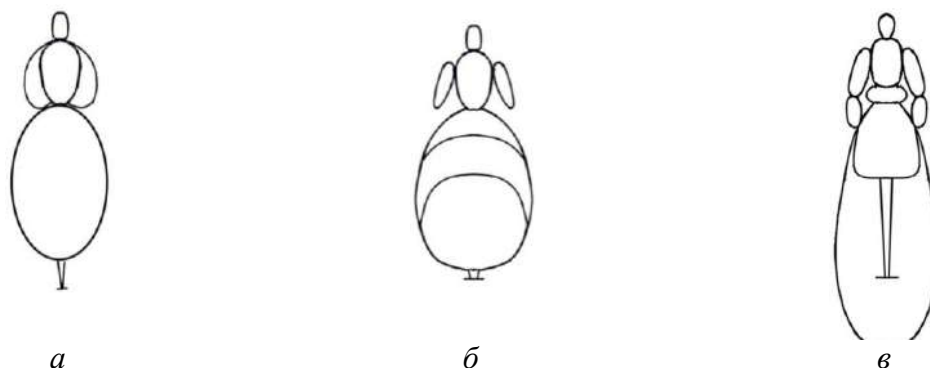


Рис. 10. Короткий запис геометрії форми весільного вбрання нареченої

Для українського традиційного весільного ансамблю (а) короткий запис представлений 4-ма овалами, а саме: ліф, рукава та спідниця. Короткий запис домінуючої в опитуванні сукні (б) складається з 6-ти овалів: ліф, рукави, 1-й, 2-й та 3-й шари спідниці. Запис сучасної весільної сукні в українському стилі (в) складається з 8-ми овалів: ліф, пояс, верхня та нижня частина рукавів, спідниця та шлейф.

Композиційним засобом об'єднання предметів в капсулі весільного вбрання є вишивка. У весільному вбранні були оздоблені вишивкою наступні ділянки: пілочки болеро, нижні частини рукавів та пояс. Також вишивкою оздоблена краватка нареченого, рушник та подушечка для обручок. Для вишивки весільного вбрання нареченої та краватки нареченого за основу взято візерунок калини (рис. 11).



Рис. 11. Схема вишивки під девізом «Червона калина»

**Висновки:** Виявлено, що композиція українського весільного вбрання базується на поєднанні овальної форми в цілому з прямими лініями ритмічного строю елементів. Обґрунтована «трикутна домінанта» композиційного акценту на плечовий пояс та головний убір з основою трикутника, розташованої на лінії обмеження вишивки.

Запропоновано формулу запису характеру овальної форми весільного вбрання нареченої, в основу якої покладено пропорційний поділ частин весільних суконь в українському стилі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Щербіна І.В. Українське весілля як етнокультурний феномен: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / І.В. Щербіна; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2001. – 20 с.
2. Ніколаєва Т.О. Історія українського костюма / Т.О. Ніколаєва. – К.: Либідь, 1996. – 176 с.
3. Косміна Т.В., Васіна З.О. Українське весільне вбрання. Етнографічні реконструкції. - Київ: Мистецтво, 1989. – 38 с.
4. Горина Г.С. Моделирование формы одежды / Г.С. Горина. – Москва: Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 184 с.
5. Федина О. Український народний костюм і проблеми ансамблевості в сучасній практиці художнього моделювання одягу / О. Федина // Вісник Львівської академії мистецтв, вип. 10. – Л.: ЛАМ, 1999. – С. 245-249.
6. Білан М.С. Український стрій: Навчальний посібник / М.С. Білан, Г.Г. Стельмащук. – Львів: Фенікс, 2000. – 325 с.
7. Славінська А.Л. Етнотизайнерська компонента в забезпеченні гармонійної форми сучасного жіночого легкого одягу / А.Л. Славінська, С.Г. Кулешова, К.Р. Тимочко // Етнотизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст. – Кн. 2. зб. наук. праць. – Полтава: ПНПУ імені В.Г.Короленка, 2015. – С.97 – 104.

*Тетяна Ніколаєва, Тетяна Ніколаєва  
(Київ, Україна)*

### **ВИЗНАЧЕННЯ СКЛАДОВИХ КОМПЕТЕНТІСНОГО ПІДХОДУ В ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ З ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ КОСТЮМА**

*Проведені дослідження закладено в основу розробки системи компетентнісних характеристик побудови освітнього процесу підготовки фахівців спеціальності «Дизайн», спеціалізації «Художнє моделювання костюма».*

*Ключові слова:* дизайн-освіта, зміст, структура, компетентнісний підхід, естетична культура, наукова складова, проектна складова.

Метою дослідження є визначення концепції побудови структури та змісту освітнього процесу, вдосконалення складових компетентнісного підходу в підготовці фахівців спеціальності «Дизайн», спеціалізації «Художнє моделювання костюма».

В проведенні наукових досліджень використані сучасні методи аналітичного та системно-структурного аналізу, з метою визначення складу базових фахових компетентностей в підготовці художника-модельєра.

На основі проведених досліджень виявлені можливості вдосконалення структури та змісту освітнього процесу підготовки фахівців в галузі дизайну, визначено особливості побудови навчальних планів та програм спеціалізації «Художнє моделювання костюма».

У результаті проведених досліджень запропоновано сучасно концепцію розвитку дизайнерської освіти та компетентнісного підходу до формування особливості майбутнього фахівця в галузі художнього моделювання костюма.

Провідною ціллю освітнього процесу підготовки фахівців в галузі дизайну є

розвиток пізнавальних, інтелектуальних, моральних та естетичних здібностей. Формування сучасного освітнього процесу спрямоване на підвищення рівня пізнавальної активності, розвиток творчого та наукового мислення. Вплив побудови структури та змісту навчальних планів та програм визначає здійснення цілеспрямованого управління процесами розвитку художнього мислення, аналізу творчої та проектної діяльності. В світі нових положень «Закону про вищу освіту», ґрунтовне переосмислення наукового та навчально-методичного забезпечення дизайн-освіти стає актуальною проблемою. Недоліки навчальних планів та програм призводять до невідповідності переліку базових дисциплін та їх змісту цілям підготовки фахівця-дизайнера. В умовах сучасного розвитку української дизайн-освіти, особливої актуальності набувають питання естетичної складової, залучення до цінностей художньої культури. В системі університетської освіти відкриваються можливості формування естетичних понять та уявлень, творчого світогляду. Це обумовлює необхідність глибокого осмислення питань художньої освіти на теоретичному рівні та їх вирішення в практичній діяльності.

У зв'язку з цим, стають актуальними питання реформування цілей дизайн-освіти, в основу якої покладається принцип пріоритетності розвитку творчої особливості, оновлення, у відповідності до вимог часу, нормативної бази, системи освіти, побудова ефективної системи естетичного виховання, модернізація структури, змісту та організації освіти на засадах компетентнісного підходу [1].

У сучасній системі дизайн-освіти низький рівень естетичної культури значно знижує професійний рівень естетичної культури значно знижує професійний рівень дизайнера та його конкурентоспроможність в реальних умовах. Художня культура включає в себе розвинені почуття та інтелектуальні здібності, які здатні фіксувати життєво важливі для людини властивості предметів, якості їх форми, міру організованості і впорядкованості.

Художня культура включає в себе не лише розуміння мистецтва, а й відповідну оцінку оточуючого середовища у формах, характерних для естетичної самосвідомості. В свою чергу, естетична культура виступає каталізатором творчої активності в засвоєнні наукових принципів дизайнерської діяльності.

Вміння відчувати і розуміти красу навколишнього світу одночасно впливає і на потребу шукати і створювати цю красу в усіх сферах життєдіяльності людини. Художнє виховання фахівців здатне проявити його здібності не лише в ролі активного творця естетичних цінностей, але й їх активного пропагандиста, творчого вихователя, що є однією з головних цілей компетентнісного підходу до підготовки фахівців у галузі дизайну.

Провідною метою підготовки фахівців в галузі дизайну є також насичення ринку праці висококваліфікованими фахівцями з художнього проектування предметного середовища, які здобули творчу вищу освіту набули спеціальних умінь та знань, достатніх для виконання професійних обов'язків, що вимагає від випускника відповідної підготовки, обумовленої стандартами вищої освіти [2].

Структуризація освіти за творчою спеціальністю у вищій школі передбачає визначення мети підготовки фахівців та встановлення шляхів досягнення цієї мети: окреслення змісту освіти, виявлення закономірностей побудови освітнього процесу, обґрунтування принципів, розробку форм і методів визначення реальних засобів творчого навчання та виховання. ОКХ за спеціальністю «Дизайн» окреслює сукупність професійно важливих якостей особистості, які отримує творчу вищу освіту. Процес набуття цих якостей обумовлюється освітньо-професійною програмою, визначається нормативною частиною змісту навчання, встановлює вимоги до змісту та контролю засвоєння матеріалу, обсяги та рівень освітньої і професійної підготовки.

Ринкові умови розвитку економіки України вимагають від освіти головного результату – підготовки молодих фахівців у галузі дизайну, здатних нести

відповідальність за матеріальний та естетичний розвиток суспільства. Фахівець з повною вищою освітою повинен володіти професійним універсалізмом, здатністю працювати в різних сферах творчої діяльності. Важливими є такі якості, як мобільність, рішучість, відповідальність, здатність засвоювати й застосовувати свої знання в різноманітних ситуаціях, володіти комунікативністю в спілкуванні. Такі якості випускника обумовлює професійно-компетентнісний підхід до підготовки фахівців.

Компетентнісний підхід є необхідністю для вдосконалення змісту освіти в умовах складної соціально-економічної реальності. Для їх оцінки використовується знання, уміння, навички і досвід, набуті в процесі навчання. Наукові дослідження дали можливість визначення якостей – компетенцій, за рахунок яких кращі фахівців досягають успіху в дизайнерській діяльності. Сформованість системи компетенцій повинна забезпечувати успішність, комунікативність, ефективність виконання своїх професійних обов'язків. Вирішальним фактором пізнання є здатність мобілізувати на евристичному рівні свою роботу, з метою використання масивів інформації з максимальною ефективністю. При достатньо високому рівні інтелекту, людина здатна здійснювати на інтуїтивному рівні оптимальні розв'язання задач. Розвиток інтелекту сприяє посиленню дії пошукової системи у власному інформаційному масиві, вирішує конкретні проблеми та допомагає узагальнити досвід. Інтелект сконцентрованим досвідом у розв'язанні проблем, набутих впродовж життя успадкованих від попередніх поколінь. Тому доцільно, в першу чергу, сприяти розвитку інтелектуального рівня особистості, підвищенню рівня знань, набутих у процесі навчання з базових фундаментальних творчих дисциплін.

Зважаючи на необхідність вирішення цієї задачі, однією з головних складових системи компетенцій фахівців спеціальності «Дизайн», повинна стати інтелектуальна розвиненість особистості, що досягається здатністю до поетапного творення художнього образу, вмінням виявити соціокультурну проблему та засоби її оптимального вирішення в контексті естетичної культури, аналізувати діалектику зв'язків між формою та стилем в різні історичні періоди, вмінням розробляти нові перспективні об'єкти, спираючись на історичні надбання в розвитку мистецтва та дизайну.

Наступна важлива компонентна системи компетенцій підвищення професійного рівня фахівців з дизайн-проекування об'єктів предметного середовища, розвивається процесі творення об'ємно-просторових структур, виконання самостійної дизайнерської проектно-пошукової та експериментальної роботи, виготовленні дослідних зразків.

Фахівець в галузі дизайну повинен вміти самостійно обґрунтувати свою точку зору на дизайнерську ідею та художні засоби її втілення в художній композиції, вміти вільно володіти прийомами тектонічної побудови об'єктів дизайну та прийомами композиційної побудови форми (пропорціями, ритмом, динамікою, масштабністю, засобами відселення композиційного центру) [3].

Дизайнер повинен мати розвинене проектне мислення, почуття матеріалу, художньої та просторової уяви, а також володіти мовою художньої виразності.

Дизайн-проекування – головна професійна функція системи компетенцій, яку потрібну постійно вдосконалювати (фото 1).

Дизайн-освіта повинна сприяти не тільки підвищенню професійного рівня фахівців, але й надавати можливість обдарованим студентам виявляти себе в науково-дослідницькій діяльності і проектуванні.

Вивчення професійно-орієнтованих дисциплін забезпечує важливу дослідницьку складову в системі компетенцій. Треба вчити визначати проблемні напрямки в розвитку проектно-художньої діяльності, досліджувати інноваційні дизайнерські технології проектування, ергономічні, технологічні, матеріалознавчі характеристики об'єктів, напрямки їх удосконалення, підвищення споживчих властивостей. Таким

чином, важливою складовою системи компетенцій є здатність виявлення інноваційних напрямків наукових досліджень в дизайн-проектуванні сучасних об'єктів.



Фото 1



Фото 2



Фото 3

Виконання професійних обов'язків вимагає залучення до дослідницької роботи інших фахівців: конструкторів, ергономістів, технологів, забезпечення їх інформаційного та консультативного супроводження, консолідації відповідних інтелектуальних ресурсів. Фахівець повинен бути компетентною особистістю з питань організації колективу для виконання поставленої мети. Збір систематизація та накопичення інформації, здійснення патентних пошуків, підготовка висновків щодо новизни та перспективності розробок, методик виконання досліджень, вміння проводити семінари, конференції, готувати публікації, все це є необхідною складовою підготовки дизайнера.

Важливим є також питання набуття педагогічних знань, постійне духовне самовдосконалення особистості, формування інтелектуального та культурного потенціалу виховання майбутніх фахівців. Пізнавальні мотивації лежать в основі оволодіння новими знаннями, обумовлюють самовдосконалення в засобах здобування знань; соціальні мотивації складають бажання спілкування та взаємодії з іншими людьми, прагнення аналізувати способи й форми співробітництва і взаємовідношень, оптимальні варіанти колективної роботи. Подібні знання та навички набуває фахівець у процесі проведення науково-педагогічної практики, самостійної підготовки до навчальних занять, розробки науково-методичних матеріалів.

Одним з істотних факторів формування фахового рівня дизайнера є здатність до побудови оновленого сучасного предметно-просторового середовища існування людини. Це потребує постійного осмислення принципів та методів творення, з'ясування засобів структурного перетворення образу в форму, забезпечення гармонійної цілісності композиційних складових, чому сприяє виконання реальних проектних розробок [4].

Студенти дизайнерських спеціальностей у процесі підготовки виконують обґрунтування обраного напрямку проектних досліджень, його актуальності, виявлення проблем та формування проектної теми, визначення об'єкту дослідження, формування мети роботи, шляхів її досягнення, підготовку аналітичної частини (аналіз наукових фахових джерел, уточнення методик дослідження).

Фахівець повинен, на основі знань технологічних процесів певної галузі дизайну, вміти розробляти творчі завдання, здійснювати індивідуальний підбір проектних та технологічних засобів, виявляти творчі задачі та способи їх оптимального вирішення, розробляти дизайн-проекти різного призначення та стильового рішення, на основі сучасних інноваційних технологій, проектувати та виготовляти дизайнерський продукт.

Компетентнісні вимоги передбачають розробку реального проекту колекцій сучасного одягу та презентацію концепції комплексної проектної роботи (фото 2).

Важлива складова набуття компетентностей в галузі рекламно-презентаційної діяльності забезпечується шляхом участі студентів, художників-модельєрів, у різноманітних конкурсах та виставках, показах моделей одягу, де вони набувають практичної можливості реальної презентації своїх проектів (фото 3).

Висновки. Базовою основою набуття компетентностей магістра, фахівця



спеціальності «Дизайн» є:

1. Підвищення інтелектуального рівня особистості та базова фахова підготовка.
2. Вдосконалення професійного рівня фахівців з дизайн-проекування об'єктів предметного середовища.
3. Розвиток науково-дослідної та педагогічної діяльності студентів, участь у конференціях, підготовка публікацій.
4. Підвищення компетентосей в напрямку організації колективу, розробки перспективного та поточного планування проектної діяльності.
5. Набуття практичного досвіду проектної, презентаційної та рекламної діяльності

### ЛІТЕРАТУРА

- 1 Вдовченко В.В., Тимченко В.П., Антонович Є.А. Навчально-методичні комплекси за профілем «Дизайн»// Інформатика. – 2005. – № 31-32 (319340). – С. 24-27.
2. Вдовченко В.В., Довзієвська підготовка зі спеціальності «Дизайн»: профільне навчання// Дісертація у формі наукової доповіді на здобуття наукового ступеня доктора філософії в галузі дизайну. Інститут реклами. – 2013.
3. Ніколаєва Т.В. Тектоніка формоутворення костюма. Навчальний посібник//Київ. – Арістей, 2011. – С. 340.
4. Ніколаєва Т.В. Біонічний підхід теорії формоутворення костюма, як провідна складова підготовка фахівців з дизайну костюма/ Т.В. Ніколаєва, Т.І. Ніколаєва// Вісник КНУТД. – 2010. – № 2(52). – С. 90-96.

*Надія Паранько, Тетяна Ніколаєва  
(Київ, Україна)*

### **КРИТЕРІЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З ДИЗАЙНУ КОСТЮМА ТА БРЕНДОВОЇ ПРОДУКЦІЇ НА ОСНОВІ ПРИНЦИПІВ ЕТНОДИЗАЙНУ**

*Стаття присвячена пошуку критеріїв підготовки фахівців з дизайну костюма і брендової продукції на основі принципів етнотдизайну. Актуальність досліджень глибинних народних традицій в практиці етнотдизайнера підтверджується фактом творчого перетворення самотнього мистецтва в сучасні дизайнерські об'єкти зі збереженням їх ціннісних орієнтирів у сучасній культурі.*

**Ключові слова:** *дизайн-проекування, етнотдизайнер, український народний костюм, джерело натхнення, творча інтерпретація.*

*This article is about the criteria for training costume designers who create in ethnic style. The relevance of studies of folk traditions is confirmed by the fact of the creative transformation of ethnic art into modern design objects while preserving the values of the modern world.*

**Key words:** *design, ethnodesign, ukrainian folk costume, source of inspiration, creative interpretation.*

Поряд із мовою, одним із головних ідентифікаторів нації, є народний костюм. Процес формування українського костюма увібрав у себе тисячолітній розвиток духовної та матеріальної культури народу [1]. Елементи костюма, його крій, кольори і оздоблення – невичерпне джерело натхнення дизайнерів, художників і всіх людей творчих професій. Процес творчості завжди пов'язаний не тільки з емоційним почуттям прекрасного, але й із абстрагуючою здатністю людського мислення. Роль асоціативного мислення у творчому процесі дуже важлива.

Стаття присвячена пошуку критеріїв підготовки фахівців в галузі дизайну

костюма та брендової продукції на основі національних художніх традицій та етнодизайну. Одним із критеріїв підготовки етнодизайнерів є питання вивчення ансамблю народного костюма в контексті цілісності його сприйняття, як твору мистецтва, розуміння художньо-образної системи костюма при різноманітності його форм. Важливим із завдань майбутніх дизайнерів є збереження та розвиток етнічних художніх традицій, формування в суспільстві естетичного смаку та пошани до національних художніх традицій свого народу. Традиційність етнічного мистецтва опирається на здобутки і цінності минулих поколінь, які передають сучасним дизайнерам знання і навички, вироблені досвідом народної культури та вмінням народних майстрів [2]. Етнодизайн має важливе значення для професійної підготовки дизайнерів та формування принципів національного брендингу, який є засобом інтеграції народного мистецтва в сучасному дизайні.

Художньо-проектна етнодизайнерська культура сьогодення базується на традиційних способах вивчення національного народного костюма, а саме: ознайомлення з автентичними зразками народного одягу, дослідження іконографічних матеріалів, вивчення творів образотворчого мистецтва [3].

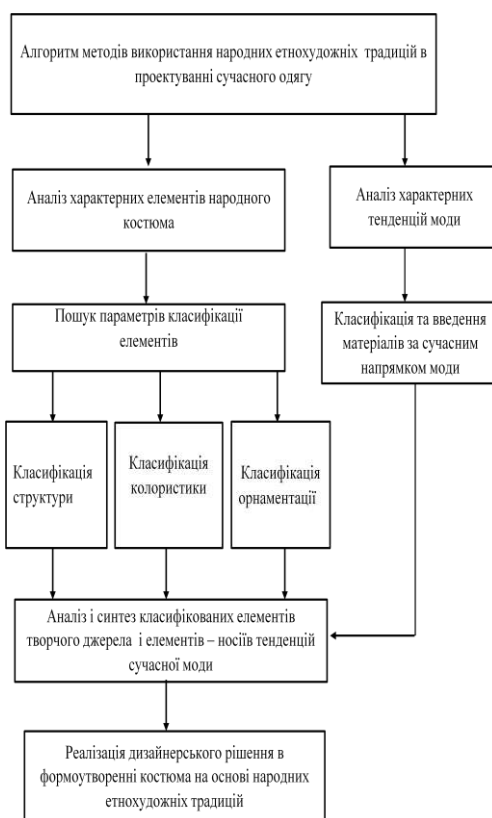


Мал. 1. Етапи вивчення творчого джерела

Силуетні форми, пропорційні співвідношення, членування в українському народному костюмі перевірені часом. На їх формування мали вплив соціальні явища, кліматичні умови, потреба людини в гармонії та красі, завдяки чому народний костюм українців так тісно переплетений з красою української природи і стилем життя українського народу. Методи утворення його форми, традиційність декоративного оформлення і принципи поєднання окремих частин в комплекти передавались із покоління в покоління як національна соціально-естетична норма [4]. Національний український костюм – неперевершений і самобутній, беззаперечно, став джерелом творчого натхнення для етнодизайнерів. Сучасне поняття «дизайн одягу» можна сміливо застосувати до особливостей проектування та виготовлення традиційного українського костюма. На це вказує присутність в ньому зручності, функціональності, орнаментики, варіативності оздоблення, вишуканого підбору кольорової гами з одного боку, а з другого – раціональний крій, де використовувався кожний клаптик тканини. Тобто, основними критеріями творення українського народного одягу є доцільність і краса, що і є мистецькими засадами сучасного дизайну одягу [5].

Ще одним із критеріїв підготовки етнодизайнерів є той факт, що сучасні

концептуальні ідеї в трактуванні національного костюма повинні опиратись на фахову стилізацію та творчі інтерпретації. Процес створення костюма складається із народження ідеї, проведення передпроектних досліджень, розробки художнього проекту і виконання його в матеріалі. Одним із основних етапів художнього проектування костюма на початковому рівні є етап дослідження ідей нових форм та образів. Це результат тривалого пошуку, вивчення і осмислення національної культури костюма. Розробка проекту потребує значного творчого потенціалу, вміння мислити певними образами та уявленнями. Етнодизайнерами ретельно вивчаються складові народного вбрання, виконуються графічні копії, досліджується форма, структура, крій, пропорційне членування, декор; визначається, яким чином деталі крою та оздоблення підпорядковані загальній формі костюма. І це не визначає створення якісної копії народного костюма, а, перш за все, пошук і впровадження інноваційних дизайнерських методів, що допомагають досягти відчуття національної самовизначеності та культурної ідентичності в сучасних формах.



Мал. 2. Алгоритм використання елементів народного костюма в проектуванні сучасного одягу

Засобами композиційного формування можуть бути: пластика форми і ліній, силуетні і конструктивні особливості, колір, декор, пропорції. Асоціативне, художньо-образне рішення складових комплексу костюма повинно здійснюватися засобами тектоніки, основними характеристиками якої є узгодження, врівноваженість і цілісність форми [6].

В дизайн-проектванні сучасного одягу на основі національних традицій використовуються раціональні і, одночасно, естетичні елементи крою народного костюма: плоский крій, прямі лінії пройми, ласток, рукав типу сорочечного, членування форми вертикальними і горизонтальними конструктивними лініями, наявність кокеток, досить вільні об'єми. Значний інтерес для більш повного розуміння історії українського народного костюма та використання його елементів в сучасному одязі представляє вивчення творчих надбань дослідника української культури, доктора медицини, француза за походженням Домініка Де ля Фліза, висновки стосовно його

творчих замальовок і записів та їх аналіз.



*Зображення з замальовки Де ля Фліза: Шершині, Варовичі, Максимовичі, Шепеличі, Чорнобиль, Радомисльський повіт.*

*Мал. 3. Мешканці сіл Чорнобиль, Шепеличі, Варовичі, Максимовичі, Шершині, Слобода, Рожів та Колінці Радомисльського повіту*



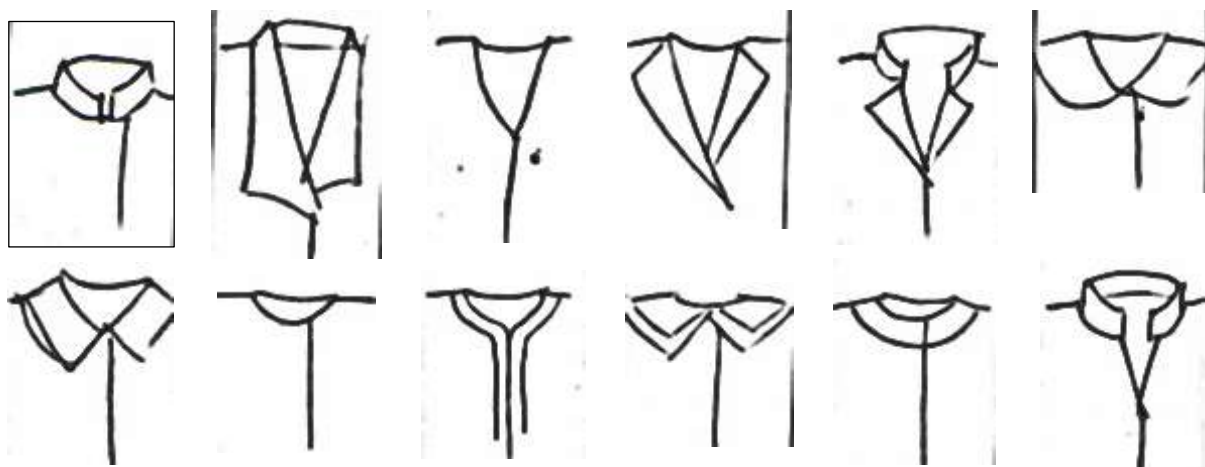
*Мал. 4. Мешканці м.Обухів та с.Білогородка Київського повіту*



На мал. 3-4 представлені фотографії замальовок Домініка Де ля Фліза, зроблені науковцями Інституту української археографії та джерелознавства ім. М.С.Грушевського НАН України та фотографії автора, зроблені із оригіналів малюнків Де ля Фліза, які зберігаються в Чернігівському історичному музеї ім. В.В.Тарновського.

У процесі проектного дослідження народного костюма проводиться аналіз характеристик, ознак форми і структурної побудови традиційного костюма з подальшим виділенням його найхарактерніших елементів, що згодом трансформуються в форму сучасного одягу, визначену естетичними та ергономічними вимогами. За основу обирається художня образність, коли форма, конструктивні особливості, кольорова гама, фактура матеріалів лише нагадують першоджерело, вплітаючись в контекст сучасного дизайну, привносячи в нього етнічне спрямування та національний колорит.

На основі замальовок Домініка Де ля Фліза представлено ескізи конструктивно-декоративних елементів, а саме: варіації типу коміра та крою спинки, які можна використовувати в дизайн-проектванні сучасних колекцій жіночого одягу осінньо-весняного типу.



*Мал. 5. Варіанти типів комірів*



Мал. 6. Варіанти крою спинки пальто

Ефективною складовою підготовки дизайнерів в Київському національному університеті технологій та дизайну в галузі художнього моделювання костюма, важливим чинником розвитку їх творчих здібностей є творчі навчальні проекти. Метою творчої проектної діяльності є сучасний проект, від ідеї та її розробки до реального втілення у матеріалі, з використанням знакових елементів національного костюма. Творча проектна діяльність формує високу мотивацію до дослідження національної культури і прагнення до самовдосконалення, дозволяє досягти результативності та естетичної довершеності об'єктів проектування.

Висновки. Застосування методів асоціативного проектування на основі народних, етномистецьких традицій в мистецтві творення сучасного костюма дає можливість прояву оригінальних рис творчості в дизайні та сприяє формуванню національної школи моделювання.

Обґрунтування та систематизація структурної побудови процесу проектної діяльності в дизайні костюма з елементами етнодизайну на основі національних та етнохудожніх традицій визначає значимість включення науково-дослідницької складової в проектну діяльність, що є одним із основних засобів формування та розвитку образного мислення та естетичного смаку, набуття знань, умінь та відповідних компетентностей в професійному становленні фахівців.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Васіна З.О. Український літопис вбрання. Т.2. – К. : Мистецтво, 2006.
2. А.Линч, М.Д.Штраусс. Изменения в моде: причины и следствия / перев. с англ. А.Гольдина. – Минск. Гревцов Паблішер, 2009.
3. Федина О. Художньо-стильові особливості українського народного святкового вбрання на Покутті початку ХХ ст.// Збірник наукових праць // Народний костюм як виразник національної ідентичності. К.ТОВ «ХІК», 2008.
4. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993.
5. Паранько Н.П., Ніколаєва Т.В. Вивчення побудови форми української свити на основі аналізу творчих досліджень народного костюма. К. Вісник КНУТД № 4 (100), 2016
6. Ніколаєва Т.В. Тектоніка формоутворення костюма. – К. Арістей, 2005.
7. Де ля Фліз Д.П. Костюми селян Київської губернії. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://litopys.org.ua/deflize/flise02.htm>

Ліана Білякович  
(Київ, Україна)

## ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ОСВІТИ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ШКОЛИ НА ПОЧ. ХХІ СТОЛІТТЯ

*У статті проаналізовано проблеми дизайнерської освіти в системі вищої школи України та зарубіжних країн у контексті особливостей розвитку постіндустріального суспільства поч. ХХІ століття; запропоновано шляхи вдосконалення та реформування сучасної системи освітньої підготовки фахівців за спеціальністю «дизайн».*

**Ключові слова:** дизайн, дизайнерська освіта, вища школа, зарубіжний досвід, постіндустріальне суспільство, навчальний процес.

На початку ХХІ століття, коли людство вступило в постіндустріальну форму свого розвитку, у промислово розвинених країнах дизайн став однією з актуальних професій, що динамічно розвиваються. І мова йде не лише про те, що дизайнери, як спеціалісти, стають більш затребуваними, – в постіндустріальному суспільстві змінюється сама концепція професії «дизайнер». Оскільки сучасний дизайн невпинно розширює коло своїх професійних задач актуалізується проблема переосмислення змісту та мети професійної підготовки дизайнерів у вищій школі: підвищення теоретичного, практичного та евристичного рівня дисциплін; розвиток у студентів специфічного дизайнерського мислення; суттєвого реформування навчального процесу у цілому.

Дизайн, як особливий вид творчої діяльності розглянуто в працях Ю. Легенького, Р. Степучева, Р.Б'юкана, Дж.Джонса, М.Кагана, Є. Лазарева, В. Лубенка, В. Рунге, В. Сеньковського, В.Сидоренка, О.Шевнюк та ін.

Роль мистецтва в розвитку майбутнього фахівця-дизайнера розкрита в роботах Ю. Асеева, О.Асмолова, В.Аронова, В.Глазичева, Д.Лебедева, О. Пономарьова, В. Пузанова, О. Рудницької та ін.

Історико-педагогічні аспекти дизайнерської освіти в Україні та за кордоном репрезентовані в наукових розвідках В.Даниленка, М.Селівачова, А. Чебикіна, Н. Ковешнікової, О.Фурси, Л.Оружи, О.Бондаря, Т.Костенка, С.Мигалья, С. Рибіна, Є. Черневича, Р.Шмагала, М.Яковлева, Е. Миська та ін.

Проаналізуємо передумови та чинники, що формують необхідність переосмислення та реформування дизайнерської освіти.

На рубежі ХХ і ХХІ століть почав формуватися новий тип громадських відносин – так зване, постіндустріальне суспільство, ознаки якого пов'язані з радикальними змінами в сфері трудових комунікацій, в структурі економіки, культури і науки. Як відомо, ідея постіндустріального суспільства була висунута американським соціологом Даніелем Беллом у далекому 1919 році у відомій праці «Майбутнє постіндустріальне суспільство». Цікаво, що на думку вченого, етап постіндустріального цивілізаційного розвитку повинен початися саме в ХХІ столітті. Як ми бачимо, його прогноз виявився точним.

Поділяючи історію людського суспільства на три етапи (аграрний, індустріальний та постіндустріальний), Д. Белл характеризує індустріальне суспільство як таке, що організоване довкола виробництва; а домінуючою ознакою постіндустріального етапу він називає перехід від виробництва товарів до виробництва послуг, пов'язаних насамперед з аналітичними дослідженнями, консалтингом та управлінням [1, 118]. Сьогодні, у ХХІ столітті, постіндустріальне суспільство часто називають *інформаційним* або ж *віртуальним*. Основними його особливостями стають наступні:

- інформація поступово стає найголовнішим і найціннішим товаром;
- відбувається активне впровадження інформаційних технологій в усі, без

винятку, сфери людської життєдіяльності.

Серед ознак постіндустріального суспільства варто виділити: домінування абстрактних, теоретичних знань над практичними; збільшення загальної кількості «інтелектуалів» (представників науки, дослідників); бурхливий розвиток новітніх технологій та інновацій; посилення значущості інформації в усіх сферах життя і діяльності; домінування сфери послуг в структурі економіки; розробка і впровадження ресурсозберігаючих, екологічних виробництв; зростання ролі науки і освіти в житті суспільства [1, 127].

На поч. ХХІ століття кон'юнктура дизайнерського ринку суттєво змінилася. Новаторського інжинірінгу, маркетингових досліджень та художнього проектування товарів стало вже замало. Розвиток швидкісних комунікацій досяг такого рівня, що практично люба продукція може бути досить швидко скопійована з ефективним зниженням ринкової ціни. При цьому істотно піднялась планка споживацької обізнаності і, як наслідок, споживацької вимогливості і очікувань стосовно продукту. В цій ситуації запорукою конкурентоспроможності стає не проектування продукції, як таке, а дизайнерська концепція виробу [2, 151]. На думку професора О.Б. Гофмана, у постіндустріальному суспільстві відбулася трансформація самого об'єкту дизайну (зокрема, дизайну одягу): крім виконання основної функції, він має задовольняти підсвідомо очікувану споживачем функцію, а саме, відтворювати його емоційний світ і уявлення про прекрасне, покращувати настрій, підвищувати самооцінку та соціальну значимість, виступати семіологічним кодом і транслятором унікальної особистості свого носія. Науковець вважає, що «дизайн у сучасному суспільстві має орієнтуватися на людські потреби і задовольняти психоемоційні сподівання індивідуума; в протилежному випадку він (дизайн) позбавляється свого гуманістичного смислу в культурі і перетворюється в одне із знарядь маніпулювання людиною» [3, 142]. Американський щотижневик *Business Week* (листопад 2014) пише, що професія дизайнера на поч. ХХІ століття повністю змінила свою сутність, перемістившись у галузь мислення, від стилізацій та інновацій, від надання речам форми — до візуалізації нових парадигм у бізнесі [4].

В кінці ХХ століття продукт вважався успішним, якщо характеризувався балансом форми і функції. В ХХІ ст., з настанням ери цифрових технологій (інтегрованих у форму, колір, матеріал), можна говорити про новий виток розвитку промислового дизайну. Серед складових дизайн-продукту детермінантами успіху стають *емоційна* та *сугестивно-інтуїтивна*, що й створюють унікальний образ продукту – *product identity*. Сьогодні основною ідеєю світового брендингу є створення *світу почуттів*, пов'язаних з торговою маркою і навіть з її логотипом. Тому професійна мова дизайну збагатилася концепцією емоційної ергономіки, психології, асоціативного досвіду, — завдяки яким спеціаліст транслює враження і відчуття у повному спектрі. Таким чином, найвідоміші західні «product design-компанії» вбачають свою місію в розробці нових інноваційних підходів відносно створення та просування на ринок продуктів і послуг, працюючих як єдине неподільне ціле із своїм брендом [5, 38].

Ще десять років тому термін «нова економіка» можна було побачити лише у міжнародних спеціалізованих виданнях – *Harvard Business Review*, *Business Week*, *The Economist*. Та сьогодні ситуація змінилася і прийшов час подивитись на професію дизайнера по-іншому, а саме, з точки зору, глибинних економічних перетворень індустрії на тлі наростаючої конкуренції з боку Китаю та Індії, розвитку глобальної технологічної інфраструктури та безкінечного зниження витрат в усіх галузях.

Світ електронних комунікацій, в якому ми живемо, стає розгалуженим і багатоканальним, усіяло підсилює можливість донести до споживача ідею нового дизайн-продукту. Кількість зв'язків між учасниками ринку дизайну стрімко наростає і огортає виріб безліччю взаємозв'язків як по вертикалі, так і по горизонталі; дизайн-

продукт вже несе у собі не лише форму та функцію, але й цілий комплекс, пов'язаних з ним послуг [6].

Тому кінцевий продукт дизайну сьогодні все менше відповідає алгоритму і постулатам класичного «дизайн-проекування», як навчальної системи, провідних університетів світу протягом останніх 30 років. У сучасній дизайн-освіті європейських країн акценти перенесено з проектного моделювання, з конструктивного пафосу на аналіз, рефлексію цілей, методів, прийомів, засобів, критеріїв проектної творчості на гносеологічний потенціал проектного мислення. Дизайн у змісті освіти почав зближуватися з мистецтвом в осягненні образів навколишнього світу. До нього звертаються як до засобу проектних уявлень – образів майбутнього. У процесі навчання проектної творчості мова образотворчого мистецтва виступає як можливість критичної рефлексії, пояснення світу і знаходження його внутрішнього механізму, або ж просто як засіб посилення і стимулювання емоцій, а також інтенсифікації перцептивних здібностей особистості.

У Франції, Бельгії, Голландії, Австрії та Скандинавських країнах студенти дизайнерських ВНЗ із великим ентузіазмом експериментують із формою предметів і декором, прагнучи навчитись найбільш повно відтворити дух сучасної цивілізації. Завдяки таким пошукам їхнім попередникам у свій час вдалося навіть створити власний стиль, який став відомим у багатьох країнах під назвою «ар нуво» або у Німеччині «югендстиль» і визначений самим значенням цих двох термінів – новизна і юність [7, 121].

Професор Даниленко В.Я. (Харківська державна академія дизайну) в своїх роботах надав докладний аналіз дизайн-освіти на прикладі провідних дизайнерських шкіл Великобританії, Німеччини, Італії, Швеції, Фінляндії, США, Японії, Австралії.

У Великобританії (Central Saint Martins College of Art and Design (CSM), London; London College of Fashion; Northumbria University School of Design London) і Німеччині (Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig; Hochschule für bildende Künste, Hamburg; Hochschule für angewandte Wissenschaften, München; Kunsthochschule Weisensee, Berlin) дизайнерська освіта перебуває під контролем держави, спрямовується та регулюється централізовано. Система підготовки дизайнерських кадрів там структурується за ознакою напрямків дизайн-діяльності так: промисловий дизайн, дизайн середовища, графічний дизайн, дизайн одягу, дизайн взуття, дизайн аксесуарів, дизайн текстилю, дизайн реклами. У країнах Скандинавії (Beckmans College of Design, Sweden, Stockholm; **University of Art and Design Helsinki**, Finland; Bergen National Academy of Arts, Norway) найбільша кількість студентів-дизайнерів навчається на факультетах, що співпрацюють з будівельно-архітектурним сектором економіки; далі йде напрямок, де готують фахівців широкого профілю в галузі візуалістики, а за ним – промисловий дизайн. У південній Європі яскравим явищем є дизайнерські школи вищих навчальних закладів Італії (Istituto Marangoni, Milan; Polimoda, Florence; Domus Academy, Milan; UpToDate Fashion Academy, Milan; Istituto Europeo di Design, Milan; Le Arti Orafe Jewellery School & Academy, Florence; Milano Fashion Institute; Istituto Carlo Secoli, Milan). Система дизайнерської освіти тут не типова і специфічна в «англійсько-німецькому» розумінні. Поясненням цього парадоксу є те, що сама культурна атмосфера Італії з її багатовіковими традиціями в поєднанні з прискореним економічним розвитком, є однією великою школою – своєрідним поживним середовищем, в якому виростають першокласні дизайнери.

Дизайнерська освітня школа Італії ґрунтується на наступних принципах. По-перше, максимальна чіткість, конкретність і навіть вузькість постановки проектних завдань у процесі навчання, що створює перепони на шляху абстрактно-демагогічних інтерпретацій ідеологічної функції школи і перешкоджає розвитку студентської амбіційності. По-друге, діалогічне, тобто анти авторитарне навчання. Цей принцип позбавляє викладача ролі одноосібного носія істини і знань. По-третє, домінуючою



складовою і основою дизайнерської освіти є гуманітарний цикл дисциплін.

Водночас італійський дизайн, що не має єдино скерованої системи художньо-конструкторської освіти, – один із найбільш плодovitих і креативних у галузі педагогічних експериментів та методів проектування. Отже самобутність італійської школи дизайну зумовили наступні показники: широка гуманітарна орієнтація; дуже високий творчий потенціал, дух тотального експерименту, поєднаний з ідеєю повної свободи творчості, розкутої творчої думки, що не визнає ні норм, ні авторитетів; портрете, практично бездоганний професіоналізм і реалізм дизайнерського проектування, що в сумі додає кращим зразкам італійського дизайну неповторно свіжої інтерпретації класицизму.

Значним у розвитку дизайн-освіти Італії є врахування концептуальних засад дизайнерської діяльності, розроблених італійським архітектором Джованні Понті, який був засновником і головним редактором журналу «Domus». Він є експресіоністом у визначенні стилю дизайнерської діяльності і проповідує відірваність від стилю, історичної закріпленості мови формотворення, а натомість пропонує величезну свободу почуттів і самовираження. Даний стиль є домінуючим в італійській дизайн-школі і на сучасному етапі [9, 169].

Цікаво, що така ж самобутня система дизайн-освіти притаманна також Японії. У США (Parson's School of Design, Fashion Institute of Technology, International Academy of Merchandising and Design, Brooks College California) дизайн-освіта, як і сфера освіти в цілому, являє собою строкату картину. Там немає єдиних стандартних вимог до змісту навчальних планів, до надання дипломів про освіту, наукових ступенів тощо. Навчальні заклади мають майже повну автономію, їхня діяльність контролюється лише радами опікунів та інвесторів, а також професійними організаціями. Наслідком цього є великі відмінності в якості підготовки фахівців, що, врешті-решт, оцінюється на ринку праці. У зв'язку з цим структура дизайн-спеціалізацій в американській сфері освіти така, що тут важко провести чіткі межі між різновидами дизайнерської діяльності. Широкого розголосу набули останнім часом відомості про дизайнерську освіту в Австралії (Royal Melbourne Institute of Technology Textiles, College of Art and Design in Halifax). Ця відносно молода країна переселенців є вже не провінцією з нерозбурханим життям, а являє собою багату й суперсучасну «околицю» світу. В Австралії дизайн став статтею національного експорту. І не дивно: країна з 17-мільйонним населенням має близько 40-ка дизайнерських навчальних закладів. Структура основних дизайн-спеціалізацій являє собою таке: провідну роль відіграє графічний дизайн, потім іде дизайн середовища, а за ним – промисловий дизайн [8, 18].

В Україні дизайнерська освіта розвивається у межах загальноєвропейських процесів. Якщо вести мову про вибір орієнтирів для творчого переосмислення закордонного досвіду, то на думку В. Даниленка [8, 27], варто визначити досвід Німеччини та Великобританії, як такий, що досяг високого рівня і водночас має найбільший «ступінь сумісності» з традиціями освітньої дизайнерської галузі, що й в Україні.

Реалізація сучасної освітньої парадигми в Україні відкрила нові можливості для підготовки майбутніх фахівців дизайнерського профілю, здатних творчо вирішувати професійні завдання, використовуючи методи наукових досліджень. Вітчизняна система дизайн-освіти також характеризується реформаторським рухом, динамічним і активним розвитком. Серед вищих навчальних закладів (ВНЗ) України фундаторами дизайнерської освіти є: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Київський національний університет технологій та дизайну, Київський національний університет культури і мистецтв, Львівська національна академія мистецтв, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Київ), Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука.

Варто зазначити, що на поч. ХХІ ст. в Україні почали відбуватися реформи у

системі підготовки студентів спеціальності «дизайн». Зокрема, науковці і дизайнери-практики вибудували нову модель спеціаліста, згідно з якою він повинен мати більшу здатність адаптуватися до різноманітних проявів дизайн-культури. Унаслідок реформування моделі спеціаліста виникла необхідність модернізації методів викладання, введення нових спеціалізованих курсів і форм організації навчального процесу. Унаслідок реформування моделі спеціаліста виникла необхідність модернізації методів викладання, введення нових спеціалізованих курсів і форм організації навчального процесу. Наприклад, разом із стрижевою дисципліною «дизайн-проекткування», у провідних ВНЗ України викладаються такі курси: «основи формоутворення», «основи композиції», «проектна графіка», «комп'ютерна графіка», «матеріалознавство», «методика дизайну», «історія дизайну», «ергономіка», «макетування» та інші. До цього ще, звичайно, додано цикли гуманітарних та загальнохудожніх дисциплін, що є спільним для всіх дизайнерських спеціалізацій в Україні [7, 120].

Подібна структура навчальних дисциплін є нині типовою для багатьох європейських дизайнерських шкіл. Проте, здійснюючи порівняльний аналіз навчально-методичних схем підготовки дизайнерів у ВНЗ Європи, можна виокремити специфічні інноваційні дисципліни, які введені у навчальний процес протягом останніх п'яти-семи років, а саме: *онлайн-комунікації в індустрії моди; бренд-менеджмент у luxury-сегменті; розвиток PR-технологій у дизайні; закупівля в індустрії моди (Buying in the Fashion Industry), віртуальний мерчандайзинг, медіа-закупівлі в індустрії моди, менеджмент комунікацій моди, прогнозування трендів у моді, аналітика трендів, тренди у стилі та іміджі, створення модного образу, технологія моди, стайлінг (styling), 3-D-дизайн-технології, міська культура та урбаністика, міжнародна специфіка fashion-бізнесу, івент-менеджмент в індустрії моди, медіа-дизайн, художньо-аналітичне дослідження моди.*

Варто зазначити, що в Київському національному університеті культури і мистецтв для дизайнерів всіх фахових спеціалізацій викладаються унікальні запатентовані дисципліни, – «прогнозування моди», «методологія прогнозування моди», «аналітика світових трендів», «прогнозування у проектній культурі», – які дають в руки майбутніх дизайнерів потужний інструмент наукової методології аналітики і прогнозування векторів розвитку індустрії моди і проектної культури у цілому. Аналоги перерахованих дисциплін можна побачити лише в навчальних планах кількох славних зарубіжних ВНЗ, а саме – Milano Fashion Institute (MFI), Fashion Academy Up to Date (Мілан), Institute Europeo di Design (IED) (Париж – Мілан – Рим – Барселона – Сан-Паулу), The Institut Francais de la Mode (Париж).

У той же час, узагальнюючи досвід дизайнерської освітньої школи України, констатуємо, що дослідницька компонента не набула достатнього відображення у змісті навчальних програм. Свідченням цього є низький рівень візуального сприймання і мислення, самостійності, творчої активності, ініціативності майбутніх дизайнерів у створенні національного бренду дизайн-продукту на основі дослідження мистецьких традицій та сучасних технологій дизайн-виробництва, а також здатності успішно презентувати їх в індустрії світового дизайну. Такий стан зумовлює необхідність забезпечення належних умов для підвищення рівня теоретичної і професійно-практичної підготовки майбутніх фахівців дизайнерського профілю до художньо-проектної діяльності [10, 71].

Спробуємо надати професійний прогноз щодо розвитку парадигми дизайнерської освіти у майбутньому. На нашу думку, при тих загальноєвропейських масштабах здійснення економічних, науково-технічних і культурних заходів, учасником яких є на сьогодні Україна, в майбутньому спеціальність дизайнера буде мати зовсім іншу професіональну варіативність щодо спеціалізацій (краще назвати їх *категоріями*). До першої категорії ми б віднесли художників-проектувальників як

представників проектування в сфері виробництва і маркетингу (художник-технолог, дизайнер-соціолог, дизайнер-адміністратор та ін.); до другої – художників-експериментаторів, як послідовників науки про експеримент, без яких неможливий високий темп науково-технічного прогресу і зростання культури проектування; і до третьої – художників-макропроектувальників як представників науки про загальні закони розвитку природи, суспільства і мислення, пов'язаних з науково-технічним прогресом і культурою проектування. Дизайнер-макропроектувальник вирізняється великою схильністю до філософського мислення, логічних узагальнень та аналітичного сприйняття дійсності. Звідси самою високою сходинкою кваліфікації дизайнера буде проектувальник-доктор філософії, як свідчення інтелектуальної складової парадигми дизайнерської професії. На наш погляд, ці фахівці будуть головними фігурами в дизайнерській проектній діяльності майбутнього.

Сучасна точка зору на дизайн-освіту ґрунтується на засадах, що проектування – не лише наука і не лише мистецтво, а складний вид інтелектуальної діяльності, успіх якої залежить від правильного поєднання цих двох засобів пізнання. Занадто мала ймовірність домогтися успішного результату шляхом ототожнення проектування з одним з них. Фахівець, що займається проектуванням, крім великого запасу спеціальних знань, повинен володіти гнучкістю і широтою мислення (у тому числі, – абстрактного), вміти точно описати і пояснити явища. Для такого підходу притаманний професійний скептицизм вченого, – з вивіреною методологією, ретельно поставленим експериментом і аналітичною інтерпретацією його результатів, – покликаний довести істинність і необхідність нового проекту. Та нарівні з цим, дизайнер повинен вміти мобілізувати свої почуття, фантазію, викликати абсолютно несподівані поетичні та образні асоціації. Таким чином, нова парадигма дизайнерської освіти у системі вищої школи України має ґрунтуватися на гармонійному балансі науки і мистецтва, щоб запас точних знань і майстерності вченого не притупили гостроту чуттєвого сприйняття світу художника.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Bell D. *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting.* – N.Y., 1999. – P. 118.
2. Ковешникова Н.А. Актуальные проблемы дизайн-образования в контексте современной теории и практик дизайна // *Вестник Томского государственного университета.* - Томск: ТГУ, 2011. – №4 (96). – С.151-155.
3. Гофман А.Б. *Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения: монография* / А.Б. Гофман. – СПб.: Питер, 2010. – 208 с.
4. Nussbaum B. *Redesign of business in America*// *Business Week.* – Oct 23, 2014.
5. Храмова Е.Л. *Промышленный дизайн как стратегический инструмент бизнеса* // *Стратегический менеджмент.* – Москва: ИД Гребенников, 2008. – №4. – С.37-40.
6. Храмова Е.Л. *Промышленный дизайн: в поисках product identity – [Электронный ресурс] – Режим доступа.* – URL: <http://www.executive.ru/knowledge/announcement/632886/> (дата звернення: 20.10.2016)
7. Фурса О. *Розвиток дизайн-освіти в Україні і зарубіжжі: історико-порівняльний аспект*// *Порівняльна професійна педагогіка.* – Київ, 2011. – №2. – С.112-124.
8. Даниленко В.Я. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти) : автореф. дис. д-ра мистецтвознавства: 05.01.03* / Віктор Якович Даниленко; Львів.нац.акад.мистец. – Л., 2006. – 36 с.
9. Оружа Л.В. *Розвиток дизайнерської освіти в світі* / Л.В.Оружа // *Науковий часопис НПУ ім.М.П.Драгоманова: зб.наук.праць.* - К.: НПУ, 2010. – Вип.7. –С.168-172. – (Серія №13: Проблеми трудової та професійної підготовки).
10. Бусленко О. *Становлення і розвиток підготовки фахівців*

*Надія Паранько, Тетяна Ніколаєва  
(Київ, Україна)*

## **ТВОРЧА СПАДЩИНА ДОСЛІДНИКА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ДОМІНІКА ДЕ ЛЯ ФЛІЗА – ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ ДЛЯ ЕТНОДИЗАЙНЕРІВ**

*Стаття присвячена дослідженню творчої спадщини дослідника української культури, француза за походженням, Домініка П'єра Де ля Фліза, а саме: вперше наведені дані досліджень Де ля Фліза по вивченню форм, колориту, орнаменталізації та оздобленню українського народного костюма Київщини з точки зору етнотворчості.*

***Ключові слова:** етнотворчість, етностиль, національне відродження, дослідження, український народний костюм, джерело натхнення, творча спадщина.*

*The article is dedicated to the research of the heritage of a Ukrainian cultural researcher, french by origin, Dominique Pierre de la Vlies. For the first a detailed research is provided about de la Vlies' study of shape, color, ornaments and decorations of the Ukrainian national costumes of the Kyiv region, from an ethnic designer's point of view.*

***Keywords:** ethnic design, ethnic style, national rebirth, research, ukrainian national costume, source of inspiration, creative heritage.*

В індустрії моди існує неписане правило: в кожному сезоні повинен бути ретрообраз і етнічний образ, які можна комбінувати. На перший погляд, здається, що такий підхід обмежує дизайнера, однак насправді він забезпечує безліч варіацій, якщо врахувати кількість історичних періодів і етнічних культур, які можуть послужити джерелом натхнення. Дизайнери для своїх нових колекцій все частіше черпають натхнення з національних костюмів різних народів та епох. Адже етностиль в одязі – це спосіб підкреслити свою індивідуальність і заявити про свою сміливість і незалежність. Відмінною рисою етностилу є неординарність, природність і, що дуже важливо в наш кризовий час, розмаїття кольорів. З допомогою етностилу образ можна позначити автентичними кольорами і це буде не лише елемент костюма, але й визнання любові до певної нації. За даними опитування, проведеного на замовлення італійського інституту моди і дизайну Marangoni, практикуючий дизайнер тричі на рік здійснює подорожі по світу. При цьому вибирає не туристичні місця, а екзотичні маршрути. І для дизайнерів такі подорожі стають джерелом натхнення. Бо звернення до історії, культури та традицій корінних народів різних куточків нашої планети породжує креативне мислення, а всесвітній моді дає потужну новизну. Дизайнер-етнограф не тільки фіксує нові для себе конструктивні рішення, декоративність та кольорову палітру одягу, а й пропускає все це через свою творчу уяву і тільки тоді народжується по-справжньому щось новаторське. Такі дослідження є важливою ланкою на шляху до народження нового тренду.

Дослідженню питання композиційних властивостей форм та різноманітності декору українського народного костюма було присвячено ряд наукових праць В.Г. Білозуба, В.Г. Заболотного, М.Т. Рильського, П. Одарченко, Г. Царинник, О. Пащак-Трач, Т. Ніколаєвої, О.Ю. Косминої, Т. Кара-Васильєвої, З. Васіної Х. Вовка, Д.П. Кривавича, Г.Г. Стельмашука.

Дослідження українського народного костюма посідає значне місце в процесі національного відродження, національного самоствердження та самоідентифікації

українського народу [3]. Досліджуючи народний костюм, треба враховувати те, що він був витвором матеріальної культури, але завдяки своїй символічній навантаженості (колористиці, орнаментациї) виконував функції, властиві феноменам духовної культури. Поняття «український народний костюм», як науковий термін, затвердився в мистецтвознавстві в результаті вивчення народного вбрання в якості художньо-образної системи, на відміну від етнографії, де традиційне вбрання українців розглядається як джерело вивчення історії та культури українського народу [1].

Метою даної роботи визначено дослідження особливостей побудови українського народного костюма взамальовках 19 століття, виконаних французом Домініком де ля Флізом, для використання їх в проектуванні сучасних форм одягу. Домінік П'єр де ля Фліз, український дослідник, француз за походженням, вперше ствердив історично-достовірними фактами художню різноманітність народного вбрання України середини 19 століття на основі своїх власних емпіричних спостережень. Хто ж такий цей Домінік? Після поразки Наполеона Домінік П'єр де ля Фліз залишився в Україні. Працював хірургом на Київщині, добре вивчив її культурно-побутові особливості і був закоханий в мистецтво українського костюма! У 1851 році при Київському університеті Св. Володимира була заснована Комісія для опису губерній Київської навчальної округи, що мала характер наукового товариства і займалася науковими дослідженнями центральних українських губерній – Київської, Чернігівської, Полтавської, Волинської та Подільської. Домінік де ля Фліз, як лікар і за його великим бажанням, був обраний членом-співробітником Комісії і, за його словами, обійшов «весь простір Київської губернії» і прилеглих теренів. А вже в 1856 році Домінік П'єр де ля Фліз надіслав до Комісії свій альбом «Медико-топографическое описание государственных имуществ Киевского учебного округа...». Після розгляду та рецензування ця праця була визнана однією з найцінніших і Де ля Флізу офіційно оголосили подяку. Високо оцінив збиральницьку працю Де ля Фліза відомий мандрівник і природознавець, Президент Російського географічного товариства, а згодом Президент Академії наук Ф.П. Літке [5]. Дев'ять рукописних книг де ля Фліза мають великий формат та обсяг (деякі з них-понад тисячу сторінок) і містять етнографічний опис Київщини з великою кількістю географічних, мистецтвознавчих, статистичних та інших відомостей, а також книги ілюстровані оригінальними акварельними малюнками (здебільшого це замальовки селян у народному одязі).

Наукова діяльність Де ля Фліза та його творча спадщина – унікальне явище в історії української і європейської науки та культури середини 19 століття. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.Грушевського НАН України спільно з іншими закладами вперше видав основні рукописні праці Де ля Фліза, передусім його альбоми, створені в Україні, які хоча й використовувалися дослідниками, але широкому загалу майже невідомі. Зокрема, дуже мало аналізувались замальовки народного одягу, взуття, головних уборів та прикрас.

Основною метою праць Де ля Фліза – доктора медицини – було зібрання матеріалів з «медичної географії» Київщини на предмет дослідження впливу навколишнього середовища на здоров'я людини. Однак, вирішуючи основне завдання, Де ля Фліз, – спостережливий і освічений чужинець, для якого Україна стала другою Батьківщиною, – за своєю особистою ініціативою включив у дослідження набагато ширше коло явищ. Він зробив унікальні акварельні замальовки природи, людей, українського народного костюма. Його достовірні відомості і багатий ілюстративний матеріал набувають у наш час величезного значення, оскільки вони з'явилися як наслідок безпосередніх спостережень, тобто засобом, найбільш виправданим у класичній і сучасній етнографії, а якщо ще замислитись над тим, що багато явищ культури та побуту за 160 років зникли або трансформувалися під впливом різних чинників, то пізнавальне значення праць Де ля Фліза важко переоцінити. Унікальність

альбомів Де ля Фліза полягає в тому, що він розглядав українців очима іноземця. Дійсно, можна припустити, що спостережливий чужинець може побачити більше, ніж замилене око співвітчизника. Тішить, що на його замальовках одягу постають не схематичні фігури людей, а живі динамічні постаті. Де ля Фліз руйнує класичний радянський образ типових представників українського народу: хлопця в червоних шароварах і дівчини в яскравій спідниці. З його замальовок на нас дивляться представники українського народу в різноплановому ошатному одязі. Малюнки Де ля Фліза, зняті з натури, дають можливість уявити різноманітність видів та форм українського народного одягу Наддніпрянщини і Полісся (сорочки, свити, кожухи, юпки, головні убори, взуття, прикраси), пропорційне співвідношення елементів одягу, крій, колорит, оздоблення, способи носіння. Домінік Де ля Фліз звернув увагу на регіональні відмінності костюма, описав святкове і буденне вбрання, одяг різних вікових і соціальних груп, сезонний одяг, особливості вбрання мешканців окремих сіл. Замальовки одягу в нього більш промовисті, ніж тексти. Відсутність опису багатьох різновидів одягу автор компенсує своїми унікальними малюнками, зробленими в своєрідній манері. Розглядаючи зображення українок середини 19 століття на замальовках Де ля Фліза, – перше, що бачиш з їхнього одягу, – це різнопланові свити здебільшого світлого кольору з яскравою орнаментациєю та різнокольорові юпки «з перчиками» різної довжини. Тільки на замальовках Де ля Фліза зустрічаються довгі смугасті свити. Раніше науковцями такий тип свит не описувався. Ще в Де ля Фліза всі свити мають комір – відкладний костюмний або шальовий, а в попередніх дослідженнях вбрання Київщини здебільшого описують свити з круглим вирізом.

У рукописі Де ля Фліза відзначено: «жінки звичайно одягнені у довгі свитки з товстого білого, зрідка коричневого або сірого сукна, яке виробляють самі з овечої вовни. За місцевим звичаєм вони прикрашені блакитною або чорною стрічкою. У Київському повіті та в товариствах Петропавлів, Обухів і Фастів жінки носять юпки із світло-зеленого сукна, поцятковані маленькими пучечками червоної вовни, цей одяг сягає аж до колін, а от в околицях Києва ці юпки шують із гарного, яскравих кольорів ситцю». З рукописів Де ля Фліза випливає, що чоловічі свити були пошиті з товстого темно-коричневого, подекуди сірого або білого сукна. Свити досить добре захищають від негоди, вони широкі, переважно довгі, позаду мають каптур з двома розрізами спереду для очей, яким вкривають голову та обличчя, щоб захиститися від дощу й вітру. Під час подорожі каптур іноді служить торбою, в яку вкладають хліб. Сви́на не має гудзиків, її підперезують поясом з вовняної червоної тканини, пофарбованою місцевою кошніеллю; пояси бувають ще зелені, сині, жовті та різнокольорові (мал. 1-4).



*Малюнок Де ля Фліза*

Мал. 1



Мал. 2

Можна з певністю сказати, що величезна, унікальна творчість Де ля Фліза і на сьогодні фактично залишається недослідженою. В науковий обіг введено лише кілька його ілюстрацій, які, до того ж, повторюються в різних виданнях, тоді як обсяг, наприклад, його першого альбому становить 1245 сторінок, в тому числі, 297 малюнків. Цей багатющий доробок вимагає ґрунтовного і всебічного аналізу істориків,

етнографів, краєзнавців, мистецтвознавців. Спадщина Де ля Фліза може надихнути на творчі злеті багатьох дизайнерів. Варто лише звернутись до його альбомів.



Зображення в альбомі Україна. Кіровоградська, Житомирська, Київська, Чернівецька, Вінницька, Хмельницька, Миколаївська, Одеська, Тернопільська, Черкаська, Київська губернії. Костюми жіночий і чоловічий. Малювання Д.П. Вернадського. Київський музей. М.С. Грушевського. Альбом Де ля Фліза у 2-х томах. – Київ: Поліграфкнига, 1999.

Мал. 3



Зображення в альбомі Україна. Київська, Чернівецька, Вінницька, Хмельницька, Миколаївська, Одеська, Тернопільська, Черкаська, Київська губернії. Костюми жіночий і чоловічий. Малювання Д.П. Вернадського. Київський музей. М.С. Грушевського. Альбом Де ля Фліза у 2-х томах. – Київ: Поліграфкнига, 1999.

Мал. 4

*Народний український костюм середини 19 ст. в замальовках Де ля Фліза*

Висновки. Проведені дослідження можуть бути використані при проектуванні колекцій сучасного жіночого і чоловічого одягу з елементами українського народного костюма.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993.
2. Білозуб В.Г., Заболотний В.Г., Рильський М.Т. Українське народне мистецтво. Вбрання. – Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961.
3. Національна Академія Наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. Мистецтво 19 століття. – Том 3. – Київ: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського, 2009.
4. Професор Хведір Вовк. Студії з української етнографії та антропології. – Київ: Мистецтво, 1995.
5. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України, Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. Альбоми Де ля Фліза у 2-томах. – Київ: Поліграфкнига, 1999.
6. Де ля Фліз Д.П. Костюми селян Київської губернії. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://litopys.org.ua/deflise/flise02.htm>

*Інна Черкесова  
(Миколаїв, Україна)*

## МОТАНКИ МИКОЛАЇВЩИНИ – «ЛЯЛЬКІНОЧКИ» – НАПРЯМ ЕТНОФУТУРИЗМУ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ ТА ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

Тема статті розкривається через ідею подолання – екзистенціальність, що поглиблюється у емоційну природу людини, сприяє пробудженню генетичної пам'яті. Емоційно людина ідентифікує власну приналежність певній культурі (у даному випадку українській) через створення сакральної антропоморфної форми ляльки-мотанки. Через сприйняття природи Причорноморського степу та отримання емоцій корінні мешканці міста Миколаєва намагаються створити образ південноукраїнської текстильної ляльки, дотримуючись традиційної технології. Осмислення етнофутуризму приводить до думки, що сучасні форми ляльки-мотанки, що виникають з традиції, стають майбутнім минулого. Відбувається поєднання того, що на перший погляд не можна поєднати. Такий собі кентавр реалістичних традицій та екзистенціалізму, рефлексій людини епохи постмодерну та високих технологій. Майбутнє – це наші нащадки, котрі вихованні у традиційних цінностях. Саме така

молодь буде плекати історію свого роду й презентувати декоративні українські традиційні форми на світових теренах.

**Ключові слова:** етнодизайну, екзистенціалізм, рефлексія, лялька-мотанка, євроінтеграція, традиція, етнофутуризм.

*Post article revealed through the idea of overcoming – ekzystentsialnist that the deepens into the emotional nature of man, promotes the awakening of genetic memory. Emotional man identifies his own identity given culture (in this case Ukrainian) by creating sacred anthropomorphic forms dolls. A perception of nature the Black Sea steppe and got emotions native people city of Nikolayev trying to create an image of Southern textile doll, following the traditional technology. Understanding ethnofuturism leads to the idea that modern forms of dolls that arise from the traditions are the future of the past. There is a combination that at first glance can not be combined. Such a centaur realistic traditions and existentialism, human postmodern reflections and high technology. The future - our heirs that education in traditional values. Such young people will cherish the history and present a kind of decorative traditional forms of Ukrainian territory in the world.*

**Keywords:** etnodesign, ekzistentsializm, refleksiya, ljalka-motanki, evrointegratsiya, traditsiya, ethnofuturism.

Події в Україні у 2014-2015 рр. привернули увагу багатьох народів по всьому світу. Далеко не всюди й не всі, на жаль, усвідомили, що Україна є географічним, історико-культурним центром Європи. Драматична ситуація у політиці й економіці нашої країни немов яскравим пучком променів світла проявила силу духу, менталітет, духовні й культурні цінності народу України. Саме на рівні інтуїції, екзистенціально, мешканці всіх регіонів країни майже одночасно усвідомили себе *саме українцями*, обрали народну символіку для виявлення своїх думок, бажань, вимог до влади. Так, ми обрали вишиванки, рушники, петриківський розпис, волинський серпанок, опішнянську кераміку, ляльок-мотанок як символи самоідентифікації та ідентифікації на світовому рівні. Література, мистецтво стали теренами відродження, українського ренесансу другого десятиліття XXI сторіччя. Види народної творчості – традиційні техніки створення різних символічних форм стали масовим проявом творчості людей різного віку. Подолання інертності, бездуховного існування на рівні маркузівських одномірок-споживачів, акцентування на глибинах емоційної природи людини через переживання від власної творчості – рефлексія – стало незаперечним проявом екзистенціальної природи сучасного громадянського суспільства в Україні.

До традиційних видів творчості звернулися й художники-професіонали, щоб виразити власне відчуття сучасного стану речей у системах «людина-людина», «людина-суспільство», «людина-природа». Хвилею духовного підйому стало повсюдне захоплення створенням народних ляльок-мотанок. Не оминуло це й митців Миколаївщини – Південь України.

Взагалі, створення антропоморфної форми з клаптиків тканин, стрічок, мережева, ниток притаманне народам на всіх континентах нашої планети з давніх-давен. Про це свідчать артефакти, знайдені археологами-дослідниками у культурних шарах з часів виникнення технології ткацтва. Ці знахідки добре відомі фахівцям з історії, культурології, мистецтвознавства, митцям з образотворчого та прикладного мистецтва з багатьох наукових матеріалів, що присвячені темі значення та використання іграшки взагалі та ляльки зокрема. Дослідники цього напрямку прикладної народної творчості О. Найден та Г. Бердник роблять подібні висновки з призначення, матеріалів й технології виготовлення антропоморфних іграшкових форм [2; 3]. Найден у своїй монографії систематизував усталені форми ляльки-мотанки як берега-берегині, як іграшки з певним символічним значеннями [2]. Потрібно визнати, що за дослідженнями масового захоплення створенням художніх форм взагалі й



ляльок-мотанок, зокрема, на півночі Росії серед автохтонного населення – нащадків прадавнього фінського племені меря (меряни) було видано монографію Е.М. Колчевої. У цій науковій праці Колчева аналізує сучасний рух у культурі *етнофутуризм*, що виникає наприкінці ХХ ст. у середовищі фіно-угорських народів, але вже на сьогодні стає явищем міжнародного масштабу [1]. Етнофутуризм можна визначити через поняття автора науково-художньої літератури Данила Даніна «науки кентавристики» – поєднання не поєднуваного: це кентавр утворення мистецьких форм як відображення якості відчуття й пізнання реальності митцем постмодерну. Як яскравий приклад порушення причинно-наслідкових зв'язків, можна навести, що на початку ХХ ст. всесвітньовідомий «батько» комерційного дизайну Раймонд Лоуї проголосив, що потворне погано продається й тим самим вказав шлях приручення споживача й формування потрібного потенційного споживача й користувача: пропозиція визначає попит! Тисячоліттями саме попит визначав пропозицію й виконував цивілізаторські функції. ХХ століття все змінило: жорстка конкурентна боротьба за свої інтереси, за виживання примусила змінити ціннісні орієнтири відповідно впровадженню нових високих технологій. Форми сучасного мистецтва, що представлені на численних бієнале (Венеціанське наприклад), на провідних світових аукціонах (Sotheby's, Christie's, Phillips) стали відбиттям відчуття соціокультурних рухів суспільства ХХІ століття. Глобалісти наголошують на всебічній уніфікації: від побутових форм до форм сприйняття та відображення й мислення мас людей глобалізованого суспільства. За таких умов, за природничими законами Всесвіту – кожна дія викликає протидію, виникає потреба в ідентифікації (країни, груп людей) та у самоідентифікації, що проявляються у різних формах субкультур, у соціальних об'єднаннях, наприклад, «Центр Льва Гумільова. Сучасне Євразійство», Рух «Нові скіфи» (до речі, теж спираються на ідеї та творчість Малевича: «Червона кіннота»). Етнофутуризм – такий собі кентавр поєднання протиріч. Етнофутуризм перетворюється на дієвий засіб самоідентифікації у глобалізованому соціумі. Провідні соціологи, культурологи, філософи євразійства представляють етнофутуризм як образ мислення та альтернативу на майбутнє. На їх думку, творчість етнофутуриста спрямована на збереження традиційної культури, її оригінальних характеристик та на популярність її екзотичності, що зробить її впізнаваною. А це й є ідентифікація, що ґрунтується на самовизначенні культури народу й забезпечує виживання народностей як націй у майбутньому.

В аспекті етнофутуризму можна розглядати й прояви фолькстилю у сучасних формах предметів й речей, що створюються як ручними, так й виробничими технологіями, а частіше міксом цих технологій. Розглянемо як приклад такої ситуації виготовлення ляльки-мотанки у сьогоденні. Традиційні культури етносів слов'янського та фіно-угорського дієво зберегли традиційні форми виготовлення цієї символічно-культурної та побутової форми. А постаті з живописних полотен К. Малевича теж ніби пішли від мотанки – круглі голови без обличчя, тулуб наче спіралью намотана тканина у рулон. З сакральної форми лялька-мотанка перетворилась на форму етнофутуристичну, що дієво надає інформацію про країну або про регіони країни. Утворюються сувенірні ляльки-мотанки вже з застосуванням міксу традиційних та сучасних технологій з використанням як традиційних, так й сучасних матеріалів. Одяг шийють, наприклад, на сучасних електричних швейних машинках, вишивку роблять теж на сучасних машинах з комп'ютерним керуванням, використовують сучасні стрічки, мереживо, бісер та подібні форми намистин з пластику, акрілових та металізованих матеріалів тощо. Але головним у виготовленні ляльки-мотанки залишається художня якість, яка проявляє приналежність до певної етнічної групи, країни. Навіть у високохудожніх авторських формах, наприклад ляльки Оксани Смереки-Малик, чітко втілені риси саме культури Львівщини та Гуцульщини. Обличчя її ляльок без різнобарвного хреста, голівки круглі як на зображеннях Малевича.

Митці Півдня України вирішують складне завдання самоідентифікації через форми ляльки-мотанки. Південний регіон України поліетнічний, але за різними статистичними дослідженнями ще з часів російсько-імперського царату відсоток українців серед населення завжди був найбільшим. То не дивно, що сьогодні у нащадках корінних мешканців Миколаївщини генетична пам'ять пробудилася у процесі створення форм народної ляльки. Лялечок створюють технікою пошарового намотування клаптиків різних тканин молодші школярі у гуртках творчості, молоді дівчата й жінки вдома, на майстер-класах, на різноманітних виставках з хенд-мейду та народної творчості, художники-професіонали у своїх майстернях. Свої роботи представляють на виставках й конкурсах різного рівня та значення. Таким чином створюється унікальне етнокультурне середовище, сповнене енергією пізнання, захисту життя, любові та людяності.

Миколаївські художниці Інна Кушніренко та Інна Черкесова започаткували проект ляльки-мотанки, в якій було втілено образ Причорноморського степу. Свій проект авторських ляльок-мотанок мисткині назвали «ЛялькІночки». Їх художньо-образний початок ґрунтується на місцевій культурі, у середині якої й формувалася особистість мисткинь. За весну й літо 2015 р. було проведено кілька виставок (Миколаїв, Київ) та майстер-класів зі створення ляльки-оберегу, в рамках яких були прочитані лекції з історії та символіки народних ляльок.

Інна Кушніренко заклала у свої ляльки глибинний зміст, що розкриває значення ляльки як Березині. Так лялечку для свого правнука, що навчається за кордоном, художниця зробила з клаптів тканин від одягу кількох поколінь жінок своєї родини: пра-прабабусі, прабабусі, бабусі та матері. Саме матеріали виявилися носіями родинної пам'яті для молодшої людини, котра буде продовжувати історію свого роду. У будь-якому куточку нашої планети цей юнак, котрий буде берегти подарунок своєї прабабусі, ніколи не забуде своєї приналежності до великої культури народу України. Сакральне значення таких антропоморфних форм виливається у патріотичне виховання наших нащадків.

Одна з колекцій мотанок Інни Черкесової присвячена пам'яті знакової у житті Миколаївщини людини – тележурналіста, сценариста, режисера, поета, художника Євгенії Петрівни Бондаренко. Євгенія Бондаренко свою багатогранну творчість присвятила розкриттю сакрального значення південноукраїнського степу. Вона оспівувала у телепередачах, телефільмах, у статтях, в живописі безмежність простору, палаючу сонячну любов до життя, красу людей-творців. У живопису вона створювала образи легендарних, міфічних героїв з античних часів та сучасності. Наприклад, такий образ «Мазальниці» – жінки-рибалки, морячки, що на свята вимазувала та розписувала хати по берегах Дніпро-бузького лиману та у причорноморських містах (Миколаїв, Херсон, Вознесенськ, Очаків). Розписували місцеві мазальниці власною технікою стіни хат та осель на свята вапняними розчинами блакитних відтінків. Називали свої розписи «сивим туманом», а пензлі – віхтями. На яскравому південному сонці синьо-блакитні відтінки утворювали дивне відчуття радості від розпису. Білені й розписані «сивим туманом» стіни наче світилися й випромінювали енергію затишку душевного й тілесного. Авторські ляльки колекції «Сивий туман» через блакитні узорні на тканині, серпанкову накрохмалену марлю з вишитими простими орнаментами, з віхтями з наверхшам у вигляді різнобарвного півника передають образ мазальниці-березині, що гармонізує простір навкруги об'єктів своєї творчості, на рідних берегах лиману. До проекту «ЛялькІночки» долучилася ще одна мисткиня – Ольга Дробішева. Форми своїх ляльок-перлиниць вона сповнила символами духовної чистоти перлів, родючості наших степів: у кожному лялечку-перлинку насипано зерня пшениці, гречки, вівсу та насіння лікарських рослин.

Мисткині за мету собі визначили створення художнього образу Причорноморського степу та лиману – середовища свого буття. Пошуки

продовжуються, але вже зараз стало зрозумілим, що зв'язок поколінь можна трансформувати у образні форми «лялькіночек» через застосування матеріалів з родинних шухляд. Такий підхід й надає сакральної якості оберегу-берегині у формі мотанки. Стосовно подарунково-сувенірних форм мотанок потрібно зазначити, що сформувалося чітке представлення української культури через вінок зі стрічками, вишиванки з узорних тканин. Структура створення лялькової форми має кілька основних варіантів, котрі у свою чергу теж урізноманітнюються дизайнерськими знахідками у поєднанні різних технічних прийомів та застосуванні різноманітних матеріалів. Основою форми є скручування, намотування по спіралі рулончика (циліндру) з тканини, на який намотуються та прив'язуються узорні клаптики, що імітують народний одяг. Голівки намотуються окремо, прикрашаються хрестом з ниток, або залишаються без нього. Форму рук утворюють по різному. Руки імітують пишні декоровані рукави, що прив'язуються до тулова-рулончика. Або складається смужка, що примотується до тулубу й прикрашається кольоровими нитками або тасьмою. Варіантів достатньо, але головним є те, що берегиня бути без рук (а такі форми є теж) не може! Чим же вона буде оберігати? Антропоморфні лялькові форми або одразу створюють на підставках, або для розміщення на вертикалі – з нитковою або стрічковою петелькою від поясу.

Для колекції «Степнячки» спеціалістом з декоративно-прикладного мистецтва Радою Вронською було створено оригінальну тканину: на бязь технікою валяння було орнаментально нанесено шари вовни, кольорові сполучення якої утворюють відчуття духмяного степу. Саме ця тканина й дозволяє втілити в образ мотанки ментальність степового простору й вийти на шлях утворення південноукраїнського стилю. Залучення до цього процесу молоді дозволить досягти поставленої мети у зародженні та розвитку стильових ознак, за якими будь хто й будь де одразу визначатиме «лялькіночек» як мистецтво Півдня України взагалі й Миколаївщини зокрема. Це буде нашим внеском до розквіту українського ренесансу та євроінтеграції через символічні форми лялькомотанок.

З вище викладено потрібно зазначити, що:

1) етнічні стильові напрямки та квінтесенція цього – етнофутуризм – логічно виникають як протидія глобалізації суспільства на основі високих технологій;

2) бажання зберегти своє етносоціальне коріння, визначити власну приналежність до певної традиційної культури веде до створення по-перше, художніх та естетичних форм предметного оточення людини; по-друге, предметні форми у етностилях презентує оригінальність етнічних груп на міжнародних рівнях; по-третє, презентування певної етнічної культури на підставах філософських, соціальних концепцій, на ідеях чого утворюються предметні художні етноформи у сучасності й набувають рис впізнаності, мають можливість ставати трендами [4]; по-четверте, рухаючись у руслі цивілізаційних технологій (нанотехнологій, комп'ютерних, інформаційних тощо), певні етнічні групи, що являть собою соціальні спільноти за відчуттям приналежності до певної етнокультури, завдяки створенню нових художніх форм на підґрунті традиційних, зберігають зв'язок між минулим та майбутнім, збагачують майбутнє культури свого народу, своєї країни, формують почуття гордості та гідності людини на просторах глобалізованого світу; по-п'яте, час постмодерну породжує деконструктивізм й як протидію – етнофутуризм (засіб самоідентичності): архітектурні й дизайнерські об'єкти Захід Хадід представлені на всіх континентах, своєю фантастичною формою вражають відчуття та орієнтацію людей у реальності. Але це *минуле майбутнього*, тому що є тільки глобальною ілюстрацією вже згенерованих ідей всесвітньовідомих письменників-фантастів.

3) етнофутуризм активізує дію архетипів у підсвідомості людини, роботу її генетичної пам'яті, завдяки чому виникають відчуття свого, рідного, зрозумілого й справжнього. Це *майбутнє минулого*.

4) долучення молоді до створення лялькових традиційних форм, осмислення символічної значущості зв'язків між поколіннями через лялькові клаптикові форми будуть формувати бажання зберегти лялькових берегинь для своїх дітей та онуків. Так лялька-мотанка стає символом Родинного дерева. Вибір традиційних цінностей нашою молоддю буде виховувати її у дусі патріотизму, розуміння цінності життя, значущості жінки-матері як берегині вітального середовища людського буття.

Кентавр етнофутуризму торує шлях етнічного ренесансу України у мистецькому форматі та виводить на шлях євроінтеграції.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Колчева Э.М. *Этнофутуризм как явление культуры: монография [Электронный ресурс] // Э.М. Колчева; Марийский гос. ун-т. – Йошкар-Ола, 2008. – 164 с. – Режим доступа: <http://window.edu.ru/resource/497/66497> - Загл. с экрана.*
2. Найден О.С. *Українська народна лялька / О.С. Найден – К.: ВД «Стилос», 2007. – 240 с.*
3. Бердник Г. *Народна лялька-мотанка – оберег наших душ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://sumno.com/article/narodna-lyalka-motanka-oberig-nashyh-dush/>*
4. Розенберг Н.А., Плеханова Е.О. *Этнофутуризм и этническая идентификация в искусстве России конца XIX-начала XXI века [Электронный ресурс] / Н.А. Розенберг, Е.О. Плеханова // Современные трансформации российской культуры. – М.: Наука, 2009. – С. 281-302. – Режим доступа: <http://e-dejavu.ru/e/Etnofuturism.html> - Загл. с экрана.*

*Ірина Свйонтєк  
(Івано-Франківськ, Україна)*

## ЕТНОДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

*Ключові слова: автентика, узорі, вишивки, етнічні регіони, Україна, альбоми, каталоги, музеї, колекціонери, села, фестивалі, типажі, етнодизайн.*

**Вступна частина. Короткий огляд раніше опублікованих робіт у цій галузі.**

### ВИШИВКИ УКРАЇНИ:

1. Кара-Васильєва Т. **УКРАЇНСЬКА ВИШИВКА** : [Образотворчий матеріал] : альбом / Тетяна Кара-Васильєва. – К.: Мистецтво, 1993. – 284 с.: іл. – [Зауваження: В альбомі подано по кілька зразків найкращих узорів автентичних вишивок сорочок та рушників з етнорегіонів України].

2. Орел Л. **УКРАЇНСЬКІ РУШНИКИ** (історико-культурологічне дослідження) : [Образотворчий матеріал] : альбом / Лідія Орел. – Львів: Кальварія, 2003. – 232 с.: іл. – [В альбомі подано по кілька зразків найкращих узорів автентичних вишивок із різних етнічних регіонів України. Є мапа етнічних регіонів України та розділ – «Мова рушників»].

3. Захарчук-Чугай Р. **УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ВИШИВКА**. Західні області УРСР (регіон, у якому сформувались своєрідні художні традиції вишивки, що розвинулись на основі давньоруської культури, в процесах взаємовпливів і взаємозв'язків з мистецтвом інших народів) / Раїса Захарчук-Чугай. – К.: Наукова Думка, 1988. – 192 с.: іл. – [Зауваження: подано по кілька зразків найкращих узорів автентичних вишивок західних областей України, подано місцеві назви багатьох узорів вишивок тощо].

4. Захарчук-Чугай Р. **УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ВИШИВКА** : [Образотворчий матеріал] : альбом / Раїса Захарчук-Чугай. – Львів: АБЕРС, 2008. – 72 с.: іл. –

[**Зауваження:** узори вишивок та їх фрагменти різних регіонів України, які збережені в США і передані в дар Україні].

5. Селівачов М. ЛЕКСИКОН УКРАЇНСЬКОЇ ОРНАМЕНТИКИ / Михайло Селівачов. – К.: Аспект-Поліграф, 2005. – 400 с. Глава 1. Орнаментика тканин, килимарство (с. 30-52), вишивання (49-68). – [Зауваження: Подано мапу України поділену на 21 ІСТОРИКО-ЕТНОКУЛЬТУРНІ ПІДРЕГІОНИ: Берестейщина, Бойківщина, Брацлавщина, Буджак, Галицька Волинь, Галицьке Поділля, Гуцульщина, Донбас, Запоріжжя, Лемківщина, Марамарощина, Опілля, Переяславщина, Північне Приазов'я, Підлісся (Підляшшя), Покуття, Пряшівщина, Сокальщина, Уманщина, Холмщина, Хотинщина, Яворівщина (Розточчя)].

6. Мошинська О. КНИГА УКРАЇНСЬКИХ ВИШИВОК / Оксана Мошинська. – Cleveland, Ohio, USA : Chwyli Dnistra, 1980. – 56 с.

7. Moshinsky by O. ВИШИВКИ УКРАЇНИ. EMBROIDERIES FROM UKRAINE. Series I, Tables 1–24. – Українське видавництво Тараса Барана. [Зауваження: Подано вишивки областей – Київ, Станіславів, Волинь, Чернівці, Львів, Закарпаття, Полісся, Вінниця, Тернопіль, Полтава, Гуцульщина, Яворівщина, Бойківщина, Городенка, Наддніпрянщина].

8. Красицька І. УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ВИШИВКИ / І. Красицька, упорядник та художник. – К.: Державне видавництво Образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1960. – 18 таблиць. – [Зауваження: Подано на таблицях вишивки: Київщини, Полтавщини та Чернігівщини, Вінничини та Хмельниччини, Волинські, Львівські, Станіславівські, Тернопільські, Чернівецькі та Закарпатські].

### **Серія І-3: ВИШИВКИ КАРПАТ: ГУЦУЛЬЩИНИ, БОЙКІВАЩИНИ, ЛЕМКІВЩИНИ**

#### **Серія 1. УЗОРИ ГУЦУЛЬСЬКИХ ВИШИВОК КАРПАТ**

1.1. «Вишивки Карпат». Галицька Гуцульщина: Івано-Франківщина.

1.2. «Вишивки Карпат». Буковинська Гуцульщина: Чернівецьчина та Румунія.

1.3. «Вишивки Карпат». Закарпатська Гуцульщина: Ужгородський район.

9. Свйонтек І. ГУЦУЛЬСЬКІ ВИШИВКИ КАРПАТ. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту : [Образотворчий матеріал] : альбом 1 / Ірина Свйонтек. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2011. – 324 с.: іл.

10. Свйонтек І. ГУЦУЛЬСЬКІ ВИШИВКИ КАРПАТ. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту : [Образотворчий матеріал] : альбом 2 / І. Свйонтек. – Івано-Франківськ : Народне мистецтво, 2005. – 286 с.: іл.

11. Свйонтек І. ВИШИВКИ ГУЦУЛЬЩИНИ. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту : [Образотворчий матеріал] : альбом 3 / Ірина Свйонтек. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2008. – 288 с.: іл.

12. Свйонтек І. ГУЦУЛЬСЬКІ ВИШИВКИ КАРПАТ. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту : навч. посіб. : [Образотворчий матеріал] : альбом 4. Астральний (зоряний) орнамент / Ірина Свйонтек. – Л.: Апріорі, 2016. – 320 с.: іл. – [Проходить ВЕРСТКА альбому].

13. Смольський Г. Космацькі вставки : [Образотворчий матеріал] : альбом / Григорій Смольський. – Львів: Дизайн-Студія «Папуга», 2013. – 90 с.: іл.

14. Свйонтек І. ГУЦУЛЬСЬКІ ВИШИВКИ КАРПАТ. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту : [Образотворчий матеріал] : альбом 5, кн. 1 : Космацькі вишивки Косівщини / Ірина Свйонтек. – Л.: Апріорі, 2014. – 232 с.: іл.

15. Свйонтек І. ГУЦУЛЬСЬКІ ВИШИВКИ КАРПАТ. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту : навч. посіб. : [Образотворчий матеріал] : альбом 5, кн. 2 : Космацькі вишивки Косівщини / Ірина Свйонтек. – Л.: Апріорі, 2015. – 264 с.: іл.

16. Свйонтек І. ГУЦУЛЬСЬКІ ВИШИВКИ КАРПАТ. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту : навч. посіб. : [Образотворчий матеріал] : альбом 6 / Ірина Свйонтек. – Л.: Апріорі, 2017. – 240 с.: іл. – [Підготовано МАКЕТ альбому до верстки].

17. Сороханюк Є. ГУЦУЛЬЩИНА В НИЗИНЦІ : [Образотворчий матеріал] : альбом / Євдокія Сороханюк. – Пенкостен, Н.Дж., США, 2002. – 284 с. – [Зауваження: Сороханюк Євдокія, проста селянка-гуцулка з Верховинського району Івано-Франківської області, яка після війни опинилась у США; зуміла зібрати усі узори вишивок свої та від переселенців і створити альбом. Нею керувало бажання зберегти на віки те, що могло пропасти].

18. ГУЦУЛЬСЬКА ВИШИВКА з колекції Коломийського Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського : [Образотворчий матеріал] : альбом / Загальна редакція Олени Никорак. – К.: Родовід, 2010. – 200 с.: іл.

19. Шандро М. ГУЦУЛЬСЬКІ ВИШИВКИ / Мирослава Шандро. – Сучава: Лідана. Румунія; Чернівці: Букрек. Україна, 2005. – 88с. 2010. – 160 с.: іл.

### **2.1. УЗОРИ БОЙКІВСЬКИХ ВИШИВОК КАРПАТ**

2.1. «Вишивки Карпат». Східна Бойківщина: Івано-Франківщина.

2.2. «Вишивки Карпат». Центральна Бойківщина: Львівщина.

2.3. «Вишивки Карпат». Західна Бойківщина: Закарпаття, колишня Дрогобицька область (тепер Дрогобицький р-н. Львівської обл., Польща).

20. Петречко Д. ВИШИВАНІ СКАРБИ БОЙКІВЩИНИ. Західний регіон. / Дарія Петречко. – Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2012. – 88 с.: іл. – [Зауваження: Інженер Дарія Петречко, родом з українських Карпат Дрогобищини, частину сіл карпатських після війни віддали Польщі. Туга за своїм краєм застала відтворити вишивки свого села, родини].

21. Петречко Д. ВИШИВАНІ СКАРБИ. СХІДНА БОЙКІВЩИНА / Дарія Петречко. – Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2015. – 100 с.: іл.

22. Свйонтек І. ВИШИВКИ СХІДНОЇ БОЙКІВЩИНИ : навч. посіб. : [Образотворчий матеріал] : альбом 1 / Ірина Свйонтек. – Л.: Апріорі, 2017-2018. – 240 с.: іл. – [Зауваження: Підготовано МАКЕТ альбому до видання].

### **Серія 3. УЗОРИ ЛЕМКІВСЬКИХ ВИШИВОК КАРПАТ**

3.1. «Вишивки Карпат». Лемківщина: Закарпаття.

3.2. «Вишивки Карпат». Лемківщина: (кілька карпатських сіл на території Словаччини; пошук автентичних вишивок від виселених лемків із території Карпат, які відійшли до Словаччини).

### **Серія 4-5: УЗОРИ ВИШИВОК ПРИКАРПАТТЯ: ПОКУТТЯ, ОПІЛЛЯ**

#### **Серія 4. УЗОРИ ПОКУТСЬКИХ ВИШИВОК ПРИКАРПАТТЯ**

4.1 «Вишивки Прикарпаття». Покуття: Івано-Франківщина, Тернопільщина (кілька сіл).

23. Свйонтек І. ПОКУТСЬКІ ВИШИВКИ ПРИКАРПАТТЯ. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту : [Образотворчий матеріал] : альбом 1 / Ірина Свйонтек. – Л.: Апріорі, 2013. – 260 с.: іл.

24. Свйонтек І. ПОКУТСЬКІ ВИШИВКИ ПРИКАРПАТТЯ. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту : навч. посіб. : [Образотворчий матеріал] : альбом 2. / Ірина Свйонтек. – Л.: Апріорі, 2016. – 320 с.: іл. – [Зауваження: проходить ВЕРСТКА альбому для публікації].

25. Свйонтек І. ПОКУТСЬКІ ВИШИВКИ ПРИКАРПАТТЯ. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту : навч. посіб. : [Образотворчий матеріал] : альбом 3 : Низинкові узори Покуття. / Ірина Свйонтек. – Л.: Апріорі, 2017. – 260 с.: іл. – [Зауваження: підготовано МАКЕТ альбому].

#### **Серія 5. УЗОРИ ОПІЛЬСЬКИХ ВИШИВОК ПРИКАРПАТТЯ**

5.1. «Вишивки Прикарпаття». Східне Опілля: Івано-Франківщина.

5.2. «Вишивки Прикарпаття». Західне Опілля: Львівщина.

5.3. «Вишивки Прикарпаття». Північне Опілля: Тернопільщина.

5.2. «Вишивки Прикарпаття». Яворівщина: Львівщина.

5.4. «Вишивки Прикарпаття». Сокальщина: Львівщина.

26. Свйонтек І. ВИШИВКИ СХІДНОГО ОПІЛЛЯ. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту : навч. посіб. : [Образотворчий матеріал] : альбом 1. / Ірина Свйонтек. – Л.: Апріорі, 2016-2017. – 286 с.: іл. – [Зауваження: Підготовано МАКЕТ альбому до верстки].

### **Серія 6. УЗОРИ ВИШИВОК ЛЬВІВЩИНИ**

27. Кравчук Л. УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ВИШИВКИ. Львівська область. Колекція Львівського українського державного музею етнографії та народного промислу АН України, Львівського державного музею українського мистецтва і етнографії та Стрийського історико-краєзнавчого музею. / Л. Кравчук. – К., 1961 р. – 40 таблиць. – [Подано типи узорів усіх районів Львівської області (кінця ХІХ ст. – до 1940 р.), але не враховано поділу на етнічні регіони Львівщини: Бойківщина центральна, Опілля Західне, Сокальщина, Яворівщина].

28. Возняк О. ВИШИВКИ РОДИННОГО КРАЮ. ХОДОРІВЩИНИ / Ольга Возняк. – Дрогобич : Коло, 2005. – 68 с.: іл.

### **Серія 7. УЗОРИ ВИШИВОК ЗАКАРПАТТЯ**

29. Маковський С.К. НАРОДНОЕ ИСКУССТВО ПОДКАРПАТСКОЙ РУСИ / С. Маковський. – Прага : Пламя, 1925. – 156 с.: іл.– [Мета автора була науко-педагогічна – зібрати музейний матеріал для дальнішого систематичного вивчення домашніх ремесл..., бажання популяризувати кращі зразки сільських мистецтв і викликати в широких колах інтерес до народу, який проніс через віки поневолення традицію своїх узорів і побутових навиків. «Національний костюм – надійний захист від духовного розчинення в іноплемянній стихії». «Вірність одягу предків» сприяє збереженню українства. Подано зразки узорів вишивок ХVІІІ-ХІХ ст. Гуцульщини, Бойківщини у техніці низинки, хрестика; деколи подано місцеві назви узорів. ПЕРЕВИДАТИ].

### **Серія 8. ВИШИВКИ ПІВНІЧНОЇ БУКОВИНИ**

30. Кольбенгаєр Є. «ВЗОРИ ВИШИВОК ДОМАШНЬОГО ПРОМИСЛУ НА БУКОВИНІ» : [Образотворчий матеріал] : / Інженер Еріх Кольбергаєр зібрав, нарисував і обробив. Чернівці: від 1902 до 1912. – [Взори вишивок систематизовано по повітах та громадах; їх подано у вигляді рапортів на 74 таблицях. Більшість узорів мали місцеві назви. Книга була видана за кошти міністерства публічних робіт та буковинського краєвого сойму. Майор жандармерії нарисував мапу Буковини і жандармерія допомагала в усіх його поїздках. Інтелігенція, товариші, селяни допомагали йому в пошуках узорів вишивок. Приймали гостинно і кожна жінка радо відкривала свою скриню, щоби предложити Е. Кольбенгаєру виробу свої «артистичної праці іглою». ПЕРЕВИДАТИ оригінал, без жодних скорочень].

Саме книга Е. Кольбенгаєра наштовхнула мене на те, щоб вивчати узори вишивок по етнічних регіонах Івано-Франківщини, користуватись мапою, дізнаватись про їх місцеві назви, чим і займаюсь 45 років.

Минуло 100 років від початку ХХ ст. до початку ХХІ ст. і ніхто з науковців етнографів не видав подібної книги, маючи такий чудовий зразок для вивчення вишивок по областях, районах, селах! А були такі можливості майже до кінця ХХ ст., коли старші жінки знали місцеві назви узорів вишивок, ходили до церкви у традиційному одязі. В ХХІ ст. є прекрасні умови для вивчення узорів вишивок – транспортне сполучення, фотоапаратура, комп'ютери, сканери, принтери, видавництва тощо, лише було би бажання!

### **Серія 9. УЗОРИ ВИШИВОК ПОДІЛЛЯ**

9.1. «Вишивки Буковинського Поділля»: Чернівеччина, Заставнівський р-н.

9.2. «Вишивки Західного Поділля»: Тернопільщина, Борщівський р-н.

9.3. «Вишивки Центрального Поділля»: Хмельниччина.

9.4. «Вишивки Східного Поділля»: Вінниччина.

9.5. «Вишивки Південного Поділля»: Одещина.

31. Видано узори вишивок Хмельниччини, необхідно їх знайти і ПЕРЕВИДАТИ!
32. Булгакова-Ситник Л., Лозинський Т. ЖІНОЧА СОРОЧКА БОРЩІВСЬКО-ЗАСТАВНІВСЬКОГО ПРИДНІСТРОВ'Я : [Образотворчий матеріал] : / Людмила Булгакова-Ситник, Тарас Лозинський. – Серія: «Українське народне мистецтво». – Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2013. – 236 с. – [С. 189–311. «Вишивки Буковинського Поділля»: Заставнівський район Чернівецької області; – С. 32–188. «Вишивки Західного Поділля»: Борщівський район Тернопільської області].
33. Покусінський Л., Покусінська О. БОРЩІВСЬКА НАРОДНА СОРОЧКА. Колекція Борщівського краєзнавчого музею : [Образотворчий матеріал] : альбом / Людмила Покусінська, Олексій Покусінський. – К.: Новий друк, 2012. – 368 с.: іл.
34. Булгакова-Ситник Л. БОРЩІВСЬКІ СОРОЧКИ з колекції Віри Матковської / Людмила Булгакова-Ситник. – Львів: Видавничий дім «Укрпол», 2008. – 256 с.: іл. – (Серія: «Вишивки Західного Поділля»: Тернопільщина).
35. Причепій Є., Причепій Т. ВИШИВКА СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ : [Образотворчий матеріал] : / Євген Причепій, Тетяна Причепій. – К.: Родовід, 2007. – 344 с.: іл.

### **Серія 10. УЗОРИ ВИШИВОК ХОЛМЩИНИ**

10. *«Вишивки Холмщини»: Польща, переселенці на Україні.*

### **Серія 11. УЗОРИ ВИШИВОК ВОЛИНИ**

36. Косач-Драгоманова О. УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ОРНАМЕНТ. Вишивки, тканини, писанки / Випуск VIII / Ольга Косач-Драгоманова (Олена Пчілка) зби́рала і систематизувала. – Київ : 1876. Перевидано – Ковель : Ковельська міська друкарня, 2010. – 36с.: 33 іл.

### **Серія 12. УЗОРИ ВИШИВОК УКРАЇНСЬКОГО ПОЛІССЯ (ПОЛІССЯ – АРЕАЛ КОЛИШНЬОЇ ПРАБАТЬКІВЩИНИ СЛАВ'ЯН)**

12.1. *«Вишивки Полісся»: Підляшшя»: Польща, переселенці на Україні.*

12.2. *«Вишивки Волинського Полісся»: Рівненщина в т.ч.;*

12.3. *«Вишивки Житомирського Полісся»;*

12.4. *«Вишивки Чернігівського Полісся»: Київщина;*

12.5. *«Вишивки Полісся»: Сумщина (частково);*

12.6. *«Вишивки Чернігівського Полісся».*

37. Литвинова Л. РУССКИЕ НАРОДНЫЕ УЗОРИ : [Образотворчий матеріал] : /Випуск 1. Малорусские узоры. Черниговской и Полтавской губ. – К.: 1977.

38. Литвинова Л. ЮЖНО-РУССКИЙ НАРОДНИЙ ОРНАМЕНТ : [Образотворчий матеріал] : /Випуск 1. Черниговская губ. Глуховской уезд – К.: 1878. – 32 с.: ил. – [Узори вишивок подано на 16 аркушах замальовок із 142 зразками орнаментів].

39. Литвинова Л. ЮЖНО-РУССКИЙ НАРОДНИЙ ОРНАМЕНТ : [Образотворчий матеріал] : /Випуск 2. Черниговская губ. (уезды: Конотопский, Кролевецкий, Новгород-Сиверский и Стародубский). – Харьков, 1902. – 38 с.: ил. – [Подано узори вишивок на 20 аркушах замальовок із 127 зразками орнаментів, назви мотивів та географічні пункти їхнього побутування].

40. Зайченко В. ВИШИВКА КОЗАЦЬКОЇ СТАРШИНИ XVII – XVIII століть. Каталог колекції Чернігівського обласного історичного музею ім. В.В. Тарнавського / Віра Зайченко. – К.: Родовід, 2001. – 200 с.: іл.

41. Зайченко В. ВИШИВКА ЧЕРНІГІВЩИНИ : [Образотворчий матеріал] : / Віра Зайченко. – К.: Родовід, 2010. – 208 с.: іл.

42. Захарчук-Чугай Р. Народне декоративне мистецтво українського Полісся. ВИШИВКИ ЧЕРНОБИЛЬЩИНИ / Раїса Захарчук-Чугай. – Львів : Афіша, 2007. – 111-148 с.: іл. – (Серія «Вишивки Чернігівського Полісся»).



### **Серія 15. УЗОРИ ВИШИВОК ПОЛТАВЩИНИ**

43. Кара-Васильєва Т. ПОЛТАВСЬКА НАРОДНА ВИШИВКА / Тетяна Кара-Васильєва. – К.: Наукова думка, 1983. – 136 с. – [Зауваження: орнаментальні мотиви поділено на рослинні, рослинно-геометричні та геометричні].

44. Титаренко В. ВИШИВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ПОЛТАВЩИНИ : навч. посіб. : [Образотворчий матеріал] : альбом 1. / Валентина Титаренко. – К.: Родовід, 2016. – 500 с.: іл.

### **Серія 16. УЗОРИ ВИШИВОК СЕРЕДНЬОГО ПОДНІПРОВ'Я**

16.1. «Вишивки Середнього Подніпров'я»: Київщина (частково).

16.2. «Вишивки Середнього Подніпров'я»: Житомищина (частково).

16.3. «Вишивки Середнього Подніпров'я»: Черкащина.

16.4. «Вишивки Середнього Подніпров'я»: Кіровоградщина (частково).

### **Серія 17. УЗОРИ ВИШИВОК НИЖНЬОГО ПОДНІПРОВ'Я**

17.1. «Вишивки Нижнього Подніпров'я»: Кіровоградщина (частково).

17.2. «Вишивки Нижнього Подніпров'я»: Дніпропетровщина (частково).

17.3. «Вишивки Нижнього Подніпров'я»: Миколаївщина.

17.4. «Вишивки Нижнього Подніпров'я»: Запоріжжя (частково).

### **Серія 18. УЗОРИ ВИШИВОК СЛОБОЖАНЩИНИ**

18.1. «Вишивки Слобожанщини»: Харківщина.

18.2. «Вишивки Слобожанщини»: Сумщина (частково).

18.3. «Вишивки Слобожанщини»: Луганщина.

18.4. «Вишивки Слобожанщини»: Донеччина (частково).

### **Серія 19. УЗОРИ ВИШИВОК ПІВДНЯ УКРАЇНИ**

19.1. «Вишивки Півдня України»: Одещина.

19.2. «Вишивки Півдня України»: Буджак.

19.3. «Вишивки Таврії та Приазов'я»: Херсонщина.

19.4. «Вишивки Таврії та Приазов'я»: Запоріжжя.

19.5. «Вишивки Таврії та Приазов'я»: Донеччина (частково).

### **Серія 20. УЗОРИ ВИШИВОК КРИМУ**

### **Серія 21. УКРАЇНСЬКІ УЗОРИ ВИШИВОК КУБАНИ**

Я спеціально подала перелік опублікованих видань про автентичні вишивки на фоні етнічних регіонів і областей України. Курсивом позначила регіони та області, узорі вишивок яких зовсім не вивчені, або вивчені та підготовані до видання, але ще не опубліковані. Багато областей до тепер не мають альбомів з вишивками, хоч у кожній області є краєзнавчий музей, який має вишивки кінця XIX - початку XX ст. Це не повага до України, до своєї області, до своїх предків, які створили ці узорі і зуміли зберегти їх до XXI ст.!

А може винен ГОЛОДОМОР на півдні і сході України 30-х років XX ст., який знищив мільйони українців із їх етнокультурною?

### **ШЛЯХИ ВІДРОДЖЕННЯ АВТЕНТИЧНИХ ВИШИВОК ЕТНІЧНИХ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ**

1. МУЗЕЇ. Необхідно науковим працівникам музеїв видавати каталоги узорів вишивок із систематизацією їх по районах з точки зору етнічних регіонів; необхідно фінансувати музеї для того, щоб вони мали кошти на закупівлю унікальних автентичних вишивок та видання альбомів; необхідно будувати краєзнавчі музеї по класичному зразку, де б були поверхи для етнічних регіонів, для експозицій та для навчальних кімнат.

2. ПРИВАТНІ КОЛЕКЦІОНЕРИ. Розшукувати колекціонерів; навчати їх як правильно збирати вишивки, фотографувати кожен узор, як паспортизувати вишивки для того, щоб в майбутньому вони мали музейну цінність; радити колекціонерам готувати матеріали старовини до видання каталогів своїх колекцій, зокрема автентичних вишивок; сприяти державі у створенню приватних музеїв

імені колекціонерів для збереження їх колекцій на Україні.

3. СЕЛА. Їхати в села для пошуку вишивальниць, які мають великі колекції розводів вишивок, які зберігають з покоління в покоління з давніми узорами автентичних вишивок і пошуку давніх фотографій; фотографувати типажі селян у традиційному одязі та вишитих сорочках на фоні їхнього доквілля; їхати в села на храмові свята, де селяни одягають традиційний одяг; їхати в села на традиційні весілля, коли молоді і дружки одягнені по-давньому; їхати в села на свята Івана Купала, на гаївки, коли молодь коло церкви після Великодня гуляють у традиційному одязі довкола церкви; їхати на ювілейні свята сіл і міст і фотографувати узори давніх вишивок;

Викладачі вишивки повинні пропонувати студентам, які походять з сіл, приносити традиційний одяг і старі фотографії своїх предків для копіювання їх та фотографування студентів, як типажів у цьому одязі.

4. ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНІ ФЕСТИВАЛІ. В обласних та районних відділеннях культури на початку кожного року дізнаватись, коли і де в області будуть відбуватися фольклорно-етнографічні фестивалі чи інші етнокультурні заходи; відвідувати кожен фестиваль для фотографування і паспортизації автентичних вишивок і типажів (учасників фольклорно-етнографічних колективів), які повинні бути одягненими у традиційний одяг, що відповідає назві етноregionу, наприклад: Гуцульський, Бойківський, Лемківський, Покутський, Опільський, Подільський, Поліський тощо; під час фестивалів можна побачити виставки народних вишивок і традиційного одягу в палатках з підписом села району в якому відбувається фестиваль; під час фестивалів приватні колекціонери роблять виставки автентичних вишивок кінця ХІХ - початку ХХ ст.

Викладачам вишивки брати своїх студентів, яких розмістити на різних площадках, де проходять різні дійства, щоб вони фотографували кожен автентичну вишивку та паспортизували їх. Це буде матеріал, для створення матеріальної бази з фотографій узорів автентичних вишивок для курсових, дипломних робіт, для макетування розділів майбутніх мистецьких альбомів про узори вишивок свого краю.

5. «ПАРАДИ ВИШИВАНОК». Новостворена мода на популяризацію вишивок – це фарс. Частіше люди одягнені у сорочки, які відповідають духу глобалізації, а не традиційності. Я раджу організувати «Паради вишивок» на центральній вулиці обласного міста 18 травня, на День музеїв, де б кожен район етнічного regionу прислав своїх представників у традиційному одязі з різних сіл, районів, областей. Так, як це роблять в Італії та південній Америці.

На цих парадах необхідно, щоб наукові працівники музеїв одягнули молодих хлопців і дівчат у найкращий традиційний одяг із музейних фондів і теж приймали участь у таких парадах вишиванок.

Варто, щоб у «Параді вишиванок» приймали активну участь учасники Всеукраїнського фольклорно-етнографічного фестивалю «Родослав».

6. НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНІ ЦЕНТРИ КУЛЬТУРИ ТА ТУРИЗМУ ОБЛАСТЕЙ, наукові працівники яких вишукують керівників фольклорно-етнографічних колективів області; готують колективи до виступів, оцінюють звітні концерти фольклорних колективів області. В НМЦКтаГ демонструють фрагменти традиційних весіль, вечорниць, «Розколяди», виставки вишивок та інших предметів старовини приватних колекціонерів.

7. ВІДДІЛЕННЯ ЕТНОПЕДАГОГІКИ при Обласних інститутах післядипломної педагогічної освіти, викладачі яких організують лекції, виставки, для педагогів області по вивченню вишивок, звичаїв. Слухачі готують доповіді по етнографії.

8. ГРОМАДСЬКА ОРГАНІЗАЦІЯ «АВТЕНТИКА» (м. Київ). Голова ГО – журналістка, поетеса, вишивальниця Інна Залізник, яка зуміла згуртувати довкола себе ентузіастів, котрі хочуть вивчати узори автентичних вишивок, котрі є часто

колекціонерами вишивок. І. Залізнюк, проводить поїздки з однодумцями по усіх областях України; мають в планах готувати мистецькі альбоми з узорами автентичних вишивок по областях, відтворювати автентичні вишивки для сучасного одягу та інтер'єру, ведуть гуртки по вивченню узорів вишивок. Голова ГО «Автентика» в 2015 р. створила журнал «Автентична Україна».

9. **НАВЧАЛЬНІ ЗАКЛАДИ.** Необхідно розшукати у сховищах дисертації на тему вивчення узорів автентичних вишивок і підготувати до видання мистецькі альбоми з використанням матеріалів дисертацій; необхідно перевидати усі стародавні видання узорів вишивок початку кінця XIX - початку XX ст.; необхідно на уроках вишивки вивчати лише автентичні вишивки своєї області. На основі вивчених узорів створювати етнодизайнерські роботи для захисту курсових, дипломних робіт, а викладачі їх повинні готувати до видання мистецькі альбоми із узорами вишивок області. Необхідно розпочати в Інститутах мистецтв макетування та видання на Україні журналів «ЕТНОМОДА УКРАЇНИ» по етнічних регіонах, які потрібні для керівників фольклорно-етнографічних колективів, для ательє ЕТНОМОДИ та для модниць України тощо.

10. **МЕЦЕНАТИ.** Меценати повинні фінансувати видання альбомів з узорами вишивок. Необхідно, накінець, у 2016 р. Верховною Радою прийняти «Закон про меценатство» за сприяння Міністра Культури.

Висновки. Лише на базі усіх узорів автентичних вишивок України можна буде створити **ЕТНОДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ**, а народознавці, етнографи та історики зможуть краще, глибше вивчити Україну. Систематизоване вивчення вишивок дозволить вичерпати усі узори вишивок України з різних джерел.

Необхідно, щоб наукові працівники закладів вищої освіти України переключились на вивчення узорів автентичних вишивок України та видавали мистецькі альбоми серійно, за етнічними регіонами України чи за областями, як це роблю я; щоб студенти та етнодизайнери мали зразки узорів вишивок для їх національного відродження та європейської інтеграції !!!

\*\*\*

**ПРЕЗЕНТАЦІЯ АЛЬБОМІВ 5.1, 5.2:  
«КОСМАЦЬКІ ВИШИВКИ КОСІВЩИНИ».  
ІЗ СЕРІЇ «ГУЦУЛЬСЬКІ ВИШИВКИ КАРПАТ.  
МИСТЕЦТВО ГЕОМЕРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ І КОЛОРИТУ»**

**Короткий огляд раніше опублікованих робіт у цій галузі**

(див. на с. 3 та на моніторі кн. 2, с. 254-255).

**МЕТА ПРЕЗЕНТАЦІЇ**

Показати на ілюстраціях узори автентичних вишивок Космача, які вважаються *«Довбушевими»*, тобто дуже давніми; космачан у традиційному одязі під час храмових свят і традиційних весіль; інтер'єр церков Космача, які оздоблені узорами космацьких вишивок, а також схему побудови альбому.

**ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ**

Вишивки Космача вивчаю 45 років (1970-2015).

Вперше познайомила з узорами вишивок с. Космач із сторінок альбома, виданого редактором Іваном Тиктором у Львові в 30-роках XX ст., але там не було місцевих назв узорів (кн. 1, с. 23).

Вперше приїхала до Космача 12.07.1970 р. на Петра – Храмове свято села. Була вражена тим, що усі космачачи під церквою та у церкві були одягнені по-космацькі, тобто у традиційний одяг села та вишиті сорочки і так дотепер.

Мене запросили вперше на традиційне космацьке весілля в 70-х роках XX ст., коли молода, перед виходом з хати, на колінах перед мамою, голосила, промовляючи усі можливі безпеки, які її можуть чекати після покидання нею материнської

домівки.

Ночувала неодноразово у космачан, ходила з дітьми на деякі присілки. Дізнавалась про місцеві назви узорів, перемальовувала їх, фотографувала автентичні вишивки та космачан у їх традиційному одязі, паспортизувала усе.

**Джерелами узорів космацьких автентичних вишивок були:**

1. Фонди Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею;
2. Фонди Коломийського Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського.
3. Фонди Львівського національного музею ім. Андрея Шептицького.
4. колекції вишивок Івана Тиктора, Григорія Смольського, Лук'яна Никорака, Дмитра Пожоджука, Гафії Чорної, Михайла Дідишина, Петра Арсенича, Володимира Гуцуляка з Снятина тощо.
5. Храмові свята села на Петра (12 липня).
6. Свято на яблучний Спас (19 серпня).
7. Хресний хід на Чесного Хреста у Космачі (27 вересня).
8. Традиційні весілля у с. Космач.
9. Ювілейне свято – 600-річчя Космача.
10. Приватні поїздки в село Космач.
11. Свято «Писанки» у Космачі та в м. Коломия (див. кн. 2, с. 232).
12. Фестиваль «Великдень у Космачі».
13. Фестиваль «Лудинє» у м. Косів.
14. Фестиваль «Етномузики» у с. Шешори Косівського району.
15. Гуцульські фольклорно-етнографічні фестивалі (див. кн.1, с. 35, 142; ).
16. Учасники оркестру народних інструментів села Космач.
17. Космацькі церкви, як музей-пантеон народних вишивок села через мудрість місцевого священика, який попросив селян, щоб церкві дарували предмети інтер'єру вишиті лише космацькими узорами, нитками ДМС і на гарному полотні. Люди з любов'ю це роблять до тепер. Церква оздоблена двома наборами вишитих речей – хоругв, рушників, скатертин, серветок, доріжок, порт'єр, накидок тощо.

Про місцеві назви космацьких узорів дізналася ще й з публікацій художника Григорія Смольського, навіть тих, які тепер уже не побутують у селі, тому що Г. Смольський почав вивчення вишивок Космача ще з 1925 р.

2-у книгу 5-го альбома *«Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту реклами як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів (протокол № 2 від 14.02.2012 р.)»*.

**Рецензенти:**

- Є.А. Антонович, професор, завідувач кафедри етнодизайну і дизайну реклами, ректор Інституту реклами (м. Київ).
- Р.В. Захарчук-Чугай, доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий працівник Інституту Народознавства Національної академії наук України (м. Львів).
- М. Селівачов, доктор мистецтвознавства, професор, академік АН Вищої школи України (м. Київ).

Тому наприкінці 2-ї книги 5-го альбома подано «Методичні поради для студентів Інститутів мистецтв».

Як завжди, подаю мапу Косівського району на с. 9 (кн.1) та мапу присілків Космача на с. 8 (кн. 1).

Через зміст вірша журналіста Дмитра Пожоджука до 2-ї книги 5-го альбому я подала ще й **мапу України з її етнічними регіонами**.

На 11-16 сторінках першої книги п'ятого альбома про «Космацькі вишивки Косівщини» вирішила подати фотографії типажів **шести локальних осередків**

унікальних вишивок Косівської Гуцульщини у традиційному одязі, на шести таблицях, а саме: традиційний одяг сіл Старі Кути (див. с. 11), Рожен (див. с. 12), Вербовець (див. с. 13), Пістинь (див. с. 14), Яворів, Соколівка, Річка (див. с. 15), Космач (див. с. 16).

Вишивки сіл Пістинь, Шешори, Прокурава (осередок 4) вже опубліковані в перших двох альбомах про «Гуцульські вишивки Карпат».

Вишивки с. Космач (осередок 6) опубліковані у двох книгах 5-го альбому про «Гуцульські вишивки Карпат».

Інші вище перечислені локальні осередки вишивок сіл Старі Кути та ін. (1, 2, 3, 5) чекають на підготовку до видання наступних альбомів про «Гуцульські вишивки Карпат».

В описовій частині альбому подано: перелік місцевих назв узорів, кольорів ниток і №№ ниток ДМС, якими заповнила розводи узорів вишивок.

Узори космацьких вишивок подано на **с. 28-209** (кн.1) та **с. 10-247** (кн. 2).

Узори вишивок у альбомі подала в такій **послідовності**: вишивки жіночих, чоловічих і дитячих сорочок. Ввела рубрики: аксесуари, інтер'єр, етнودизайн на сучасних жіночих і чоловічих сорочках, географія орнаменту.

Кожен узір супроводжується фотографіями узорів автентичних вишивок до відповідного узору та типажами космачан у сорочках з такими ж узорами, які подані на таблиці. Таблиці та фотографії типажів і автентичних вишивок пронумеровано та паспортизовано з вказівкою на джерела.

У музеях мені вдалось відшукати давні нагрудники чоловічих сорочок, які тепер уже не зустрічаються, та відтворити їх до таблиць.

**Наприкінці 2-ї книги 5-го альбому подано фотографії:**

- з моїх поїздок у с. Космач: на Петра – Храмове свято; на фольклорно-етнографічні фестивалі у смт Верховина та м. Рахів Закарпатської області; на обряд традиційних космацьких весіль, кортеж **«княгині»**, яка з друзками їде на конях до церкви;

- мої виставки відтворених узорів космацьких вишивок і типажів космачан у Києві та Івано-Франківському обласному краєзнавчому музеї;

- подано перші обкладинки моїх шести опублікованих альбомів із серії «Гуцульські вишивки Карпат» і «Покутські вишивки Прикарпаття».

У **змісті** подано кольорові **рапорти** усіх узорів космацьких вишивок із написом їх місцевих назв.

На **форзаці** подано всі узори вишивок с. Космач (у двох книгах різні).

### **ВИСНОВКИ (РЕЗЮМЕ)**

У двох книгах 5-го альбому, подано **241 таблиці** з розводами узорів вишивок та **835** авторських **фотографій** автентичних вишивок і типажів космачан у традиційному одязі з відповідними до таблиць узорами вишивок на сорочках.

Акцентовано увагу на місцеві назви узорів вишивок Космача. Подано місцеві назви кольорів ниток у порівнянні до міжнародної шкали ДМС.

До кожного узору подано багато фотографій автентичних вишивок з фондів музеїв і приватних колекцій, з Космача і авторських фотографій типажів космачан, що дає змогу побачити зміни орнаментів: класичних – наприкінці XIX ст. та в першій половині XX ст.; збіднілих кольорами та якістю ниток – в другій половині XX ст.; удосконалених на початку XXI ст. з переходом від уставкових жіночих сорочок до вишитих рукавів, оздоблених білими мережками. Але автентичний узір залишився стабільним.

*Мирослав Радиш  
(Косів, Україна)*

## **ЕТНОДИЗАЙН: ВІДРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВИНИ**

*Гуцульська різьба за весь період свого розвитку принесла славу своєму краю прекрасними виробами, художніми творами талановитих майстрів, поповнила скарбницю українського народного мистецтва. Ці твори зайняли своє почесне місце не лише в музеях України, але й багатьох країнах світу.*

*На сьогодні існує багато проблем у розвитку народної традиції різьблення по дереву, її відродження та впровадження у виготовлення унікальних різьблених предметів.*

*Мистецтвознавців хвилюють утрачені відчуття смаку й поміркованості в житлах та одязі, адже ще кілька десятиліть тому в оселях гуцульських сіл панувала витончена гармонія пропорції та кольору, а народні вироби відзначалися естетичним довершенням. Найважливішим завданням Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ є здійснення інтеграції традицій народного мистецтва Гуцульщини в сучасну культуру України.*

**Ключові слова:** *деревобробка, точіння, інкрустація, Прикарпаття.*

Удосконалення техніки обробки деревини призвело до появи токарства – ремесла, основним знаряддям якого є токарний верстат.

Найпростіший лучковий токарний верстат, а точніше – первісний токарний пристрій як універсальний механізм для виготовлення виробів з дерева, кістки й інших матеріалів, відомий із X-XI століття. Точений дерев'яний посуд, знайдений у розкопках стародавнього Києва, свідчить про існування токарного виробництва в Давньоруській державі.

Питання про час появи токарного верстата на Гуцульщині, як і на землях України взагалі, залишається не до кінця з'ясованим. Процес виготовлення речі, як правило, розпочинається з попередньої обробки на так званому «вічному» стільці або на токарному верстаті. Найдавніший, відомий на Гуцульщині, тип токарного верстата відноситься до «лучкового».

Лучковий верстат складається з двох стояків, скріплених унизу та вгорі поперечниками. У верхній частині знаходяться осьові стержні для закріплення заготовки. Ліворуч на заготовці навколо є пази для лучкового ремінного приводу, який приводить в обертовий рух заготовку.

Від середини XIX ст. його замінив більш досконалий верстат, який приводиться в дію за допомогою підніжки. Такі верстати склалися з основи – дошки, до якої зліва було прикріплено на стояку дерев'яне веретено, жердка, що кріпилася до балок у стелі, підніжки й шнура. Підніжкою приводили в рух дерев'яне веретено через пряму шнурову передачу.

Згідно із класифікацією Т.С. Тасіташвілі, токарні верстати з XVII-XIX ст. поділяються на три типи:

1. Верстати з ручним приводом:
  - а) лучковий;
  - б) колісно-пасовий;
2. Верстати з ножним приводом:
  - а) прямий пасовий провід;
  - б) із маховиком;
3. Верстати з механічним приводом:
  - а) водяний;
  - б) кінний.

У більшості випадків токарні верстати виготовлялися на місці самими токарями

й служили не одному поколінню майстрів, що виробляли на них миски, чаші, тарілки та інші речі.

У XVIII ст. на Гуцульщині працювали токарні мануфактури, де використовували силу води. Винахідливі майстри-деревообробники, що жили поблизу річок, самі майстрували різні пристрої для приведення в рух водою токарних верстатів. Вода із «млинівки» йшла похилим жолобом і, падаючи на дерев'яне колесо з лопатами, обертала його. На другому кінці осі в приміщенні було таке ж велике колесо з пальцями, які передавали обертовий рух на наступний вал, збільшуючи швидкість. На цьому валу були насаджені колеса, що з'єднані пасовою передачею з токарними верстатами.

Токарні верстати з кінним приводом використовували рідше й лише в тих місцевостях, де не було рік і водоймищ.

Різальним інструментом були долота. Півкруги служили для чорної обробки, скісні мали двобічну фаску, вирівнювали й вигладжували поверхню виробу «ключки», з півкруглим вістрям, вибирали місткості в середині виточуваних предметів.

Нова епоха в художній обробці деревини на Гуцульщині пов'язана із творчістю Юрія Шкрібляка (1822-1884 р.). Він сконструював токарний верстат, постійно його вдосконалював, мав широкий вибір інструментів. За порівняно короткий період Ю. Шкрібляк створив низку оригінальних виробів, які принесли йому світову славу.

На цій ниві продовжували працювати і його сини. Найбільш обдарованим був Василь Шкрібляк, який не тільки досконало володів технікою точіння, а й вніс багато новаторства в удосконалення токарного верстату. Токарний верстат Василя Шкрібляка та роботу на ньому детально описав В. Шухевич у своїй монографії «Гуцульщина».

«У підставу токарні, зроблену з трьох чотиригранних грубих кусків твердого дерева, запусені прямовисно два стовпи, з яких один вищий, ті стовпи сполучені з собою продовганим (посередині) огнивом, в яке входить заяць, його можна пересувати то вправо, то вліво в міру, як треба уточити щось більше або менше; в горішнім кінці зайця і в виступаючій вищій стовпі ходить валок, який має з одного кінця залізний фіст, що ходить у стовпі, а з другого кінця залізні зуби, які ловлять матеріал, призначений до оброблення; валок обертається ременем, присиленим знизу до постала, а вгорі до гнучкої жердки, приготовлений до точення матеріал, уміщений поміж зубами валу і зайцем; до вищого стовпа задовбана груба дошка, від якої веде кривуля до зайця...».

Родина Шкрібляків значно розширила комплект мотивів народної орнаментики, збагатила їх новими елементами.

Токарні верстати з роками вдосконалювалися. Ураховуючи недоліки в конструкції попередніх станків, гуцули постійно працювали над їх удосконаленням.

Для чистового обточування користуються плоскою стамескою. Припуск на чистову обробку повинен дорівнювати 1,5-2 мм по радіусу заготовки. Плоску стамеску тримають так само, як тримали півкруглу, коли знімали останню стружку, і спрямовують її так, щоб різальна кромка розміщувалася відносно осі центрів приблизно під кутом 40°.

Тупий кут стамески завжди повинен бути повернутий догори, а гострий – донизу. Якщо цього правила не дотримуватися, то стамеска вібруватиме й задирає волокна.

На готовій речі (таріль, рахва, іграшка тощо) креслять металевим циркулем орнамент або інший потрібний рисунок. По контуру його зарізають долотом, і те місце, де має бути взірєць або інший рисунок, вибирають різьбярським долотом на глибину 2-3 мм.

На місце видовбаного гнізда закладають допасований шматок кольорового дерева потрібної форми. У геометричному орнаменті такі закладені шматки є у формі трикутників, квадратиків, ромбиків, прямокутників, кружечків та ін. Усі ці форми, за

винятком кружечків, обробляють різьбярськими долотами. Кружечки роблять спеціальними бориками, які можна виготовити самому.

Допасовані шматки закладають у гнізда, змазані столярським клеєм, і добивають молотком. Після того, як клей просох, можна зачистити виступи, що утворюються над поверхнею. Зачищати треба стамескою. Не рекомендується заінкрустовану поверхню стругати рубанком. Зачищати поверхню після стамески треба цикліною (німецьке – цикл). Остаточне шліфування робиться склопапером, після чого поверхня лакується або полірується політурою, яка продається в магазинах. Політуру можна зробити й самому: на один літр спирту – 40-60 г шеллаку. Чим більший процент шеллаку, тим гущіша політура.

Уже починаючи від Юрія Шкрібляка, різьба на виробах із дерева збагачувалася інкрустацією металом (металеві цітки – капелі, цвяшки, штифти). Цей спосіб інкрустації назвали «жированем». Сини Юрія Шкрібляка – Василь, Микола, Федір – удосконалили справу, розпочату батьком. Вони ввели в металеву орнаментуку інкрустацію мідним дротом, пластинками мосяжної бляхи та декоративними цвяхами. Технікою інкрустації металом захопилися Юрій та Семен Корпанюки. Вони, поряд з уже відомими способами (мосяжні «цітки», пластинки), вводять кручений дріт (крученка). Великим майстром металевої орнаментуки був Марко Мегединюк. Для живописного збагачення своїх робіт разом із кольоровим бісером він вписує металеві цвяшки, кручений дріт, навіть цілі металеві підвіски, стоячки, і все це на межі віртуозності.

На високому рівні виконували роботи в такій техніці В.В. Гуз і М.П. Тимків. Останній виготовив надзвичайно багато творів, де переважала металева орнаментука, а іноді весь орнамент виконувався з металу. Важливим є те, що він зробив таблиці елементів інкрустації металом, що є цінним методичним матеріалом, і передав їх у Коломийський музей та музей Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва.

Технологічний процес виконання інкрустації металом (жироване) простий, але дещо специфічний. Підбирають листову мідь, латунь, бакфон (сплав нікелю, цинку, міді), мельхіор, а також дріт із цих металів діаметром 1; 1,5; 2 і більше міліметрів, залежно від задуманої композиції; металеві цвяхи з декоративними голівками, а також дріт діаметром 0,7-0,8 мм для «крученки». При інкрустації металевих поясків береться заготовлена пластина товщиною 1 мм, одна сторона вирівнюється напильником, злегка загострюється з обох боків, як різець, відмічається стрічка 3-4 мм і відрізняється від пластини. Гнізда підготовляють по задуманому орнаменту різцем приблизно на таку ж глибину. Металеві точки інкрустують за допомогою нарізаних із дроту шматочків (штифтів), які забивають у підготовлені гнізда, трохи менші, ніж діаметр дроту. Пластини та штифти повинні трохи виступати над поверхнею виробу, щоб потім їх можна було зачистити напильником, вставляють без клею для запобігання окислення й інкрутують останніми після інкрустації деревом.

Для виконання інкрустації крученим дротом беруть тонкий дріт діаметром 0,7-0,8 мм і довжиною приблизно 2 м, складають удвоє так, щоб довжина його була 1 м. Одну сторону закріплюють на нерухомий предмет, цвяшок або інше, а другу закріплюють у патрон ручної дрелі. Поки дрель повільно рухається, дротики сплітаються між собою і утворюється «кручена плетінка». Ступінь густоти сплетіння визначає майстер. Готову плетінку ріжуть на потрібні шматочки й забивають у підготовлені гнізда, шириною, трохи меншою за діаметр плетінки, глибина ж дорівнює діаметру. Якщо дозволяє орнамент, кінці на стику згинають вниз і збивають у гнізда для кращого утримання на виробі.

Плетінка вставляється без клею. Гнізда для інкрустації плетеної «крученки» у формі кола роблять за допомогою «обрізного циркуля» із спеціально встановленою ніжкою, якою вирізують канавку (жолобок) прямокутної форми.



Декоративні цвяшки служать доповненням до різьби, інкрустації деревом, металом, а іноді можуть утворювати самостійний орнамент.

Для інкрустації металевих поясків півкруглої, круглої чи хвилястої форми гнізда вирубують за допомогою різців «підківка», «пшеничка». Круглі гнізда можуть вирубати за допомогою дрелі й спеціального обрізача «обвертача», що застосовується для вирізування дерев'яних уставок для інкрустації.

Дуже часто застосовується такий вид інкрустації металом, як «капелі», «ціточки». Це металеві цяточки, що виготовляють із бляхи спеціальним пуансоном (на Гуцульщині їх ще називали «бобриками»).

Уставляються вони у висвердлені гнізда й легенько забиваються молотком або пуансоном з робочою частиною такої ж форми, а часом спеціально підготовленим дорником із заокругленим кінцем. У центрі робили заглибину (гніздо).

#### НОВИЗНА

Давно й доволі плідно ми із студентами експериментуємо в техніці інкрустації у напрямку розширення асортименту виробів.

Інший напрямок – пошуки нових композиційних схем, елементів та мотивів.

Приклад 1. Студентом Р. Федорняком була розроблена шкатулка для зберігання жіночих прикрас, декорована трипільськими мотивами.

Ще інший напрямок – незвичне застосування традиційних елементів інкрустації.

Приклад 2. Елемент «колосок». Класично кожне зернятко вкладається в окреме гніздо. Ми ж вибираємо цілий фрагмент площини, щоб між зернятками утворився так званий «вибраний фон». Поверхня інкрустації вирівнюється із декорованою як прийнято у звичайній інкрустації.

Приклад 3. Поверхню виробу інкрустуємо, а потім виконуємо елементи «сухої різьби». Хоча в класичному вигляді елементи різьби та інкрустації не доторкаються. Студентам особливо подобаються такі новації, оскільки традиційна різьба одноколірна, а згадана техніка, її можна назвати «авторською», дозволяє створювати нюансові та навіть контрастові акценти композиції.

Приклад 4. Робилися спроби виконувати окремі елементи інкрустації на «вибраному тлі». Доволі незручно й складно зачищати, та при наявності спеціального інструменту можливості їх застосування необмежені.

Приклад 5. Поверхню декоруємо доволі товстими шматками деревини, а далі виконуємо елементи пластичної різьби. Дана техніка віддалено нагадує техніку інтарсії «Будь». На мою думку, також доволі перспективно, бо створює відчуття об'єму та переплетення мотивів.

Приклад 6. Створювалися вироби з використанням різних порід деревини, де конструктивні елементи виступали абсолютно декоративними.

Приклад 7. У поверхню вкладалися елементи інкрустації, але не вирівнювалися з нею, а навпаки, створювали рельєф.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андріюк П. Гуцульська різьба і інкрустація: навч. посібн. / П. Андріюк, Й. Приймак. – Косів: Писаний Камінь, 1998. – 64 с., іл. – (Бібліотека гуцульської школи).
2. Антонович Є. Декоративно-прикладне мистецтво: навч. посібн. / Є. Антонович, Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевич. – Львів: Світ, 1992. – 272 с.
3. Будзан А. Різьба по дереву в Західних областях України / А. Будзан. – Київ: АН УРСР, 1960. – 108с., іл.
4. Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження: монографія / голова ред. колегії П.І. Арсенич. – Київ: Наукова думка, 1987. – 472 с., іл.
5. Кучеров И. Станки и инструменты лесопильно-деревообрабатывающего производства: учебник / И. Кучеров, В. Пашков. – Москва: Лесная промышленность, 1970. – 560 с., ил.
6. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва /

- Я. Запаско (відпов. редактор). – Львів: ВЛУ, 1969. – 192 с., іл.
7. Пивоваров Л. Основи обробки деревини і пластмас: вид. 2, переробл. і доповн. / Л. Пивоваров, В. Степенко, О. Задніпровський. – Київ: Радянська школа. – 1979. – 216 с., іл.
  8. Приймак Й. Декорування виробів з дерева: навч. посібн. / Й. Приймак. – Косів: Писаний Камінь, 2001. – 120 с., іл.
  9. Приймак Й. Син славного роду [Образотворчий матеріал]: [Альбом] / Й. Приймак, С. Стефурак. – Косів: Писаний Камінь, 2006. – 52 с., іл.
  10. Різьба по дереву: роботи різьбярів Юри, Василя та Миколи Шкрібляків [Образотворчий матеріал]: [Альбом] / Я.П. Запаско (відпов. редактор). – Київ: АН УРСР. – 1960. – ? ст., іл.
  11. Соломченко О. Сучасні художні промисли Прикарпаття / О. Соломченко. – Київ: Знання. – 1979. – 32 с.
  12. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI-XX ст. / М. Станкевич. – Львів: [б.в.]. – 2002. – 480 с., іл.
  13. Українська культура: історія і сучасність: навч. посібн. / за ред. С. Черепанової. – Львів: Світ, 1994. – 456 с., іл.
  14. Шумега С. Спеціальна технологія меблевого виробництва: навч. посібн. / С. Шумега. – Київ: Вища школа. – 248 с., іл.

**Віталій Потанкін**  
(Умань, Україна)

## **НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВИНИ ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ**

*У статті проведено аналіз окремих видів художньої обробки деревини як складової частини естетичного виховання студентів.*

**Ключові слова:** народні традиції, естетичне виховання, трудове навчання, художня обробка деревини.

*The article analyzes individual types of wood processing as part of aesthetic education of students.*

**Key words:** folk traditions, aesthetic education, labor training, artistic processing of wood.

*Постановка проблеми і аналіз наукових досліджень.* Художня обробка як народне ремесло має достатньо велику кількість технік обробки природного матеріалу. У зв'язку з цим варто з'ясувати дидактичну цінність окремих видів художньої обробки деревини для їх обґрунтованого використання у виховній роботі із студентами. Проте, спочатку, необхідно з'ясувати сутність таких понять, як «декоративно-прикладне мистецтво» та «ремесло», оскільки в різних літературних джерелах художню обробку деревини відносять як до ремесла, так і, називають декоративно-прикладним чи ужитковим мистецтвом [9; 1; 7;5 та ін.].

У літературних джерелах можна знайти різні тлумачення таких понять як «декоративно-прикладне мистецтво» (останнім часом новомодним стало «декоративно-ужитковим»), «ремесло», «промисел» тощо. Так, В. Горленко і О. Боряк змішують поняття ремесла і промислу, вважають їх складовою частиною декоративно-прикладного мистецтва [10].

Антонович Є.А. декоративно-прикладне мистецтво, поряд з монументально-декоративним, оформлювальним і театраль-но-декоративним, вважає складовою частиною декоративного мистецтва [1;5].

Духанкін К.П. ототожнює декоративно-прикладне мистецтво з кустарним і ремісничим виробництвом [4], а Рафаєнко В.Я. – з народними художніми промислами [8, 3].

Аналіз літературних джерел переконав нас у тому, що найбільш ґрунтований

аналіз цієї проблеми проведено у дисертаційному дослідженні В.Д. Мусієнка [6]. Автор дає наступні визначення вищезгаданих понять, які ми беремо за основу у контексті нашої роботи.

*Метою статті є* аналіз окремих видів художньої обробки деревини як складової частини естетичного виховання студентів

Декоративно-прикладне мистецтво – це індивідуальне або частково механізоване виробництво речей, що поєднують утилітарно-ужиткові та художньо-декоративні якості [там само, 11].

Самостійними полюсами декоративно-ужиткового мистецтва є ремесло – виробництво ужиткових речей з відсутністю або мінімальною декоративністю, а також декоративне мистецтво, продуктом якого є художні твори без ужиткової направленості.

Народні твори В.Д. Мусієнко визначає як колективне виробництво певного виду товарної продукції з обов'язковим розподілом праці всередині гурту (стародавній тип колективної організації), цеху (середньовічний тип), мануфактури (організація періоду промислової революції) чи бригади (сучасний тип) та максимально можливим рівнем механізації формотворчих і обов'язковою присутністю ручних оздоблювальних робіт [там само, 10].

Заснований на таких визначеннях перелік видів декоративно-прикладного мистецтва і народних промислів, не має внутрішніх протиріч, а значить, і багатозначності.

Щоб детально охарактеризувати можливості художньої обробки матеріалів для виховання естетично-культурного розвитку студентів, необхідно встановити критерії виховної цінності занять народними ремеслами чи декоративно-ужитковим мистецтвом. На наш погляд, такими критеріями можуть бути:

1. Пізнавальна цінність занять окремим видом народного мистецтва. Вона визначається тим об'ємом науково-теоретичних відомостей про оточуючий предметний світ, який засвоюється студентами в процесі нової діяльності, зв'язок цих відомостей із системою знань, які формуються в процесі засвоєння ними предметів художньо-естетичного та практично-трудового циклів.

2. Художньо-культурна цінність – можливість вивчення студентами основ художнього конструювання, композиції і колористики.

3. Естетична цінність – можливість вдосконалення естетичного вигляду виробу через його оздоблення, нанесення декоративної різьби, аплікації тощо.

4. Доступність матеріалів, технологічного оснащення та інструментів для впровадження даного виду мистецтва на базі навчальних майстерень.

Розглянемо тепер з цих позицій практичну придатність до використання з метою естетичного виховання студентів розповсюджених видів народних ремесел: столярства, стельмаства, бондарства, різьблення деревини та її різновидів.

Художня обробка деревини в давнину була невід'ємною частиною роботи теслі, столяра. Столяри виготовляли стіл, стілець, вікна і т.д. Майстрів, які естетично привабливо обробляли дерев'яні вироби, називали «червонодеревщиками». Це були люди захоплені не лише ремісничою чи технологічною стороною столярної справи, а й любили свою справу за властивість деревини розкривати свою красу під дією інструменту. Інструмент у майстрів художньої обробки деревини був спеціалізований – ніж-косяк, ложкові різці, стамески-кутики та інші. Столярні вироби завжди були оздоблені різьбленням, оздобленням, фактурою самої деревини. У функціональні здібності майстра-столяра завжди входило естетичне та художнє оздоблення столярного виробу. Незважаючи на це окрема група деревообробних ремесел, таких як: теслярство (зведення житлових та інших будівель), стельмаство (виготовлення транспортних засобів та деталей до них), бондарство (виготовлення ємностей) мають обмежені можливості для естетично-культурного розвитку студентів. Це пояснюється тим, що в технології виготовлення об'єктів цих ремесел процес декорування чи

художнє оздоблення практично відсутнє або ж мінімальне. Головний акцент тут робиться на техніку виконання спеціальних об'єктів чи деталей. Крім того інструменти та обладнання, а також рівень складності виконуваних робіт свідчить про низький розвиваючий потенціал цих ремесел в контексті художньо-естетичного розвитку учнів.

Художня обробка деревини – найдавніший вид декоративно-прикладного мистецтва. Його характерна особливість – велика різноманітність функціонального призначення і способів декорування виробів. Декоруванням оздоблюються будівлі й транспортні засоби, меблі й посуд, музичні інструменти й іграшки. Деревина з давна є улюбленим конструкційним матеріалом для українських майстрів, основою народного мистецтва було і залишається глибоке знання механічних властивостей та декоративних якостей порід деревини.

У художній обробці деревини одні технічні прийоми створюють цілісну форму предмета, інші мають лише декоративне спрямування. До формотворчих належать вирізування, видовбування, виточування, бондарні та столярні прийоми обробки деревини.

Видовбування полягає у поступовому вибиранні матеріалу з масиву заготовки, внаслідок чого утворюється заглибина, порожнина або отвір. За допомогою сокири, долота і стамески майстри виготовляють, передусім, побутові предмети: ночви, ступи, черпаки, сільнички тощо [2].

Вирізування (витісування, вистругування) – це одержання побутових речей, посуду, іграшок та інших предметів за допомогою сокири, ножа, струга, різців чи інших інструментів.

Виточування – техніка виготовлення посуду, сувенірів, іграшок, прикрас тощо шляхом зрізування шарів деревини стамесками, фігурними різцями або гачками при обертанні заготовки.

Найпоширенішою технікою обробки деревини при виробництві будівельних деталей, меблів, побутових речей та сувенірів є столярство, яке ґрунтується на утворенні плоских і об'ємних конструкцій за рахунок механічного скріплення чи склеювання окремих деталей.

Різнманітні столярні вироби оздоблюють профілюванням, різьбленням, інкрустацією, аплікацією, випалюванням, розписом тощо.

У художній обробці деревини найпоширенішою технікою оздоблення є різьблення. Воно поділяється на плоске, плоско-рельєфне, контр-рельєфне, рельєфне, ажурне та об'ємне.

Найбільш доступним і цікавим для студентів та й для учнів будь-якого віку є площинне різьблення. Вважають що основним видом художньої обробки деревини є плоско-рельєфне різьблення, а всі інші похідними від нього розглянемо спочатку саме цей вид художньої обробки деревини.

Плоско-рельєфні художні роботи по дереву відносять до декоративно-прикладного мистецтва. З цього мистецтва обробки деревини виділяють пласке різьблення, яке лежить в одній площині з фоном виробу, і рельєфну – таку, що виступає над фоном дошки чи виробу в цілому. Плоско-рельєфним називають різьблення, в якого нижчі точки рельєфу розташовані нижче основного фону, а верхні точки знаходяться на його рівні. До неї відносять не лише різьблення на прямолінійних площинах, але й на криволінійних, випуклих та увігнутих.

Фоном називають поверхню виробу, на яку нанесені (різьбленням) прикраси чи зображення рослинного, тваринного чи матеріального світу, суспільних чи життєвих явищ. Вирізані елементи візерунків, розташовані ритмічно на площині, називають орнаментом. Елементи образів рослинного чи тваринного світу, які входять до орнаменту називають художньо-декоративним узагальненням.

Орнаменти розрізняють геометричні, рослинні, геральдичні і т.д. Отже, художня обробка деревини має достатній рівень складності, і тому має відповідну дидактичну

цінність стосовно занять із студентами. Разом з тим, в основу плоско-рельєфного різьблення закладено значний естетичний потенціал. Так, елементи мотивів, які застосовують у плоско-рельєфному різьбленні, організують ритмічний ланцюг орнаменту: сітчастий, пов'язаний з розвитком елементів у горизонтальному та вертикальному напрямках; орнаментальну смугу в одному виробі, розвинуту в одному напрямі; розетку – замкнуте коло орнаменту або у вигляді правильного багатогранника тощо. Такий розвиток композиції в художній обробці деревини дає можливість у багато разів ускладнювати зміст виконуваних робіт, що надає їм дидактичної та розвиваючої цінності не лише для учнівської але й студентської молоді.

Техніка плоско-рельєфного різьблення дає змогу студентам в загальному засвоювати основи виробничої діяльності, оскільки досить широко використовується в різних галузях людської діяльності. Так, вказаний вид різьблення широко використовується в художньо-декоративних роботах і не лише кустарного а й промислового виготовлення, прикладному мистецтві, в архітектурі, різних промислових виробках, які за оздобленням відповідають вимогам декоративного мистецтва – утворення композиції, колористики тощо.

Розглянемо більш докладно й інші техніки різьблення відповідно до визначених вище дидактичних вимог.

Геометричне різьблення деревини є найбільш простою технікою оздоблення матеріалу. Геометричне різьблення складається з декількох елементів, які врізані у фон, в тому числі канавок у вигляді променів різних за формою та вирізаних кутів у вигляді трикутників. За геометричними малюнками вирізають прямокутні та квадратні шашки, трьох- і багатокутники, зірочки, прямі або окреслені по колу.

Технологія виготовлення різьблення відповідає основам художнього конструювання, оскільки роботу починають з творчого задуму, який переносять на папір у вигляді ескізу або спочатку у вигляді художньої замальовки. Ескіз має початковий творчий задум майбутнього різьблення. Після цього виконують креслення, яке виконують креслярським інструментом та за основними правилами побудови геометричних фігур.

Отже різьбяр повинен володіти технікою рисунку та виконанням не лише геометричних побудов, але й кресленням. Готове креслення переносять на заготовку, і лише після цього починають вирізувати.

Контурне або лінійне різьблення на фоні відрізняється від попередніх прийомів різьблення заглибленням ліній орнаменту без світлотіней. Завдяки цьому малюнок утворюється різким та вузьким, особливо, якщо фон темний, але форма і краса ліній надає виразність виробу в цілому.

Контурне різьблення виконують на щільному і темному або чорному фоні світлими лініями за допомогою ножа-косяка, скальпеля або стамески-кутника. Заготовку попередньо шліфують та профарбовують, покривають лаком і, якщо потрібно, полірують, а після цього вирізують малюнок за контуром. Ножом-косяком прорізають контур, в основному вузькою лінією, у два заходи ножа, спочатку з зовнішньої сторони потім з внутрішньої сторони малюнку з нахилом ножа до середини. Сліди зрізів повинні бути чистими біля краю фона не пошкодженими. Отже, від різьбляра вимагається не лише точність, але й достатньо велика фізична сила.

Подальша технологія контурної різьби вказує на естетичні можливості цього виду різьблення. Так, природній колір ліній є контрастним до фону малюнка. В окремих випадках прорізані лінії обережно заливають лаком з бронзою у вигляді порошку, що на чорному фоні створює достатньо декоративний вигляд, особливо на жіночих прикрасах.

Контурну різьбу часто покривають фарбами. Для цього на заготовці олівцем намічають контур, елементи його розфарбовують і обробляють за технологією, яка описана вище.

Різновидом плоско-рельєфної різьби є різьблення із заокругленими краями. Це плоска різьба, яку виконують відповідними інструментами, після цього заокруглюють – «заовалюють» краї з боку малюнку за допомогою косяка-ножа або стамески. В результаті такої техніки на малюнку з'являється світлова тінь, яку підсилюють, якщо западини профарбовують морилкою. Така художня обробка матеріалу дає змогу майстру шукати власний естетичний вигляд виробу – малюнок цієї різьби може бути контрастним до загального фону; фон може бути темним, а малюнок світлий або навпаки, на світлому фоні виконують темний малюнок і т.д.

Наступним різновидом художньої обробки деревини різьбленням є різьба з підібраним фоном. Це вид плоско-рельєфного різьблення, в якому малюнок піднімається над фоном. Поверхня обробленого фону може бути гладенькою, бугристою, у вигляді сітки, зірочок і т.д. Фон добирають за допомогою двох операцій: зрізують і загладжують стамесками, а потім наносять фоновий малюнок.

Рельєфним різьбленням називають таке різьблення, коли вирізаний на деревині орнамент виступає над фоном на 5-8 см і більше. У порівнянні з іншими видами плоско-рельєфного різьблення, даний вид різьби є більш декоративним і має більший естетичний потенціал. До композиції рельєфного різьблення може бути включене широке коло мотивів: рослинний і тваринний світ, вази, емблеми, профільні деталі та інші елементи. Різьблення цієї техніки є малодоступним для учнів, проте має необхідну складність для студентів, що відповідно вимагає від них не лише навиків формотворення, але й точності та окоміру, твердої руки, досвіду в роботі з матеріалом.

До початку процесу різьблення, розробляють малюнок, який будуть переносити на заготовку. Після того як креслення перенесено, його продовжують на краї заготовки, доводять окремі лінії малюнку, якщо є потреба. Зовнішні лінії контурів прорізають не до кінця фону, залишаючи припуск на обробку заготовки. На всіх однакових точках елементів орнаменту, починаючи з верхніх висот рельєфу, за малюнком кожен деталь занижують до потрібної глибини. Зниження виконують зрізанням певної товщини деревини стамескою або ножем-косяком. На занижених завитках відновлюють малюнок і потім зверху, зрізують фаски, прорізають та заокруглюють деталі рисунка, слідкуючи за точним співпаданням однакових елементів композиції.

*Висновок.* Підсумовуючи проведений аналіз видів художньої обробки деревини, можна відзначити, що як технологічний процес даний вид декоративно-прикладного мистецтва є трудомістким і водночас має достатньо велику дидактичну (навчально-розвиваючу) цінність для майбутніх учителів трудового навчання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Е. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Бардина Р.А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры // Учеб пособие для проф.-техн. Учеб. Заведений. – М.: Высш. Школа, 1977. – 310 с.
3. Данилов А. Эстетический потенциал народного искусства // Нар. Образование. – 1985. - №6. – С.62-64.
4. Духанкин К.П., Егоров Ф.И., Лукинов Б.П., Седов К.М., Чарнецкий Я.Я. Виды изобразительного искусства. – Л.: Госучпедгиз, 1959. – 273 с.
5. Латинина Л.А. Образы народного искусства. – М.: Знание. – 1983. – 48 с.
6. Мусієнко В.Д., Захарченко Р.О., Сидоренко В.К., Тхоржевський Д.О. Прилучення учнів до національної культури у процесі трудового навчання. – К.: УДПУ, ым. М.П.Драгоманова, 1997. – 122 с.
7. Основы художественного ремесла: Пособие для учителя. В 2-х частях/ В.А.Барадулин, О.В.Танкус. – М.: Просвещение, 1986. – Ч.1. – 240 с.; Ч.2. – 272 с.
8. Рафаенко В.Я. Народные художественные промыслы. – М.: Знания, 1986. – 53 с.
9. Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек. Функции художественной деятельности. – М.: Политиздат, 1985. – 415 с.

10. Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник / А.П. Пономарьов, Л.Ф. Артюх, Т.В. Косьміна та ін. – К.: Либідь, 1994. – 256 с.
11. Шевчук Л.В. Дети и народное творчество. – М.: Просвещение, 1985. – 128 с.

*Анатолій Бровченко  
(Київ, Україна)*

## **ЕТНОДИЗАЙН ДЕРЕВ'ЯНОЇ ІГРАШКИ ПРИ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ ГАЛУЗІ ДЕРЕВООБРОБКИ**

*У статті проводиться думка про важливість навчання етнодизайну майбутніх педагогів професійної освіти. Зазначається, що концептуально-методичною основою етнодизайну має виступати традиційне декоративно-вжиткове мистецтво. Автор обґрунтовує, що саме іграшка має бути одним із напрямів навчання етнодизайну майбутніх педагогів. У статті викладені методичні особливості навчання майбутніх педагогів професійної освіти етнодизайну дерев'яної дитячої іграшки. В ній представлені деякі результати навчання студентів етнодизайну дерев'яної іграшки у вигляді фотознімків їхніх робіт.*

**Ключові слова:** етнодизайн, дерев'яна іграшка, декоративно-вжиткове мистецтво, етнічне середовище, «лівопівкульні» особистості, «правопівкульні» особистості, «школа-учнівства», дизайн-групи.

*The article is about the importance of training ethnodizayna future educators of vocational education. It is noted that the traditional concept of teaching should be decorative and applied arts. The author gives evidence that the traditional toy should be one of the areas of training ethnodizable future educators. The article describes the methodical features of the training of future teachers of professional education of ethnodizable wooden children's toys. The author presented the results of training students of ethnodizable toys in the form of photographs of their works.*

**Key words:** ethnodizayn, wooden toy, decorative and applied art, ethnic environment, «left-hemispheric» personalities, «right-hemispheric» personalities, «school of discipleship», design-groups.

У попередніх роботах, з зазначеної теми: «Вертеп як різновид українського етнодизайну», «Формування фахової компетентності з основ етнодизайну у майбутніх учителів трудового навчання» ми розглядали засадничі принципи навчання майбутніх педагогів-етнодизайнерів. Навчання етнодизайну традиційної дерев'яної іграшки є складовою такої підготовки.

**Метою статті** є розкриття особливостей навчання етнодизайну дерев'яної іграшки майбутніх педагогів професійної освіти.

Якщо основним мірилом є людина, екологія її душі, збереження і розвиток кращих її природних задатків та якостей – іншого шляху немає, тільки використання неоціненної спадщини, духовної і мистецької практики наших далеких і близьких предків може забезпечити перспективу розвитку і майбутне.

Нині розрив між ручним та промисловим виробництвом предметних форм і втрачений, з огляду на це, компонент духовності, на наш погляд, повинен компенсуватися широкодіапазонним мистецтвом етнодизайну.

«Дизайн і його новий напрям етнодизайн повинні стати невід'ємною складовою, загальної, професійної і вищої освіти, оскільки етнодизайн вимагає функціональні методи матеріального пізнання та розвитку етнічної ідентичності» [1].

«Іграшка завжди є важливою складовою культури народу. Яка культура, така і іграшка. Вона, як знаряддя культури в особливій «згорнутій» формі, передає стан сучасної культури, напрямок руху до розвитку і життя, чи до занепаду та смерті, чи до взаєморозуміння чи до відчуження» [2].

Останній час інтерес до іграшки у світовій культурі посилюється. Адже світ розуміє, що іграшка – це посередник між культурою і природою. А найкращим вчителем і є сама Природа.

Найден О. зазначає, що «потреба в іграшці, грі збільшується з розвитком цивілізації та розвитком суспільного прогресу. Економічно і економічно розвинені країни споживають значно більше іграшок ніж ті, які розвиваються а бо перебувають в стані занепаду. Відтак і індустрія іграшки вже давно набула значної потужності, а нині за розмахом може конкурувати з рядом основних видів виробництва [3].

На думку Л. Герус: «Одним із напрямів актуалізації народної іграшки, як і загалом народного мистецтва, у культурному процесі ХХІ ст. є використання її традицій у дизайні промислової іграшки, що не лише допоможе подолати широку пропозицію у крамницях строкатих і часто недоброякісних, навіть шкідливих для здоров'я дитини іграшок іноземного виробництва, а й суттєво прислужитися економічному піднесенню України. Адже відомо, що розвинені країни світу досягли високого рівня життя завдяки дбайливому ставленні до національної культури, яке забезпечило їх інтеграцію в сучасність» [2].

Проста і доступна щодо виготовлення, вона здатна задовольнити естетичні запити людей, розвивати їхню конструкторську фантазію й наміри щось зробити самому.

За розвідками Л. Герус: «Українська дерев'яна народна іграшка складається з 8 типологічних груп: знаряддя праці та господарський інвентар; посуд та кухонне начиння; меблі; музичні інструменти; засоби пересування, іграшки які зображують людей, тварин, птахів; іграшкова зброя; іграшки які не мають аналогів у природі та предметному світі і є засобами для ігор рухливих і логічних [4].

Майбутній педагог професійної освіти має бути компетентним в етнодизайні дитячої іграшки. В даному випадку, розглядається дизайн-підготовку майбутніх викладачів професійної освіти галузі знань 01 Освіта, спеціальності 015 Професійна освіта. Деревообробка. Етнодизайном дерев'яної іграшки майбутні педагоги займаються на заняттях з предмету «Конструювання і дизайн меблів», «Художня обробка деревини» та на гуртку «Традиційна декоративно-вжиткова творчість і етнодизайн», де іграшки проектуються і виготовляються не тільки як самостійні об'єкти гри, а і як елементи меблів та меблевий декор.

Конкурентноздатними можуть бути тільки вироби, які, крім якісних і функціональних характеристик, задовольняють естетичні смаки споживачів на основі вироблених тисячоліттями традицій етнодизайну. Тому успіх нових виробничих технологій залежатиме від особистості, яка отримала виховання та освіту на основі етнотрадицій декоративно-вжиткового мистецтва, перевірених тисячоліттями.

Народне мистецтво - це дія, природна, логічна, ефективна, технологічна дія людської руки та інструмента, виготовленого за тим же принципом. Це спосіб, що дає можливість особистості вільно і повно реалізувати в матеріалі індивідуальну мистецьку силу через традиційну колективну технологію. Це безпосередній і найпростіший педагогічний шлях ефективного формування творчих педагогів-дизайнерів професійної освіти галузі деревообробки, і не тільки.

Як зазначає А. Руденченко: «Концептуально-методичною основою професійної підготовки майбутніх дизайнерів має виступати декоративно-вжиткове мистецтво: що забезпечує не тільки збереження неоціненних традицій і культури, а й дозволяє далі розвивати національні традиції в сучасних умовах»[5].

Застосовувана нами методика проведення занять з етнодизайну дерев'яної



іграшки враховує висновки науковців щодо професійних можливостей «лівопівкульних» і «правопівкульних особистостей» або особистостей гармонійно розвинених (право-лівопівкульних). Люди, які обробляють інформацію з переважною допомогою лівої півкулі, схильні вирішувати професійні проблеми шляхом логічного мислення. Вони удосконалюють існуючий процес або продукт, схильні до раціоналізаторства. Студенти з такою функціональною асиметрією мозку ефективніше себе реалізують у безпосередній передачі знань і вмінь від майстра до учня (школа учнівства). Інша група людей, яка обробляє інформацію переважно за допомогою правої півкулі мозку, вирішує проблеми інтуїтивним способом, мислить образно, володіє зоровою пам'яттю краще, ніж слуховою чи кінестетичною. Вони схильні до винаходів, пошуку і формування нових ідей. Студенти такого типу мислення в ході навчання краще виявляють свої здібності у процесі проектно-художньої діяльності.

Нами було проведено тестування студентів на предмет виявлення «лівопівкульних», «правопівкульних» та «право-лівопівкульних» особистостей. За результатами тестів, студентам було запропоновано створити «дизайн-групи», котрі б включали лівопівкульних і правопівкульних особистостей а гармонійно розвиненим (право-лівопівкульним) пропонувалося працювати самостійно. Якщо студенти із яскраво вираженою функціональною асиметрією мозку вирішували не входити до такої групи і працювали самостійно то спостерігалось намагання представників понятійно-логічної сфери мислення співпрацювати з представниками образної сфери мислення. «Логікам» не вистачало творчої уяви (гіперболізації, аглютинації, загострення, схематизації, типізації), емоцій, пов'язаних з роботою уяви (здивування, здогаду, сумніву і впевненості, радості) тобто студентам з домінують «лівопівкульного» (логічно-понятійного) мислення не вистачало «правопівкульного» (художньо-образного) підходу до вирішення проектних завдань на стадії трансформації, де значною є роль інтуїції, творчої наснаги. Така співпраця допомагала ефективно вирішувати проблеми етнодизайну дерев'яної іграшки.

Також, у ході навчання етнодизайну дерев'яної іграшки, для нас було важливим поєднати явище функціональної симетрії мозку та функціонування «школи-учнівства».

«Учнівство» – як традиційна форма передачі майстерності, яка засвоюється в безпосередній наочності, у процесі живого творчого контакту в колективі.

Ми розглядаємо традиції «школи-учнівства» в традиційному декоративно-вжитковому мистецтві як перспективну організаційну форму для підготовки компетентних фахівців з основ етнодизайну.

Фактор гармонійно-розвиненої особистості майстра-педагога є необхідним для реалізації ідеї «школи учнівства» в процесі підготовки майбутніх педагогів професійної освіти.

За нашими дослідженнями та дослідженнями науковця та дизайнера А. Руденченко [1], ефективність навчання етнодизайну багато в чому визначається станом навколишнього предметно-розвивального середовища.

Нами було створене локальне етнічне предметно-розвивальне середовище в лабораторії технічної та декоративно-вжиткової творчості, де проводилося навчання етнодизайну дерев'яної іграшки. Лабораторія декорувалась етнічними орнаментами і візерунками характерними для виробів з деревини. На полицях були представлені вироби народних майстрів України по текстилю, кераміці, металу і деревині. На стендах розміщені ілюстрації, фотознімки робіт протодизайнерів та сучасних етнодизайнерів. У шафі знаходилася література про національний фольклор та побут українців, каталоги робіт з виставок та пленерів сучасних майстрів декоративно-вжиткового мистецтва, ілюстрації, таблиці щодо особливостей форм і декору виробів регіональних осередків традиційних ремесел і промислів. У приміщенні певний час звучала етномузика.

Засоби, які стимулювали творчі здібності студентів, були походи в музеї:

Декоративно-вжиткового мистецтва, Історії України, Державного музею архітектури та побуту України, прослуховування музичних творів народної творчості, споглядання картини в Національному художньому музеї України, участь у етносвятах, фестивалях, майстер-класах народних майстрів.

Все це допомагало «занурити» студентів в енергетику традиційного етнічного середовища.

В ході роботи студентам давалося завдання, використовуючи наукову літературу з етнографії, за зразками музейних експонатів традиційного декоративно вжиткового мистецтва, фотознімків виробів протодизайнерів, виділити найхарактерніші етнокультурні особливості форм і декору виробів з деревини. А потім намагатися синтезувати ці виділені характерні особливості з новітніми досягненнями в науці, культурі, виробництві.

Увагу студентів приверталася до можливості градації традиційності у творах етнодизайну:

- за зовнішніми пластичними і декоративними ознаками твори аналогічні до традиційних народних, але відрізняються за технологією (нові барвники, технічні пристосування, обробки різних матеріалів);

- за майстерністю виконання;

- пластичні форми конструкцій інші, ніж традиційні, але збережений емоційний, декоративний мотив оздоблення;

- роботи, де старі, традиційні мотиви трансформуються у нові художні якості, внаслідок застосування нових матеріалів і технологій;

- твори, які зберігають старий колорит, але мають змінений мотив декору або запозичений з інших галузей декоративно-вжиткового мистецтва, які є автентично однорідними;

- твори, у яких дух народного характеру (українська ментальність) втілений у матеріалі без очевидного зв'язку з національними традиціями.

Акцентувалося, що в етнодизайні, як і традиційному народному мистецтві, високий естетичний рівень виробу досягається:

- завдяки порушенню пропорції (для увиразнення декору, органічності в поєднанні з формою);

- завдяки поєднанню художньої правдивості в зображеннях з елементами міфічної умовності, фантастичності.

Дизайн-групам пропонується вибір методів проектування за системою Дж. К. Джонса [6]. Студенти під керівництвом викладачів навчалися розчленовувати процес проектування на три ступені: дивергенцію, трансформацію, конвергенцію (аналіз, синтез, оцінювання).

На протязі всієї роботи, студентам наголошували, що головним принципом в етнодизайні має бути культурне наслідування традицій. Але вплив традицій не повинен бути прямим копіюванням. Творчий підхід до сучасного переосмислення форм і декору традиційного декоративно-вжиткового мистецтва дає досить цікаві результати в формотворенні і декоруванні

Так, одна з дизайн-груп, в яку входили дівчата, трансформувала антропоморфні форми дерев'яних іграшок та традиційні форми ляльки-мотанки і кам'яних «баб» українського степу в дерев'яні ляльки (рис. 3). Інша дизайн група розробила дитячий дерев'яний столик для дітей 2-5 років з вмонтованою іграшкою, у вигляді коня з возиком, котрий може переміщується в пазу в кришці столика навпроти сидіння. У возик можна класти речі цікаві дитині а бо ж якусь дитячу їжу. Дитину можна заспокоювати рухом іграшки або зацікавлювати кажучи, що це коник везе їй їсти. Аналогічну іграшку «коник з возиком», але як звичайну іграшку-каталку можна бачити на (рис. 1). Прикладом творчого переосмислення етнічних форм і декору бачимо в іграшках на рис. 2. та рис. 4. Іграшка створена студентом котрий працював не в дизайн-

групі а самостійно, виділяється поєднанням природної форми гілки дерева котра нагадує коня, з її доопрацюванням, та обробленого шматка деревини у формі брички (див. рис. 5). На рис. 2, 3, 5 декором виступають фактура поверхні та колір деревини, котрі є природними для традиційної іграшки з деревини.



Рис. 1. Коник-каталка з возиком

Рис. 2. Кінь з санками

Рис. 3. Дерев'яні ляльки



Рис. 4. Воли з мажєю



Рис. 5. Кінь з бричкою

**Висновки.** Набуття студентською молоддю знань, умінь і навичок спрямованих на вдосконалення їхньої етнокультурної компетентності, сприяють інтелектуальному й культурному розвитку особистості, формують у неї здатність швидко реагувати на запити часу і задовольняти потреби в етнічному дизайні.

Етноіграшка – дуже цікавий і змістовний об'єкт для навчання етнодизайну і виховання підростаючого покоління. В навчанні етнодизайну дкрев'яної іграшки важливою його складовою є «школа учнівства» в якій чільне місце посідає творча особистість майстра-педагога.

Важливим чинником для навчання студентів етнодизайну дерев'яної іграшки є етнічне середовище, котре повинно якнайширше і глибше охоплювати і розкривати особливості традиційного етнокультурного життя українців.

Під час навчання дизайну потрібно враховувати явище функціональної асиметрії мозку людини.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Руденченко А.А. Автореферат Теоретичні і методичні засади навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання (технічні дисципліни) [Електронний ресурс] / А.А. Руденченко – доступу: [http://www.npu.edu.ua/images/file/vidil\\_aspirant/avtoref/D\\_26.053.19/Rydenchenko.pdf](http://www.npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/avtoref/D_26.053.19/Rydenchenko.pdf).
2. Іграшка, гра, дитина: від обрядової субстанції до сучасних моделей виховання : матеріали Всеукр.наук.-практ. Конф. [«Марка Грушевського читання»] / за ред. О.С. Найдена – К. : Стілоз, 2007. – 267 с.
3. Найден О.С. Українська народна іграшка: історія, семантика, образна своєрідність, функціональні особливості / О.С. Найден. – К.: АртЕк, 1999. – 256 с.
4. Герус Л. Українська народна іграшка / Л.Герус – Львів: Афіша, 2004. – 262 с.
5. Руденченко А.А. Методика навчання майбутніх фахівців у галузі

етнодизайну [Електронний ресурс] / А.А. Руденченко // Науковий огляд – 2016 – №9 (30). – Режим доступу: <http://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/955>.

6. Джонс К. Дж. Методы проектирования / К. Дж. Джонс; пер. с англ. – М.: Мир, 1986. – 326 с.

Юрій Юсипчук  
(Івано-Франківськ, Україна)

## НОВІТНІ ТРАДИЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ДЕРЕВА ТА МЕТАЛІРСТВА НА ГУЦУЛЬЩИНІ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТОЛІТТЯ

*У статті проаналізовано історію творення та новітні традиції культури мосяжництва і художнього деревообробництва, типологію творів цього мистецтва першої половини ХІХ століття на Гуцульщині.*

**Ключові слова:** мистецтво гуцулів, мосяжництво, художнє деревообробництво, різьблення по дереву, типологія творів гуцульського мосяжництва.

*In the article the history of creation and new cultural traditions and artistic metal working Woodworking, typology of works of art of the first half of the nineteenth century Hutsul region.*

*The need for formation in Ukraine of modern forms of perception historical heritage of our nation require European integration processes, which involve preserving authentic characteristics of each nation. Representant most influential in this process is the cultural heritage of the regions of our country.*

*Carving and metal working Hutsul among the most recognizable examples of art Ukraine. Therefore, knowledge of their history and technological principles of separation of handicrafts is important to preserve these types of Ukrainian art.*

**Keywords:** hutsul art, metal working, Woodworking art, woodcarving, metal working typology works Hutsul

*Актуальність теми зумовлена необхідністю формування в Україні новітньої форми сприймання історичного спадку нашої нації. Цього вимагають євро інтеграційні процеси, які передбачають збереження автентичних ознак кожної нації. Найвпливовішим репрезентантом у цьому процесі є культурна спадщина регіонів нашої держави.*

*Різьбярство та мосяжництво гуцулів належать до найбільш впізнаваних зразків мистецтва України. Тому знання їх історії та виокремлення технологічних засад цих ремесел є важливим для збереження цих видів українського мистецтва.*

*Мета нашого дослідження.* Більшість дослідників схильні вважати, що різьблення по дереву виникло на Гуцульщині в княжі часи. Але найдавніші автентичні пам'ятки з дерева та металу датуються лише ХVІІ століттям. Можна припустити, що ці твори стали основою, на якій виникла новітня традиція різьблення, точніше, оздоблення дерева (кінець ХІХ - початок ХХ століття), започаткована Ю. Шкрібляком. Саме ці традиції, методології та типологію творів ми спробуємо виокремити у нашому дослідженні.

*Відповідно до мети статті, ми поставили такі завдання:* вивчити стан дослідження цієї теми в науці: зокрема, в мистецтвознавстві, етнології, культурології; виокремити типологію творів гуцульського мосяжництва; визначити чинники, які зумовили виникнення новітніх традицій у першій половині ХІХ століття; з'ясувати особливості створення таких журналістських матеріалів.

*Мета і завдання дослідження зумовлюють комплексний підхід до обрання методів дослідження. Головними з них є: діалектичний метод як загальний метод*

наукового пізнання; загальнонауковий метод (аналіз, синтез, абстрагування, узагальнення, наукова індукція, дедукція, класифікація); методи емпіричного аналізу (спостереження, опис).

*Об'єкт дослідження* – мистецькі зразки гуцульського мосяжництва та деревообробництва.

*Предметом дослідження* є історичні та соціально-культурні передумови виникнення новітніх традицій мосяжництва та деревооброблення на Гуцульщині у першій половині ХІХ століття.

*Джерельною базою* дослідженні стали наукові, публіцистичні та художні твори щодо обраної теми та аналіз художніх зразків мосяжництва та деревообробництва на Гуцульщині початку ХХ століття.

*Огляд літературних джерел.* Основні вихідні дані чи засновки для визначення джерел і мистецьких характеристик давньої етнотрадиції художнього дерева Гуцульщини ХVІІІ-ХІХ століть ми беремо з праць В. Шухевича, А. Будзана, М. Моздира, О. Соломченка, М. Станкевича та інших учених.

Для визначення мистецьких особливостей традиції деревооброблення, яка існувала в ХVІІ-ХІХ століттях, зважаючи на малу кількість пам'яток і фактів, цілком доречно застосувати метод історичної реконструкції. Правда, в самому методі існує незначна похибка та спрощення, і пам'ятати про це закликав відомий німецький письменник й історик Герман Гессе: «Звичайно, потрібно вносити в історію порядок... кожна наука – це передовсім систематизація, впорядкування і водночас спрощення, деяке перетравлювання для духу того, що цілком не травиться... І нехай той, що займається історією, наділений найзворушнішою дитячою вірою у систематизаційну силу нашого розуму й наших методів, але, крім цього і наперекір цьому, обов'язок того – поважати незбагненну правду, реальність, неповторність того, що відбувається» [4, с. 177-178].

Володимир Шухевич переконливо й аргументовано доводив, чому саме на Гуцульщині різьблення не тільки збереглося з давніх часів, але й розвинулося. При цьому він відзначив відповідні сприятливі умови для праці. На думку вченого, майстер мав добірний матеріал, «легку руку», вільний час, та й сама природа спонукала його до прикрашування предметів. Дослідник дуже детально все це пояснює: «На Гуцульщині найбільше відповідного матеріалу: явору, дуже придатного для різьби, бо не лупиться, тільки піддається під вістря ножа, там багато оленевих рогів, різьбярського каміння й металу; а рука гуцула легка, бо він не знає тяжкої невтомної праці коло ріллі; надто має він багато свобідного часу літом у часі випасу худоби, а зимою ще більше, бо коло оседка майже ніякої роботи (...); гуцул жив у добрі, особливо раніше, бо не знав панщини, через те і втішався свободою, живився м'ясом і скоромом, – а загалом і прегарна природа гуцульських гір піддержує його фантазію і робить його спосібним до «уських мудрішок» [18, с. 293-294].

Так сталося, що майже ніхто з учених не звернув увагу на докази Шухевича. Але, якщо порівняти згадані найкращі умови для творчості гуцулів, то вони виявляться зовсім не кращими й не гіршими від тих, що мали бойки та лемки (також гірські жителі). Якщо порівняти їхнє мистецтво початку ХІХ століття за кількісним обсягом декору, то ці показники нижчі, ніж у кінці століття. Очевидно, тут, на нашу думку, спрацьовував спочатку фактор деяких особливостей локальної етнопсихології, а згодом і ринковий попит. «До середини століття (ХІХ - авт.) декоративні особливості й відміни у виробках бойківських, гуцульських і лемківських майстрів були мінімальні.

Це стверджується не лише застосуванням однакових типів предметів, їхньою подібністю форм і конструкцій, але й однаковими техніками різьблення та іноді спільними орнаментальними мотивами. Правда, вже й тоді гуцульські дерев'яні вироби були виразніше прикрашені й більш насичені декором, ніж це могли собі дозволити

бойківські чи лемківські різьбярі» [15, с. 146].

До найдавніших творів гуцульського різьблення В. Шухевич справедливо зараховує дев'ять дерев'яних ікон-хрестів, які походять із двох осередків: Яворова й Верховини. Опираючись на інформацію старих гуцулів, учений відніс ці пам'ятки до первісних хатніх образів. «За зізнанням старших гуцулів, не знав давніше в Гуцульщині ніхто інших образів (...), а писав їх собі кожний сам, «один, ади, мудріше, другий ні, ек котрий втьик (умів, зміг) та й вдав, той ек до чого голову мав». Опісля заступлено ті дерев'яні образи мальованими» [18, с. 95].

Дванадцять таких різьблених ікон (у тому числі, й ті, що зібрав Шухевич) нині зберігаються у фондах Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Ще одна ікона (тринадцята) в довоєнний час була у збірці Товариства прихильників Гуцульщини, фотографія її опублікована в часописі [20, с. 436]. Місцезнаходження ікони зараз невідоме.

Всі **різьблені ікони-хрести** – це невеликі прямокутні букові дошки (найбільші проміри 35 x 26 см) з максимальною товщиною 1,5 см. Вони колені з колоди й обтесані сокирою, – найкраще її сліди помітні зі зворотного, а не лицевого боку. Техніка різьблення – контурна («кризування») – відзначається рівномірними заглибинами у вигляді жолобків, котрі зроблені на кожній дошці лише одним різцем, але не ножом, як це помилково твердить В. Шухевич, а за ним і М. Моздир [7, с. 380]. Ширина контурних ліній-рівців тут не перевищує 3 мм, при цьому вона рівномірно однакова.

Наведемо стисло характеристику ікон. «На лицевій стороні кожної з них проглядає виконане контурним різьбленням зображення хреста чи кількох хрестів. На окремих «образах» є широка кайма із зубців, а по її кутах – «кружела». Площа в середині хрестів, зубців, кружел заповнена орнаментом зі скісних ліній, що перетинаються під гострим кутом і творять таким чином відомий класичний гуцульський мотив – «ільчате письмо». Правда, він тут дуже недосконалий: лінії криві, інтервали між ними неоднакові. Врешті, ці ж риси недосконалості, яких не знає пізніша гуцульська різьба, властиві всім компонентам цих образів» [7, с. 388-389].

Припущення В. Шухевича, що всі ікони походять із XVII століття, через слабку аргументацію взяли під сумнів М. Моздир і М. Станкевич. Навіть на перший погляд помітно, що всі ікони мають різний набір графем і різні стильові відміни. У зв'язку з цим М. Станкевич запропонував підійти до датування ікон диференційовано. Ікону з зображенням чотириконечного хреста і солярних мотивів кіл та кружал він відносить до XVII століття.

Поперечну ікону з трьома з'єднаними хрестами в поєднанні з розетами й гілками – до XIX століття. Всі інші, з багатоконечними хрестами і трійцями, датує XVIII століттям [13, с. 105]. Добре помітні відміни щодо осередків їхнього виготовлення. Ікони з Яворова графічно стриманіші, симетричні й гармонійні. Тут до семиконечних хрестів долучені або шестипелюсткові розети, або свічники-трійці. Натомість від ікон з Верховини віє більшою архаїчністю: чотирикінцеві, шестикінцеві та восьмикінцеві хрести поєднані з солярними символами у вигляді кіл, кружалець, зубців, ламаних і скісних ліній, сітки тощо. «Простота, строгість і динамізм ризованих ліній працюють на таємничість та енергетичне наповнення творів. Майстрів тих ікон зовсім не бентежили ні криві лінії, ні розбіжність інтервалів, не кажучи вже про відсутність прямих кутів у деяких дощок» [14, с. 14].

Чи був це результат «відсутності належного виконавського досвіду» [7, с. 389], вправності майстрів? А можливо, для авторів ікон були зрозуміліші вільні, не закомплексовані «креслярською графікою» засади давньої традиції різьблення?

Важливо, що контурним різьбленням оздоблювали **конструктивні елементи житла**: сволоки, жердки і надпоріжники одвірків вхідних дверей.

Нам відомі декілька пам'яток, що походять з кінця XVIII - поч. XIX століть, опубліковані В. Шухевичем [18, с. 215] (вони зберігаються у Коломийському музеї

народного мистецтва Гуцульщини й Покуття). Всі вони мають різьблені багатокінцеві хрести, розети, гілочки, написи тощо, як, наприклад, сволок із хати Андрія Григорука (с. Голови Верховинського району). Аналогічні мотиви зустрічаються і на одвірках надпоріжників у тому ж селі, датованих 1850 роком. Різьблені сволоки гуцулів мають спільні риси зі сволоками бойків, лемків, навіть полісян, але відрізняються від аналогічних предметів, які виготовляли жителі Закарпаття і Подніпров'я.

У різьблених архітектурних елементах фактично продовжується існування традиції різьблення ікон-хрестів, перенесеної на інші дуже важливі конструктивні деталі житла, можливо, з аналогічних частин церкви.

З кінця XIX - початку XX століття ця традиція невпинно руйнується шляхом внесення нових ускладнених мотивів контурного і виїмчастого різьблення, прикладом чого є зразок сволока в хаті Василини Шкрібляк у присілку Осік біля Криворівні та сволока Ю. Корпанюка в Яворові 1928 року.

На Гуцульщині зустрічаються низькі «саркофагоподібні» скрині на коротких ніжках із двосхилим віком, оздоблені контурним різьбленим орнаментом у вигляді «хрестів», «руж», зигзагів, зубців тощо.

З Верховини походить унікальна пам'ятка – **скриня-стіл** з профільованими накладними лиштвами (ряд подвійних зубців). У центрі передньої дошки міститься різьблений хрещатий хрест, який тоді був дуже поширений на Гуцульщині. На ніжках скрині-стола різьблений чотирикінцевий розквітлий хрест із листками й паростками, а внизу в'юнка рослина з трилистими закінченнями. Володимир Шухевич пише про цю скриню, що вона «новіша, як згадані образи, їй коло 200 літ (судячи з дерева), в кожному разі вказує окраса тої скрині, що різьбяр «знав мудріше» писати й дуже сміло і гарно приновлювати «письмо» до поля...» [18, с. 296].

Гуцульські скрині XIX століття були більших розмірів, із вищими ніжками й плоским віком, декоровані контурним різьбленням у вигляді ламаних ліній, сітки, кіл, півкіл, розет, іноді хрестів. Для посилення художньої виразності скрині тонували природними барвниками, а з початку XX століття окремі мотиви й елементи зафарбовували темно-синьою й темно-коричневою фарбами.

Традиції давнього різьблення представляють **орнаментовані вози** XVIII століття, які походять з Гуцульщини й зараз зберігаються у Львівському історичному музеї та Київському музеї народного мистецтва. «Цікаво, що на крижаницях цих возів вирізьблені бані церков, птахи, дерева, розети, «кривульки» та інші мотиви геометричних форм, виконані плоскою і тригранно-виїмчастою різьбою. Різьблення на цих возах дуже близько споріднене з різьбою вже згаданої скрині з Верховини з XVIII століття» [2, с. 10-11].

Серед багатьох предметів побуту гуцул особливого значення надавав тим, котрі «підносили його особисту повагу» [18, с. 294]. Це була вогнепальна зброя, порохівниці, топірці тощо. Їх старанно прикрашали різьбленням, інкрустацією металом («жируванє») та металевими декоративними накладками, очевидно, починаючи з XVII століття (з того часу відомі гравіровані порохівниці). А сталося це не без впливу зброї міських ремісників. Однак найдавніші зразки різьбленої зброї збереглися лише з кінця XVIII - початку XIX століття.

Припускаємо, що власне шляхом **оздоблення зброї** давня традиція різьблення діставала нові ідеї декорування лож і руків'я. Ці новації були настільки сильними, що врешті в другій половині XIX століття започаткували нову етномистецьку традицію.

До набутоків давньої традиції деревообробництва слід віднести й **обрядові предмети**: повниці, чарки («пугарі»), ложки, фірмаки (форми на сир, який готували на весілля, подібно до короваю). Їх можна датувати першою половиною XIX століття. Вони відзначаються глибоким контррельєфним різьбленням з лаконічними мотивами шестипелюсткових розет, зубців тощо.

У Верховині, с. Зеленому й навколишніх селах у XIX столітті була поширена

дивовижна техніка виїмчастого різьблення півкруглим різцем [15, с. 49]. Її застосовували для прикрашування бочечок-плесканок або двійнят для вина й горілки. Невибагливі пелюсткоподібні мотиви творили суцільний «кожушок», що нагадував велику оксамитну квітку. На початку ХХ століття це різьблення було забуте.

Володимир Шухевич припускає, що техніка виколювання заглиблень та ямок на знаряддях праці належить до первісної: «Може, ще давнішим і примітивнішим способом укрощування є виколювання взорів при помочі звичайного цвяха, яке бачимо особливо на більших площах ярмів, кісят, кужівок, палиць, стрільб, пістолів, тарниць тощо. Площі, в такий спосіб орнаментовані, не представляють ніяких спеціальних мотивів, вони безладу «поцятковані» [18, с. 294]. З останнім твердженням не можна погодитися, бо характер і певний лад «поцяткування» у більшості виробів добре визначається. Втім, примітивна техніка виколювання також була забута внаслідок експансії нової мистецької етнотрадиції наприкінці ХІХ - на початку ХХ століття.

Нарешті, слід сказати про *різьблені сакральні предмети для Святої Літургії* та облаштування церкви, як, наприклад: ручні, напестольні, процесійні хрести й патериці, свічники, трійці, аналої, кивоти та ін. Таких сакральних предметів з ХVІІ-ХVІІІ століть збереглося в церквах, мабуть, найбільше. Однак вони створені переважно професійними різьблярами іконостасів або народними майстрами, що перебували під їхнім впливом, а тому не мають безпосереднього відношення до зміни етномистецьких традицій. Показовим зразком є різьблена патериця з церкви села Криворівня ХVІІІ століття, що нагадує ажурно різьблене «деревце». В її крону з квітами, листочками, дармовисами вплетені й відомі християнські символи: хрестики, голівки та крила ангелів тощо. Споріднена за характером мотивів і засобів виразності патериця з церкви села Ясенів.

У центрі різьбленого круга-саява міститься Розп'яття, а з протилежного боку – голівка. Круг оточують трилисники й промінці, а вгорі завершує патерицю хрестик і дві голівки ангеликів. «Технікою виконання і набором стійких мотивів ясенівська патериця нагадує гуцульські трійці. Очевидно, невідомий нам різьбяр пов'язував свою працю з виготовленням церковних та обрядових предметів» [15, с. 291].

Таким чином, твори деревооброблення невідомих гуцульських майстрів ХVІІ-ХІХ століть дають право стверджувати про існування давньої дошкрібляківської традиції різьблення. Типологія виробів охоплювала основні функціонально-престижні групи: предмети обрядові й культові, елементи будівлі, посуд, транспортні засоби та знаряддя праці, зброю та особисті речі тощо. Основні технічні характеристики виразних засобів давнього деревооброблення зводяться до застосування контурного різьблення одним різцем, виколювання цвяшком або вижолобування ямок різцем; техніка виїмчаста пелюстковидна, виконана одним півкруглим різцем і контррельєфна (форми для сиру). Більшість цих технік до нової традиції деревооброблення не ввійшли.

Майже всі, хто брався писати про художню обробку дерева на Гуцульщині, починали історію з творчості Юрія Шкрібляка та його синів. Тому може скластися хибне враження, що до Шкрібляків не було на Гуцульщині добрих майстрів. Насправді давні пам'ятки різьблення ХVІІІ-ХІХ століть свідчать про супротивне.

Майстри були, але не було ані потреби, ані традиції значити вироби своїми іменами, бо йшли вони на господарські потреби. Лише відтоді, як різьблені предмети почали виставляти на виставках, купувати для колекціонування, подарунків тощо, Шкрібляки першими взяли підписувати свої вироби ініціалами. Хто ж були невідомими предтечами Шкрібляків, Мегединюків і Девдюків?

Володимир Шухевич з приводу праці анонімних гуцульських майстрів, попередників Ю. Шкрібляка, висловлює дуже влучну думку на прикладі двох різьблених лож до рушниць («пушок») кінця ХVІІІ й середини ХІХ століття: «перша сягає давньої минувшини, (має) незвичайний естетичний уклад взорів, виконаних



різьбою, вкладуванням мосяжних бляшок, дротиків і т. ін., вказують, що ремісник був би став певно народним «сточником», наколи б був присвятився тому промислу, – як не менше і той, що так незвичайно по мистецьки вирізьбив новітню ложку (...). Коли ж нині ім'я одного й другого, як і многих інших, забуте або й цілком незвісне, то сталося се тому, що вони «писали» лише для себе, не шукали в різьбярстві побічного заробку» [18, с. 301].

Отже, як бачимо, анонімні майстри працювали не на ринок, а лише для себе. Правда, й інша частина майстрів, що виробляли для збуту також не були відомі. Анонімність – одна з визначальних, але не обов'язкових рис народного мистецтва.

Микола Шкрібляк шкріблею виготовляв «корита, дерев'яні миски, від чого прозвано його Шкріблею; у горах став він довбати ополоники, рахви, палиці, на яких клав «ільчите письмо», і так заробляв він на прожиток» [18, с. 339]. Головне з наведеної цитати, – що саме виробляв Н. Шкрібляк і «клав лише «ільчите письмо» (йдеться про сітку, утворену контурним різьбленням, а можливо, ще якісь інші лінії та мотиви). Н. Шкрібляка можна вважати представником давньої традиції деревооброблення XVIII-XIX століть.

Унікальний дорінник (місткість для освячування яєць, сиру, ковбас на Великдень) невідомого майстра з с. Розтоки датований 1861 роком. Він має не тільки випалений геометричний орнамент у формі кривульок, косих хрестів і маленьких розеточок, «цяточок», а й оригінально виконану по краях посудини ажурним і контурним різьбленням низку хрестиків і «дерев», що нагадують розкішну корону. Без сумніву, майстер згаданого візерунка був яскравим представником давньої етномистецької традиції.

**Художня обробка кольорових металів** на Гуцульщині існувала вже в XVII столітті. З цього часу походить «бартка», датована 1698 роком, зі збірки Коломийського музею, про яку згадує Л.Суха [17, с. 16-17] та мідний хрестик XVII століття (за атрибуцією О. Валька) [3, с. 41-44] та ін.

Австрійський учений Б. Гакке, який в 1791-1793 роках, за дорученням австрійського уряду, досліджував природні багатства Східних Карпат, зазначив про існування тут кількох типів латунних виробів, зокрема: хрестики, згарди, чепраги й топірці [19, с. 118]. Це практично найголовніші групи локальних етнографічних предметів, які широко побутували на Гуцульщині майже до середини XX століття.

Про поодинокі побутові предмети й жіночі прикраси з металу першої половини XIX століття згадують у своїх працях відомі українські вчені Д. Вагилевич, С. Витвицький, Я. Головацький. З цього часу походять датовані 1834 (МЕХП) і 1840-м роком (КМНМГП) атрибутовані палиці й топірці Лукина Дутчака з Брустурова – першого відомого нам майстра-мосяжника, який працював наприкінці XVIII - у першій половині XIX століть.

Врешті, твердження про існування давніх традицій металірного на Гуцульщині відстоювали й сучасні вчені: Л. Суха, П. Жолтовський та С. Боньковська.

Найпершим показником давності народних традицій художнього мосяжництва є проста архаїчна технологія. Суть її полягає в таких процесах: а) виготовлення дерев'яної моделі; б) виготовлення керамічних форм; в) плавлення металу та заливання у розжарені форми; г) гартування гарячих виробів у воді; д) шліфування й декорування виробів.

Суха Л. записала технологію мосяжництва від Д. Девдюка на початку 1950-х років і, порівнявши її з даними кінця минулого століття, опублікованими В. Шухевичем, дійшла до висновку, «що техніка литва за 50 років майже не змінилася» [17, с. 52]. Іншого не можна було сподіватися, тому що В. Девдюк засвоїв цю техніку в кінці XIX століття, насправді ж техніка литва не змінилася протягом 500 років і більше. Оптимально відпрацьована технологія завжди є показником консервативності, стабільним чинником будь-якої традиції, передовсім за рахунок усталених

технологічних стереотипів [12, с. 96].

Ще одним визначником традиційності народного мосяжництва, що сягає углиб історії на кілька століть, може служити асортимент виробів або, точніше, його типологія. В. Шухевич ретельно перелічує всі вироби, які виготовляли гуцульські «слюсарі»-мосяжники, не складаючи жодної системи [18, с. 297]. Л. Суха всі вироби ділить на три групи: «речі побутового вжитку, прикраси й кінська зброя» [17, с. 58]. Стрункішу й більш розгорнену типологію знайдемо в посібнику «Декоративно-прикладне мистецтво» [16, с. 23, с. 92-94]. Її недоліком є те, що вона загальна для всього художнього металу і не враховує особливостей гуцульського мосяжництва, а тому важливо уточнити згадану **типологію**.

**Культові та обрядові предмети**, що належать до найдавніших виробів, у мосяжництві складають три типологічні групи предметів: хрести, персні та згарди. Типологічна група христів належить до дуже давніх і важливих у сакральному розумінні пам'яток і налічує дві підгрупи – хрести натільні та нагрудні [11, с. 62] – й декілька конструктивних типів [1, с. 3-36]. Така ж давня типологічна група перснів, що виражають ідею шлюбу, сімейного благополуччя.

Згарди, що мають форму своєрідного металевого намиста, колись належали до обрядових предметів, на що вказують архаїчні орнаментальні мотиви [6, с. 112]. Згарди за конструкцією поділяють на типологічні підгрупи одноразкових і багаторазкових, а за характером привішених символічних деталей розрізняють хрестикові, дисковидні та ін. Сьогодні згарди зараховують до архаїчних жіночих прикрас [9, с. 50].

**Зброя і спорядження** має найбільшу кількість типологічних груп предметів: топірці, келефи, палиці, ножі та більш пізні – пістолети, рушниці й порохівниці. Палиці, топірці та келефи, що служили подорожнім спорядженням (ціпками), споріднені з древньою зброєю, іноді справді застосовувалися для оборони. Для старовіцького топірця XVII - початку XIX століття характерною є масивна, майже прямокутна форма з ледь розширеним лезом. З середини XIX століття металеві топірці набувають інших форм: лезо розширюється, а чіткі врізи відокремлюють обушок від леза [17, с. 59]. Рукоятки келефів бувають кількох типів. Найдавніший тип, у формі двох голівок коней, відомий в археології під терміном «протоми».

Ще одна рукоятка келефа має закручене гостре закінчення й масивний обушок. Зустрічаються й інші типи келефів у формі «шишки» тощо. Голівки до жіночих палиць завжди округлі. Стрижні таких палиць оздоблювали дротяною плетінкою та інкрустацією латунню.

Мисливські ножі, що вкладалися в ажурну ручку («бгані», «забигачі») й прості, завжди мали орнаментовану рукоятку з рослинними мотивами. Вогнепальна зброя (пістолети, рушниці) зазнала значних впливів цехового ремесла й належить до пізніх форм традиції металістства. Більше народних особливостей мають дерев'яно-металеві порохівниці зі щедрим орнаментальним жируванням.

Окремий вид становлять **предмети кінської зброї**: стремена, кільця, пряжки, бляхи тощо. Вони мають різноманітну форму й гравіроване оздоблення. Наприклад, пряжки для з'єднання шлей є кількох типів: півколісті, півколісто-прямокутні й прямокутні. Знаряддя праці, за винятком кресала, – це пізні й нечисленні типологічні групи предметів, зокрема, лускоріх, гольник і наключник. Ажурнолиті рукоятки до кресал мають лаконічні фігурки у формі коника, собачки та композиційне поєднання гадючки, собачки і двох пташок. Лускоріх зустрічається трьох типів – простий, з гадючкою і з півнем. Гольник – місткість (металевий футляр) для зберігання голок у дорозі – буває кількох типів, але найчастіше з хрещатим оздобленням. Наключник має чотири типи. Найвиразніший мистецький тип з головою «арідника» – злого духа.

Пізній вид народних металевих виробів – **курильне приладдя** – складається з двох типологічних груп: люльки і протички. Люльки налічують велику кількість локальних типів. Серед них найхарактерніша «путилівка», названа так за місцем

виготовлення у селі Путила Чернівецької області. Проклювачі до люльки відомі чотирьох типів: литі, ковані, дротяні та бляшані [17, с. 413].

Останній вид мосяжних виробів – *прикраси*. Чільця й сережки у давнину належали до обрядових предметів і виконувалися з особливим старанням. Натомість чепраги, пряжки й гудзики належать до відносно пізніх виробів одягового доповнення.

Таким чином, формальний типологічний аналіз підтверджує існування давньої традиції мосяжництва, що, ймовірно, припадає на XVII – початок XIX століття, і нової етномистецької традиції, яка виникла в першій половині XIX століття та проіснувала до середини XX століття. Л. Суха дослідила тридцять осередків мосяжництва на Гуцульщині. Головним центром металірного були села Брустурів, Річка й Путила. Виробництво тут, очевидно, тривало ще за часів давньої етномистецької традиції.

Єдиний відомий нам представник цієї традиції – Лукин Дудчак. «Його вироби дещо грубуваті щодо виконання, але свідчать про велике вміння... З орнаментальних мотивів найчастіше вживає «ільчете письмо», «круже» та «колачки»» [17, с. 33-34].

Син Л. Дудчака Никора і внук Дмитро (1856-?) були засновниками нової етномистецької традиції, подібно як у деревообробленні Шкрібляки. Їхнє новаторство щодо форми й декору виробів знайшло підтримку в Миколи Медвідчука (1880-1946) та Лька Кіщука (1874-1945) з Річки, Василя Девдюка зі Старого Косова та ін.

Як уже зазначалося, відомі мосяжники часто були й майстрами художньої обробки дерева. Ця спорідненість помітна у творах і відзначається такими художніми особливостями: площинність на протигагу пластичності, гравірована орнаментика нагадує різьблення на дереві [5, с. 113]. Загалом кількість орнаментальних мотивів на виробках давнього мосяжництва невелика, але вони постійно виступають щораз в інших поєднаннях.

У новій традиції збільшується кількість орнаментальних мотивів, іноді творчо засвоюються мотиви бароко й рококо. Все це було рятівною реакцією на глибоку кризу, яка настала в кінці XIX століття. Тяжку ситуацію не змогли виправити помірковані ідеї нової традиції металірного.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Боньковська С.М. До генезису гуцульських нагрудних хрестів / С.М. Боньковська // Українська хрестологія. Спеціальний випуск Народознавчих зошитів Інституту народознавства НАН України. – Львів, 1997. – С. 31–36: іл.
2. Будзан А. Ф. Різьба по дереву в західних областях України / А.Ф. Будзан. – К., 1960. – 106 с.: іл.
3. Валько О. Гуцульський мідний хрестик XVII ст. / О. Валько // УХ. – 1997. – С. 41–44.
4. Гессе Г. Гра в бісер / Г. Гессе. – К., 1983. – 349 с.
5. Жолтовський П. Художній метал / П. Жолтовський // Українське народне мистецтво. Різьблення та художній метал: Альбом. – К., 1962. – С. 113.
6. Жолтовський П. Художній метал: Історичний нарис / П. Жолтовський. – К.: Мистецтво, 1972. – 113 с.
7. Моздир М.І. Різьбарство / М.І. Моздир // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987. – С. 388–405.
8. Окуневський Т. Наше різьбарство / Т. Окуневський // Господарь і промисленник. – Станиславов, 1879. – № 3. – С. 43–45.
9. Савчук Г. Гуцульські жіночі прикраси / Г. Савчук // НТЕ. – 1987. – № 5. – С. 50.
10. Слово. – 1875. – № 19. – С. 4.
11. Станкевич М. До типології Хреста / М. Станкевич // Родовід. – 1994. – № 8. – С. 62.
12. Станкевич М.Є. Мистецтвознавчі аспекти теорії традиції / Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. // Декоративно-прикладне мистецтво: посібник. – Львів, 1992. – С. 99.
13. Станкевич М.Є. Рідкісні різьблені ікони-хрести XVII - поч. XIX ст. / М. Станкевич // Українська народна творчість у поняттях

- міжнародної термінології: Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань. – К., 1996. – С. 104–109.
14. Станкевич М. Структура художнього тексту хреста / М. Станкевич // УХ. – 1997. – С. 14.
15. Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI-XX ст. / М. Станкевич. – Львів, 2002. – 480 с.
16. Станкевич М.Є. Художній метал / Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. // Декоративно-прикладне мистецтво: посібник. – Львів, 1992. – С. 92–94.
17. Суха Л. Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX-XX ст. / Л. М. Суха. – К., 1955. – 104 с.: іл.
18. Шухевич В. Гуцульщина: Репринт. вид. 1899 р. / В. Шухевич. – Верховина, 1997. – 352 с.
19. Hacquet B. Neueste Physikalisch-politische Reisen / B. Hacquet. – Nurnberg, 1798. – Т. 3. – 284 s.
20. Karpińska I. Huculszczyzna / I. Karpińska // Spółnota pracy: Przemysł sztuka ludowa. – 1936. – № 24. – S. 32–33.

*Віталій Городецький  
(Івано-Франківськ, Україна)*

## **ВІДНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО МЕТАЛІРСТВА ГУЦУЛЬЩИНИ В ЮВЕЛІРНОМУ МИСТЕЦТВІ СЬОГОДЕННЯ**

*У статті здійснений аналіз технології литва на Гуцульщині з точки зору наявності в ній елементів самобутньої культури.*

**Ключові слова:** *металірство, литво, традиційна культура, ювелірне мистецтво.*

*In the article the analysis of technology of casting is carried out on Gucul'schini from the point of view a presence in it of elements of original culture.*

**Keywords:** *metallurgy, casting, traditional culture, jeweller art.*

Металеві вироби є індикатором культурних контактів. Разом з ними, розповсюджується технологія – інструменти і прийоми виготовлення виробів, виробниче оснащення. Розповсюдження технології відбувається паралельно з її вдосконаленням. Реконструкція стародавнього ливарницького виробництва приєднує до типології і візуального аналізу металевих виробів також зведення про різноманітні технологічні прийоми, операції і традиції, що в свою чергу дозволяє вирішувати проблеми пов'язані з розвитком гуцульського металірства і на високому рівні вивчати питання історико-культурного плану.

В цілому, литво – це втілена краса, що власне відрізняє людську історію від всіх інших типів розвитку. Художня обробка металів – мистецтво малих форм. Завдяки красі матеріалу, таланту й технічній майстерності виконавця, вироби набувають вишуканості, високої художньої цінності, особливої виразності.

В даний час в науці все більше уваги звертається на конкретні виробничі процеси – зокрема, литво з кольорових металів. У контексті загальних історико-культурних процесів особливий інтерес викликає проблема кольорової металообробки на Гуцульщині. Металеві вироби є інвентарем, який найлегше проникає з одного культурного середовища в інше. Тому вони є найважливішим індикатором міжетнічних зв'язків.

На початку XX ст. починається систематичне вивчення технології бронзолivarного виробництва стародавніх народів. У цей період Б.Н. Граковим був вивчений процес відливання скіфських стріл і реконструйовані основні типи вживаних при цьому ливарних форм. Перше масове дослідження виробів з кольорового металу, що відноситься до єдиного історичного періоду було зроблено Б.А. Рибаківим, який

узагальнив весь накопичений тоді теоретичний досвід вивчення продукції бронзолivarного виробництва.

Перші згадки про вироби гуцулів з кольорових металів містяться у працях Я. Головацького, Хв.Вовка. Дослідження технології виготовлення виробів з кольорових металів на Гуцульщині пов'язане з ім'ям Р. Кайндль, який в своїх дослідженнях згадує про металеві предмети гуцулів в системі одягу. Технологію виготовлення металевих предметів з кольорових металів на Гуцульщині описано у дослідженнях Д. Гобермана, О. Соломченка. Цінним джерелом етнографії карпатського регіону є праця В. Шухевича «Гуцульщина», де зібраний матеріал з гуцульського фольклору і крім того важливе місце відведене опису металевих виробів. Найбільший внесок у вивчення металевих промислу краю внесла С.Боньковська.

Серед сучасних досліджень виділяється наукова праця М.Гнатюк, М. Гrepиняк «Красою гір натхненні: Народне мистецтво Гуцульщини і Покуття (кінець ХІХ - початок ХХІ ст.)», де автори подають важливі відомості з життя і творчості майстрів мосяжників.

Існує декілька методів дослідження стародавніх металевих виробів: візуальне обстеження, методи металографічного, хімічного, рентгенівського і спектрального аналізів литих предметів, а також експериментальне дослідження і реконструкція. Кожен з цих методів дозволяє виявити певну інформацію.

Перш ніж приступити до розгляду технології виготовлення речей, слід зупинитися на методі опису предметів. Як правило, в літературі приводиться докладний аналіз речей, який стосується технологічних ознак. У даному випадку вважаємо доцільним представити описові та технічні особливості.

У численній технічній і археологічній літературі, які присвячені литву з кольорових металів, практично не приділяється уваги опису слідів, які залишаються на виробах після виробничих операцій, тоді як саме вони дають повне бачення даних про технологію виготовлення виробів.

**Мета статті.** Визначити ступінь розвитку металообробки, технології виготовлення предметів, використання спеціальних операцій моделювання виробів. Все це в ширшому контексті допоможе реконструювати організацію ремісничої діяльності народних майстрів Гуцульщини.

#### **Завдання:**

1. Аналіз гуцульських виробів з кольорових металів та визначення способів їх виготовлення.
2. Визначити сучасні технологічні прийоми для створення традиційних гуцульських творів з металу.

#### **Виклад основного матеріалу**

Для більш повної реконструкції виробничого процесу необхідне всебічне вивчення його інвентарю. Нижче приводимо опис знарядь процесу литва на Гуцульщині, народна назва якого – «зливати мосяж». Виробничий інвентар традиційної культури обробки металу включає: плавильні тиглі, моделі, форми та інший допоміжний інструмент.

*Тиглі* – спеціальні посудини для плавлення металу, народна назва «горше». У матеріалах гуцульського металіства представлені дуже невеликою серією. Нами вивчено декілька екземплярів. Всі вони глиняні і розрізняються розмірами і формою.

*Ливарні форми* (народна назва «фірмак»). В даний час відома значна кількість ливарних форм. Точне їх число встановити складно, оскільки велика частина цих матеріалів не опублікована і зберігається переважно в приватних колекціях.

Для всебічного вивчення і реконструкції виробництва художніх виробів з кольорових металів необхідний багатогранний аналіз його продукції. Відливання є основним і найбільш масовим, а іноді і єдиним джерелом виробничого процесу. Як правило, тут містяться відомості про основні структурні елементи стародавнього

виробництва, до яких прийнято відносити предмет, технологію виготовлення і процес праці.

При класифікації виробів ми враховували не стільки функціональне призначення предметів, скільки технологічні прийоми їх виготовлення, оскільки основним показником тут виступає типологія ливарних форм.

Відповідно до цих принципів литво можна розділити на два типи:

1. Плоске литво, виготовлене в двостулкових формах «стременах» з простим горизонтальним або вертикальним роз'ємом стулоч

2. Порожнисте об'ємне литво з більш складним формуванням, оскільки для виготовлення моделі виробу майстер використовує бджолиний віск.

Виробничий процес лиття з латуні можна розділити на декілька послідовних операцій: плавка металу, заливка його у форму, вибивка (витягання з форми) готового виробу, наступне доопрацювання отриманого відливку.

Повний виробничий цикл кольорової металообробки включає два етапи виробничої діяльності: підготовчі роботи і безпосередньо сам процес ливарного виробництва. Підготовчі роботи включають різноманітні операції допоміжного характеру: виготовлення моделей, приготування формувальних сумішей і форм, підготовка іншого додаткового інструменту.

Ливарними моделями називаються пристосування, за допомогою яких отримують порожнини (відтиск) в ливарних формах, виготовлених з формувальних матеріалів, переважно це була глина і пісок. Як правило, в ливарному виробництві формувальні моделі прийнято класифікувати по матеріалу їх виготовлення на «жорсткі» і «пластичні». «Жорсткими» або «постійними» називаються формувальні моделі, виготовлені з твердих матеріалів – металу, дерева, каменю, які придатні для багаторазового використання. Найбільш поширеним матеріалом, з якого гуцульські ливарники традиційно виготовляли «жорсткі» моделі – дерево. Класифікація за модельним матеріалом проводилася тільки у разі присутності на відливанні прямих ознак – відбитків особливостей структури поверхні, або специфічних прийомів обробки: різанням, струганням, пилянням, свердлінням тощо.

*Дерев'яні моделі.* Дерево володіє безліччю переваг перед іншими матеріалами: хорошою оброблюваністю ріжучими інструментами і порівняно високою доступністю, тому в модельному виробництві гуцульських виробів з кольорових металів воно застосовувалося, як правило, дуже широко. Моделі, виготовлені з якісної деревини, могли використовуватися тривалий час і забезпечувати велику кількість відтиснень форм. Ознаки формування по дерев'яних моделях можна відмітити на певних відливках. На поверхні ряду художніх виробів (на поясних пряжках, топірцях та келефах) чітко фіксуються сліди застосування техніки різьблення по дереву. Таким чином, з приведених вище прикладів видно, що дерево мало широке застосування в модельній справі традиційної культури обробки металу на Гуцульщині. З цього матеріалу виготовляли моделі всіх категорій речей – від прикрас до предметів побуту.

*Пластичні формувальні моделі.* Пластичними моделями називають формувальні матриці, виготовлені з легкоплавких матеріалів: воску, парафіну тощо. Формувальні моделі цього типу не довговічні і, як правило, руйнуються ще в процесі використання. Тому застосування пластичних моделей в гуцульському металістві можна прослідкувати тільки по непрямим ознакам: слідам ліплення, підрізування і загладжування пластичного матеріалу, добре помітних на деяких витворах. Основним матеріалом для виготовлення пластичних моделей, служив віск. Найбільш поширеним методом роботи з матеріалом моделі є ліплення. Віск і воскові складові, через свої пластичні якості найбільш придатні для цієї операції.

*Формувальні матеріали.* Перше, до чого слід звернутися при вивченні ливарних форм, це сировина, використовувана при їх виготовленні. Форми з каменя зустрічаються рідко. Сліди використання глиняних форм помітні на всіх литих виробах

цієї культури, які не піддавалися значній механічній обробці. Таким чином, можна вважати встановленим, що як формувальний матеріал гуцульські ливарники використовували пластичні маси: глину або її суміш із піском, яка забезпечує якісну рівну і чисту поверхню виробів при литві.

*Формування «на землі».* Для отримання відливку, роз'ємну дерев'яну модель укладали на достатньо рівну ділянку землі, після чого обкладали дощечками і набивали формувальну суміш.

*Формування в «страменах» – опоках, виготовлених з дощечок.* Стулки «страмен» з'єднувались між собою [8]. Куди потім втрамбовувалась розм'якшена глина чи формувальна суміш глини з піском. Застосування сирової глини при сушці приводить до об'ємної усадки форми. Тому майстер коректував розміри моделі виробу відповідно до коефіцієнта усадки, яку визначали досвідченим шляхом. На якість відливання дуже впливає вологість форми. Волога – перший і найнебезпечніший ворог металургії. Процеси сушіння і випалення форм мають особливе значення. Надлишок вологи приводить до «скіпання», різкому викиду металу, що може серйозно травмувати ливарника, та негативно впливати на якість відливання.

Також важливою є технологія збірки форм, яка в гуцульському ливарництві на даний час вивчена недостатньо. Відомий методом фіксації стулок «страмена» – обмазка поверхні зібраної форми за допомогою глини. Після просушування або випалення така форма стає єдиним монолітом, оскільки тверда кірка обмазки перешкоджає зсуву її частин. Фіксація стулок за допомогою глиняної обмазки була відома також татарським ливарникам.

У ливарному виробництві Гуцульщини фіксується два типи систем літників, кожному з яких відповідав свій спосіб заливки розплавленого металу у форму:

1. Вертикальна система літника, складена з літника і одного або двох стояків. Заливка в цьому випадку відбувалася зверху вільним падінням.

2. Комбінована система літника, яка складалася з вертикального стояка і одного або декількох сполучних каналів-живильників. У цьому випадку метал також подавався зверху вільним падінням. Плавка металу і литво виробів проводилося у вогнищах відкритого типу без застосування спеціальних пристроїв. Для кольорової металообробки також реконструюються різноманітні прийоми ручного кування «на холодно», але в основному, кування носить косметичний характер. Основним складом сплавів в гуцульському металістві стає латунь, зокрема високоцинкова, до якої додавали олов'яну і свинцеву бронзу або «чисті метали» (мідь, олово).

Своєрідність сучасного ювелірного мистецтва України визначається, в першу чергу, присутністю в ній стародавніх художніх традицій. Існуючи до сьогодення часу, вони немов цементували, зв'язували в єдине явище творчість декількох поколінь художників. Вихід гуцульських традицій в актуальний простір сучасного ювелірного мистецтва ознаменувався не зміною моди, а зміною техніки і впровадженням сучасних технологій.

Несподівана і яскрава подія в сучасному ювелірному мистецтві України – відродження традиційної технології литва, яке відповідає тенденції високотехнологічної оснащеності творчого процесу. Завдяки цим процесам сформувалися творчі особистості, на прикладі Олега Гаркуса, Всеволода Бажалука та інших майстрів.

Репрезентативність основного виду стародавнього культового мистецтва, у тому числі і бронзового литва, вимагає від майстра ретельного відбору виразних засобів. У литих виробках народного майстра Всеволода Бажалука ясність художнього виразу – результат якості опрацювання виробів. Іншими словами, класично здійснені, завершені форми трансформуються в сучасні витвори. Графічна чіткість ліній його виробів присутня як на рівні задуму, так і на рівні технічного виконання. Звідси високі вимоги до матеріалу, майстерності литва. Майстер в своїх творах реконструює архаїчне

литво, створює сучасні вироби ювелірного мистецтва, дотримуючись сакральності, традиційних символів тощо. Він сам формує завдання, і сам шукає її рішення. Можливо, так повинне виглядати чесне мистецтво: без солодкуватості, без необдуманого стилізації. Майстер зображає близький собі образ традиційної культури і передає своєрідний і в той же час загальний для всіх народів досвід первісних вірувань, якоїсь містерії і релігійного культу. Звідси епічність, монументальність навіть невеликих за розміром литих виробів. Сакральні знаки, реалізм образів, декоративізм – різні грані цілісного художнього явища, в якому сама техніка сучасного литва – важливий естетичний компонент.

Литво – найбільш зручний спосіб тиражування ювелірних виробів, але також, це складний і до кінця не вивчений процес. Литвом отримують як окремі деталі ювелірних виробів для подальшого монтування, так і вироби в цілому. Сучасне ювелірне литво полегшує працю майстра, а тиражування і масовий випуск значно знижують ціну на вироби, які можуть бути доступні кожному. Перевагами сучасного литва є точна деталізація, можливість надання складної форми виробу навіть при мінімальних розмірах, а також реалізація найрізноманітніших рельєфів.

Технологія сучасного ювелірного литва – це складний процес, що складається з декількох виробничих етапів, кожен з яких має своє значення для отримання відливок хорошої якості:

1. Виготовлення моделі. Майстер вирізує модель з воску, при цьому враховуючи безліч фізичних чинників, які згодом впливатимуть на розміри майбутнього виробу.

2. Виготовлення гумових прес-форм. Гумові прес-форми виготовляють для масового виробництва отриманої моделі. Як правило, прес-форми виготовляють з гуми гарячої вулканізації.

3. Виготовлення воскових моделей. За допомогою гумових прес-форм на інжекторних установках проводяться дублікати майстер-моделі з воску.

4. Формування блоку (ялиночки) виробів. Воскові вироби збираються в блоки для подальшого формування і заливки металом.

5. Виготовлення форми для литва. Воскові блоки заливаються гіпсоподібною сумішшю, після чого випалюються в печач.

6. Заливка форм металом. Випалені форми заливаються сплавом металів, а потім охолоджуються.

7. Розмивання і розбирання блоку виробів. Після заливки форми розмиваються, блок відливань відбілюється, просушується і розбирається (розкушується). Відливки відділяються від системи літника.

8. Запилювання місць підведення літників і здійснення фінішних операцій, шліфування і полірування. З отриманих відливок обробляються місця підведення літників, після чого проводиться фінішна поліровка за допомогою різних полірувальних паст.

### **Висновки**

Традиційне металірство Гуцульщини характеризується високим рівнем професіоналізму, оскільки народними майстрами створені унікальні художні вироби з кольорових металів. Давнє мистецтво ливарництва пройшло тривалий шлях розвитку і, спираючись на традиції і знання народних майстрів, продовжує розвиватися в сучасних умовах. Безумовно, майбутнє належить новітнім способам лиття металів, але і традиційній техніці литва в піщано-глиняні форми, яке сміло витримало конкуренцію інших способів впродовж століть, знайде місце в майбутньому ливарного виробництва. Чому від нього часто намагаються відійти в даний час? В жодному способі стародавні ливарники не проявили такого високого мистецтва пошуку, як в способі литва в звичайних піщано-глиняних формах. Отже, воно чимось привабливе, незамінне своєю простотою і універсальністю.

Виготовлення виробів технікою литва – складний і трудомісткий процес, що



вимагає спеціальних знань і навиків. Для отримання якісних відливок необхідний великий досвід. На практиці, всі дії майстра дуже складні, існує маса важливих нюансів, які непомітні і не враховуються при теоретичному міркуванні. Об'єктивно оцінити «кваліфікацію» стародавнього ливарника і рівень розвитку ливарної справи на сьогоднішній час лише на підставі теоретичного міркування і прочитаної літератури неможливо.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Боньковська С. *Художні традиції гуцульського мосяжництва / С. Боньковська // Записки НТШ. Праці секції етнографії та фольклористики. – Львів, 1992. – Т. ССХХІІІ. – С. 115-126.*
2. Боньковська С. *Мандрівні ковалі // Східний світ. - 1995. - № 2; 1996. - № 1.*
3. Гнатюк М.В., Грепіняк М.І. *Красою гір натхненні: Народне мистецтво Гуцульщини і Покуття (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.). Майстри, школи, музеї / Миайло Гнатюк, Микола Грепіняк. – Івано-Франківськ: Видавництва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. – 322 с.*
4. Гоберман Д. *Искусство гуцулов / Давид Гоберман. – М. : Советский художник, 1980. – 210 с.*
5. Іван Вах. *До історії дослідження географії народних художніх промислів на Гуцульщині // Історія української географії. Всеукраїнський науково-теоретичний часопис. - Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. - Випуск 2 (12). - С.66-69.*
6. Кайндль Р. *Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази / Раймунд Кайндль. – Чернівці, Молодий буковинець, 2001. – 208 с.*
7. Рыбаков Б.А. *Язачество Древней Руси / Борис Александрович Рыбаков. – М.: Наука, 1987. – 783 с.*
8. Суха Л.М. *Художні металеві вироби українців східних Карпат / Л. М. Суха. – К.: АН УРСУР, 1959. – 104 с.*
9. Шухевич В. *Гуцульщина. Ч. 2. / В. Шухевич // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1901. – Т. V. – 320 с.*

*Ілона Сиваш  
(Київ, Україна)*

### УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ ЯК ОСНОВА ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКИХ ПРОЕКТІВ

Народне мистецтво України надихає не одне покоління митців, що працюють у галузі станкового та декоративно-прикладного мистецтва. Та все частіше вироби народних художніх промислів стають тією базою, на яку орієнтуються у своїх творчих пошуках дизайнери України. В результаті з'являються сучасні дизайнерські вироби, де народна традиція поєднується з новими технологіями, що формують український етнодизайн.

Дослідженням етнодизайну займається низка науковців, серед яких Є. Антонович [1], Т. Кротова [8], З. Тканко [10], І. Удріс [1], які вивчають етномотиви у дизайні одягу, а також цю тему висвітлюють М. Костельна [7], О. Помаранська [9], А. Славінська [10]. Переосмислення мотивів, що характерні для різних видів традиційного художнього ремесла, в центрі уваги дослідників сучасного дизайну інтер'єру, серед яких А. Громнюк, Р. Дьяченко [4], А. Маценко та багато інших.

Сьогодні вимагає від українців єдності. Звернення до національних мистецьких здобутків цьому сприяє. Тому в різних видах мистецтва відбувається звернення до притаманних українській культурі образів та форм. Нині питання українського національного відродження в мистецтві, зокрема, дизайні, є надзвичайно гострим. Та, практика звернень до народних ремесел як до джерела натхнення в мистецтві, а згодом у художній промисловості, існує вже не одне десятиліття.

Проблематика збереження національних художніх традицій, формування на основі переосмисленого народного мистецтва новітньої архітектури, формування українського національного стилю постає з кінця XIX століття, коли внаслідок урбанізації та науково-технічного прогресу народні осередки народних художніх ремесел почали зникати. На противагу глобалізації мистецтва, художники почали збирати зразки народного мистецтва, впроваджувати у свою творчу діяльність технічні й стилістичні прийоми традиційних художніх ремесел, співпрацювати з народними майстрами. І, поряд з негативною тенденцією занепаду народного художнього ремесла, все більше митців розглядали народне мистецтво як базу для творчих запозичень. Задля збереження традиційного народного мистецтва почали організовуватись етнографічні експедиції, формувались музейні збірки традиційних виробів та видавались на їх основі альбоми зразків народних виробів, зокрема вишивки чи різьблення для подальшого відтворення.

Одним із перших увагу було звернено на народний костюм. Народний костюм із XIX століття став не лише атрибутом традиційної культури, а й показником приналежності до певного етносу. «XIX століття характеризується підйомом національної самосвідомості народів Європи. Національна ідея стала ідейною основою боротьби народів за відновлення або утворення національних держав, за національний суверенітет, розвиток національних культур. Література, образотворче, ужиткове мистецтво звернулися до зразків, форм народної культури, що знайшло свій вияв і у сфері костюма» [2, с. 134]. Ці тенденції виявилися близькими українському народу. Вперше до українського національного костюма як до чинника самоідентифікації звернулася інтелігенція кінця XIX століття. Вишиті сорочки ставали обов'язковим атрибутом націоналістів, тих, хто прагнув до незалежності Української держави. Зазвичай, традиційною сорочкою доповнювали міський костюм. Переосмислення традицій народної вишивки, неодмінної складової костюма, почали художники-авангардисти, серед яких О. Екстер, Н. Давидова та ін. Вони сміливо поєднували прийоми як професійного так і народного мистецтва. «На початку XX століття в Україні йшли процеси формування різноманітних художніх напрямів у мистецтві, активної співпраці провідних художників-авангардистів із народними майстрами та звернення їх до символічної мови народної творчості. Творчою лабораторією пошуків у галузі дизайну як комплексного формування предметного середовища та одягу стали осередки народного мистецтва, де плідно співпрацювали професійні художники і майстри народного мистецтва» [6, с. 111].

З приходом радянської влади експерименти в рамках авангарду дуже швидко стали забороненими, але принцип співпраці професійного та народного мистецтва було залишено і закладено в основу художньої промисловості. І не тільки костюм чи текстиль, як раніше, а й інші художні ремесла стали використовувати для цитування та переосмислення. На місцях осередків народних художніх ремесел будувалися фабрики, майстрів запрошували працювати в тісній співпраці з професійними художникам. Ця практика розповсюджувалася на галузь художнього скла, деревообробки, а також широко була представлена в українській художній кераміці.

Серед художників, що в перші десятиліття радянської влади випрацювали зразки для художньої промисловості чи створювали виставкові експонати, вирізнялись самобутніми творами представники школи М. Бойчука.

«Бойчукісти в 1920-х рр. виступили організаторами Межигірського художнього технікуму, який спочатку працював як школа-майстерня. Там викладали П. Іванченко, О. Павленко, І. Падалка, а також народні майстри; її випускниками стали Д. Головка, П. Мусієнко, Н. Федорова. Характерною для Межигір'я була творча співдружність, взаємодія народних і професійних митців. Керамікою займався і бойчукіст О. Саєнко, він також розробляв ескізи для комплексного оформлення інтер'єрів, перетворював усталені форми орнаментів відповідно до вимог сучасності. До вимог виробництва

адаптував традиції народного ткацтва ще один учень М. Бойчука – С. Колос, який у 1925-1930 рр. очолював текстильне відділення Київського державного художнього інституту. Значення творчості бойчукістів у мистецтві велике, адже вони стояли біля витоків українського дизайну, в якому знайшли відображення здобутки професійного і народного мистецтва» [8, с. 40]. Та, враховуючи реалії більшовицького тоталітарного режиму, їх ідеї виявилися занадто інноваційними та національно орієнтованими, тому школу було знищено. Але практика дослідження та переосмислення народних художніх ремесел: текстилю, кераміки, дерева, скла та інших збереглася й у подальшому, та професійні художники декоративно-прикладного мистецтва і далі спрямовували програмно свої пошуки в напрямку народної традиції.

У період другої половини 1930-х-1950-х рр. відбувалося об'єднання радянської промисловості з народними художніми промислами, майстрів долучали до роботи в артілях, направляли працювати на фабрики, заводи [6]. На місцях народних художніх осередків, у регіонах, де було розвинуте те чи інше ремесло, зводились профільні підприємства, що забезпечували населення предметами художньої промисловості.

Розвивалися різні галузі художньої промисловості, зокрема, скло та кераміка, було побудовано Львівську скульптурно-керамічну фабрику, Львівську склофірму «Райдуга», Київський завод художнього скла, Одеський та Артемівський склозаводи, при яких організовано художні лабораторії і т.д. [8, с. 11].

По всій країні було засновано художньо-експериментальні лабораторії, де продумувались нові зразки для тиражування тканин, одягу, посуду, сувенірної продукції. Над ними у тісній співпраці працювали художники та народні майстри. Така співпраця проіснувала на території України практично всі роки існування колишнього Радянського Союзу. Після його розпаду в 1991 році художня промисловість виявилась не підготовленою до існування в умовах ринкової економіки без орієнтації на систему держзамовлень. Та, водночас, українські митці й дизайнери отримали змогу працювати вільно, а не виключно орієнтуючись на уявлення про красу та доцільність представників радянської влади. На певний час в умовах кризи 1990-х років про досягнення українського дизайну, в тому числі, й етно, говорити доволі складно, адже фінансова криза не сприяла його розвитку. Але, поступово, народне мистецтво все більше зацікавлювало дизайнерів, зокрема тих, хто працював у галузі створення дизайну інтер'єру, як приватного, так і громадського. За роки Незалежності спроектовано низку високохудожніх дизайн-проектів у етностилістиці.

Ще однією сферою, де, вже традиційно, приділяється велика увага народному мистецтву, є дизайн одягу. Значна кількість українських модельєрів працюють з народними мотивами вже багато років, а тепер, із соціальними зрушеннями останніх років, починаючи від Помаранчевої Революції 2004 року, і з подіями зими 2014, що ознаменувалася рушійними суспільними протестами, Революцією Гідності, попит на національні традиції в одязі вийшов далеко за межі модного середовища і став масовим. Нині спостерігаємо величезний попит на вишиванки, сучасні речі фабричного виробництва в етностилі. Етноодяг нині відповідає потребам часу, користується попитом у суспільства. І для того, щоб його задовольнити, митці поглиблено досліджують українську національну культуру вбрання.

Не так масово, як вишивка чи народний костюм, але також регулярно розглядається народна кераміка нині як взірець для дослідження в сучасному дизайні посуду. З одного боку, спостерігаємо підвищення попиту на авторський, виготовлений лімітованими серіями керамічний посуд, створений художниками декоративно-прикладного мистецтва, а з іншого, у масовому виробництві керамічні вироби етностилію також є затребуваними. Існують підприємства, які в основі своєї діяльності мають саме створення

» — приватне підприємство у місті Васильків Київської області, створене 2005 на базі промислових приміщень заводу

«Васильківський майоліковий завод». Випускає традиційний український народний майоліковий посуд. Колись саме на цій території був осередок народного художнього ремесла.

Нині виробы дизайну охоплюють всі сфери життя людини. Українські дизайнери, прагнучи створити оригінальний, упізнаваний продукт, досліджують спадщину народного мистецтва та художніх ремесел. Серед джерел, що вони використовують для натхнення постає традиційне народне мистецтво. Його формотворчі, подекуди конструктивні, декоративно-стилістичні прийоми переосмислюються в дизайні, втілюються в новітніх творах. Мотиви народного мистецтва допомагають зробити дизайн певної країни упізнаваним, створити неповторний національний стиль.

Історія звернення дизайну до народного мистецтва починається ледь не з часу виникнення та формування дизайну як явища.

З часом виникла потреба не лише копіювання народного мистецтва, а й його переосмислення. В архітектурі, у декоративно-ужиткових творах, а згодом і в дизайні етнотрадиції стали вираженням національної складової, показником приналежності до української культури. Традиційні символи та образи народного мистецтва завжди несли обрядову та оберігаючу функцію. І хоча нині семантичне значення їх є здебільшого призабутим або втраченим, народне мистецтво продовжує залишатись певним містком, що єднає нас із культурою предків. У мультикультурному середовищі сучасного світу, в умовах космополітичності й уніфікованості архітектури, дизайну та часто навіть мистецтва, художники прагнуть створити національне мистецтво і дизайн своєї країни. Низка стилістичних, формотворчих, технічних особливостей допомагають сформувати упізнаваний образ регіонального дизайну, виділивши його таким чином, серед інших. У тому числі, в формування українського національного стилю дизайну великий внесок народної художньої традиції. І тому зацікавлення етностилем присутнє в багатьох дизайнерських школах Європи, Америки та Азії. В сучасній Україні окрім прагнення завоювати собі стійкі позиції на світовому ринку дизайну, наявні й внутрішні мотиви для використання мотивів народного мистецтва в дизайнерській діяльності.

Отже, практика переосмислення українських народних художніх промислів як основи етнодизайнерських проєктів буде продовжуватись. Вона вимагає подальшого дослідження в культурологічних і мистецтвознавчих працях.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А. Українське мистецтвознавство кінця ХІХ - початку ХХ століття: монографія / Є.А. Антонович, І.М. Удріс; за наук. ред. проф. Є.А. Антоновича. – К.: Вид. Р.А. Козлова, 2015. – 300 с.
2. Бутник-Сіверський Б. Українське радянське мистецтво / Б. Бутник-Сіверський. – К.: Наукова Думка, 1966. – 224 с.
3. Гончар К. Р. Образотворчий фольклор у сучасному культуротворчому процесі: традиції і новаторство: дис. канд... мистецтвознав.: 26.00.01/ Гончар Катерина Романівна; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. – К., 2015. – 224 с.
4. Дьяченко Р. В. Формування дизайну інтер'єрів ресторанних закладів України ХХ - початку ХХІ століття: дис. канд... мистецтвознав.: 17.00.07/ Р.В.Дьяченко; Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2016. – 355 с.
5. Кара-Васильєва Т.В. Полтавська народна вишивка / Т.В. Кара-Васильєва. – К.: Наукова думка, 1983. – 200 с.
6. Косміна О.Ю. Традиційне вбрання України. – Т.І. Лісостеп. Степ / О.Ю. Косміна. – К: Балтія-Друк, 2008. – 160 с.
7. Костельна М.В. Творчість дизайнерів українських будинків моделей середини ХХ - початку ХХІ ст.: Етнічний напрям: канд... мистецтвознав.: 17.00.07/ М. В. Костельна; Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2016. – 219 с.
8. Кротова Т.Ф. Етномотиви і класичні форми в костюмі: свобода перевтілень і межа стилю [Електронний ресурс] / Т.Ф. Кротова. –

- Режим доступу [http://elibrary.kubg.edu.ua/3961/2/T\\_Krotova\\_MK\\_Text.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/3961/2/T_Krotova_MK_Text.pdf).
9. Помаранська О.В., Славінська А.Л. Визначення автентичних ознак української свити для проектування жіночого демисезонного пальто / О.В. Помаранська, А.Л. Славінська // Вісник Хмельницького національного університету. – 2014. – Вип. 3. – С. 273-279.
10. Тканко З.О. Мода в Україні ХХ століття: монографія / З.О. Тканко. – Львів: АРТОС, 2015. – 236 с.

*Олена Гурова  
(Кривий Ріг, Україна)*

## **ВИКЛАДАННЯ МИСТЕЦТВА ВИТИНАНКИ В СИСТЕМІ ПСМНЗ ЯК СКЛADOVA ПРОЦЕСУ ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ТА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ**

*У запропонованій статті узагальнюється досвід впровадження в навчально-виховний процес мистецтва витинанки на уроках предмета за вибором у системі ПСМНЗ з точки зору необхідності відродження традицій українського народного мистецтва та становлення українського національного стилю.*

***Ключові слова:** дизайн-освіта, українська традиційна витинанка, відродження традицій українського народного мистецтва.*

*The proposed article summarizes the experience of introducing the vocabulary in the educational process of the art of choice subjects in the system of out-of-school specialized arts educational institution in terms of the need to revive the traditions of Ukrainian folk art and the formation of the Ukrainian national style.*

***Keywords:** design education, Ukrainian traditional whistling, revival of traditions of Ukrainian folk art.*

***Мета** статті – виявити роль декоративно-прикладного мистецтва (мистецтва витинанки зокрема) та етнодизайну, як споріднених напрямів художньої культури у формуванні естетичної культури учнівської молоді; проаналізувати авторську програму з предмета за вибором (Курс «Витинанка») для художніх шкіл, художніх відділень ПСМНЗ (шкіл естетичного виховання) з точки зору необхідності відродження традицій українського народного мистецтва та становлення українського національного стилю.*

*Інтеграція сучасного українського мистецтва в світову систему культури, сучасні тенденції розвитку української дизайн-освіти передбачає вирішення актуальних проблем формування загальної естетичної культури в системі позашкільної спеціалізованої мистецької освіти України, виховання всебічно розвиненої творчої особистості на кращих зразках культурної спадщини українського народу. Останнім часом відбуваються позитивні зрушення в контексті відродження традицій українського народного мистецтва, зокрема мистецтва витинанки завдяки діяльності професійних художників, майстрів народного мистецтва, педагогів. У 2015 та 2017 роках у Кривому Розі на Всеукраїнському рівні відбулись I та II конкурси витинанки серед учнів ПСМНЗ, високі результати яких засвідчили, що мистецтво витинанки відроджується на рівні підростаючого покоління. Викладачі, як педагоги і водночас професійні художники, впроваджують в навчальний процес техніку витинанки. З метою обміну досвідом та відродження українських мистецьких традицій, піднесення мистецтва витинанки на якісно новий, більш високий рівень. Були проведені Всеукраїнський науково-методичний семінар з проблем розвитку початкової мистецької освіти (червень 2017 року). Ці важливі заходи є підґрунтям для пошуків українського національного стилю в дизайн-освіті учнівської молоді. Наукові праці, в яких визначалась важлива роль народної художньої творчості, належать*

О.В. Духновичу, Я.А. Коменському, С.Ф. Русовій, В.О. Сухомлинському та іншим класикам педагогічної науки. Теоретичними дослідження народних витоків мистецтва витинанки займалися сучасні автори: Станкевич М.Є., Романцов С.В., Серих Л.В., Стрілець О.В. та інші. Мистецтво витинанки ще з ХІХ століття широко використовували в оформленні хатнього інтер'єру. В сучасному мистецтві воно має застосування також в оздобленні одягу, декоруванні тканини, оформленні книг, сценічному оформленні вистав, дизайні поліграфічної продукції (книжок, вітальних листівок, плакатів, екслібрисів), тощо. Останнім часом з'явилися вироби у вигляді об'ємної витинанки та писанки, оздоблені витинанкою.

Акцентуємо увагу на ролі ДУМ у становленні національної моделі дизайну. Слід зазначити, що ДУМ як окремий напрям художньої культури є генетичною основою виникнення етнічного дизайну. Декоративно-ужиткове мистецтво розглядається як частина пластичного мистецтва, що призначене для художнього оформлення навколишнього матеріального середовища, внесення до нього естетичних елементів, створення ідейно-образної основи. В сучасному мистецтві з'явилась споріднена мистецька галузь - етнодизайн, яка є трансформацією елементів національної культури, зокрема декоративно-ужиткового мистецтва (форм, орнаментів, колористики, традиційних технік тощо) у сучасні промислові вироби. Етнодизайн – це багатогранне поняття, що інтегрує художні, технічні, проектні, культурні, мистецькі, етнонаціональні ознаки. З іншого боку, етнодизайн – це своєрідна трансформація елементів національної культури, зокрема декоративно-ужиткового мистецтва, в сучасних промислових виробках, тобто в етнодизайні поєдналися традиційне декоративно-ужиткове мистецтво і сучасні промислові технології. Краса творів народного мистецтва, впливаючи на внутрішній світ майбутніх дизайнерів, збагачує чуттєво-емоційну сферу, формує естетичну культуру, пробуджує почуття прекрасного, виховує активне ставлення до естетичних явищ у дійсності і в мистецтві. Формування національної моделі дизайну на народних традиціях привело до створення оригінальних зразків мистецтва й дало змогу науковцям констатувати наявність «нового українського стилю», що виразно вказало на прагнення української творчої інтелігенції репрезентувати своєрідність художнього світовідчуття власного народу.

Вирішення важливого державного завдання – становлення українського національного стилю в мистецтві покладено на заклади культури та освіти різних рівнів. Сьогодні є нагальна потреба в узагальненні досвіду роботи педагогів в цьому напрямку; систематизації програмного матеріалу з метою опрацювання загальної концепції викладання мистецтва витинанки в закладах початкової мистецької освіти України. Пропонуємо аналіз авторської програми, мета якої – формування базових знань, умінь, навичок учнів засобами декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема мистецтва витинанки. Основними завданнями курсу є реалізація компетентнісного підходу в навчально-виховному процесі, зокрема: пізнавальної, практичної, творчої, комунікативної, соціальної компетентності. В розділі «Зміст навчального матеріалу» сформульовані основні вимоги до знань і практичних умінь учнів наприкінці вивчення курсу; теоретичні засади; орієнтовна послідовність виконання практичних завдань; розроблено орієнтовний тематичний план та орієнтовний перелік творчих практичних завдань із зазначенням мети для кожної теми. Складовою частиною програми є ілюстрований робочий план у вигляді таблиці із зазначенням змісту навчального матеріалу, орієнтовної кількості годин на виконання практичних завдань а також мети, якої слід досягти в результаті вивчення кожної теми; в додатках надається ілюстративний матеріал по кожній темі, кожному завданню.

Зміст навчального матеріалу програми ґрунтується на досвіді роботи з учнями 7-13 років в техніці витинанки, розрахований на шестирічний курс навчання. Вивчення курсу «Витинанка» передбачає ознайомлення з історією виникнення, розвитку української витинанки, застосуванням її в побуті та мистецтві; особливостями

стилістичної мови у порівнянні з витинанками інших народів; з символікою, орнаментикою, традиційними народними мотивами української витинанки; творчістю провідних художників та майстрів народного мистецтва, які працюють в цій техніці; типологією витинанок за художніми та технологічними особливостями; технікою виконання витинанки. В молодших класах учні знайомляться із правилами техніки безпеки, опановують техніку виконання, вивчають різні види витинанок. Ці знання вони в подальшому використовують для створення тематичних сюжетних композицій за власним творчим задумом. Навчальний матеріал програми побудований по принципу науковості, доступності, з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей учнів [4,]. Поступовий перехід від простих завдань до більш складних дозволяє дітям адаптуватись до специфічних прийомів роботи у витинанці, особливого способу абстрактного мислення, допомагає учням досягти основної мети – лаконічності, високого ступеню стилізації та узагальнення зображуваних мотивів та подій. Спонтанність виконання простих операцій під час витинання сніжинок, серветок, книжкових закладок надає учням впевненості в своїх силах, дозволяє розвинути дрібну моторику, формує позитивне ставлення до процесу витинання та психологічну готовність переходити до виконання більш складних завдань та створення витинанок за власним творчим задумом. Разом з тим відбувається знайомство учнів з принципами побудови симетричних зображень. У програмі передбачені також завдання по виконанню асиметричних зображень та асиметричної побудови композиції. Традиції українського народного мистецтва висвітлюються під час вивчення багатьох тем: «Дерево життя», «Птахи», «Квіти», «Візерунок в квадраті, колі». Під час виконання практичних завдань ставиться на меті дотримання композиційних законів, стилістичної єдності, цілісності композиції; гармонійне поєднання кольорів. Важливим аспектом написання програми є урахування регіональних особливостей розвитку декоративно-ужиткового мистецтва. В програмі передбачається знайомство з особливостями Петриківської витинанки, яка славиться в усьому світі; а також з українською традиційною технікою вириванки; є тема «Єдність символів ДУМ» (завдання «Витинанка-писанка»), яка відображає спільну символіку витинанки з унікальним українським традиційним мистецтвом писанкарства. Після того, як учні набули достатнього рівня знань, умінь та навичок в образотворчому мистецтві та познайомились з різними видами витинанки починається процес створення ними сюжетних композицій за власним творчим задумом з використанням вивчених засобів виразності відповідно обраному виду витинанки. Така послідовність викладення програмного матеріалу обумовлена принципами систематичності й послідовності, свідомості і активності, зв'язку теорії з практикою [4, 55]. Особливу роль у цьому відіграють знання учнів про симетрію та асиметрію; статику, динаміку; ритми; зорову вагу та рівновагу в композиції; навички стилізації зображень; володіння технічними прийомами витинанки; творчий підхід до виконання завдання. Вивчення курсу надає перевагу традиційній витинанці, але в разі використання учнями авторської техніки ставиться на меті досягнення високого ступеню стилізації, лаконічності та узагальнення, щоби в композиції домінували якості, найбільш наближені до традиційного мистецтва витинанки.

Основною метою курсу «Витинанка» є також виховна робота серед учнів: виховання почуття патріотизму, поваги до української літературної спадщини та фольклору, культурних традицій українського народу. Цьому сприяють виконання сюжетних композицій за мотивами українських літературних творів; народних казок, пісень; Шевченківську тематику; розкриття тематики українських народних традиційних свят (Різдва, Великодня, свята Івана Купала).

Особливістю програми є те, що в ній містяться додатки, в яких всі теми та завдання проілюстровані творчими роботами учнів. На першій сторінці додатків по кожній темі надаються приклади витинанок у виконанні професійних художників,

майстрів народного мистецтва, решта – фотографії творчих робіт учнів, виконаних в різні роки протягом навчання декількох випусків. Таким чином, навчальний матеріал запропонованої програми узагальнений, опрацьований з учнями та впроваджений в навчально-виховний процес. Отримані результати можна аналізувати, порівнювати з досвідом роботи інших викладачів, використовувати для подальшого удосконалення програмного матеріалу та опрацювання загальної концепції викладання мистецтва витинанки в ПСМНЗ України. Конкретний досвід роботи з учнями в техніці витинанки, який взятий за основу написання запропонованої програми показує, що вивчення мистецтва витинанки викликає в учнів великий пізнавальний інтерес, бажання бути причетними до процесу відродження цього виду ДУМ; сприяє формуванню загальної естетичної культури, всебічно розвиненої творчої особистості з високими моральними та духовними якостями; розвитку творчих здібностей учнів, свідомої громадянської позиції а також вихованню шанобливого ставлення до історичного минулого українського народу, його традицій, культурної спадщини; викликає бажання зберегти та відродити національні традиції мистецтва витинанки.

**Висновки.** Отже, впровадження мистецтва витинанки в структуру навчально-виховного процесу ПСМНЗ є одним із засобів підвищення ефективності дизайн-освіти, створює сприятливі умови для становлення сучасного українського національного стилю. Етнодизайн як засіб формування проектної художньо-естетичної культури, національної самосвідомості учнівської молоді, має стати складовою їхньої професійної підготовки. Саме етнодизайн у змісті освіти та етнодизайнерська діяльність, як засіб творчого художнього розвитку учнів дозволить вирішувати актуальні проблеми формування естетичної культури особистості.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чухрай, М.Є. Станкевич. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Босий О.Г. Міф. Символ. Орнамент. Методичний посібник – м. Вінниця: ФОП Данилюк В.Г., 2011. – 120 с.
3. Зяткіна І.А. Дивовижне мереживо витинанки: навчально-методичний посібник / І.А. Зяткіна. – Тернопіль: Мандрівець, 2013. – 96 с.
4. Пермяков О.А. Педагогіка: навчальний посібник / О.А. Пермяков, В.В. Морозов. – 2-ге видання, виправлене і доповнене – К.: Знання, 2010. – 171 с.
5. Станкевич М.Є. Українські витинанки. / Станкевич М.Є. – К.: Наукова думка, 1986. – 124 с.
6. Українська витинанка. Альбом-каталог Всеукраїнської виставки. – К.: Народні джерела, 2013. – 112 с.: іл.

*Алла Руденченко  
(Київ, Україна)*

#### **ЕМПІРИЧНИЙ ДОСВІД ДИЗАЙН-ОСВІТИ В УКРАЇНІ**

Поодинокі свідчення появи в Україні діяльності, яку в світі прийнято називати дизайнерською, зафіксовані у працях, що вийшли друком у найпотужнішому в Україні промисловому районі кінця ХІХ - початку ХХ ст. – так званому, Південному (за тодішньою імперською назвою), а по суті Східному – з огляду на територіальні межі України.

З урахуванням проблеми дослідження проаналізовано значну кількість теоретичних джерел, присвячених історичним, теоретичним і прикладним питанням українського народного декоративно-прикладного мистецтва і сучасного етнодизайну. Зокрема, розглянуто наукові праці Є. Антоновича, Л. Данченко, Л. Жоголь, П. Жолтовського, А. Жук, Я. Запаса, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кари-Васильєвої, Т. Косміної, Ю. Лащук, К. Матейко, В. Могилевського, О. Найдена, О. Ноги, Б. Тимківа, В. Самойловича, М. Селівачова, М. Станкевича, В. Титаренко, О. Федорука,



В. Щербака й ін.

Мета статті – проаналізувати емпіричний досвід дизайн-освіти в Україні.

Друковані джерела мають відомості про започаткування освітніх осередків, які продукували елементи дизайнерської підготовки майбутніх проектувальників та художників-ремісників. Найбільшої інформації надають звіти про діяльність Харківського технологічного інституту та художньо-промислової школи М. Раєвської-Іванової. Були в Україні ще інші центри, де до проектування вишитих виробів і сучасного на той час одягу залучалися художники-новатори. Так, наприклад, джерелом абстрактних кольорових композицій були українські вишивки села Вербівка, що на Черкащині. На їх основі художниками-авангардистами конструювалися панно з різноманітних геометричних фігур, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Розроблялися нові принципи моделювання одягу, декору інтер'єру.

В атмосфері творчих пошуків народжувалися нові форми сучасного мистецтва. В Москві 6-9 грудня 1917 р. відбулася друга виставка сучасного декоративного мистецтва, на якій експонувалося понад 400 зразків вишивок, виконаних майстринями Вербівки за ескізами майже всіх художників-супрематистів. Вони свідчать про експериментальні пошуки під час створення композицій, в яких предметна форма конструювалася з різноманітних геометричних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Фольклорний архетип народного мислення вони підняли на космічний рівень планетарного значення. У 1915-1917 рр. Наталя Давидова з Казиміром Малевичем у Вербівці розробляє нові принципи моделювання одягу, що було невід'ємною частиною завдань, які постали перед мистецтвом нової епохи.

У статтях С. Одзивольського, Т. Мунніха, Н. Меруновича знаходимо свідчення про вельми активний розвиток художньо-промислової освіти у Галичині, яка тяжіла більше до декоративно-прикладних засад. Перші статті, присвячені осмисленню «виробничого мистецтва», з'явилися у 20-х - на початку 30-х рр. ХХ ст. Більшість зі статей, які були опубліковані в журналах «Нова генерація», «Авангард», «Життя і революція», відображали захопленість духом експерименту, почуттям причетності до творення нового мистецтва, яке має сприяти розбудові нового суспільства. У брошурі В. Поліщука, присвяченій творчості В. Єрмілова, висвітлені новаторські розробки майстра, якого називають піонером вітчизняного дизайну.

Друга половина 30-х, 40-і та 50-і рр. ХХ ст. не залишили у радянській мистецтвознавчій думці навіть поодиноких статей, котрі б висвітлювали розвиток дизайну в Україні. Однак, певні відомості про творчі процеси, що стосуються окремим проблемам функціонування дизайну, містяться у виданнях 30-х рр. ХХ ст., які вийшли друком на західноукраїнських землях.

У 60-80-х рр. ХХ ст. публікувалися статті на сторінках московських видань, які фрагментарно висвітлювали дизайнерські події в Україні, адже своїх власних професійних журналів чи збірників в Україні на той час не було. У журналі «Техническая эстетика» та наукових збірниках ВНДІТЕ (Всесоюзного науково-дослідного інституту технічної естетики) вийшли друком статті Б. Бойтка, Д. Котенка, В. Лістрового, Б. Войно-Данчишина, О. Баришева, В. Єлькова, О. Шеховцова, В. Пузанова, О. Бойчука та ін.

Видання у 1975 р. монографії З. Фогеля «Василь Єрмілов» стало важливою подією у розвитку теорії вітчизняного дизайну. Аналізуючи творчість майстра, вчений відзначав різноманітність його художніх пошуків, де поруч з художньо-конструкторськими роботами неабияке місце посідали розробки українського народного орнаменту.

Попри розмаїтість його творчих уподобань, що часто викликали звинувачення колег в еkleктизмі, своїм головним завданням В. Єрмілов вважав зробити «світ, який все в більших масштабах ставав світом техніки, був у той же час по-людяному прекрасним. Це значить, що прекрасними, доцільними, доступними, красивими –

мають бути речі: уся сукупність речей, котрі оточують людину повсюди, – у праці, побуті, на відпочинку, навчанні, громадській діяльності» [1, с. 23]. Вчений зауважує на тому, що одним з найважливіших завдань для подальших досліджень має стати вивчення педагогічного досвіду В. Єрмілова.

Харківській школі дизайну присвячена ціла низка наукових праць. Розпорошені по приватних колекціях навчальні завдання В. Єрмілова, а також відсутність відомостей щодо місця знаходження розроблених ним програм до сьогодні залишають питання про мистецтвознавчу та педагогічну спадщину знаного майстра.

Систематичний друк наукових розвідок про вітчизняний дизайн розпочався з початку 90-х рр. ХХ ст. Причиною цього послужила поява цілої низки українських наукових видань. Особливо слід відзначити монографію О. Ноги «Українська художньо-промислова кераміка Галичини 1840-1940 рр.». У цій праці вчений присвятив окремий розділ художньо-промисловій освіті. Автор висвітлив головні етапи її розвитку і слушно зауважив, що рух за створення художньо-промислових шкіл в Україні (як на Сході, так і на Заході) почався одночасно саме в 1870-1877 рр. У ньому брали участь знані діячі культури та чиновники високого рангу. Підкреслюючи роль галицької інтелігенції у тому русі, під тиском котрого було утворено при Відділі краєві «Комісію краєві для справ промислу домашнього і ремісничого», автор говорить, що вона мала на меті. в першу чергу. організацію та розвиток фахових художньо-промислових і ремісничих шкіл. Власне галицька інтелігенція і відіграла найважливішу роль в позитивних зрушеннях Галичини в сфері художньої промисловості. Діяльність галицьких інтелігентів на 1984 р. сприяла активності художньо-промислового руху, збільшенню промислових шкіл до 31 та шкіл «заводових» до 32 (з котрих чотири мали державний статус), пожвавленню науково-видавничої та культурно-просвітницької діяльності в 80-90-х рр. ХІХ ст. Тому ці тенденції мали загальноєвропейський характер.

Утворивши потужне підґрунтя для подальшого розвитку дизайну, активні пошуки новітніх художніх рішень у першій третині ХХ ст. стали об'єктом спеціальних досліджень у сучасному мистецтвознавстві. Так, зокрема, у монографіях Л. Соколюк «Графіка бойчукістів» та О. Ільницького «Український футуризм» міститься цінний матеріал щодо осмислення загальнокультурних чинників формування самотнього українського графічного дизайну 20-30-х рр. ХХ ст.

Тривале вивчення Л. Соколюк творчої спадщини М. Бойчука дало свій результат: фундаментальна праця «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва» [2]. Особливий інтерес привертає розділ згаданої праці «Школа М.Бойчука та «виробничий рух». Авторка зазначає, що «виробничники», відкинувши станкові форми, вважали, що мистецтво нової, «пролетарської» доби повинно зосередити свої завдання на творенні естетичного середовища для народних мас, на зв'язку мистецтва з промисловим виробництвом. Попри межі часу, «виробничники» закладали теоретичні основи сучасного дизайну.

Етномистецькі традиції у модерні та авангарді висвітлює стаття М. Станкевича [3]. Важливими є спостереження автора щодо узгодженості формотворчих параметрів мистецтва авангарду з етномистецькою традицією. Вчений, щоправда, застерігає: «У художній системі авангарду зв'язки із етномистецькою традицією не лежать на поверхні. Вони чисто концептуальні й не випадкові. При цьому є очевидним той факт, що в одних мистецьких напрямках авангарду такі зв'язки більш виразні, в інших – приховані, або відсутні цілком» [3].

Пошук глибинних зв'язків між народною творчістю та сучасним мистецтвом (дизайном у тому числі) – є головним напрямком теоретичних розробок М. Станкевича. Приміром, у статті «Народне мистецтво і дизайн», вченим запропоновані прийоми порівняльного аналізу, висвітлюється логіка основних рівнів формотворення народного мистецтва і дизайну. Українське народне мистецтво і дизайн не відокремлені глухою стіною, вважає вчений. Низка характерних і логічно вмотивованих рівнів

формотворення дозволяє порівнювати твори дизайну та ужиткового мистецтва, серед яких М. Станкевич виділяє: функціональний рівень, рівень матеріалів, технологічний рівень, антропомасштабний рівень (людина – міра всіх речей), рівень інтер'єру (середовище – міра всіх речей), рівень екстер'єру, семіотичний рівень. «Досвідчений народний майстер у своїй уяві поєднує усі необхідні якості в єдине ціле і в результаті народжуються предмети логічні, зручні, конструктивні і досконалі. Саме в цих предметах виразно виступає вміння майстра синтезувати форму залежно від її функціонального застосування» [4]. Можна говорити про те, що витoki дизайну сягають не лише професійного мистецтва, технічного конструювання і виробництва, а й раціонально-мистецьких основ традиційної творчості, – підкреслює вчений. Саме тому майбутнє вітчизняного дизайну він вбачає у засвоєнні етномистецьких ідей і традицій. І, власне, саме це є основою курсу етнотдизайну для студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Подібні думки висловлює П. Татіївський, який здійснив структурний аналіз художньої мови предметної творчості на матеріалі місцевих ремісничих традицій, виявив компоненти, що визначають його регіональну своєрідність, типологічні якості регіональної культури тощо [5]. Образний стрій, на думку П. Татіївського, являє систему типізованих, сягаючих до давніх праформ, образів, що відбивають ціннісні уявлення регіональної спільноти. Пластична культура охоплює засоби художнього виразу, традиції зображення, стійкі композиційні схеми, прийоми формотворення, конструктивні прийоми, колорит. Технічні особливості ремісництва полягають у прийомах ручної праці, засобах обробки матеріалу, навичках формотворчості, у яких відбивається регіональний досвід духовно-практичного засвоєння місцевої природи. На думку вченого, саме на прикладі окремих кустарних промислів можна простежити феномен регіонального стилю в етнотдизайні [5, с. 12].

Окремої уваги заслуговують праці, які відбивають головні етапи розвитку теорії дизайну в СРСР, а саме у колишньому ВНДІТЕ. Саме цей науково-дослідний осередок визначав головні напрями досліджень, поступово формуючи методологічний фундамент дизайнерської професії. Зокрема, О. Генісаретський запропонував такі важливі для теорії дизайну методології, як «тематичне проектування», «проектотдповідність культурних значень», «екологічна естетика» тощо [6]. К. Кантор увів парадигму проектування як відокремлену від практично-виробничої діяльності функції «цілепокладання», вільний прояв якої стикується з космічним універсалізмом творчої свідомості, що реалізує у проектній мові головні задуми та цінності культури [7]. В. Сидоренко дослідив безпосередньо процес становлення ідеї проектної культури та її втілення в естетиці дизайнерської творчості [8].

У загальному обсязі наукової, мистецтвознавчої літератури, врешті, простежується низка публікацій, присвячена суто сучасним проблемам розвитку дизайну в Україні. Доцільно серед них виокремити такі групи: 1) дизайнерська освіта; 2) національна модель дизайну; 3) постмодерністичний підхід до осмислення мистецько-дизайнерських проблем. Перша група кількісно найбільша і містить публікації, побудовані здебільшого на практичному досвіді викладання основних дизайнерських дисциплін в українських ВНЗ. Надзвичайні темпи розвитку дизайнерської освіти в Україні поширили зазначений напрям дослідження. Методичні розробки, узагальнення досвіду викладання і пропозиції щодо інноваційних технологій в дизайн-освіті посідають важливе місце у загальному обсязі публікацій.

Попри надзвичайну чисельність публікацій методичного характеру, єдиною фундаментальною працею серед них і до сьогодні залишається колективна монографія під назвою «Харківська школа дизайну» [9]. В ній послідовно розглядається історико-культурні передумови та особливості становлення художньо-промислової освіти у Східному регіоні України, головні принципи підготовки дизайнерів та організації навчального процесу в Харківському художньо-промисловому інституті (нині

Харківська державна академія дизайну і мистецтв).

Творення «національної моделі дизайну» реалізувалося спробами етнізації шрифтів, оздобленням творів народним орнаментом, використанням «національних» образів чи сюжетів. Проте наведені приклади доводять, що сама національна форма, без урахування особливостей національного синтаксису комунікації, не творить національного стилю.

Сучасний дизайн завжди орієнтується на новітні технологічні досягнення, авангардні течії (те, що викладалося з цієї тематики 5 років тому, нині стає вже неактуальним), а для розробки повноцінних освітніх програм не вистачає навчально-методичної літератури і особливо вітчизняної. Все це, на жаль, говорить про те, що дизайн в Україні знаходиться на самому початку шляху свого розвитку, однак наше завдання – підкреслити всю важливість усвідомлення цієї проблеми, яка на сьогоднішній день повинна зайняти не останнє місце у великому списку завдань державної національної політики.

Упровадження інноваційних методів вдосконалення освіти в Україні – процес тривалий і успішність реалізації такого підходу до української дизайн-освіти багато в чому визначається особистісно-професійною позицією педагогів, їх ставленням до цієї проблеми і, звичайно, здатністю до подолання стереотипів у професійній діяльності. Однак головне – визначення повного списку завдань інноваційної діяльності стане можливим тільки тоді, коли всі учасники освітнього процесу отримають відповіді на більшу частину питань, які ставить перед суспільством сучасне життя.

У попередньому підрозділі було з'ясовано, що розвиток дизайну та дизайн-освіти у світі відбувається поступовим закономірним шляхом, який зумовлений низкою соціально-економічних, мистецьких та освітянських чинників. Сучасна вітчизняна дизайн-освіта є складовою цього процесу, однак їй притаманна власна специфіка, спричинена історичними, географічними, економічними, національно-етнічними та психологічними обставинами й умовами.

Аналіз виявлених тенденцій у зіставленні з основними концепціями реформування і модернізації вітчизняної дизайн-освіти дозволив нам визначити теоретичні положення, що спрямовані на актуалізацію і розвиток вітчизняного дизайну та дизайн-освіти:

1) взаємозалежність розвитку дизайну та дизайн-освіти, тобто рівня художньо-естетичної і проектної культури суспільства та вимог до професійної компетентності дизайнера;

2) стан дизайнерського мистецтва та його значущість для розвитку національної культури;

3) зорієнтованість навчальних закладів на розвиток особистості дизайнера як творця національної культури;

4) значущість ідей людиноцентризму у підготовці дизайнера, якими зумовлюються не лише суто професійні характеристики, а й спосіб життя, мислення, рівень культури тощо;

5) перехід дизайн-освіти від «знаннєвої» до особистісно розвивальної та компетентнісної парадигми;

6) гнучкість творчої спеціальності, свобода вибору освітніх програм, проектування індивідуальних освітніх траєкторій, що сприяє доповненню навчальних планів актуальними спеціалізованими курсами, зокрема з етнотдизайну.

Тривалі спостереження за навчальним процесом підготовки дизайнерів дозволяють стверджувати, що окремі лекційні курси не завжди враховують те, що майбутній дизайнер краще засвоює знання, якщо вони супроводжуються наочними моделями, тобто одночасно базуються на науковому й образному мисленні. Це, звичайно, складний, неоднозначний процес, що вимагає глибокого теоретичного осмислення. Педагоги, здебільшого, слабо розбираються в цій галузі і не сприймають

саму суть феномену дизайну, працюють, використовуючи академічні знання, часто відірвані від життєвих реалій. Відповідно, студенти, що випускаються з навчальних закладів, також бувають непристосовані до сучасної економіки і соціальної сфери. Іншими словами, повинна здійснюватися професійна підготовка студентів до усвідомленої і творчої праці в умовах конкуренції і безробіття, а також до мобільного професійної діяльності, перекваліфікації та зміни професії. Більш того, повинна бути забезпечена адаптація випускників на ринку праці та можливість планування їх професійної кар'єри.

Сучасні темпи технічного прогресу зумовлюють нові вимоги суспільства до майбутніх фахівців і, як наслідок, необхідність модернізації освітніх технологій в сфері вищої освіти, в цілому; і в дизайн-освіті, зокрема. Особливості сучасної дизайн-освіти полягають в тому, що вона здійснюється на тлі глобалізації суспільного розвитку. Інформаційне суспільство потребує нових ідей, нових знань, передбачає формування у кожної людини нового мислення. Перспективна система дизайн-освіти повинна формувати у студента потребу в неперервному самостійному оволодінні знаннями впродовж всього активного життя. Неперервна освіта сприяє повноцінній самореалізації як на професійному, так і на особистісному рівнях. Для дизайнера це особливо важливо, бо природа його професійної діяльності вимагає різнобічного, гармонійного розвитку особистості – творчого, духовного, інтелектуального, емоційного, естетичного, національного.

Однак, на жаль, сучасна система дизайн-освіти має подвійну тимчасову спрямованість – у минуле та майбутнє. В дизайн-освіті, з одного, боку, здійснюється відтворення накопичених знань і досвіду, а з іншого – закладається і визначається вигляд майбутньої життєдіяльності, як окремої людини, так і всього суспільства в цілому. Тому система дизайн-освіти може реалізовуватися за однією з двох схем: 1) підтримуюче навчання – фіксовані методи і правила, призначені для того, щоб впоратися з уже відомими, повторюваними ситуаціями; 2) інноваційне навчання – формування здатності студентів до проектування свого та суспільного майбутнього.

Якісно нові соціокультурні умови, пов'язані з дією закономірностей становлення України як суверенної національної держави, ставлять перед педагогами в галузі дизайн-освіти завдання перегляду існуючих уявлень про специфіку об'єкта дизайну, його переорієнтацію на національні витоки. Зазначене має бути сучасним теоретичним і методологічним підґрунтям повноцінної професійної підготовки майбутнього фахівця з етнодизайну.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Поліщук В. *Українське малярство. Василь Єрмілов / В. Поліщук.* – Х.: Рух, 1931. – 126 с.
2. Соколюк Л.Д. *Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05 / Л.Д. Соколюк; НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.* – К., 2004. – 35 с.
3. Станкевич М. *Проблеми етномистецької традиції в модерні й авангарді / М. Станкевич // Мистецтвознавство.* – Львів, 2001. – С. 9-15.
4. Станкевич М. *Народне мистецтво і дизайн : логіка основних рівнів формотворення / М. Станкевич // Мистецтвознавство.* – Львів, 1999. – С. 65-70.
5. Татіївський П.М. *Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні : автореф. дис. ... канд. техн. наук : 05.01.03 / П. М. Татіївський; Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт.* – К., 2002. – 18 с.
6. Генисаретский О.И. *Круг понятий, относящихся к технической эстетике / О. И. Генисаретский // Разработка терминологического аппарата дизайна.* – М. : ВНИИТЭ, 1982. – С. 19-23.
7. Кантор К.М. *Правда о дизайне / К. М. Кантор.* – М. : АНИР, 1996. – 284 с.
8. Сидоренко В. *Венеціанські Бієнале і проблеми сучасного мистецтва в*

Україні / В. Сидоренко // Сучасне мистецтво. Зб. наук. праць Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Вип.1. – Х.: Акта, 2004. – С. 117-123.

9. Харьковская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в ХПИ : метод. материалы / Сост. А.В. Бойчук, В.Я. Даниленко, А.Г. Устинов. – М., 1992. – 116 с.

*Андрій Хлопов  
(Полтава, Україна)*

## **ВПЛИВ ЕЛЕМЕНТІВ ЕТНОДИЗАЙНУ НА ФОРМУВАННЯ МАТЕМАТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ОСВІТНЬОЇ ГАЛУЗІ «ТЕХНОЛОГІЇ»**

На сучасному етапі розвитку суспільство знаходиться на зламі ідеалів і внаслідок цього перед ним стоять зовсім нові завдання. У зв'язку із цим, підготовка вчителя освітньої галузі «Технології» також набуває нового змісту, змінюються методи, форми і засоби [1]. Сучасна студентська молодь, яка навчається у педагогічних закладах вищої освіти, володіє великим обсягом інформації завдяки сучасним інформаційно – комунікаційним технологіям та засобам масової інформації.

Виховання у майбутніх вчителів освітньої галузі «Технології» любові до праці як вищої цінності людства втілюється у процесі технологічної підготовки в загальноосвітній школі.

Метою праці вчителів освітньої галузі «Технології» є виховання всебічно розвиненої особистості, яка може працювати в умовах високотехнологічного конкурентного середовища. Сучасна молодь повинна бути адаптованою до навчання у закладах вищої освіти саме нашої держави.

Будь-яка реформа має своєю метою покращення системи освіти та створення якісно нової системи підготовки фахівців різних галузях. На сучасному етапі в умовах політичної нестабільності в країні також виключно велику роль відіграє патріотичне виховання та елементи етнодизайну з метою виховання свідомих громадян України, які в подальшій своїй праці у школі як вчителі освітньої галузі «Технології» будуть нести учням національну ідею і найцінніше – любов до Батьківщини та рідної землі.

Розробці нових підходів до підготовки майбутніх педагогів, моделюванню різних аспектів педагогічної діяльності та розвитку особистості вчителя присвячений цілий ряд досліджень наступних авторів: А. Вербицький, І. Зязюн, Н. Кузьмін та інших [5]. Проблеми виховання у процесі трудового навчання, суспільно корисної та продуктивної праці вивчали С. Богданова, А. Вихрущ, О. Васильєв. Питання формування загальнотрудових умінь і конструкторських здібностей, розвитку технічного мислення й пізнавальних інтересів розглядаються у працях В. Деркача, В. Катаєва, В. Качнева, В. Колотилова, Т. Кудрявцева, Д. Купова, І. Матюші, дидактичні проблеми трудової політехнічної підготовки досліджували Н. Бабкіна, Р. Вендровська, М. Жидельов, К. Катханов, М. Махмутов, П. Ставський, Д. Тхоржевський. Аспекти дидактики трудового навчання розкрито у працях О. Коберника, Г. Левченка, В. Мадзігона, В. Сидоренка, Д. Тхоржевського. Деякі організаційно-педагогічні аспекти вдосконалення продуктивної праці з метою активізації творчої діяльності учнів знайшли відображення у роботах П. Андріанова, В. Дудкіна, В. Євграфова, В. Моляко. Підходи до періодизації розвитку системи трудової підготовки учнів в Україні розкрито в історико-педагогічних працях Ю. Аверічева, А. Вихруща, Є. Волохова, С. Дем'янчука, Н. Слюсаренко. Теорії та історії розвитку педагогічної науки присвячено роботи таких авторів: О. Адаменко, А. Бойко, В. Галузинський, М. Гончаров, М. Євтух, Н. Калініченко, В. Кремень, О. Сухомлинська [8].

Насамперед майбутній вчитель освітньої галузі «Технології» повинен бути високоосвіченим. Початок ХХІ століття показав, що прийшов час новітніх високих за своїм розвитком технологій, які суттєво вплинули на умови та характер праці і, в цілому, трудової діяльності. Теоретичні і практичні аспекти трудової підготовки учнів, розроблені і перевірені в практичній діяльності В. Сухомлинським, одержали подальший розвиток у авторській інноваційній моделі сільської школи педагога-новатора І. Ткаченка. Важливим новим кроком була розробка у 1960-1962 рр. Д. Тхоржевським навчальних планів і програм, які сприяли вдосконаленню процесу трудового навчання учнів на основі ідей політехнічної освіти. Сучасна теорія навчання і виховання все більше звертається до людини, її потреб, а також – до процесів, що виникають у неї завдяки здійсненню нею діяльності, внаслідок педагогічного впливу, спілкування з іншими [4].

Підготовка фахівців, які відзначаються високою професійною компетентністю, сформованим методологічним мисленням, розвиненою загальною та професійною культурою, творчим підходом до самореалізації завжди була актуальною у педагогічній освіті. Академік І. Зязюн зазначає, що для традиційної педагогіки характерні погляди, що базуються на управлінні, впливі, формуванні особистості. За такого підходу мета виховання – всебічний і гармонійний розвиток особистості [2]. Мистецтво упродовж усієї історії людства успішно використовувалося у процесі формування особистості і становлення її індивідуальності та було важливою складовою педагогіки, освітніх і виховних систем різних історичних епох. Мистецтву завжди відводилося одне з пріоритетних місць за силою впливу на особистісний розвиток людини. В умовах глобальних процесів, бурхливого інформаційно-технологічного розвитку, пошуку прогностичних підходів до здійснення суспільного поступу, стверджує Н. Ничкало, – будь-яка людина, будь-який фахівець, позбавлений радості пізнання мистецтва, не може ефективно самореалізуватися й досягти істинного людського щастя. Сучасний розвиток суспільства, глобальні соціальні, технологічні та інформаційні зміни вимагають нових підходів у підготовці фахівців усіх рівнів та сфер діяльності людини. У зв'язку з цим перед людством постають проблеми, пов'язані із професійною підготовкою фахівців вищої кваліфікації, здатних до самостійної, високоефективної, творчої діяльності [3]. При вивченні технічних та технологічних процесів формується уявлення про техніку як засіб пізнання. Ці знання отримує майбутній вчитель освітньої галузі «Технології» під час опанування циклу технічних дисциплін. Набуті технічні знання майбутній вчитель повинен вміти застосовувати на практиці. В сучасних умовах ставиться завдання: виховувати патріотичне ставлення до своєї Батьківщини. Цьому сприяє вивчення дисципліни «Народні промисли України». Крім того, куратори груп регулярно проводять бесіди зі студентами з тем патріотичного спрямування, формуючи тим самим особистість майбутнього вчителя.

Вчитель трудового навчання та технологій у своїй щоденній роботі безпосередньо працює на верстатах, тому одним з головних є питання охорони праці та дотримання техніки безпеки, створення умов безпечної праці. Ці навички студент набуває при вивченні циклу дисциплін, до якого входять «Безпекознавство», «Основи охорони праці».

При формуванні особистості майбутнього вчителя значну роль відіграють математичні знання, графічні навички, вміння аналізувати, розраховувати, робити висновки. Цьому всьому навчають дисципліни «Вища математика», «Креслення». У Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка на факультеті технологій та дизайну вивчається цілий ряд дисциплін, спрямованих на формування цілісної особистості вчителя освітньої галузі «Технології». У сучасних умовах життя і праці вчителя його відносини зі світом високо технологічні [7]. Цивілізація стрімко розвивається, просувається до освоєння нових високо економічних технологій зі створення машин різного типу, виду і призначення. Часто цей процес

супроводжується стражданнями для людства у вигляді екологічних катастроф в основному завдяки людській недбалості.

Входячи цивілізовано до соціально-орієнтованих ринкових відносин [7], молодь особисто вибирає шлях свого подальшого життя при виконанні двох умов: навчання технологічній культурі та розуміння технологічного світу.

У загальноосвітніх навчальних закладах Полтавщини впровадженій профільний технологічний напрямок навчання з конкретною особливістю: навчання учнів майбутнім робітничим професіям [7]. Розвиток творчих здібностей та ділових якостей молодого фахівця при освоєнні технологічного світу приходять під час цілеспрямованих занять. Василю Сухомлинському належать слова про те, що «... творчості треба вчити». Вчені стверджують, що при ознайомленні учнів зі світом нових професій, технологій повинна бути теорія і практика, а учні повинні самі правильно обирати свою професійну діяльність. У цьому велика роль належить трудовому навчанню [6]. В основі успішного навчання та вивчення технічних дисциплін лежить добре засвоєна математична підготовка.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Анісімов М.В. Основи побудови мультимедійних навчальних посібників / М.В. Анісімов // Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. Науковий збірник Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Випуск XVIII. – Умань, 2006. – 273 с.
2. Бойчук В.М. Мистецькі аспекти в підготовці майбутнього вчителя технологій / В. М. Бойчук // Проблеми та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти. Щомісячний науковий журнал. – 2013 р. – № 36.
3. Горчинський С.В. Розвиток інтересу до гурткових занять з декоративно-прикладного мистецтва / С.В. Горчинський // Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. Науковий збірник Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Випуск XVIII. – Умань, 2006. – 273 с.
4. Жеревчук І М. Творча активність як компонент фахової підготовки майбутнього вчителя музики / Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей: зб. матеріалів VI мистецько-педагогічних читань пам'яті професора О.П. Рудницької. – Чернівці: Зелена Буковина, 2010.
5. Пшеничний М.В. Проблеми трудового навчання старшокласників у вітчизняній педагогіці другої половини ХХ століття / М.В. Пшеничний // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук 13.00.01 – загальна педагогіка.
6. Титаренко В.П. Підготовка майбутніх вчителів трудового навчання в проектно-технологічній діяльності / В.П. Титаренко // Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. Науковий збірник Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Випуск XVIII. – Умань, 2006. – 273 с.
7. Тхоржевський Д.О. Методика трудового та професійного навчання.– Ч. 1. – К.: РННЦДІнс, 2000. – 200 с.
8. Цоков Олексій. Технології розвитку конкурентоздатної особистості в соціально-орієнтованих ринкових відносинах / Олексій Цоков // Сучасні освітні технології та напрямки підготовки майбутнього вчителя трудового навчання. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 25-річчю педагогічно-індустріального факультету (8-9 жовтня 2003 р., м. Полтава). – Полтава, 2003. – С. 86 – 89.



## **ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ УЧНЯМИ НА УРОКАХ ТРУДОВОГО НАВЧАННЯ**

**Постановка проблеми.** В умовах сьогодення відбувається підвищення зацікавленості серед молоді до виняткових досягнень національної культури як в духовній, так і в матеріальних сферах, продовжує бути актуальним питання не лише їх відродження, але і активне використання у сучасному житті.

Сучасна людина має знати особливості етнічного стилю своєї країни для відродження народних традицій та впровадження їх в практику сучасного життя. Це є важливим підґрунтям для формування та утвердження національної свідомості українця.

Звернення до шкільної програми з трудового навчання показало, що учні починають ознайомлюватися із різноманітними технологіями, що дозволяють сформувати у них знання про етнودизайн у сфері виготовлення виробів. Впровадження вивчення основ українського етнічного стилю в шкільну практику дає змогу вплинути на формування в учнів високої патріотичної свідомості, поваги до традицій та історії нашого народу, почуття любові до України. Це відповідає вимогам сьогодення до навчання та виховання підростаючого покоління та є підтвердженням актуальності теми нашого дослідження.

**Аналіз останніх досліджень.** Питанням навчання учнів основам дизайну на уроках трудового навчання приділяли увагу В. Вдовченко, О. Гервас, І. Волощук, Г. Мамус, В. Тименко, І. Савенко.

Професійна підготовки майбутнього вчителя технології в контексті підготовки до роботи у школі за напрямком декоративно-ужиткове мистецтво, етнودизайн і дизайн у технологічній освіті перебуває в полі досліджень таких науковців як Ю. Белова, Н. Кардаш, Л. Оршанський, Л. Савка, І. Савчук, В. Титаренко та інші.

Метою статті є аналіз особливостей Особливості вивчення етнودизайну учнями на уроках трудового навчання.

**Основна частина.** Усвідомлене ставлення до унікальності надбань національної культури позначилося на впровадженні нових підходів у національній освіті. На даний час навчання підростаючого покоління особливостям етнودизайну можливо здійснити за навчальною програмою з трудового навчання для загальноосвітніх навчальних закладів (5-9 класи).

Відповідно до цієї програми, важливою ключовою компетентністю, яку передбачено сформувати в учнів, є обізнаність і самовираження у сфері культури [1, с. 7]. У навчальному процесі передбачено навчити школярів вираженню власних ідей, досвіду і почуттів при допомозі виготовлених виробів (творів декоративно-ужиткового мистецтва), бажанню популяризувати декоративно-ужиткове мистецтво та знаних майстрів свого рідного краю, потягу до дослідження традиційних технологій виготовлення таких виробів.

Також передбачено формування у шкільної молоді шанобливого ставлення до народних звичаїв, традицій, готовності до збереження і розвитку традиційних технологій виготовлення виробів декоративно-ужиткового мистецтва.

Серед технологій, що вивчаються учнями на уроках трудового навчання, можна виділити такі, що є дотичними з етнодизайном. Це і технологія виготовлення писанок, і технологія виготовлення виробів з бісеру, і технологія виготовлення ляльки-мотанки, і технологія виготовлення вишитих виробів (мережки, гладь, хрестик), і технологія виготовлення в'язаних виробів та інші.

Зупинимось детальніше на особливостях навчання учнів 5-6 класів технології виготовлення ляльки-мотанки. В першу чергу, учнів ознайомлюють із давніми традиційними технологіями виготовлення ляльок в Україні. Технологію виготовлення

ляльок-мотанок вузловим способом добре описано М. Грушевським [2, с. 114-115]. Розповідаючи про цю технологію для візуалізації, доцільно використати у навчальному процесі відповідні ілюстрації з літературних джерел (М. Грушевський, О. Найден) чи створити мультимедійні презентації.

Ґрунтовний опис основних етапів створення автентичної вузлової ляльки зроблено О. Найденом у праці «Українська народна лялька» (2007 р.) [3]. Ним та його дружиною Л. Орловою зібрана велика колекція ляльок (понад 300 зрізків із різних регіонів України та Росії), яка повно представлена у виданні: Альбом «Народна лялька. Колекція народних ляльок подружжя Л. Орлової та О. Найдена» (2017 р.).

У навчальному процесі учнів ознайомлюють із різними способами творення вузлових ляльок (це скручування, скочування, змотування, зв'язування, завивання). Першочергово школярі вчать робити основу ляльки – голову з тулубом. Потім поверх тулубу виконують намотування додаткових шматків тканини – вбрання. Вивчають й інший варіант творення ляльки – коли тулуб не скручується, а лише намотуються і прив'язуються різнобарвні клаптики прямо на звисаючі під головою кінці тканини.

Важливим етапом у творенні ляльки є оформлення обличчя. Воно могло залишитися чистим – «пустим». Або робився на обличчі хрест (набрався з чорних, червоних або різнокольорових ниток, що надавало ляльці обрядово-магічної функції [4, с. 228].

Вчитель демонструє учнями послідовність почергового намотування кольорових ниток на обличчя ляльки-мотанки з метою утворення різнобарвного хреста. Ця діяльність вимагає уважності, зосередженості, охайності у роботі.

В останню чергу школярам показують особливості оформлення голови: як правильно накласти волосся з ниток, як примотати барвисті стрічки, як оздобити «волосся» штучними квітами, як сплести віночок, як зробити корону чи головний убір (очіпок, хустину).

Зацікавити учнів можна інформацією з етнографічних нарисів Олекси Воропая про особливості декорування дітьми одягу ляльок у минулому, коли малеча використовувала для творення візерунків сік ягід та зілля [5, с. 78-79].

Формуючи в учнів знання, уміння з технології виготовлення ляльки-мотанки, наголошують і на особливостях використання голки. Зокрема, учні голкою під час створення основи ляльки не користуються. Але при виконанні одного з видів декорування, що пов'язаний із виконанням нескладної вишивки на вбранні ляльки, (вишивається низ фартуха, сорочки) чи при виготовленні головного убору, уже користуються.

Отже, однією з технологій, що вивчаються учнями на уроках трудового навчання, і яка є дотичною з етнодизайном, є технологія виготовлення ляльки-мотанки. Її опанування учнями 5-6 класів ґрунтується на ознайомленні їх із давніми традиційними технологіями виготовлення ляльок в Україні та освоєнні технології виготовлення ляльки-мотанки вузловим способом.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Навчальна програма з трудового навчання для 5-9 класів. Режим доступу: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-5-9-klas>
2. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу: [Етнографія України] / Марко Федорович Грушевський. – К.: Либідь, 2006. – 256 с.
3. Найден О.С. Українська народна лялька: [наукове видання] / Олександр Семенович Найден. - К.: ВД "Стилос", 2007. - 240 с.
4. Герус Л. Українська народна іграшка / Людмила Герус. – Львів. – 2004. – 261 с.
5. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис II-том / Олекса Іванович Воропай. – Мюнхен: Українське видавництво, 1958. – С. 289.

## **ВИКОРИСТАННЯ СЕРЕДОВИЩНОГО ПІДХОДУ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ**

Необхідно відзначити, що на сучасному етапі навчання етнотдизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів поки що недостатньо розроблений середовищний зміст навчання.

З'ясовано, що етнотдизайну як мистецтву формотворення і тиражування виробничої продукції з урахуванням середовищного підходу приділяється увага з боку лише окремих дослідників. Так, різні аспекти етнотдизайну висвітлено у працях В. Бутенка, А. Бровченка, В. Жлудько, Л. Корницької, А. Крижанівського, Е. Муртазаєвої, Л. Оршанського, В. Тименка, М. Чумаченко та ін. Ці науковці приділяють значну увагу навчанню і вихованню молоді на засадах національної культури, традиційного і сучасного декоративно-прикладного мистецтва з урахуванням середовищного підходу.

**Метою статті** є виокремлення значущості особистісно-ціннісного предметно-розвивального середовища для виявлення і розвитку здібностей обдарованих студентів.

**Виклад основного матеріалу.** «Середовище» – ключове поняття кардинальної трансформації методів, що відбувається сьогодні, результатів і завдань творчої діяльності у проектній культурі. Колись художники, архітектори, ремісники, винахідники, працюючи над своїми творами – картинами, будівлями, приладами – вирішували переважно спеціальні, знайомі і цікаві особисто їм завдання світовлаштування, тоді як загальна конструкція створюваної їхніми руками «другої природи» – сфери мешкання людства – виходила стихійно. Наш час, не зменшуючи важливості поліпшення індивідуальних сторін людського буття, поставив принципово нове завдання – проектування місця існування в цілому, гармонійно пов'язуючи усі його параметри: матеріально-фізичні, функціонально-прагматичні, соціальні та емоційно-художні [1, с. 19].

В українській мові слово «середовище» означає сукупність природних умов, у яких відбувається життєдіяльність якого-небудь організму. Зовнішнє середовище – це середовище, що оточує об'єкт [2]. Предметно-просторове середовище визначається як безпосереднє оточення людини, сукупність природного і штучного простору та їхнє наповнення речами, що перебувають у постійній взаємодії з людиною. Штучне предметне середовище – це поняття, що відображає сучасні погляди на процеси взаємодії індивіда, суспільства з навколишнім світом і є результатом діяльності людини. Воно створюється людиною із природного матеріалу і пристосоване для задоволення її матеріальних і духовних потреб. У процесі формування штучного середовища виявляються інтелектуальні, етичні, естетичні та багато інших здібностей людини, при цьому разом із пізнавальними, етичними, фізичними, – естетичне відношення («творчість за законами краси») стає органічною потребою людини. Що раніше цей процес починає усвідомлено поєднуватися з процесом розвитку особистості, то ефективніший результат цього процесу.

Штучне середовище, так само як і природне, входить у життєвий простір людини, не відокремлене від її життєдіяльності і є об'єктивною реальністю. Питання характеру й особливостей відношень студентів та середовища необхідно розглядати з позицій будь-якої діяльності. При цьому слід виділити із загального контексту середовища ту особливу його частину, яка грає найважливішу роль у сприйнятті та відображенні інформації – візуальну комунікацію та її складові.

Очевидно, що до сфери візуальної комунікації можна віднести практично всі види і форми сприйманої за допомогою зору інформації, включаючи побутові, навчальні, художні, наукові та інші її різновиди. Сучасні дослідження в галузі візуального сприйняття свідчать про те, що велика частина інформації сприймається

людиною за допомогою зору: за даними різних джерел, її кількість коливається від 60% до 80% від загального інформаційного масиву, що включає звукову, смакову і деякі інші види інформації.

Під «візуальною комунікацією» ми розуміємо координацію функціональних процесів за допомогою створення спеціальних візуальних знаків і знакових систем. У штучному середовищі візуальна комунікація грає організаційну, координувальну і регульовальну роль у вирішенні проблем оптимізації і диференціації способів і засобів інформаційного обміну людини і середовища.

У дослідженні ми використовуємо термін «штучне середовище», який включає практично все різноманіття візуально сприйманих форм, об'єктів і предметів дійсності, що органічно входять в життєвий простір. Тема використання предметного середовища в педагогічному процесі не нова. Принцип середовищного змісту належить до педагогіки Я.А. Коменського. Вона спирається на твердження, що предметне середовище – початковий етап теоретичного пізнання, що важливо спочатку побачити предмет із різних боків, а потім його теоретично осмислити. Тривалий час у традиційній радянській, а потім і в українській освіті предметне середовище виступало в ролі демонстраційних зразків, які показують учням. При цьому роль самих студентів обмежувалася спогляданням представлених зразків.

Отже, зі сказаного можна зробити висновок, що тільки словесно неможливо навчати студентів етнодизайну. Тільки предметне середовище є найбільш продуктивним для навчання студентів етнодизайнерської діяльності.

«Те, що буде даватися юнацтву для вивчення, нехай будуть речі, а не тіні речей, речі, кажу я, щільні, справжні, корисні, які добре діють на чуття і уяву. А діяти вони будуть у тому випадку, коли їх підсунути настільки близько, щоб вони справляли на нас враження. Тому нехай буде для учнів золотим правилом: все, що тільки можна, давати для сприймання чуттями, а саме: видиме – для сприймання зором, чутне – слухом, запахи – нюхом, те, що підлягає смаку – смаком, доступне дотикові – через дотик. Коли які-небудь предмети відразу можна сприйняти кількома чуттями, нехай вони відразу схоплюються кількома чуттями... [3, с. 159]. Все, чого навчаєш, треба подавати учням як таку річ, що дійсно існує і дає певну користь. Учень сам повинен бачити: те, що він вивчає, є не утопія, або що-небудь таке, що належить до платонівських ідей, але що це є речі, які дійсно нас оточують і істинне пізнання яких дасть справжню користь у житті. За такої умови розум буде звертатися до виучуваного ревноше і буде все розрізняти більш старанно... Нехай кожна річ наочно подається учневі в її власній суті, просто, без словесних прикриттів, без переносного розуміння, натяків і перебільшень [3, с. 162].

Якщо іноді немає речей, то можна замість них користуватися копіями, або зображеннями, виготовленими для навчання» [3, с.160].

Така ідея Я.А. Коменського є сутністю його «методу навчання і вчення»: «Якщо ми маємо намір шукати засобів проти хиб природи, то нам доводиться шукати їх не де-небудь, а в самій природі. Цілком справедливо, що мистецтво сильне не чим іншим, як тільки наслідуванням природи» [3, с. 105].

Дизайн ґрунтується на принципі основоположного довір'я до світу природи. Суть цього принципу – впевненість у тому, що природне довкілля є стабільним у просторі і часі, гарантує емоційний відгук і забезпечує біологічні потреби особистості [1, с. 15].

Оволодіти етнодизайном проблематично, якщо в студентів немає «довіри» до етносередовища, до етнічних традицій. Це є свідченням емоційної неповноцінності, свідченням несформованості уявлення про культуру, порушенням динамічної рівноваги входу і виходу інформації (вербальної, сенсорної, структурної), нездатності до проектних дій. Любов до народу прищеплюється через виховання засобами народної культури, етнокультурного середовища.

У зв'язку з цим явищем, на сучасному етапі середовищний підхід є соціально необхідною умовою навчання студентів етнодизайну. Етнодизайн як соціокультурний феномен сучасності ми розуміємо як функціонально-естетичну гармонізацію наочно-інформаційного простору і народних традицій, у відношеннях «людина – середовище», у всьому різноманітті, що проявляються цими відношеннями зв'язків.

Використовуючи середовищний підхід під час навчання етнодизайну обдарованих студентів вищих мистецьких навчальних закладів, формується їх художньо-естетичне ставлення до навколишнього світу, закладаються основні поняття і норми функціонування в системі відношень: «людина – середовище», «суспільство – середовище», що є основою для послідовної реалізації виховних і розвивальних завдань у сучасній етнодизайн-освіті.

Отже, значущою особливістю навчання етнодизайну обдарованих студентів вищих мистецьких навчальних закладів є використання середовищного підходу. Середовищний підхід навчання етнодизайну полягає у використанні елементів етнодизайну у навчальній діяльності студентів, залежно від типу завдання, з яким вони працюють.

Особлива психологічна якість обдарованих студентів – їх здатність прогнозувати можливі ситуації, способи розв'язання проблем, внутрішньо програвати ситуації ризику й небезпеки, а також знаходити можливі виходи із таких ситуацій. Обдаровані часто є оригінальними у поведінці та спілкуванні. Вони використовують особливі способи спілкування з дорослими й однолітками, чутливі до ситуації спілкування, виявляють уміння спілкуватися не лише словесно, а й за допомогою невербальних засобів (міміки, жестів, інтонації тощо), легко вступають у контакт з однолітками, прагнуть до лідерства у спільній діяльності. Обдаровані студенти не уникають відповідальності, пред'являють високі вимоги до себе, самокритичні; не люблять, коли до них ставляться із захопленням, обговорюють їхню винятковість, талановитість, адже самі знають собі ціну. Ці студенти випереджають однолітків у моральному розвитку, активно прагнуть добра, справедливості, правди, виявляють інтерес до духовних цінностей.

На заняттях з етнодизайну викладач повинен виховувати людину з ціннісним ноосферним мисленням, яка діяла б на користь екожиття, в позиції «Я в Природі», любові до природи, співтворчості природи і людини.

**Висновок.** Отже, для підтвердження етнокультурного розвитку українця педагогічно доцільним є етнокультурне середовище сприятливе для формотворчості – творення новітніх екологічно доцільних технічних і художніх форм у просторі (екологічна складова сталого розвитку); міжособистісна взаємодія у соціальній творчості громадсько-політичних рухів (соціокультурна складова сталого розвитку); підприємництво, здатність до примноження додаткової вартості у власному бізнесі (економічна складова концепції сталого розвитку).

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Татіївський П.М. Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. техн. наук : спец. 05.01.03 «Технічна естетика» / П.М. Татіївський. – К., 2002. – 23 с.*
2. *Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел]. – К. ; Ірпінь : ВТФ Перун, 2009. – 1736 с.: іл.*
3. *Оршанський Л.В. Декоративно-прикладне мистецтво як джерело виховання студентської молоді / Л.В. Оршанський // Вісник ЛДПУ : Педагогічні науки. – Луганськ, 2000. – № 1. – С. 188–192.*
4. *Коменський Я.А. Вибрані педагогічні твори / Ян Амос Коменський. – К. : Радянська школа, 1940. – Т. 1. Велика дидактика. – 248 с.*

## НАШІ АВТОРИ

---

**Антонович Євген Антонович** – співголова оргкомітету конгресу, професор, завідувач кафедри етнодизайну, графіки і реклами Інституту дизайну та реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, голова Науково-методичної комісії з дизайну Міністерства освіти і науки України (м. Київ)

**Абизов Вадим Адільєвич** – доктор архітектури, Заслужений архітектор України, академік Української академії архітектури, професор кафедри дизайну інтер'єру і меблів Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ)

**Андріяшко Василь Дмитрович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри художнього текстилю і моделювання костюма Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ)

**Бабій Надія Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

**Баннова Ірина Мусіївна** – кандидат технічних наук, академік Української технологічної академії, Заслужений працівник освіти України, професор кафедри дизайну Хмельницького національного університету (м. Хмельницький)

**Баранова Алла Ігорівна** – аспірант, старший викладач кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ)

**Барна Любов Степанівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри загальної біології та методики навчання природничих дисциплін Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль)

**Барна Микола Миколайович** – Заслужений діяч науки і техніки України, доктор біологічних наук, професор, завідувач кафедри ботаніки та зоології Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль)

**Беженар Альона Іванівна** – магістр, майстер народного мистецтва (м. Чернівці)

**Білякович Ліана Миколаївна** – кандидат технічних наук, професор кафедри дизайну Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Бович-Углер Людмила Юрійівна** – старший викладач відділення дизайну костюма кафедри дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв (м. Косів)

**Боднар Олег Ярославович** – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка» (м. Львів)

**Боднар Ярослав Олегович** – аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (м. Київ)

**Бондаренко Вікторія Вячеславівна** – професор кафедри дизайну інтер'єру, декан факультету дизайну середовища Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків)

**Бондаренко Ірина Володимирівна** – кандидат архітектури, професор кафедри дизайну інтер'єру Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків)

**Бровченко Анатолій Іванович** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та методики професійної підготовки Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (м. Київ)

**Варивончик Анастасія Віталіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Василишин Ярослав Васильович** – кандидат технічних наук, професор, директор Інституту архітектури, будівництва і туризму Івано-Франківського національного технічного університету нафти та газу (м. Івано-Франківськ)

**Войцехівська Ірина Олегівна** – методист кафедри теоретичних дисциплін і професійної освіти Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ)

**Волошин Любов Василівна** – Заслужений діяч мистецтв України, старший науковий співробітник, завідувач Художньо-меморіального музею О. Новаківського Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (м. Львів)

**Волошина Надія Олегівна** – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ)

**Гарькава Тетяна Анатоліївна** – викладач-методист, викладач вищої категорії, завідувач відділення декоративно-прикладного мистецтва Дніпровського театрально-художнього коледжу, доцент кафедри образотворчого мистецтва і дизайну Дніпровського національного університету ім. О. Гончара, Заслужений майстер народної творчості України (м. Дніпро)

**Головатий Михайло Іванович** – Заслужений працівник культури України, науковий редактор науково-редакційного відділу «Звід пам'яток історії та культури України: Івано-Франківська область» (м. Івано-Франківськ)

**Горбач Зіновій Юрійович** – архітектор (м. Львів)

**Городецький Віталій Іванович** – старший викладач кафедри декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (м. Івано-Франківськ)

**Громнюк Адріана Ігорівна** – кандидат архітектури, викладач кафедри дизайну Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка» (м. Львів)

**Губаль Богдан Іванович** – Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

**Гурова Олена Філатівна** – викладач-методист, викладач вищої категорії Криворізької міської художньої школи №1 ім. О. Васякіна Криворізької міської ради (м. Кривий Ріг)

**Данилейко Кий Володимирович** – асистент кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну Національного транспортного університету (м. Київ)

**Дацюк Наталія Михайлівна** – асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль)

**Дігтяр Наталія Миколаївна** – старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та професійної майстерності Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Полтава)

**Дударець Володимир Миколайович** – кандидат архітектури, доцент, завідувач кафедри дизайну Українського гуманітарного інституту (м. Буча)

**Дьяченко Роксолана Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри готельно-ресторанного та туристичного бізнесу Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ)

**Дячок Оксана Миронівна** – докторант Національного університету «Львівська політехніка», кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль)

**Засорнова Ірина Олександрівна** – кандидат технічних наук, старший викладач кафедри технології та конструювання швейних виробів Хмельницького національного університету (м. Хмельницький)

**Засорнов Олександр Сергійович** – кандидат технічних наук, доцент кафедри технології та конструювання швейних виробів Хмельницького національного університету (м. Хмельницький)

**Іванченко Юрій Олександрович** – радник Президії Національної академії мистецтв України (м. Київ)

**Ікол Іван Михайлович** – старший викладач кафедри дизайну інтер'єру Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків)

**Канєвський Микола Євтихійович** – старший викладач кафедри дизайну Міжнародної академії управління персоналом (м. Київ)

**Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу образотворчого і декоративного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського Національної академії наук України, академік Національної академії мистецтв України (м. Київ)

**Кардаш Олег Васильович** – доктор технічних наук, професор, завідувач кафедри дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ)

**Каценко Олександр Володимирович** – доктор технічних наук, професор, декан архітектурного факультету Київського національного університету будівництва і архітектури (м. Київ)

**Кисіль Григорій Олексійович** – Заслужений майстер народної творчості України, відмінник освіти України, викладач декоративно-прикладного мистецтва Гадяцького училища культури ім. І. Котляревського (м. Гадяч)

**Кліщ Оксана Андріївна** – кандидат архітектури, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський)

**Ковальський Леонід Миколайович** – доктор архітектури, професор, академік Української академії архітектури, завідувач кафедри теорії архітектури Київського національного університету будівництва і архітектури (м. Київ)

**Колейчук Вячеслав Фомич** – професор кафедри ландшафтної архітектури МАРХІ

**Коляда Володимир Васильович** – кандидат технічних наук, провідний науковий співробітник кафедри хімічної технології кераміки та скла Українського державного хіміко-технологічного університету (м. Дніпро)

**Корницька Лариса Анатоліївна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри технологічної та професійної освіти і декоративного мистецтва Хмельницького національного університету (м. Хмельницький)

**Костельна Марія Валентинівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну Університету економіки та права «КРОК» (м. Київ)

**Кудря Оксана Володимирівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри виробничо-інформаційних технологій та безпеки життєдіяльності Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

**Кулешова Світлана Геннадіївна** – кандидат технічних наук, доцент кафедри технології та конструювання швейних виробів Хмельницького національного університету (м. Хмельницький)

**Куратнік Тетяна Вікторівна** – вчитель трудового навчання та технологій Полтавської гімназії «Здоров'я» № 14 (м. Полтава)

**Кушнір Анатолій Іванович** – кандидат біологічних наук, професор кафедри ландшафтної архітектури та садово-паркового будівництва Національного



університету біоресурсів і природокористування України (м. Київ)

**Лаврентович Ярослава Ярославівна** – старший викладач відділення дизайну костюма кафедри дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв (м. Косів)

**Лаврентьєв Олександр Миколайович** – професор МДХПА імені С.Г. Строганова

**Лазарєв Олексій Іванович** – кандидат архітектури, професор кафедри дизайну інтер'єру Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Лашко Володимир Ількович** – Заслужений майстер народної творчості України, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський)

**Леонova Катерина Ігорівна** – аспірант за спеціальністю 17.00.07 «Дизайн» Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ)

**Лесик Олександр Володимирович** – доктор архітектури, професор, академік Української академії архітектури, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк)

**Лотоцька Віта Миронівна** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

**Луковська Ольга Ігорівна** – кандидат мистецтвознавства, заступник директора з наукової роботи Львівського палацу мистецтв (м. Львів)

**Малік Тетяна Вячеславівна** – кандидат архітектури, професор, завідувач кафедри дизайну середовища Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ)

**Маркович Марія Йосипівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль)

**Мацюк Оксана Богданівна** – викладач кафедри ботаніки та зоології Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль)

**Мельник Арсеній Євгенович** – студент факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ)

**Мельник Уляна Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

**Мигаль Станіслав Павлович** – Заслужений діяч мистецтв України, голова Львівського регіонального відділення Спілки дизайнерів України, кандидат архітектури, професор кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України (м. Львів)

**Нетриб'як Михайло Миколайович** – Заслужений архітектор України, доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль)

**Ніколасва Тетяна Вадимівна** – кандидат технічних наук, професор, член Міжнародної Академії університетів «Платон», завідувач кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ)

**Ніколасва Тетяна Ігорівна** – кандидат технічних наук, доцент кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій

та дизайну (м. Київ)

**Нога Олександр Павлович** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту народознавства Національної академії наук України (м. Львів);

**Обуховська Любава Василівна** – старший викладач кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки Національного авіаційного університету, член Спілки дизайнерів України (м. Київ)

**Одрехівський Роман Васильович** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України (м. Львів)

**Олійник Олена Павлівна** – віце-президент Національної спілки архітекторів України, кандидат архітектури, професор, лауреат Національної премії України в галузі архітектури, завідувач кафедри дизайну інтер'єру Інституту аеропортів Національного авіаційного університету (м. Київ)

**Осадча Олена Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри монументально-декоративного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ)

**Осипова Тетяна Григорівна** – кандидат технічних наук, доцент кафедри графіки Видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» (м. Київ)

**Паранько Надія Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ)

**Перець Олег Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету імені Ю. Кондратюка (м. Полтава)

**Петречко Дарія Іванівна** – етнограф, голова Івано-Франківського обласного товариства «Бойківщина» (м. Івано-Франківськ)

**Поліщук Лариса Клавдіївна** – кандидат архітектури, доцент кафедри архітектури та містобудування Інституту архітектури, будівництва і туризму Івано-Франківського національного технічного університету нафти та газу (м. Івано-Франківськ)

**Потанкін Віталій Сергійович** – викладач кафедри технологічної освіти Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань)

**Прибега Леонід Володимирович** – кандидат архітектури, професор, завідувач кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ)

**Приймич Михайло Васильович** – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатської академії мистецтв (м. Ужгород)

**Прусак Володимир Федорович** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України (м. Львів)

**Радиш Мирослав Богданович** – викладач композиції та профмайстерності Косівського училища прикладного декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв (м. Косів)

**Руденченко Алла Андріївна** – доктор педагогічних наук, декан факультету декоративно-прикладного мистецтва, професор кафедри монументально-декоративного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ)

**Саєнко Денис Миколайович** – асистент кафедри архітектури будівель і споруд Одеської державної академії будівництва та архітектури (м. Одеса)

**Сардак Сергій Едуардович** – доктор економічних наук, доцент кафедри економіки та управління підприємствами Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро)

**Свійонтек Ірина Владиславівна** – етнограф, лікар-викладач хірургії, автор семи мистецьких альбомів із серії «Гуцульські вишивки Карпат», «Покутські вишивки Прикарпаття» (м. Івано-Франківськ)

**Сиваш Ілона Олегівна** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри графічного дизайну Інституту дизайну та реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Сиротенко Оксана Петрівна** – кандидат технічних наук, доцент кафедри технології та конструювання швейних виробів Хмельницького національного університету (м. Хмельницький)

**Славінська Алла Людвигівна** – доктор технічних наук, професор, завідувач кафедри технології та конструювання швейних виробів Хмельницького національного університету (м. Хмельницький)

**Стеф'юк Ніна Андріївна** – доцент, завідувач кафедри дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв (м. Косів)

**Суханова Ольга Анатоліївна** – кандидат сільськогосподарських наук, доцент кафедри ландшафтної архітектури та садово-паркового будівництва Національного університету біоресурсів і природокористування України (м. Київ)

**Титаренко Ольга Олександрівна** – кандидат сільськогосподарських наук, доцент кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

**Тимохін Віктор Олександрович** – доктор архітектури, професор, завідувач кафедри дизайну архітектурного середовища Київського національного університету будівництва і архітектури (м. Київ)

**Тканко Зеновія Олексіївна** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри дизайну костюма, вчений секретар Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)

**Тканко Ольга Дмитрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну костюма Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)

**Трошкіна Олена Анатоліївна** – кандидат архітектури, професор, завідувач кафедри основ архітектури та дизайну Національного авіаційного університету (м. Київ)

**Удріс Ірина Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри образотворчого мистецтва Криворізького державного педагогічного університету (м. Кривий Ріг)

**Урсу Наталія Олексіївна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський)

**Фортуна Г'йорій Володимирович** – інженер I категорії Українського державного хіміко-технологічного університету (м. Дніпро)

**Халайцян Володимир Петрович** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та трудового навчання Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (м. Хмельницький)

**Ханко Віталій Миколайович** – Заслужений працівник культури України, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету імені Ю. Кондратюка (м. Полтава)

**Хлопов Андрій Михайлович** – кандидат фізико-математичних наук, доцент,

завідувач кафедри виробничо-інформаційних технологій та безпеки життєдіяльності Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

**Хомин Василь Михайлович** – доцент, заступник директора з навчальної роботи Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

**Цимбалюк Олена Костянтинівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри книжкової графіки та дизайну друкованої продукції Української академії друкарства (м. Львів)

**Черкесова Інна Григорівна** – Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри дизайну Миколаївської філії Київського університету культури (м. Миколаїв)

**Чуднівець Анастасія Сергіївна** – асистент кафедри основ архітектури Придніпровської державної академії будівництва та архітектури (м. Дніпро)

**Чуйко Олег Дмитрович** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

**Шебек Надія Миколаївна** – доктор архітектури, професор, завідувач кафедри містобудування Київського національного університету будівництва і архітектури (м. Київ)

**Школьна Ольга Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Штогрин Андрій Михайлович** – магістр, художник-дизайнер, іконописець (м. Кам'янець-Подільський)

**Юсипчук Юрій Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-прикладного мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

**Joanna Gil-Mastalerczyk** – Ph. D. Arch., adiunct of Kielce University of Technology (Poland)

## ЗМІСТ

### СЕКЦІЯ №3

#### **ЕТНОДИЗАЙН ЯК ДУХОВНИЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН: НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ**

<i>Олег Боднар (Львів, Україна)</i> ЗАВДАННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ У ФОРМОУТВОРЕННІ САКРАЛЬНИХ ОБ'ЄКТІВ .....	3
<i>Joanna Gil-Mastalerczyk (Poland)</i> REGIONAL TRADITION IN CONTEMPORARY POLISH SACRED ARCHITECTURE.....	6
<i>Михайло Нетриб'як, Наталія Дацюк (Тернопіль, Україна)</i> НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ У САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ ТЕРНОПОЛЯ .....	11
<i>Михайло Головатий (Івано-Франківськ, Україна)</i> ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ ЦЕРКВИ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА (СТАНИСЛАВОВА).....	14
<i>Олег Чуйко (Івано-Франківськ, Україна)</i> ХРАМИ-РОТОНДИ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН ДАВНЬОГО ГАЛИЧА ХІ-ХІІІ СТОЛІТЬ.....	19
<i>Роман Одрехівський (Львів, Україна)</i> ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ САКРАЛЬНОГО РІЗЬБЛЕННЯ ГАЛИЧИНИ.....	25
<i>Андрій Штогрин (Кам'янець-Подільський, Україна)</i> ПИТАННЯ АДАПТАЦІЇ СХІДНО-ХРИСТИЯНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ АТРИБУТИКИ В АРХІТЕКТУРІ.....	30
<i>Василь Хомин (Івано-Франківськ, Україна)</i> УКРАЇНСЬКЕ САКРАЛЬНО-МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ХХ СТ.: ТВОРЧИСТЬ ПЕТРА ХОЛОДНОГО (1876-1930).....	33
<i>Олена Осадча (Київ, Україна)</i> СТВОРЕННЯ СНОВА – САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ ХРАМУ-ІКОНИ.....	37
<i>Юрій Іванченко (Київ, Україна)</i> ІКОНА – ОБЕРІГ У ЖИТТІ КИЇВСЬКИХ ХРИСТИЯН.....	43
<i>Михайло Приймич (Ужгород, Україна)</i> ЖИВОПИС ІКОНОСТАСУ ЦЕРКВИ СВ. АРХ. МИХАЇЛА У С. ТИСОБИКЕНЬ (ВИНОГРАДІВСЬКИЙ Р-Н).....	45
<i>Альона Беженар (Чернівці, Україна)</i> БУКОВИНСЬКА ІКОНА НА СКЛІ ХІХ СТОЛІТТЯ: СЕМАНТИКА ТА СТИЛІСТИКА.....	49
<i>Віталій Ханко (Полтава, Україна)</i> ІКОНОГРАФІЯ НАРОДНИХ КОБЗАРІВ У ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЦІВ ХІХ-ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ .....	56

<i>Ірина Удріс (Кривий Ріг, Україна)</i> ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ЕТНОДИЗАЙНУ УКРАЇНСЬКОЮ НАУКОЮ ПРО МИСТЕЦТВО КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ЧИННИКИ Й ОСЕРЕДКИ.....	64
<i>Леонід Прибєга (Київ, Україна)</i> УКРАЇНСЬКІ СКАНСЕНИ: КОМПЛЕКСНА ФОРМА ОХОРОНИ ПАМ'ЯТОК ЕТНОАРХІТЕКТУРИ ТА ЕТНОДИЗАЙНУ.....	69
<i>Олена Олійник (Київ, Україна)</i> НАЦІОНАЛЬНО-РЕЛІГІЙНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПРОСТОРОВОЇ СТРУКТУРИ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА ЛУЦЬКА ЯК ОСНОВА ЙОГО РЕГЕНЕРАЦІЇ.....	72
<i>Лариса Поліщук, Зеновій Федунків (Івано-Франківськ, Україна)</i> МІСТОБУДІВНА СПАДЩИНА ІСТОРИЧНОГО МІСТА МИХАЛЬЧЕ ХVІІ-ХVІІІ СТ.....	76
<i>Уляна Мельник (Івано-Франківськ, Україна)</i> АРХІТЕКТУРНА ДЕТАЛЬ І ДЕКОР У ХУДОЖНЬОМУ ОБРАЗІ КВАРТАЛІВ ІСТОРИЧНОЇ ЗАБУДОВИ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА .....	82
<i>Олександр Лесик (Луцьк, Україна)</i> ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ПРАВДИВОГО ІСТОРИЧНОГО ВИГЛЯДУ ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ УКРАЇНИ.....	87
<i>Наталія Урсу (Кам'янець-Подільський, Україна)</i> КАМ'ЯНЕЦЬ НА ПОДІЛЛІ – ОСЕРЕДОК ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ .....	91
<i>Тетяна Куратнік (Полтава, Україна)</i> ЕТНОДИЗАЙН ЯК СУЧАСНА КОНЦЕПЦІЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНЦІВ.....	97
<i>Ольга Трошкіна (Київ, Україна)</i> АРХІТЕКТУРНИЙ МІСЬКИЙ ПРОСТІР І РИТУАЛІЗОВАНА ПОВЕДІНКА ЛЮДЕЙ У НЬОМУ .....	99
<i>Віктор Тімохін (Київ, Україна)</i> ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РЕКОНСТРУКЦІЇ АРХІТЕКТУРНО- МІСТОБУДІВНОГО СЕРЕДОВИЩА .....	102
<i>Тетяна Малік (Київ, Україна)</i> ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЧЕРЕЗ ЕТНОМАРКЕРИ У ДИЗАЙНІ СЕРЕДОВИЩА.....	107
<i>Надія Шебек (Київ, Україна)</i> ШЛЯХИ ЗАСТОСУВАННЯ ЕТНІЧНИХ ТРАДИЦІЙ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА .....	110
<i>Ярослав Боднар (Київ, Україна)</i> ТЕМА ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ТА ПРАКТИЧНОМУ ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ ЖИТЛОВОГО СЕРЕДОВИЩА .....	114
<i>Вікторія Бондаренко, Іван Ікол (Харків, Україна)</i> ТВОРЧЕ ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙ ЕТНОДИЗАЙНУ В АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ (НА ПРИКЛАДІ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ).....	116

<i>Ірина Бондаренко (Харків, Україна)</i> ГЕНЕЗА ФОРМУВАННЯ ЗАСОБІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ ТА ЇХ ТРАНСФОРМАЦІЯ В ДИЗАЙНІ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ.....	122
<i>Адріана Громнюк, Станіслав Мигаль (Львів, Україна)</i> ВИКОРИСТАННЯ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ У ДИЗАЙНІ СУЧАСНИХ ІНТЕР'ЄРІВ ПІДПРИЄМСТВ ХАРЧУВАННЯ.....	127
<i>Роксолана Дьяченко (Київ, Україна)</i> ВПЛИВ ВНУТРІШНЬОГО СЕРЕДОВИЩА РЕСТОРАННОГО ЗАКЛАДУ НА ВЗАЄМОДІЮ КОМФОРТ-ІНТЕР'ЄР.....	131
<i>Наталія Дігтяр (Луганськ, Україна)</i> ВИКОРИСТАННЯ ХУДОЖНІХ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ ПОЛТАВЩИНИ В ІНТЕР'ЄРІ СУЧАСНОГО ШКІЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА.....	134
<i>Олег Перець (Полтава, Україна)</i> ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО СЕРЕДОВИЩНОГО МИСЛЕННЯ У СТИЛЬОТВОРЧИХ ПРОЦЕСАХ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ НА ПОЛТАВЩИНІ.....	138
<i>Леонід Ковальський, Денис Саєнко (Київ, Україна)</i> ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ІНТЕР'ЄРІВ ДИТЯЧИХ ДОШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ.....	143
<i>Любава Обуховська (Київ, Україна)</i> МАЛІ ФОРМИ У НАРОДНІЙ АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ ГУЦУЛЬЩИНИ): ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНИЙ СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ.....	145
<i>Надія Волошина (Дніпро, Україна)</i> ЗАСТОСУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИХ ЗАСОБІВ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ НА ПРИКЛАДІ ІНТЕР'ЄРІВ ЖИТЛОВОГО БУДИНКУ .....	151
<i>Тетяна Гарькава (Дніпро, Україна)</i> ДЖЕРЕЛА ФЕНОМЕНУ НАРОДНОГО ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ.....	157
<i>Тетяна Гарькава (Дніпро, Україна)</i> ПЕТРИКІВСЬКИЙ РОЗПИС – УКРАЇНСЬКЕ ДЕКОРАТИВНО- ОРНАМЕНТАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО ХІХ-ХХІ СТ. – ФЕНОМЕН, ЯКИЙ ВНЕСЕНИЙ ДО РЕПРЕЗЕНТАТИВНОГО СПИСКУ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ЛЮДСТВА ЮНЕСКО.....	162
<i>Анастасія Чуднівець (Дніпро, Україна)</i> ПЕТРИКІВСЬКИЙ РОЗПИС: ІСТОРІЯ. ПРОБЛЕМИ. ПЕРСПЕКТИВИ.....	167
<i>Ірина Войцехівська (Київ, Україна)</i> ВИКОРИСТАННЯ ДЕКОРАТИВНОГО РОЗПИСУ В ЕТНОДИЗАЙНІ.....	172
<i>Вадим Абизов (Київ, Україна)</i> СИСТЕМНО-СТРУКТУРНІ ОСНОВИ СУЧАСНОГО ЕТНОДИЗАЙНУ (НА ПРИКЛАДІ ДИЗАЙНУ СЕРЕДОВИЩА).....	175
<i>Олег Кардаш (Київ, Україна)</i> СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕКО- ТА ЕТНОДИЗАЙНУ .....	179

<i>Олександр Кащенко (Київ, Україна)</i> РІВНІ МОДЕЛЮВАННЯ ПРИРОДНИХ АНАЛОГІВ ПРИ ФОРМУВАННІ АРХІТЕКТУРНО-ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА.....	<b>181</b>
<i>Київ Данилейко (Київ, Україна)</i> ВПЛИВ ПРИРОДНИХ, ЕКОЛОГІЧНИХ МАТЕРІАЛІВ НА ОБРАЗНО- ЕСТЕТИЧНИЙ ВИГЛЯД СТРУКТУРИ ЕКОЛОГІЧНОГО БУДИНКУ .....	<b>185</b>
<i>Оксана Дячок (Тернопіль, Україна)</i> АРХІТЕКТУРА БУДІВЕЛЬ З НУЛЬОВИМ БАЛАНСОМ .....	<b>187</b>
<i>Марія Маркович (Тернопіль, Україна)</i> ОСВІТЛЕННЯ ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ТА СВІТЛОДІЮДНІ ТЕХНОЛОГІЇ .....	<b>191</b>
<i>Оксана Кліщ (Кам'янець-Подільський, Україна)</i> ЕТНІЧНІ МОТИВИ ТА СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СВІТЛОВОМУ ДИЗАЙНІ.	<b>195</b>
<i>Олександр Нога, Зіновій Горбач (Львів, Україна)</i> ОЛЕКСАНДР ПЕЖАНСЬКИЙ – ПРИЗАБУТИЙ УКРАЇНСЬКИЙ АРХІТЕКТОР ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.....	<b>199</b>
<i>Ярослав Василюшин (Івано-Франківськ, Україна)</i> ОРГАНІЗАЦІЯ РЕКРЕАЦІЙНО-ТУРИСТИЧНОГО ПРОСТОРУ ПРИКАРПАТТЯ.....	<b>201</b>
<i>Лариса Корницька (Хмельницький, Україна)</i> ЕТНОДИЗАЙН ЯК ПЕРЕДУМОВА ЕКОЛОГІЧНОЇ БЕЗПЕКИ .....	<b>204</b>
<i>Володимир Прусак (Львів, Україна)</i> СТАНОВЛЕННЯ ЕКОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ МАЙБУТНЬОГО ДИЗАЙНЕРА У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ.....	<b>209</b>
<i>Вячеслав Колейчук, Олександр Лаврентьєв (Київ, Україна)</i> ЕКСПЕРИМЕНТ В ДИЗАЙНЕ: СМЬСЛ И ЦЕЛИ.....	<b>214</b>
<i>Володимир Коляда, Г'йорій Фортуна, Сергій Сардак (Дніпро, Україна)</i> ДОСЛІДЖЕННЯ МОЖЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ КРЕМНЕЗЕМИСТИХ ВІДХОДІВ МЕТАЛУРГІЙНОГО ВИРОБНИЦТВА В БАГАТОТОННАЖНИХ СИЛІКАТНИХ ТЕХНОЛОГІЯХ.....	<b>216</b>
<i>Олексій Лазарєв (Київ, Україна)</i> «ЗЕЛЕНА АРХІТЕКТУРА» ЯК АЛЬТЕРНАТИВА БІОНІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ .....	<b>219</b>
<i>Микола Барна, Любов Барна (Тернопіль, Україна)</i> ВИСВІТЛЕННЯ ДЕКОРАТИВНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ДЕРЕВНИХ РОСЛИН У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З БІОЛОГІЇ ТА ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ.....	<b>223</b>
<i>Анатолій Кушнір, Ольга Суханова (Київ, Україна)</i> ВІКОВІ ДЕРЕВА – ЖИВІ СВДІДКИ ІСТОРІЇ .....	<b>228</b>
<i>Володимир Дударець (Буча, Україна)</i> ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ САДОВОГО МИСТЕЦТВА КИЇВСЬКОЇ РУСИ .....	<b>232</b>
<i>Оксана Мацюк (Тернопіль, Україна)</i> ВИДИ РОДУ <i>JUGLANS L.</i> – ЕЛЕМЕНТ САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА ТА ЛАНДШАФТНОЇ АРХІТЕКТУРИ .....	<b>238</b>



<i>Володимир Халайцан (Хмельницький, Україна)</i> БРЕНДУВАННЯ ПАЛАЦОВО-ПАРКОВИХ КОМПЛЕКСІВ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТІСНИХ ЕСТЕТИЧНО-КАТЕГОРІАЛЬНИХ СУДЖЕНЬ.....	<b>241</b>
<i>Микола Канєвський, Тетяна Осипова (Київ, Україна)</i> НОВІТНІ ГЕОМЕТРИЧНІ ПРИНЦИПИ ПОБУДОВИ ЛАНДШАФТНИХ КОМПОЗИЦІЙ ПРЯМОКУТНОЇ ФОРМИ .....	<b>244</b>
<i>Віта Лотоцька (Івано-Франківськ, Україна)</i> САКРАЛЬНІСТЬ ОБРАЗУ РОСЛИННОГО СВІТУ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЛАСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	<b>249</b>
<i>Тетяна Кара-Васильєва (Київ, Україна)</i> ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ КРІЗЬ ВІКИ.....	<b>254</b>
<i>Анастасія Варивончик (Київ, Україна)</i> ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА РОЗВИТКУ ВБРАННЯ З ВИКОРИСТАННЯМ ВИШИВКИ.....	<b>261</b>
<i>Ніна Стеф'юк (Косів, Україна)</i> ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ СПЕЦІАЛІЗАЦІЙ «ХУДОЖНЯ ВИШИВКА ТА МОДЕЛЮВАННЯ ОДЯГУ» І «ДИЗАЙН КОСТЮМА» КОСІВСЬКОГО ІНСТИТУТУ ПРИКЛАДНОГО ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ.....	<b>266</b>
<i>Людмила Бович-Углер (Косів, Україна)</i> ОСНОВНІ НАПРЯМКИ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ (З ДОСВІДУ РОБОТИ ВІДДІЛУ ДИЗАЙНУ КОСТЮМА КІПДМ ЛНАМ).....	<b>280</b>
<i>Василь Андріяшко (Київ, Україна)</i> ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ КИЇВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА.....	<b>286</b>
<i>Любов Волошин (Львів, Україна)</i> СИНТЕЗ УКРАЇНСЬКИХ І ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНІХ ТРАДИЦІЙ У КИЛИМАХ ІВАННИ НИЖНИК-ВИННИКІВ .....	<b>291</b>
<i>Олена Цимбалюк, Ольга Луковська (Львів, Україна)</i> НАТАЛІЯ ПАУК – «ВОІН СВІТЛА Й ДОБРА».....	<b>297</b>
<i>Ольга Школьна (Київ, Україна)</i> ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЙ ОРНАМЕНТИКИ КУНТУШОВИХ ПОЯСІВ УКРАЇНИ, БІЛОРУСІ ТА ПОЛЬЩІ XVII-XIX СТ.....	<b>305</b>
<i>Володимир Лашко (Кам'янець-Подільський, Україна)</i> ЕТНІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ПОДІЛЬСЬКОГО ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ В СУЧАСНІЙ КВІЛТ-ГЕОМЕТРІЇ (НА ОСНОВІ ЕТНОГРАФІЧНОЇ КОЛЕКЦІЇ 1906 РОКУ ЮХИМА СІЦЦИНСЬКОГО КАМ'ЯНЕЦЬ- ПОДІЛЬСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ).....	<b>310</b>
<i>Оксана Сиротенко (Хмельницький, Україна)</i> РОЗРОБКА ГРАФІЧНИХ МОДЕЛЕЙ ОРНАМЕНТУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВИШИВКИ ДЛЯ ОЗДОБЛЕННЯ ДИТЯЧОГО ОДЯГУ.....	<b>313</b>

<i>Ірина Свійонтек (Івано-Франківськ, Україна)</i> З ДОСВІДУ ВИДАННЯ СЕМИ АЛЬБОМІВ: «ГУЦУЛЬСЬКІ ВИШИВКИ КАРПАТ: МИСТЕЦТВО ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ ТА КОЛОРИТУ» І «ПОКУТСЬКІ ВИШИВКИ ПРИКАРПАТТЯ: МИСТЕЦТВО ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ ТА КОЛОРИТУ».....	<b>319</b>
<i>Ярослава Лаурентович (Косів, Україна)</i> МИСТЕЦТВО КОЛОРИТУ ГУЦУЛЬСЬКИХ ВИШИВОК .....	<b>325</b>
<i>Григорій Кисіль (Гадяч, Україна)</i> УКРАЇНСЬКА ВИШИВКА: ПОРТРЕТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (ПРЕЗЕНТАЦІЯ АЛЬБОМІВ ВИШИВОК).....	<b>328</b>
<i>Дарія Петречко (Івано-Франківськ, Україна)</i> БОЙКІВСЬКА ВИШИВАНКА.....	<b>331</b>
<i>Зеновія Тканко (Львів, Україна)</i> УКРАЇНСЬКА МОДА: НОВА РЕАЛЬНІСТЬ 1990-Х РОКІВ.....	<b>337</b>
<i>Ольга Тканко (Львів, Україна)</i> ПРИРОДА І ТРАНСФОРМАЦІЇ КІЧУ В УКРАЇНСЬКІЙ МОДІ.....	<b>340</b>
<i>Марія Костельна (Київ, Україна)</i> ЛЬВІВСЬКА ШКОЛА ДИЗАЙНУ КОСТЮМА: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ В ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЕТНОКОНЦЕПЦІЯХ 1950-1980-Х РР.....	<b>343</b>
<i>Ірина Баннова (Хмельницький, Україна)</i> МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЕТНОДИЗАЙНУ ПРИ РОЗРОБЦІ КОЛЕКЦІЙ МОДЕЛЕЙ ОДЯГУ В СТУДЕНТСЬКОМУ БУДИНКУ МОДЕЛЕЙ ХМЕЛЬНИЦЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ.....	<b>350</b>
<i>Катерина Леонова (Київ, Україна)</i> ЕТНОНАЦІОНАЛЬНА ВАРІАТИВНІСТЬ В ДИЗАЙНІ КОЛЕКЦІЙ HAUTE COUTURE .....	<b>353</b>
<i>Богдан Губаль, Надія Бабій (Івано-Франківськ, Україна)</i> НАЦІОНАЛЬНІ ІДЕЇ В ДИЗАЙНІ СПЕЦОДЯГУ ГАЛИЧИНИ ПОЧ. ХХ СТОРИЧЧЯ.....	<b>359</b>
<i>Алла Баранова, Тетяна Ніколаєва (Київ, Україна)</i> ЕТНОДИЗАЙН ФОРМЕНОГО ОДЯГУ ДЛЯ ПРАЦІВНИКІВ ГОТЕЛІВ У СХІДНОМУ СТИЛІ.....	<b>365</b>
<i>Ірина Засорнова, Олександр Засорнов (Хмельницький, Україна)</i> ІННОВАЦІЙНИЙ СПОСІБ ОЗДОБЛЕННЯ ЕТНОЕЛЕМЕНТАМИ СУЧАСНОГО ЖІНОЧОГО ОДЯГУ.....	<b>369</b>
<i>Алла Славінська, Світлана Кулешова (Хмельницький, Україна)</i> КООРДИНАЦІЯ ФОРМОУТВОРЮЮЧИХ ЛІНІЙ ВЕСІЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО ОДЯГУ З ЛІНІЯМИ ФІГУРИ.....	<b>375</b>
<i>Тетяна Ніколаєва, Тетяна Ніколаєва (Київ, Україна)</i> ВИЗНАЧЕННЯ СКЛАДОВИХ КОМПЕТЕНТНІСТНОГО ПІДХОДУ В ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ З ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ КОСТЮМА..	<b>381</b>
<i>Надія Паранько, Тетяна Ніколаєва (Київ, Україна)</i> КРИТЕРІЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З ДИЗАЙНУ КОСТЮМА ТА БРЕНДОВОЇ ПРОДУКЦІЇ НА ОСНОВІ ПРИНЦИПІВ ЕТНОДИЗАЙНУ .....	<b>385</b>

<i>Ліана Білякович (Київ, Україна)</i> ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ОСВІТИ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ШКОЛИ НА ПОЧ. ХХІ СТОЛІТТЯ.....	<b>390</b>
<i>Надія Паранько, Тетяна Ніколаєва (Київ, Україна)</i> ТВОРЧА СПАДЩИНА ДОСЛІДНИКА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ДОМІНІКА ДЕ ЛЯ ФЛІЗА – ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ ДЛЯ ЕТНОДИЗАЙНЕРІВ.....	<b>396</b>
<i>Інна Черкесова (Миколаїв, Україна)</i> МОТАНКИ МИКОЛАЇВЩИНИ – «ЛЯЛЬКІНОЧКИ» – НАПРЯМ ЕТНОФУТУРИЗМУ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ ТА ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ.....	<b>399</b>
<i>Ірина Свйонтек (Івано-Франківськ, Україна)</i> ЕТНОДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ.....	<b>404</b>
<i>Мирослав Радши (Косів, Україна)</i> ЕТНОДИЗАЙН: ВІДРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВИНИ .....	<b>414</b>
<i>Віталій Потанкін (Умань, Україна)</i> НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВИНИ ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ .....	<b>418</b>
<i>Анатолій Бровченко (Київ, Україна)</i> ЕТНОДИЗАЙН ДЕРЕВ'ЯНОЇ ІГРАШКИ ПРИ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ ГАЛУЗІ ДЕРЕВООБРОБКИ .....	<b>423</b>
<i>Юрій Юсипчук (Івано-Франківськ, Україна)</i> НОВІТНІ ТРАДИЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ДЕРЕВА ТА МЕТАЛІРСТВА НА ГУЦУЛЬЩИНІ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	<b>428</b>
<i>Віталій Городецький (Івано-Франківськ, Україна)</i> ВІДНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО МЕТАЛІРСТВА ГУЦУЛЬЩИНІ В ЮВЕЛІРНОМУ МИСТЕЦТВІ СЬОГОДЕННЯ .....	<b>436</b>
<i>Ілона Сиваш (Київ, Україна)</i> УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ ЯК ОСНОВА ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКИХ ПРОЕКТІВ.....	<b>441</b>
<i>Олена Гурова (Кривий Ріг, Україна)</i> ВИКЛАДАННЯ МИСТЕЦТВА ВИТИНАНКИ В СИСТЕМІ ПСМНЗ ЯК СКЛАДОВА ПРОЦЕСУ ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ТА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ.....	<b>445</b>
<i>Алла Руденченко (Київ, Україна)</i> ЕМПІРИЧНИЙ ДОСВІД ДИЗАЙН-ОСВІТИ В УКРАЇНІ.....	<b>448</b>
<i>Андрій Хлопов (Полтава, Україна)</i> ВПЛИВ ЕЛЕМЕНТІВ ЕТНОДИЗАЙНУ НА ФОРМУВАННЯ МАТЕМАТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ОСВІТНЬОЇ ГАЛУЗІ «ТЕХНОЛОГІЇ».....	<b>454</b>
<i>Оксана Кудря (Полтава, Україна)</i> ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ УЧНЯМИ НА УРОКАХ ТРУДОВОГО НАВЧАННЯ.....	<b>457</b>

*Арсеній Мельник (Київ, Україна)*

ВИКОРИСТАННЯ СЕРЕДОВИЩНОГО ПІДХОДУ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ.....	459
<b>НАШІ АВТОРИ</b> .....	462
<b>ЗМІСТ</b> .....	469

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**Етнодизайн у контексті українського національного  
відродження та європейської інтеграції**

Матеріали  
III Міжнародного конгресу  
(4-6 листопада 2015 р., м. Полтава)

**Збірник наукових праць  
Книга третя**

**Упорядники і наукові редактори  
професори  
Є.А. Антонович, В.П. Титаренко**

Редактор к.ф.н., доц. В.А. Мелешко  
Комп'ютерна верстка Л.М.Дядюн

Підписано до друку 26.06.2019 р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.  
Друк різнографічний. Умовн. друк. арк. 27,79.  
Наклад 500 шт. Замовлення 2019-06

**Видавництво ПП «Астроя»**

36014, м. Полтава, вул. Шведська 20, кв. 4  
Тел.: +38 (0532) 509-167, 611-694  
E-mail: astray.pl.ua@gmail.com, веб-сайт: astray.pl.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №5599 від 19.09.2017 р.

**Друк ПП «Астроя»**

36014, м. Полтава, вул. Шведська 20, кв. 4  
Тел.: +38 (0532) 509-167, 611-694  
Дата державної реєстрації та номер запису в ЄДР  
14.12.1999 р. № 1 588 120 0000 010089