

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРИНЧЕНКА

КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА
І ДИЗАЙНУ ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

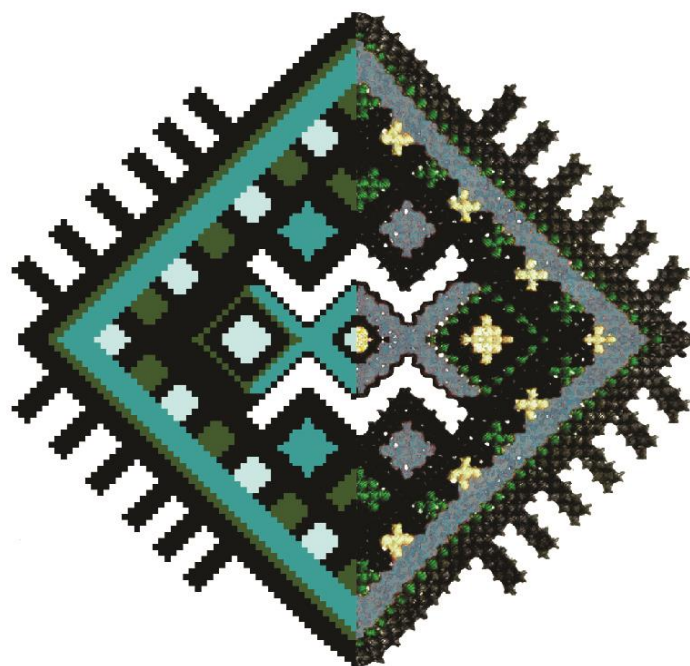
КОСІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ПРИКЛАДНОГО ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ» ІМЕНІ Т.Г. ШЕВЧЕНКА

ЕТНОКУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ УКРАЇНИ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ



Київ 2024

УДК

Рекомендовано до друку Вченою радою Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (протокол № 6 від 18.06.2024 р.)

РЕЦЕНЗЕНТИ

Володимир Тименко – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мультимедійного дизайну Київського національного університету технологій та дизайну, головний науковий співробітник відділу діагностики обдарованості Інституту обдарованої дитини НАПН України

Сергій Чирчик – професор кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, доктор наук, професор

Роман Силко – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету "Чернігівський колегіум" імені Т. Г. Шевченка

РЕДАКЦІЙНА РАДА

Руденченко Алла Андріївна – доктор педагогічних наук, професор, член Спілки дизайнерів України, завідувач кафедри декоративного мистецтва і реставрації Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Зайцева Вероніка Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, член Національної спілки художників України, доцент кафедри декоративного мистецтва і реставрації, заступник декана з наукової роботи Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Ковальчук Остап Вікторович – кандидат мистецтвознавства, доцент, Заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки художників України, декан Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

3-1 Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «Етнокультурні традиції в образотворчому мистецтві та дизайні України» ред.рада Руденченко А.А., Зайцева В.І., Ковальчук О.В. та ін. Київ-2024

Наукове видання знайомить із дослідженнями актуальних проблем у галузі етнології, історії, мистецтвознавства та педагогіки, використання етнокультурних традицій в образотворчому мистецтві та дизайні України.

Для науковців, викладачів, учителів. усіх хто цікавиться проблемами етнокультурних традицій в образотворчому мистецтві та дизайні України.

Друкується в авторській редакції. Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за зміст своїх текстів.

УДК

Київ. 2024

ЗМІСТ

Уляна Белнакіта	5
<i>Орієнтальні теми в європейському образотворчому мистецтві від доби Середньовіччя до початку XX століття</i>	
Іван Братусь	8
<i>Формування звітності з виробничої (педагогічної) практики в цифровому середовищі (Moodle, Google Disk та ChatGPT)</i>	
Олексій Власов	12
<i>Кримськотатарські таджини «саани» в контексті формотворення посуду країн Близького Сходу і Магрибу</i>	
Петро Гаркін	17
<i>Етнічні мотиви у айдентиці сучасних українських брендів дизайнерського одягу</i>	
Богдана Гордієнко	22
<i>Український етнодизайн з використанням традиційних матеріалів та сучасних технологій</i>	
Юрій Єфімов	25
<i>Етномотиви у друкованій графіці творчої династії Пугачевських</i>	
Лідія Лесневич	28
<i>Етнокультурні аспекти у творчості українських митців у мас-медіа</i>	
Ярослав Логінський	31
<i>Портрет в малярському доробку В.І. Забайти</i>	
Андрій Мазов	33
<i>Етномотиви у стріт-арті України: діалог між традицією і сучасністю</i>	
Ілля Поп'юк	36
<i>Трансформація художньої виразності у виробках з металу: етнічна складова та етнодизайн у сучасному ковальському мистецтві Буковини</i>	
Андрій Постол	40
<i>Genetic hereditary line in the creation of cossack tatay archetipical image</i>	
Юлія Романенкова	44
<i>Дизайн як інструмент формування територіальної айдентики</i>	
Алла Руденченко, Андрій Мешко	47
<i>Вплив цифрового етномистецтва на сучасну культурну ідентичність</i>	

Вікторія Самойленко	49
<i>Емпіричний досвід навчання художньої вишивки студентів фахових коледжів</i>	
Володимир Снігур	53
<i>Challenges of Classification of VR Art Creation Programs</i>	
Світлана Стрельцова	57
<i>Об'єкти декоративно-вжиткового мистецтва та дизайну у творчості львівського митця Олега Денисенка</i>	
Алла Таранник	59
<i>Мистецька освіта України в умовах воєнного стану: ризики та перспективи</i>	
Ірина Тютюнник	62
<i>Художня та педагогічна діяльність Михайла Цибулька</i>	
Ольга Школьна	64
<i>Сатинові та карнавальні намиста як сучасні вінтажні прикраси</i>	
Тетяна Шостачук	71
<i>Принципи використання шрифтів у плакатах</i>	
Анатолій Бровченко	75
<i>Тенденції та перспективи розвитку етнічного дизайну в Україні</i>	
Вероніка Зайцева, Алла Буйгашева	78
<i>Образотворча стилізація як основний виражальний засіб ілюстрування сучасної художньої літератури</i>	

УДК 745.52/75.04 (4-011/-015)"14–19"

Белнакіта Уляна Миколаївна,
здобувачка аспірантури кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ОРІЄНТАЛЬНІ ТЕМИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ВІД ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ДО ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. Статтю присвячено тематиці європейського живопису від епохи Ренесансу до початку ХХ століття, пов'язаній з орієнталізмом. Розкрито тему введення східних килимів до композицій монументально-декоративного й образотворчого мистецтва, показу орієнтальних ринків, гаремів, сералей, наложниць, «лавок антикваріату», мотивів природи, натюрмортів й історичних картин, в яких зображалися образи Індії, Далекого і Близького Сходу, Середньої, Центральної, Західної Азії, країн Перської Затоки і Магрибу.

Ключові слова: східне мистецтво, орієнтальні килими, гаремна культура, живопис, образотворче мистецтво, стилістика, жанрове різноманіття.

Abstract. The article is devoted to the theme of European painting from the Renaissance to the beginning of the 20th century, related to Orientalism. The theme of the introduction of oriental carpets to the compositions of monumental and decorative and fine art, the display of oriental markets, harems, seraglios, concubines, «antique stalls», nature motifs, still lifes and historical paintings depicting images of India, the Far and Middle East, the Middle East, Central, Western Asia, the countries of the Persian Gulf and the Maghreb.

Key words: oriental art, oriental carpets, harem culture, painting, visual arts, stylistics, genre diversity.

Тенденції сучасного розвитку мистецтва та дизайну свідчать про сплеск неабиякого інтересу до орієнтальної, до певної міри екзотичної, тематики, яка останнім часом набирає неабиякої популярності. У зв'язку з цим постає питання щодо різних традиційних жанрів, збагачених східними мотивами, а також історії звернення до окремих орієнтальних тем і сюжетів у європейському образотворчому мистецтві в його ретроспективі. Осібно стоїть і питання стилізацій під традиційні вже форми шинуазрі, японері, тюркері тощо.

Однією з останніх праць, в якій піднімаються питання про поширення зворотніх явищ, а саме – європенері, оксиденталізму, є дисертаційне дослідження Ольги Новікової «Китайський фарфор в музеях України: історія колекцій та атрибуція творів», представленої на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» галузі знань 02 Культура і мистецтво у спецраді по захисту Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури 2021 р. [1].

Окремо варто згадати і статтю доктора мистецтвознавства, професора Ольги Школьної та доктора історичних наук, професора Ю. Тимошенка «Повсякдення

нобілітету Речі Посполитої XVII–XVIII століть: зачіска, макіяж та одяг», в якій наводиться портрет Христини-Гертруди Потоцької, першої дружини Станіслава Щенсного Потоцького, у східних, «проперських» одягах (роботи невідомого художника близько кінця XVIII – початку XIX століть) [3, с. 28].

Так, тільки в історії українського живопису можна згадати про портрети Яна III Собеського та його дружини Марії Казимири д'Арк'ен у турецьких костюмах (робота невідомого художника, кінець XVII століття). Ця ж досить екстравагантна пара правителів теренів Західної України та етнічної Польщі в межах орієнтальної естетики споруджувала китайські павільйони і турецькі лазні у своїх маєтках теперішньої Золотої Підкови Львівщини – зокрема Золочівському палаці.

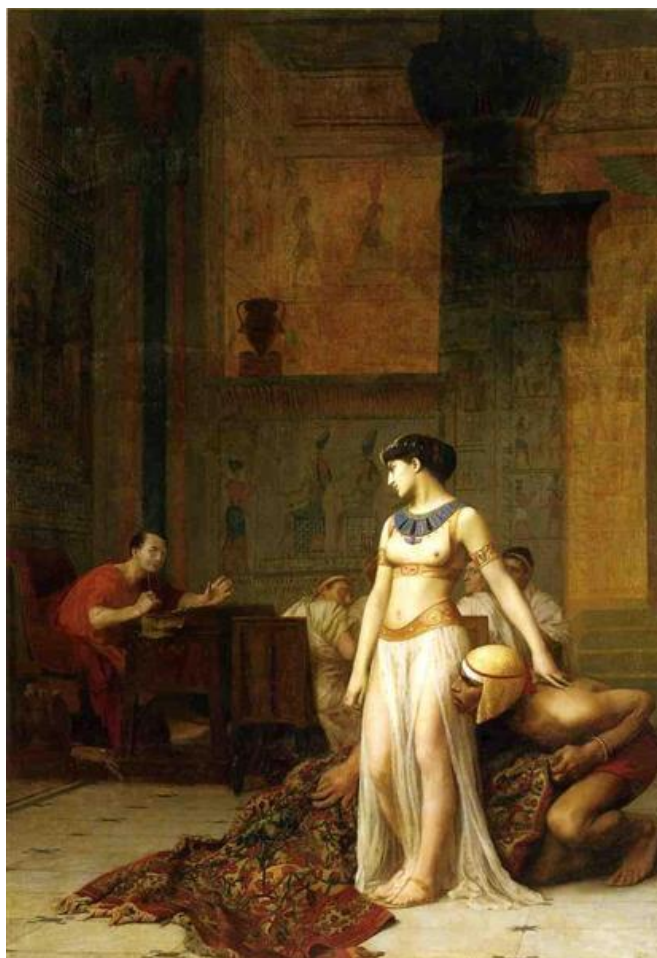
Поширення сарматського міфу на теренах етнічної України у добу межі ренесансу/маньєризму і бароко спровокувало низку трансформацій у вітчизняному мистецтві, в якому знайшла відображення мода на крупні рисунки східних шовкових, атласистих, парчевих, оксамитових тканин, що стали частиною образів святих, портретного жанру, а у подальший час – від XIX століття рисунку і гравюри. Зокрема в творчості Тараса Шевченка, який зображав одалісок як частину гаремної культури у межах річища академізму – характерний приклад «Одаліска» 1840 р.

Велику увагу тематиці орієнталізму присвятив у своїй однойменній монографії учений Едвард В. Саїд, переклад фундаментальної праці якого вийшов друком у видавництві «Основи» 2001 р. [2]. Принагідно слід зазначити, що автора цікавили географічні кордони східних культур, які стали затребуваними в європейському образотворчому мистецтві ще з епохи Ренесансу. Адже, починаючи з таких майстрів як Дуччо, К. Кривеллі, Джентіле і Джованні Белліні, Ян ван Ейк, Ганс Гольбейн, Ян Вермеєр Дельфтський, і закінчуючи Енгром і Жаном-Леоном Жеромом (Рис. 1) та Фаббіо Фаббі, твори європейського живопису з мотивами східних культур ставали документами епохи. Зокрема, за ними сьогодні вивчають привозний текстиль, насамперед, тканини та килимові вироби.

Загалом слід зазначити, що тематика європейського живопису, пов'язана з орієнталізмом, як правило, передбачає введення східних тканин і килимів, вишуканих металевих предметів посуду, турецьких і марокканських ліхтарів, показ орієнтальних ринків, будівель гаремного типу, сералей, міхрабних ніш і фонтанів для ритуальних омовінь, введення окремих образів наложниць (часто ню) й євнухів у барвистих одягах, екзотичних «лавок антикваріату», мотивів далекосхідної природи, натюрмортів з екзотичними рослинами, а також історичних та батальних сцен на тлі краєвидів Індії, Далекого і Близького Сходу, Середньої, Центральної, Західної Азії (насамперед, Древньої Месопотамії, Давнього Єгипту, Персії, країн Кавказу й Туреччини), країн Перської Затоки і Магрибу (Алжиру, Марокко, Тунісу), острівних культур Французької Полінезії тощо.

Література

1. Новікова О. В. Китайський фарфор в музеях України: історія колекцій та атрибуція творів. Дис. ... на здоб. наук. ступеня доктора філософії 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація / Ольга Валентинівна Новікова, Національна академія образотворчого мистецтва і дизайну, 2021. 220 с.: іл.
2. Саїд, Едвард В. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Основи, 2001. 511 с.
3. Shkolna O., Tymoshenko Y. The Everyday life of Nobility the Rzeczpospolita in the 17th and 18th centuries: Hairstyle, Beauty Tools and Clothes. Східноєвропейський історичний вісник / East European Historical Bulletin. Вип. 27, Issue 27. Drohobych, 2023. P. 8–29. DOI 10.24919/2519-058X.27.281557



Іл. 1. Жером Жан-Леон. Клеопатра і Цезар. 1866 р. Полотно, живопис.

УДК: 37.015.3:004.738.5:004.9

Братусь Іван Вікторович
кандидат філологічних наук, доцент
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна

Формування звітності з виробничої (педагогічної) практики в цифровому середовищі (Moodle, Google Disk та ChatGPT)

Анотація: У цій статті розглянуто питання формування звітності з виробничої (педагогічної) практики в цифровому середовищі, зокрема використання таких інструментів як Moodle, Google Disk та ChatGPT. Вона висвітлює можливості та переваги використання цих інструментів для забезпечення ефективного збору, обробки та аналізу інформації про практичну діяльність студентів. Досліджується, як цифрові технології сприяють поліпшенню процесу збору та аналізу даних з практики, а також роблять можливим більш ефективне взаємодію між студентами та викладачами під час виконання практичних завдань. Висвітлено переваги використання цифрових інструментів у порівнянні з традиційними методами формування звітності та роботи з даними практики.

Звітність з педагогічної практики з образотворчого мистецтва може бути ефективно організована за допомогою багатьох доступних сучасних засобів збереження та поширення цифрових матеріалів. Одним з основних інструментів можна вважати застосування Google Диска. Для збору інформації від студентів і для надання взірців можна створити окремі папки на Google Диску. Зручно щоб була одна загальна папка і також у кожного студента своя. У кожній папці можна створити відповідні розділи для різних аспектів вашої практики, наприклад, плани уроків, матеріали, студентські роботи, враження та висновки. Наприклад, у папку «Плани уроків» можна завантажити плани уроків у форматі Google документів – викладач зможе їх оперативно переглядати та коментувати/редагувати. Особливо Google документи актуальні для написання самого звіту. Зберігання звіту на Google Диску допомагає уникнути втрати даних. Саме спільна робота (за допомогою відповідного налаштування доступу) Google Документів допомагає співпрацювати з іншими колегами (на базі практики) або викладачами над звітом студента.

Також звітність з педагогічної практики з образотворчого мистецтва може бути зручно організована за допомогою платформи управління навчанням Moodle (МУДЛ). В Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка для кожної групи створено курс на платформі Moodle з педагогічної практики. В ньому розроблено розділи курсу для різних етапів практики, наприклад, вступ, плани уроків, матеріали, студентські роботи, враження та висновки. Саме сюди завантажуються відповідні файли у кожний розділ, такі як плани уроків у

форматі PDF/Google документ/Word MS. Тут можливо використовувати функціонал форумів Moodle для обговорення питань з керівником практики та іншими учасниками. Також саме в системі Moodle здійснюється оцінювання у відповідності до робочої навчальної програми. Після завершення практики вся необхідна інформація та документація зберігається в системі для подальшої звітності та оцінювання.

Звітність з педагогічної практики з образотворчого мистецтва може бути також полегшена за допомогою штучного інтелекту. Ми вже частково зверталися до цієї теми [1]. Саме використання алгоритмів машинного навчання для аналізу даних стосовно ефективності використання певних методик та стратегій в педагогічній практиці може стати доволі потужним доповненням матеріалів. При високому рівні опанування матеріалу створення інтерактивних веб-платформ або мобільних додатків з використанням нейромереж для відстеження прогресу студентів у виконанні завдань та вивченні образотворчого мистецтва може стати реальністю. Передбачається розробка чат-ботів зі штучним інтелектом для надання студентам рекомендацій з покращення їхньої творчої діяльності та навчального процесу.

Використання генеративних моделей для створення нових ідей та творчих концепцій у сфері образотворчого мистецтва ми вважаємо найбільш перспективним напрямком, що здатний охопити широке коло користувачів. Ми звернулися до штучного інтелекту (ChatGPT) з проханням: “напиши план-конспект уроку з образотворчого мистецтва для учнів 5 класу на довільну тему”. Припускаємо, що студенти-практиканти можуть вдаватися до “подібних запитів”. Наведемо текст згенерованого уроку:

«Тема уроку: "Вивчення техніки акварелі. Створення образу квітів за допомогою акварельних фарб." (Час: 45 хвилин).

****Мета уроку:****

- Ознайомити учнів з основними принципами роботи з акварельними фарбами.

- Навчити учнів створювати образ квітів за допомогою акварельної техніки.

- Розвивати художній смак та креативне мислення учнів.

- Виховувати бережливе ставлення до матеріалів і праці.

****Хід уроку:****

****1. Вступ (5 хвилин):****

- Привітання.

- Пояснення теми уроку та мети.

- Коротке введення в тему акварельної техніки та її особливості.

****2. Теоретична частина (10 хвилин):****

- Пояснення основних понять та технік роботи з акварельними фарбами: розведення фарб, вологе на вологе нанесення, контурне малювання тощо.

- Показ та обговорення прикладів робіт з використанням акварелі.

****3. Практична частина (25 хвилин):****

- Роздача аркушів акварельного паперу та акварельних фарб.

- Крок за кроком демонстрація процесу створення образу квітів за допомогою акварелі:

1. Намочення паперу та нанесення першого шару фону.
 2. Нанесення основних контурів квітів.
 3. Заповнення квітів фарбами.
 4. Додавання деталей та тіней.
- Підтримка учнів під час виконання власних робіт.
 - **4. Заключна частина (5 хвилин):**
 - Перегляд та обговорення вигляду створених робіт.
 - Висловлення вражень та спільне обговорення важливості техніки та творчості в мистецтві.
 - Підведення підсумків уроку та надання завдання на наступний раз.
 - **5. Домашнє завдання:**
 - Створення власного малюнка за допомогою акварельних фарб на тему "Моя улюблена квітка".
 - Використання отриманих знань та технік, які були вивчені на уроці».

Конспект уроку фактично позбавлений мовних огріхів. Але виховний елемент триєдиної мети все ж видає штучне походження тексту: “– Виховувати бережливе ставлення до матеріалів і праці”. Мабуть це речення стало стилізацією бережливого ставлення до природи чи книги. При цьому праця асоціюється з шанобливим ставленням. В той же час дуже вдале домашнє завдання “Моя улюблена квітка” – ця ідея свідчить про високу педагогічну майстерність, креативність і може бути корисною для створення якісного уроку.

Бачимо, що запропоновані три варіанти плану-конспекту уроку можуть бути використані лише як заготовки для якісного матеріалу і здебільшого потребують ґрунтовної переробки. Економія часу і зусиль доволі умовна - старанний студент здатний виконати подібні завдання набагато якісніше. Та допомога штучного інтелекту може полягати в генерації незвичних ідей, бути корисною в мозковому штурмі. При цьому матеріал потребує ретельної перевірки, особливу увагу варто звернути на стилістику та логіку. Штучний інтелект лише побіжно “розуміє” реалії української освіти. Тому ми лише на початку шляху його застосування в подібній царині. Далеко не факти, що він здатний повністю замінити методичну організацію навчання. Поки ці опуси здатні лише зацікавити тих студентів, що не бажають витратити час і зусилля на вдосконалення власної педагогічної майстерності. Та подібна цільова група завжди шукала “обхідні шляхи” для отримання мінімальної оцінки. Прикро, якщо штучний інтелект залишиться лише елементом освітньої недоброчесності.

Перед сучасними педагогами постало надскладне завдання – знайти штучному інтелекту гідне застосування в тілі сучасної освіти. Ми не можемо дозволити просто відкинути технологічний прогрес, бо саме він визначає сьогодні конкурентоспроможність нашої середньої і вищої школи. Педагоги отримали історичний шанс розкрити надзвичайний потенціал української освіти в сучасних реаліях. Та ще дуже зарано казати про якийсь суттєвий успіх і прогрес в цьому напрямку.

Список використаних джерел:

1. Братусь І., Кузьменко Г., Волкова А. Деякі аспекти використання штучного інтелекту в українському навчальному процесі. *Grail of Science*. 2023. № 34. С. 278– 282.

УДК: 738.3/739(477.75)"21"(043)

Власов Олексій Анатолієвич
аспірант кафедри образотворчого мистецтва
Факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Кримськотатарські таджини «саани» в контексті формотворення посуду країн Близького Сходу і Магрибу

Анотація.

Таджин – керамічний посуд для низькотемпературного тушкування м'яса й овочів виникає та широко застосовується в регіонах північнозахідної Африки (Магрибу). Набув популярності та поширення на Близькому Сході не лише як керамічний, але й металевий посуд для зберігання та сервірування їжі згідно ісламських традицій. Таджини «саани» з'являються в Криму в металевій формі в XVI ст. та відроджуються кримськотатарськими майстрами в сучасний період XX–XXI ст.

Ключові слова: кримськотатарська; кераміка; саан; таджин; таждин; орнамент; Крим; Україна.

Crimean Tatar Tagines «Saans» in the Context of the Formation of Tableware in the Middle East and the Maghreb

Abstract.

Tagine, a ceramic dish for low-temperature stewing of meat and vegetables, originated and is widely used in the regions of Northwest Africa (Maghreb). It became popular and widespread in the Middle East not only as ceramic but also as metal utensils for storing and serving food according to Islamic traditions. The metal form of the Tagine «saan» appeared in the Crimea in the XVI century and was revived by Crimean Tatar craftsmen in the modern period of the XX–XXI centuries.

Keywords: Crimean Tatar; ceramics; Saan; Tagine, Tajin; ornament; Crimea; Ukraine.



Рис. 1. Традиційна марокканська посудина «таджин», а також одноіменна назва традиційної страви марокканської кухні «таджин з куркою, оливками та соленими лимонами».

Таджин – північноафриканський посуд для приготування їжі, що складається з посудини з плоскими краями та високої конічної накривки. Термін «таджин» також відноситься до тушкованого м'яса та овочів, які готують у цій посудині на повільному вогні (Рис. 1.).

Таджин є основним кухонним інструментом в Марокко, Тунісі та Алжирі, а також одноіменною назвою основної страви національної кухні в цих країнах Магрибу. Вважається, що таджини походять від ужиткової культури корінних народів Північної Африки берберів (амазигів), що мали переважно кочовий спосіб життя, слугували портативними печами, які можна було легко взяти в дорогу або перемістити [14].

Одна з найдавніших письмових згадок про їжу, приготовану в посудині, схожій на таджин, міститься в «Тисячі й одній ночі», фрагменти якої датуються IX століттям.

Посудина таджин призначена для низькотемпературного тушкування, що дозволяє формуватися складним насиченим смакам, зберігаючи інгредієнти вологими та ніжними. Конічна накривка, яка зазвичай має невеликий отвір на верхівці, вловлює вологу і повертає її на приготування страви. Таким чином, таджини потребують мінімум води – перевага в пустелі Північної Африки – і можуть розм'якшити жорсткі шматки м'яса [15].

Посудину традиційно використовують над глиняною піччю або вугільними брикетами, що потребує мінімальну кількість пального (енергозбереження) та дозволяє рівномірно розподіляти тепло по дну, що запобігає підгорянню та пригоранню їжі, а також допомагає отримати густий бульйон.

Самі тушковані страви, особливості їх приготування, характеризуються арабським, османським, мавританським і французьким впливом, що відображає кухню народів, які завойовували та населяли території Північної Африки.

Класичні таджини виготовляють з неглазурованої глини. Сучасні таджини можуть бути полив'яними (глазурованими) або виготовленими з інших матеріалів, таких, як алюміній і чавун.

У сучасних кухнях таджин можна використовувати на повільному вогні, накривши накривкою на плиті або накривши, чи не накривши накривкою в духовці. Час приготування може відрізнятись залежно від матеріалів та інгредієнтів страви.

Деякі таджини, виготовлені з порцеляни, як правило, слугують для декоративних цілей і призначені лише для подачі страв на стіл чи сервірування.

Функціональний перехід таджинів від посудини для приготування/тушкування їжі за основним призначенням, до посуду для подачі та зберігання страв відбувався поступово, залежно від кліматичних умов Західної Африки до регіонів Близького Сходу.

Практичне зберігання їжі під закритою/накритою накривкою, набуває значного поширення у ісламській побутовій традиції. Згідно Хадисів, пов'язаних з прийомом їжі:

«Накривайте посудину, зав'яжуйте бурдюк, замикайте двері й гасіть світильник, бо, воістину, шайтан не в змозі ні змозі ні розв'язати бурдюк, ні відчинити двері, ні відкрити посудину. І якщо хто-небудь із вас не зможе знайти нічого, що покласти на свою посудину, окрім гілочки від дерева, згадавши при цьому ім'я Аллага, нехай зробить це» [3].

Використання таджинів для зберігання приготовленої їжі, поширювалось та кількісно збільшувалось, зберігаючи при цьому основну форму посудини: таріль або тацю з високою об'ємною накривкою. Відповідно змінювався матеріал з якого був виготовлений таджин з кераміки на метал (переважно луджена мідь) більш зручний та практичний в повсякденному використанні.

Металеві таджини подібних форм широко застосовуються для зберігання та сервірування їжі в країнах Близького Сходу і в наш час.

Значного поширення від регіонів Північної Африки до Близького Сходу та Північного причорномор'я, включно з Кримом, таджини набувають в період Османської імперії XVI–XVII ст., що захопила та поєднала ці території своїм адміністративним, економічним та культурним впливом.

Традиція використання та наявність металевих таджинів починає фіксуватись у Криму в період Османської імперії з XVI ст. До того нам не відомі самі предмети, артефакти, або згадки в письмових джерелах про посудини таких форм, чи назв на території Кримського півострова.

Впродовж XVI–XX ст. таджини відомі на території Криму у металевій формі, але з унікальним кримським оздобленням та орнаментикою, що суттєво відрізняє їх від османських/турецьких.

В сучасний період, XX–XXI ст. попри величезні втрати внаслідок тривалих заборон та депортації корінних народів Криму, відбувалось поступове відновлення традиційних кримськотатарських ремесел, металеві саани/таджини виготовлялись сучасними кримськотатарськими майстрами від початку 1990 рр. до нашого часу [4].

Керамічні саани/таджини в Криму XVI–XX ст. нам не відомі. Відсутні вцілілі предмети подібних форм, або назв у музейних колекціях та письмових джерелах, вони не фіксуються також у результатах археологічних досліджень.

Перші згадки про кримський керамічний саан/таджин спостерігаються в кінці XX початку XXI ст. та пов'язані з творчістю відомого кримськотатарського майстра-кераміста Рустема Скибіна. Відроджуючи та відновлюючи стародавню традицію кримського гончарства, після тривалого періоду знищення та занепаду цієї галузі, відбулась авторська реконструкція керамічної форми, взятої з відомої металевої форми кримськотатарського традиційного саану/таджину.

Подальшим розвитком стало поширення цієї форми Рустема Скибіна та наступним виготовленням в авторських інтерпретаціях та оздобленні керамічних саанів/таджинів Абдюлем Сеїтаметовим, Ельдаром Гусеновим та іншими кримськими гончарами в 2000–2020-х роках.

Отже кримськотатарські таджини «саани» мають великий історичний та мистецький потенціал, відроджуються сучасними майстрами в керамічних та металевих формах. Особливості та унікальність форм, оздоблення, матеріалів, технологій та персоналії майстрів потребують всебічного подальшого дослідження.

Список використаних джерел:

1. Аблялімова-Чийгоз Е. Н., Сеїтаблаєв А. Ш., Абдулаєва Е. А., Скибін Р. В., Доценко Д. С. Артбук «Кримськотатарська кераміка». Проект «Zincir / Ланцюг». Київ, 2023. 24 с.: іл.
2. Галенко О. І. Українська степова колонізація за османським переписом фортець правобережних козацьких полків 1678 р. Інгульський степ. Збірник. Упорядник В. А. Сердюк. *Ярославів Вал*, Київ, 2018. 456 с. С. 8–23.
3. Енциклопедія хадисів «Ад-Дурр ас-Суннія». Передавач: Джабір ібн Абдуллах. Мухаддіс: Муслім. Джерело: Сахіх Муслім. Номер: 2012. URL: <https://dorar.net/h/sl8F1nlu> (дата звернення: 03.05.2024 р.).
4. Крим. Реалії – Радіо Свобода. Ремісник з-під Бахчисарая: історія майстра мідного посуду Рефата Куртвелієва. URL: <https://ua.krymr.com/a/photo-remeslennik-iz-kryma/30320115.html> (дата звернення: 05.05.2024 р.).
5. Національний музей народної архітектури та побуту України URL: <https://www.pyrohiv.com/> (дата звернення: 12.03.2024 р.).
6. Нечитайло П. *Османська кав'ярня в Кам'яниці-Подільському*. І: Польові роботи, керамічний посуд, люльки. Превентивна археологія в Україні, 1. Київ; Кам'янець-Подільський: Охоронна археологічна служба України, 2022. 296 с.
7. Прохацький С. Колекція барської кераміки у фондovій збірці НМНАПУ. URL: <https://www.pyrohiv.com/activities/kolektsiya-barskoi-keramiki-u-fondoviy-zbirtsi-nmnapu.html> (дата звернення: 12.03.2024 р.).
8. Семена М. 20 років пошуків. Відомий кримський кераміст Рустем Скибін представив у Києві новий проект «Qalqan/Щит». *Крим. Реалії – Радіо*

- Свобода*. URL: <https://ua.krymr.com/a/vystavka-shchyt-qalqan-rustem-skybin-keramika/32657688.html> (дата звернення: 15.10.2023 р.).
9. Скибін Р. В. Створення авторського стилю поліхромного розпису керамічних виробів, в традиційній культурі кримських татар. URL: <https://rustemskybin.com/pages/about> (дата звернення: 12.03.2024 р.).
 10. Тесленко І. Б. *Кераміка Криму XV століття*. Інститут археології Національної академії наук України, Київ, 2021. 308 с.
 11. Школьна О. В. Українські виробництва фарфору та фаянсу кінця XVIII – початку XX століття: передумови формування галузі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2009. Вип. 15(2). С. 9–15.
 12. Школьна О. В., Сосік О. Д., Гуренко М. О., Дяченко Р. В., Зайцева В. І. Painted eggs in the Muslim and Christian traditions. *Journal of European Studies*, С. 1–15, 2023.
 13. Школьна О. В. Типологія та мотиви оздоблення групи східного тонкокерамічного посуду країн Кавказу та Середньої Азії в XX – на початку XXI ст. Сучасне мистецтво: наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; редкол. : В. Д. Сидоренко (голова редкол.), А. О. Пучков (заст. гол. ред.) та ін. *Фенікс*. Київ, 2016. Вип. XII. С. 203–208.
 14. Brett, Michael. «Berber». *Encyclopedia Britannica*, 7 Mar. 2024, URL: <https://www.britannica.com/topic/Berber>. (дата звернення: 07.05.2024 р.).
 15. Murtoff, Jennifer. «Tagine». *Encyclopedia Britannica*, 26 Jul. 2023, URL: <https://www.britannica.com/topic/tagine-cooking-vessel>. (дата звернення: 07.05.2024 р.).

УДК 7.05:687.016]:39(477)

Гаркін Петро Володимирович
старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ЕТНІЧНІ МОТИВИ У АЙДЕНТИЦІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ БРЕНДІВ ДИЗАЙНЕРСЬКОГО ОДЯГУ

Анотація.

Результати дослідження включають аналіз та визначення загальних особливостей корпоративної ідентичності українських брендів дизайнерського одягу. Розглянуто реалізовані проекти дизайну логотипів брендів індустрії моди. Проаналізовано неймінг та вплив на нього економічних особливостей бізнесу. Запропоновано принцип систематизації брендів індустрії моди на засадах таких показників, як стійкість бізнесу та ціноутворення.

Ключові слова:

айдентика, бренд, брендинг, корпоративная ідентичність, логотип, мода, фирменный стиль, етно-дизайн.

Abstract.

The study presents an analysis aimed at identifying the overarching traits defining the corporate identity of Ukrainian designer clothing brands. It examines executed logo design projects within the fashion industry. Furthermore, it delves into the naming process and assesses its correlation with various economic facets of business. Lastly, the research introduces a principle for organizing fashion industry brands, leveraging criteria such as business sustainability and pricing.

Keywords:

Brand, branding, corporate identity, fashion, fashion industry, ethno-design, logo, logotype.

Постановка наукової проблеми. Корпоративна ідентичність (*айдентика, фірмовий стиль*) є важливим інструментом маркетингу у просуванні товару за умов висококонкурентного ринку. Особливе значення айдентиці надається у процесі супроводження товарів з високою додатковою вартістю (*товари преміального класу*).

Інтенсивність використання айдентици суспільством споживання [1] у певний момент навіть призвела до появи такого феномену, як антибрендовий рух (*anti-brand movement*) [2]. Цей короткотривалий соціальний тренд був характерний жестом знищення елементів айдентици на одязі (бірок, логотипів тощо) та маніфестував себе у книзі Наомі Клян «No Logo» [3].

Враховуючи міць та тривалість впливу корпоративної ідентичності на формування сучасного суспільства, можна прийти до висновку, що вона глибоко інтегрована не тільки до економічного, але й до соціального, культурного та

інших контекстів існування людини і не обмежує її лише роллю споживача товарів та послуг.

У разі стабілізації національної економіки зазвичай зростає економічний вплив креативних індустрій (*creative industries*) [4]. Індустрія моди є важливою складовою креативних індустрій, формуючи разом з продуктовим та графічним дизайном загальний напрямок діяльності [4].

Вивчення практики використання етнічних мотивів заради просування товарів індустрії моди відкриває нові можливості підвищення ефективності національної креативної економіки та оптимізації витрат, пов'язаних з виробництвом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика розробки айдентики широко представлена у публікаціях, присвячених актуальним питанням графічного дизайну. Найбільший інтерес для нас становлять роботи вітчизняних дослідників, оскільки вони значною мірою відображають особливості українського ринку реклами та економіки в цілому. Серед подібних публікацій значну частку складають тексти з викладом теоретичних та методологічних основ проектування фірмового стилю [5; 6]. В окремих роботах подано приклади аналізу актуального стану українського графічного дизайну з аналізом проектів корпоративного стилю від вітчизняних авторів [7; 8]. Значне місце становлять публікації, присвячені реальним проектам корпоративного стилю для різних суб'єктів господарювання [9; 10; 11].

Мета і завдання статті. Як бачимо, незважаючи на широке охоплення тем, є відсутнім аналіз використання корпоративної ідентичності учасниками української індустрії моди. При цьому сама індустрія має розвинену та урізноманітнену структуру, в сегментах якої айдентика активно застосовується. За подібних умов закономірним було б вивчення багатого практичного досвіду застосування корпоративного стилю у цій частці креативних індустрій заради розуміння шляхів підвищення ефективності та конкурентоспроможності продукту.

Виклад основного матеріалу. Як і будь-яка креативна індустрія, українська індустрія моди постійно трансформується, підлаштовуючись під економічні зміни. У такому разі будь-які спроби систематизації мають відносно умовні та сталі. Враховуючи на це, для аналізу основних факторів впливу на розвиток сучасної української айдентики брендів дизайнерського одягу вважаємо за доцільне, розділити всі бренди на три групи залежно від сталості (*sustainability*) бізнесу, собівартості продукції та методів просування товару (маркетплейси, медіа-платформи тощо). Даний підхід дозволяє чітко визначити ті відмінності, які існують щодо використання етнічних мотивів у корпоративній ідентичності брендів.

Першу групу складають бренди зі стабільною, багаторічною історією розвитку. Собівартість виробів цих брендів є досить високою, оскільки передбачає наявність власного виробництва, а також додаткові витрати на просування торгової марки (медіа-бюджет, колаборації зі знаменитостями (*celebrity*), якісна підтримка онлайн-комерції тощо).

Найбільш типовими представниками цієї групи є бренди «Bevza» [12], «Frolov» [13] та «Poustovit» [14]. Характерний неймінг відсилає до традицій персоналізації брендів будинків високої моди (*haute couture*).

Спільним для айдентики цих брендів є нейтральний стиль логотипу з переважно шрифтовим рішенням та умовно «інтернаціональний» характер фірмового блоку (відсутність етнографічних конотацій, латинська транскрипція прізвища дизайнера).

Другу групу складають бренди середнього цінового діапазону, які часто мають нішеву спеціалізацію. Подібна маркетингова стратегія дозволяє їм формувати лояльну споживацьку аудиторію та стабільну екосистему бізнесу. Як приклад були відібрані: «Etnodim» [16], «Gaptuvalnya» [17] та «Gunia Project» [18].

Неймінг брендів активно використовує семантику національної культури, а у логотипах можуть простежуватись асоціативні зв'язки зі зразками національного декоративно-ужиткового мистецтва. Так логотип бренду «Etnodim» відсилає споживача одночасно і до практики вишитого етнічного орнаменту, і піксельної стилістики цифрової ери. Але, навіть вузька спеціалізація бренду на етно-дизайні зовсім не обумовлює застосування етнографічної символіки [18]. У брендів даної групи помітно посилюється вплив орієнтації бізнесу на регіональний/національний ринок чи міжнародну торгівлю. Остання передбачає застосування більш нейтрального стилю в айдентичі.

До третьої групи можна віднести численні бренди-стартапи, малобюджетні проекти та регіональний бізнес.

Тут креативність неймінгу перевершує всі інші групи («Ні грама драми», «Gnizdo», «Mova», «Svitlo», «Sylno», «Varenyky Fashion») та слабо корелюється навіть із середньостроковими маркетинг-стратегіями. А на якість логотипів впливає обмеженість або повна відсутність відповідного бюджету. Часто такі бренди афілійовані з маркетплейсами типу «Etsy» [19] для міжнародної торгівлі або «Всі свої» [20] для регіональної.

Як типових представників цієї групи можна розглянути: «Два кольори» [21], «Podyh» [22], «Zerno» [23]. У першого та останнього брендів зустрічаються як локалізований варіант неймінгу, так і транскрибована назва (у випадку з «Два кольори» значно видозмінена — «2kolyory»). Але лише у «Zerno» є і локалізована версія логотипу, що зустрічається в айдентичі брендів індустрії моди вкрай нечасто. Лише у логотипі «Zerno» використовується символіка етнографічного характеру.

Як знак у брендів, які спеціалізуються на етно-дизайні, переважно використовуються елементи архаїчної орнаментики [24]. Однак, також часто зустрічаються і зовсім нейтральні варіанти брендування [25].

Перспективним напрямком подальшого дослідження теми може стати розгляд практики використання у неймінгу переважно латинської транскрипції, що, можливо, інсапіровано мімікрією під бренди вищого цінового сегменту, або є наслідком певного ділового оптимізму засновників подібних брендів.

Висновки. Розглянуті приклади дозволяють виявити деякі тенденції в айдентичі українських брендів дизайнерського одягу. А саме: чим стійкіша і триваліша присутність бренду на ринку, тим менша ймовірність наявності у його

корпоративній ідентичності елементів етніки. Виняток може становити лише айдендика нішевих брендів, які спеціалізуються на етно-дизайні. Але навіть серед них поширення набув загальний напрямок розвитку корпоративної ідентичності у бік більшої інтерналізації як неймінгу, так і семантики графічного знаку.

Список використаних джерел:

1. Baudrillard J. *Consumer Society: Myths and Structures*. London: SAGE Publications Ltd, 2016. 240 с.
2. Hollenbeck C., Zinkhan G. *Consumer Activism on the Internet: The Role of Anti-brand Communities*. *Advances in Consumer Research*. 2006. Vol. 33. С. 479–485.
3. Klein N. *No Logo*. London: Flamingo, 2000. 490 с.
4. Creative industries // Wikipedia: [Веб-сайт]. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Creative_industries (дата звернення: 18.04.2024).
5. Єжова О. В., Яковлев М. І. *Дизайн-проекування графічних елементів фірмового стилю бренду // Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі: монографія / за ред. М. В. Колосніченко*. Київ: КНУТД, 2022. С. 79–90.
6. Гальчинська О. С. *Дизайн-проекування основних компонентів айдентики бренду Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі: монографія / за ред. М. В. Колосніченко*. Київ: КНУТД, 2022. С. 149–169.
7. Удріс-Бородавко Н. *Графічний дизайн з українським обличчям*. Київ: ArtHuss, 2023. 206 с.
8. *Графічний дизайн з українським обличчям: сучасні дизайн-орієнтири // Видавництво ArtHuss: [Веб-сайт]*. Київ, 2023. URL: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/hrafichnyy-dyzayn-z-ukrayinskym-oblychchuyam-suchasni-dyzayn-oriyentuру> (дата звернення: 18.04.2024).
9. Олійник Г. М., Луцкер Т. В., Остапенко Н. В. *Особливості розробки логотипів медичних і косметологічних брендів // Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі: монографія / за ред. М. В. Колосніченко*. Київ: КНУТД, 2022. С. 110–128.
10. Дергунова О. О., Токар Г. М., Луцкер Т. В. *Логотип як засіб формування образу косметичної компанії // Стан і перспективи розвитку хімічної, харчової та парфумерно-косметичної галузей промисловості: матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Херсон, 21 травня 2021 року*. Херсон: ХНТУ, 2021. С. 26–28.
11. Герасименко О. Д. *Особливості розробки фірмового стилю об'єктів соціальної інфраструктури // Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі: монографія / за ред. М. В. Колосніченко*. Київ: КНУТД, 2022. С. 170–189.
12. BEVZA — *Bevza Official Online Store: [Веб-сайт]*. URL: <https://bevza.com/> (дата звернення: 18.04.2024).
13. FROLOV: [Веб-сайт]. URL: <https://frolov.fr/> (дата звернення: 18.04.2024).
14. POUSTOVIT — *Poustovit Official Online Store: [Веб-сайт]*. URL: <https://poustovit.com/> (дата звернення: 18.04.2024).

15. Ukrainian Fashion Week: [Веб-сайт]. URL: <http://fashionweek.ua/> (дата звернення: 18.04.2024).
16. Etnodim — український бренд вишиванок: [Веб-сайт]. URL: <https://etnodim.ua/> (дата звернення: 18.04.2024).
17. Gартuвалnya: [Веб-сайт]. URL: <https://gартuвалnya.com/> (дата звернення: 18.04.2024).
18. Аксесуари та одяг Gunia Project: [Веб-сайт]. URL: <https://guniaproject.com.ua/> (дата звернення: 18.04.2024).
19. Etsy Ukraine — Shop for handmade, vintage, custom, and unique gifts for everyone: [Веб-сайт]. URL: <https://www.etsy.com/> (дата звернення: 18.04.2024).
20. Всі. Свої — інтернет-магазин українських брендів: [Веб-сайт]. URL: <https://vsiivoi.ua/> (дата звернення: 18.04.2024).
21. 2KOLYORY — Вишиванки та одяг з вишивкою, унікальні аксесуари: [Веб-сайт]. URL: <https://2kolyory.com/> (дата звернення: 18.04.2024).
22. PODYH: [Веб-сайт]. URL: <https://podyh.com/> (дата звернення: 18.04.2024).
23. ZERNO: [Веб-сайт]. URL: <https://www.zerno.fashion/> (дата звернення: 18.04.2024).
24. Інтернет-магазин вишитого одягу — SVARGA. Бренд вишитого одягу: [Веб-сайт]. URL: <https://svarga.ua/> (дата звернення: 18.04.2024).
25. Kozzachka by Anya Ko // Facebook: [Веб-сайт]. URL: <https://www.facebook.com/KozzachkaFashion/> (дата звернення: 18.04.2024).

УДК 7.012:39(477)

Науковий керівник: Бровченко А. І. к. п. н., доцент
Гордієнко Б.В., Борисова О.В.
Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ

УКРАЇНСЬКИЙ ЕТНОДИЗАЙН З ВИКОРИСТАННЯМ ТРАДИЦІЙНИХ МАТЕРІАЛІВ ТА СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

***Анотація.** В поданому матеріалі подано висновки з аналізу сучасних українських етнодизайнерських проєктів реалізованих з використанням традиційних матеріалів і новітніх технологій. Наводяться приклади вдалих етнодизайнерських інтер'єрів.*

***Ключові слова:** етнодизайн, сучасні технології, дизайн інтер'єру, архітектура, традиційні матеріали.*

***Abstract.** The article discusses the features of using traditional materials and modern technologies in contemporary ethnodesign in Ukraine. Examples of successful ethnodesign interior projects are provided where traditional materials and modern technologies have been effectively used.*

***Keywords:** ethno design, modern technologies, interior design, architecture, traditional materials*

В сучасному світі етнічний дизайн набуває все більшої популярності. Дизайнери, реагуючи на запити суспільства, шукають нові ідеї звертаючись до національних традицій декоративно-вжиткового мистецтва, які є історико-культурною спадщиною. Українські етнодизайнери, в своїх етнодизайнерських проєктах, особливо широко використовують традиційні екологічні матеріали такі, як деревина, глина, очерет, солома, традиційні текстильні матеріали, кований метал, які мають приємні, легко впізнавані кольори, текстуру, фактуру. Використання екологічних матеріалів є особливо актуальним, на тлі екологічної проблеми середовища, яка з кожним роком загострюється. Крім того, в таких етнодизайнерських рішеннях широко використовується орнаментальні традиції та кольористика, як виразники особливості національної культури. Застосування традицій в декорванні і кольорі до сучасного дизайну дозволяє розширити проєктні ідеї, додає оригінальності, ексклюзивності. [1, с. 356]. Разом з тим, вітчизняні дизайнери, переосмислюючи минувшину, використовують досягнення новітніх технологій в орнаментуванні, нанесенні різноманітних барвників, захисних покриттів, в обробці перелічених матеріалів для надання їм певних властивостей і якостей.

Найбільш виразне поєднання сучасних технологій і традиційних матеріалів виявляється у сучасних об'єктах дизайну та архітектурі. Прикладом цього є

проекти дизайнерів «Yakusha studio» та «Makhno studio». Обидві студії працюють в архітектурному та дизайнерському напрямку, базуючись на використанні стилю, що поєднує в собі українську автентичність, сучасне мистецтво, природність та футуристичність.[4]

Так будинку «Shkrub house» (Рис. 1) спроектований «Makhno studio». вдало поєднує в собі дизайнерські рішення поєднання етнічних форм і декору, котрі передають етнічний дух з освітленням, виконаного за новими технологіями. Етнічні мотиви передається через декоративні елементи та форми з традиційних матеріалів таких як очеретяна стріха, глина змішана з насінням льону, жита та пшениці.[5] Також як елементом декору виступає кераміка з українським орнаментом.



Рис. 1. Інтер'єр та екстер'єр «Shkrub house» від «Makhno studio», м. Козин, Україна[4]

У свою чергу студія «Yakusha» та їх бренд «Faina» працює у мінімалістичному стилі [6], але так само надихається українською історією та традиціями, відтворюючи давні символи та відроджуючи давні ремесла, передаючи культурну історію та формуючи мову сучасного українського дизайну. Одним з їх яскравих проєктів, це «Live minimalism» (Рис. 2), інтер'єр для квартири у м. Київ. Основним традиційним матеріалом простору стала глина. Простір, легкий, світлий та наближений до природи, що й є складовими етностилю, а також меблі, які спроектовані на основі традицій українського меблярства, але зроблені з використанням сучасних технологій переробки сировини.



Рис. 2. Інтер'єр «Live minimalism», м.Київ.[2]

Висновки

Отже, переосмислення українських етнічних традицій декоративно-вжиткового мистецтва через етнодизайнерські проєкти, в яких поєднується

традиційні екологічні матеріали та новітні матеріали, дає новий поштовх розвитку етнокультурних традицій України в сучасному культурному просторі.

Список використаних джерел:

1. Паньок Т., Жень Ф. Етнодизайн та сучасні цифрові медіатехнології (на прикладі України і Китаю). *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. тез доп. учасн. V Міжнар. наук.-практ. конф. Київ : КНУТД, 27 квітня 2023 р. С. 355-358.

2. Live minimalism : веб-сайт. URL: <https://www.yakusha.design/pages/live-minimalism> (дата звернення: 08.04.2024).

3. Makhno studio : веб-сайт. URL: <https://makhnostudio.com/uk/studio/> (дата звернення: 10.04.2024).

4. Shkrub house : веб-сайт. URL: <https://makhnostudio.com/uk/project/shkrub-house/> (дата звернення: 10.04.2024).

5. Shkrub : веб-сайт. URL: <https://makhnostudio.com/uk/project/shkrub-house-interior/> (дата звернення: 10.04.2024).

6. Yakusha Studio : веб-сайт. URL: <https://www.yakusha.design/pages/the-studio> (дата звернення: 12.04.2024).

УДК 7.766; 3.332

Єфімов Юрій Михайлович старший
викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені
Бориса Грінченка, член Спілки рекламистів України

ЕТНОМОТИВИ У ДРУКОВАНІЙ ГРАФІЦІ ТВОРЧОЇ ДИНАСТІЇ ПУГАЧЕВСЬКИХ

Анотація. Матеріал має за мету актуалізацію національного початку у друкованій графіці представників творчої династії митці київської школи – Аркадія та Геннадія Пугачевських. Окреслено основні групи національні мотивів у творчості митців, висвітлено єврейську та українську тематику у їх графіці. Охарактеризовано стилістику образів, зроблено акцент на використанні інструментарію стилізації, ролі знаків, символів, трактовці національного начала

Ключові слова: друкована графіка, гравюра, високий друк, ксилографія, екслібрис, етномотиви, національний характер

Abstract. The purpose of the material is to update the national beginning in the printmaking of representatives of the creative dynasty of artists of the Kyiv school – Arkady and Gennady Pugachevsky. The main groups of national motifs in the work of artists are outlined, and the Jewish and Ukrainian themes in their graphics are highlighted. The stylistics of the images are characterized, the emphasis is placed on the use of stylization tools, the role of signs, symbols, the interpretation of national character

Key words: printmaking, engraving, xylography, bookplate, ethnic motifs, national character

Творча династія Пугачевських – митці, знані більшою мірою у зарубіжному художньому полі, оскільки є учасниками численних міжнародних виставок, конкурсів, володарями престижних призів, нагород. Аркадій Пугачевський (1937-2021) був представником київської школи графіки, займався друкованою графікою (високий друк – гравюра на пластику), хоча були в його творчості й експерименти в дрібній пластиці (бронза), медальєрному мистецтві, поетичні екзерсиси. Геннадій Пугачевський (1966 р.н.) є графіком, дизайнером, рисувальником, акварелістом високого рівня професіоналізму. Аркадій Пугачевський став володарем титулу кращого зарубіжного художника року в 2001 р. за визнанням Британської спілки граверів по дереву. Для Геннадія, що переймав майстерність змалечку у батька, предметом особливої гордості є те, що він – учень Віктора Зарецького. Маючи абсолютно різні манери, творчі почерки, митці єдині в головному – їх творчість стала однією з візитівок для сучасної України за кордоном. Вони є своєрідними амбасадорами, завдяки мистецтву

яких світ впевнюється не лише в конкурентноспроможності українського культурного продукту, але й у його високій якості, що часто-густо затьмарює собою інші зразки художнього корпусу творів інших країн на конкурсах, бієннале, трієннале. Обидва художники мають у своїй творчості доволі багато сюжетних ліній. Усі роботи, незалежно від того, чи це є безпредметна композиція, абстрактна, стилізована, побудована на мові знаку та символу, чи менш стилізована, чи то станкова робота, чи екслібрис – усі роботи відмітні вишуканим смаком, знанням мови символів та знаків, надзвичайним рівнем технічної майстерності. Серед векторів творчості митців – національна лінія. І в творчому спадку Аркадія, і у Геннадія Пугачевських є корпус графічних робіт, які червоною ниткою проходять через всю їх графіку. Українська тематика та єврейська сюжетика – національні мотиви нерідко можна зустріти в друкованих аркушах майстрів, як у книжковому знаку, так і в графіці загалом. Дуже колоритною є єврейська тематика – чимало образів, супроводжених характерною символікою, є в аркушах Пугачевського-старшого. Вони завжди стилізовані, набули знакового характеру, дуже лаконічні, можна сказати – мовчазні. У багатьох з них – уся скорбота єврейського народу («Золота рибка», кольорова ксилографія, 1999; «Фрейлахс», кольорова ксилографія, 2001; «Скрипаль», кольорова ксилографія, 2017). Але водночас чимало робіт сповнені і тонким відчуттям гумору («Портрет», кольорова ксилографія, 1998). Українські мотиви також візуалізовані дуже характерно – багатоколірні ксилографії значно насиченіші й емоційно, і атрибутивно за монохромні делікатні аркуші єврейської тематики, які майже завжди стримані в палітрі, або чорно-білі, або з введенням одного додаткового кольору («Будьмо!», кольорова ксилографія, 1993; «Козак і жінка!», кольорова ксилографія», 1995; «Гедонізм», кольорова ксилографія, 1996; «Україна», кольорова ксилографія, 1998).

Інші за характером, але також сповнені символічного звучання національні мотиви у Геннадія Пугачевського. Його образи більш умовні, стилізовані, і орнаментика в її делікатному вплавленні в композиції, і традиційні національні символи не нав'язливо, легко прочитуються в аркушах, завдаючи загальне забарвлення композиціям. «Мойсей» (кольорова ксилографія, 1996), «Юдаїка» (кольорова ксилографія, 2000) є типовими вирішннями для його стилістики, а «Український фольклор» (кольорова ксилографія, 1994) можна взагалі вважати своєрідним маніфестом етномотивів у графіці майстра – максимальна стилізація, символізм та знаковість, які перетворюють аркуш на певний етноідентифікатор, візуалізована ідея, сконцентровано та яскраво, але стримано та ненав'язливо.

Завдяки таким творам український культурний код популяризується за межами країни, а графіка – серед найзручніших інструментів цього процесу поширення завдяки своїй здатності до тиражування.

Список використаних джерел

1. Каменецька Ю. Відображення авторського стилю в екслібрисах українських митців на міжнародних виставках-конкурсах у Бресті. Культура і сучасність. 2019. № 1. С. 260-267.

2. Михальчук В. Київські виставки початку 1990-х років як початок відродження українського книжкового знаку. Сучасні виклики і актуальні проблеми науки, освіти та виробництва: міжгалузеві диспути: матеріали XVIII міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., Київ, 1 липня 2021 р. С. 17-23.
3. Романенкова Ю. Творчий доробок Аркадія Пугачевського як іміджеформуючий фактор сучасної української друкованої графіки в контексті світового арт-простору. Народознавчі зошити. 2021. Вип. 5 (161). С.1234-1246.
4. Романенкова Ю., Палійчук А. Клоун. Блазень. Мудрець: тема свободи та мотив гри у друкованій графіці Аркадія та Геннадія Пугачевських. *Moderní aspekty vědy: XXVIII. Díl mezinárodní kolektivní monografie. Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o.. Česká republika: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2023. С. 409-424.*

УДК 7.012:39(477)

Лідія Лесневич,
директор Центру розвитку освіти
Лодзького воєводства у м. Згеж, Польща

Етнокультурні аспекти у творчості українських митців у мас-медіа

Współczesny świat stwarza nowe sytuacje i konteksty etnokulturowe związane z procesami migracji międzynarodowej. Rośnie znaczenie mobilności jako wyznacznika stylu życia. To także konieczność wywołana wydarzeniami politycznymi, takimi jak kryzysy, prześladowania i wojny.

Tożsamość człowieka funkcjonującego w warunkach wielokulturowości przypomina przeciąganie liny między bezpiecznym zakorzenieniem w swym etnos a strachem przed wykorzeniem. Analiza procesów globalizacji i ich konsekwencji wskazuje przede wszystkim na malejącą rolę terytorium w kształtowaniu się więzi społecznych. Obecnie rzadko kiedy człowiek rodzi się, wychowuje, kształci, mieszka, pracuje przez całe swoje życie w jednym miejscu. Przeniesienie relacji do cyberprzestrzeni tworzy wirtualnego sąsiada, przyjaciela, partnera, konsumenta, odbiorcę dzieła sztuki. Przestrzeń przestała pełnić rolę czynnika bazowego dla więzi społecznych.

Dyskutuje się o nowych skalach więzi: ponadlokalnych lub nieterytorialnych oraz o nowych formach i funkcjach kontaktu społecznego przez Internet jako tzw. komunikacji zapośredniczonej. Nowe więzi – bardziej adekwatnie określane terminem relacje - nie opierają się na sztywnych formach organizacyjnych, odnoszą się raczej do stanu ducha, stylu życia, pasji. Mówi się o społecznościach sieciowych, o nefemerydach – kręgach towarzyskich, których nazwa powstała z połączenia dwóch cech tych zbiorowości: efemeryczności i sieciowości. Społeczeństwo sieciowe jest inne niż społeczeństwo masowe. Ważnym trendem w społeczeństwie sieciowym jest paradoksalnie wzrost znaczenia relacji, mimo że są one niepewne i nietrwałe. Nazywa się je relacjami wyartykułowanymi. Jednostki samodzielnie selekcjonują i komponują swoje relacje społeczne zgodnie z potrzebą chwili. Rzadziej są one narzucane przez środowisko społeczne. Są także coraz bardziej interaktywne dzięki komunikacji wielostronnej: działaniu towarzyszy niemal natychmiastowa interakcja.

Społeczeństwo sieci jest pełne sprzeczności: otwarte i zamknięte, scentralizowane i zdecentralizowane, zindywidualizowane i uspołecznione, demokratyczne i selektywne, wręcz ekskluzywne, oparte nie na biurokracji, lecz infokracji, w końcu „glokalne” – jednocześnie globalne i lokalne. Wspólnoty wirtualne, jako że nie są zakorzenione w przestrzeni i czasie, są mniej stabilne niż wspólnoty organiczne – terytorialne, fizyczne, w tym lokalne. W każdej chwili mogą zniknąć lub ulec rozpadowi na mniejsze. Ich mnogość nie rekompensuje utraty wspólnoty organicznej zakorzenionej w miejscu. Natomiast, jak wskazują badacze, mogą się one wzajemnie wspierać i uzupełniać. To zakłada konieczność zaprojektowania i tworzenia nowego rodzaju więzi, które pasują do ponowoczesnego stylu i trybu życia. Żyjemy, jak powiedział prof. Zygmunt Bauman, na „archipelagu diaspor”. Na każdej „diasporowej wyspie” można i trzeba chronić swoją tożsamość etnokulturową.

Pojawiają się więc nowe zjawiska oraz pomysły na odradzanie wspólnot (nowy urbanizm, ruch slow communities, idea lokalizmu). Promowanie etniczności zwiększa wrażliwość na inność i wcale nie oznacza zerwania kontaktu z tym, co globalne. Przeciwnie, to co globalne, nie tylko fascynuje, ale umożliwia to, co lokalne i regionalne. Ta nowa perspektywa społeczna i edukacyjna nakazuje uwzględniać w projektach społecznych ekspresję kulturowej etniczności, co w praktyce oznacza nową otwartość na Innych. Rodzą się nowe sposoby działań edukacyjnych nakierowanych na transmisję dziedzictwa kulturowego przy wykorzystaniu mediów społecznościowych, jako kanału dystrybucji treści wiedzy ogólnej oraz tematycznej. Dzisiaj, cztery podstawowe cele obecności artystów w mediach społecznościowych to:

- animowanie działań lokalnej społeczności,
- marketing miejsca i regionu,
- rozwój wytypowanej niszy tematycznej (np. folkloru, designu...),
- dotarcie do określonego targetu odbiorców, tzw. niszy demograficznej.

Obecność artystów ukraińskich w mediach społecznościowych jest w Polsce bardzo widoczna. Dobrze pojmują oni innowacyjność mediów społecznościowych, która polega na tym właśnie, że są społecznościowe, a nie na tym, że są mediami. I dlatego nie mogą być one traktowane tylko jako słup ogłoszeniowy. Strony, profile są miejscem dialogu, a nie monologu. To widoczne jest u znanych nam przedstawicieli ukraińskiej kultury. Widoczny jest planowy proces rozbudzania zaangażowania ludzi, którzy śledzą ich profile w social media. Social media stają się niemal przedłużeniem ręki artysty i manifestacją jego poglądów. Zdjęcia są dobrze wykadrowane, ułożone. I co najważniejsze są zapisem jakiegoś działania, towarzyszy im porządny storytelling: historie eksponatów i historie ludzi. To także opowieści „ku pokrzepieniu serc”, które mają pokazać, jakim narodem są Ukraińcy, jacy być mogą. Artyści dzielą się wartościami, umacniają je, ale też podważają nabrzmiałe stereotypy. W ten sposób w mediach społecznościowych pełnią misję edukacyjną. Ta sztuka wydaje się być zorientowana na zmianę społeczną, czasami postrzegana jako „sztuka na uchodźstwie” jednocześnie stwarza neutralny grunt spotkania międzykulturowego. Przykładem są prace autorstwa Marii Prymachenko oraz popularyzacja sztuki ukraińskiej przez Panię Ałę Rudenczenko, Władę Litwoczenko, Jewgienię Lipowiecką i Olenę Gudzenko w Polsce. Tych nazwisk jest więcej.

Wojna i wraz z nią obecność Ukrainy i Ukraińców w naszym życiu spowodowały konieczność nadrobienia znajomości historii i kultury Ukrainy: na koncertach, na spotkaniach, panelach, wystawach, przez śledzenie mediów społecznościowych. Można mówić wręcz o Ukraińskim renesansie etnokulturowym. Ale w nowych okolicznościach. Współczesna sztuka ukraińska ma więc odrębną narrację. To nie tylko efekt sprawnego warsztatu i kreatywności artysty. Jest ona wyjątkowo czuła zarówno na historię oraz aktualne wydarzenia społeczne czy polityczne, jak i na tradycję. Kultura jest żywa, dopóki odpowiada na wyzwania życia.

Cieszę się, że nasze Centrum Rozwoju Edukacji Województwa Łódzkiego w Zgierzu może być ambasadorem kultury ukraińskiej w Polsce, dzięki współpracy z Uniwersytetem Borysa Grinczenki. Wielkoformatowe wycinanki, które otrzymaliśmy w ramach peregrynacji sztuki ukraińskiej po Europie, eksponowane były w Centrum, bibliotekach i domach kultury. Dzięki Pani Olenie Gudzenko, która była

przewodnikiem odwiedzających wystawę Polacy mogli zobaczyć, jak motywy ludowe oparte o wyrazisty koncept są nośnikiem ważnych wartości. Atrakcyjność formalna osadzona w tradycjach ludowości tworzy nową markę kultury ukraińskiej.

Twórczość artystów i artystek ukraińskich pozwala nam lepiej zrozumieć, jaka jest współczesna Ukraina, jak promować jej unikalną historię, która może stać się bazą ciekawych produktów kulturowych, do zaimplementowania przez sieciowe społeczności. Świat wartości rdzennych nie może być tylko dziedzictwem do ocalenia, ale w r Twórczość artystów i artystek ukraińskich pozwala nam lepiej zrozumieć, jaka jest współczesna Ukraina, jak promować jej unikalną historię, która może stać się bazą ciekawych produktów kulturowych, do zaimplementowania przez sieciowe społeczności. Świat wartości rdzennych nie może być tylko dziedzictwem do ocalenia, ale w realiach ponowoczesności musi być czynnikiem rozwoju odpowiadającym współczesnym celom i potrzebom.

УДК 75.041.071.1(477)

Логінський Ярослав Володимирович
доцент кафедри живопису та теорії композиції
Національної академії образотворчого мистецтва
та архітектури, кандидат мистецтвознавства, доцент

ПОРТРЕТ В МАЛЯРСЬКОМУ ДОРОБКУ В.І. ЗАБАШТИ

***Анотація.** Розглядається один із жанрів живописної спадщини відомого українського художника Василя Івановича Забашти (1918—2016). Особлива увага приділяється формально-образному аспекту портретних творів, зокрема ролі кольору як ключового елемента у фаховій методології митця. Проводиться аналіз найбільш значущих творів В. Забашти у відповідному жанрі.*

Василь Іванович Забашта, проживши тривале та складне життя, залишив значущу творчу спадщину, у якій закріпив свою національну ідентичність та розкривав особливості українського малярства у його історичному розвитку. Портрет став одним з жанрів, що з особливою філософською глибиною відтворював гуманістичні погляди митця. Забашта часто звертався до портретного живопису, розширюючи його можливості своїми унікальними методами. Так само природно, як його пейзажі, пролунали його портретні роботи.

Автопортрет, створений у 1952 році, відображує ключові формальні та образні особливості ранніх робіт Забашти. Твір побудований вертикальним форматом і розділенням на передній та задній плани, створюючи глибину картини. Незважаючи на те, що це робота молодого художника, у ній відчувається впевнена рука талановитого майстра. Автопортрет випромінює внутрішню силу та життєву енергію, що чітко відтворюється в позі та погляді митця.

Портрет дружини є важливим прикладом ранніх робіт митця, який був часто зображений Забаштою протягом його творчого шляху. У творі «Портрет дружини» (1958) Забашта використовує етюдний стиль, щоб передати жіночий образ на пленері. Він використовує теплі тони, що відображають його почуття до моделі, і створює ліричну атмосферу, підкреслюючи красу молодої жінки. Поєднання теплих і холодних тонів зосереджує увагу на портреті, надаючи жінці неповторний характер і виокремлюючи її молоду красу, яка легко вписується в гармонію літнього дня.

У 1960—1970-х роках творчість Василя Забашти стає досконалішою, що ілюструється його полотном «Автопортрет» 1968 року. У цій картині він вдало передає психологічний образ митця за допомогою майстерної композиції і насичених кольорів, демонструючи його творчий підйом та енергію.

Ще одне вражаюче полотно за кольором – «За книгою. Портрет сина Ростислава» (1974). Тут Забашта знову вдало поєднує помірковану колірну

палітру з індивідуальним виразом образу. Обличчя хлопця, освітлене світлом, повертає увагу своєю красою та виразним поглядом, що відображає його внутрішню глибину. Книга, виділена яскравою білою барвою, створює додатковий акцент, доповнюючи образ сина Ростислава з великим художнім майстерством.

Інший приклад з сімейного оточення – «Портрет дочки Галі» (1972) - демонструє, що Василь Забашта вміло поєднував технічну майстерність з глибоким відтворенням емоцій та психології людини. Композиція полотна побудована на основі центральної симетрії, привертаючи увагу манерою виконання широких, збитих форм, що відзначається високою технічною майстерністю. Художник вдалим чином передав красу молодості з великою емоційною виразністю.

Після дослідження найбільш репрезентативних за художньо-естетичним рівнем портретів створених Василем Івановичем Забаштою, можна зробити висновок, що цей жанр став одним з найбільш улюблених і значущих для нього. У більшості своїх робіт він виступав як досвідчений та глибокий майстер, передаючи найхарактерніші риси своїх моделей. Однак головним було його емоційне ставлення до зображуваних осіб, його здатність відчувати та оцінити їхні внутрішні якості. У своїх портретах він виявлявся вмілим колористом та майстром оригінального композиційного мислення. Хоча він іноді застосовував насичені кольори або виразні хроматичні гами, його основний упор був на відтворенні унікального емоційного виразу, що відображав внутрішню сутність кожної людини.

Висновки. Образи, що створив В. Забашта протягом свого творчого життя, народжувалися з його пленерних досліджень у пошуках колористичної глибини та виразності. Художник прагнув передати не лише зовнішність моделі, а й її психологічний внутрішній стан за допомогою конструктивних рисункових прийомів та гармонічного колористичного ладу живописного середовища. Це дозволяло передавати виразності портретованих, незалежно від їх статі або віку. Художня осмисленість характеру підкреслювала образність та психологічний вимір моделі. Захоплення природною красою та внутрішнім світом людини дозволяло В. Забашті створювати естетичні образи, які і досі вражають глядачів своєю мистецькою силою.

Література:

1. Василь Забашта. Малярство: Альбом-каталог / упоряд. Р. Забашта, Г. Забашта. — Київ : Майстерня книги, 2008. — 224 с.
2. Забашта В. Світ очима художника / Василь Забашта ; запис і упоряд. Людмила Забашта ; загальне редагування Ростислав Забашта. — Київ : Майстерня книги, 2009. — 192 с.
3. Ковальчук О. Соціально-політичні чинники впливу на українську академічну художню освіту в контексті історії НАОМА другої половини ХХ — початку ХХІ століття / Остап Ковальчук ; НАМУ ; Інститут проблем сучасного мистецтва // Мистецькі обрії 2013: Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Збірник наукових праць. — Випуск 5 (16). — Київ : Фенікс, 2013. — С. 316—320.

Мазов Андрій Миколайович

аспірант 1 курсу КДАДПМД ім. М. Бойчука
викладач циклової комісії образотворчого мистецтва і дизайну
Фахового коледжу «Універсум»
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,
м. Київ, Україна

ЕТНОМОТИВИ У СТРИТ-АРТІ УКРАЇНИ: ДІАЛОГ МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І СУЧАСНІСТЮ

***Анотація.** Дана розвідка присвячена питанню використання етномотивів у графіті та муралах, створених місцевими та зарубіжними райтерами на території України протягом 2010-2022 рр. Висвітлено міжнародний досвід обміну традиціями, шляхом виконання муралів українськими митцями в країнах Східної Європи з репрезентацією етнічних мотивів у їх сучасному трактуванні.*

***Ключові слова:** стріт-арт, етномотиви, Україна, райтер*

***Abstract.** This investigation is devoted to the issue of the use of ethnic motifs in the depiction of graffiti and murals created on the territory of Ukraine during 2010-2022 by domestic and foreign writers. The international experience of the exchange of traditions, through the performance of wall painting by Ukrainian artists in the countries of Eastern Europe with the reflection of ethnic motifs in a modern interpretation, is highlighted.*

***Keywords:** street art, ethnic motifs, Ukraine, writer*

Сьогодні стріт-арт займає вагоме місце в публічному мистецтві України, адже виступає своєрідним голосом вуличних митців, який відображає найбільш актуальні проблеми соціально-економічного, політичного та етнічного характеру. В наш час утвердження національної самосвідомості українців є як ніколи актуальним. Провідну роль у цьому процесі відіграє формування єдності художнього світогляду народу та розбудова національного стилю в різних галузях мистецтва, особливо в стріт-арті, адже таке мистецтво має на меті пряму комунікацію з глядачем.

Довгий час українські райтери виконували свої твори нелегально. Ідея перевести це в більш «конструктивне» русло і діяти не «всупереч», а у співпраці з міською владою, зокрема оздоблювати стіни малопримітних та занедбаних будинків, з'явилася вже на початку 2000-х рр., як тенденція комунікації влади з молоддю, за рахунок проведення локальних фестивалів вуличних культур. Так, вже 2009 року в столиці пройшов перший фестиваль вуличного мистецтва «I Love Kyiv», де художники створювали графіті на різноманітну тематику у просторі вуличної галереї «Лавра» [5, 6].

Втім, вже 2014 року Революція Гідності та війна на сході України стимулювала сплеск зацікавленості до українських національних символів і етнічних мотивів. Тому, найпопулярніші столичні мурали з вишиванками

з'явилися саме в 2014-2015 рр. А докладали зусилля до їхнього створення не лише вітчизняні, а й закордонні митці.

Так, в рамках міжнародного проєкту «Art United Us» протягом 2014-2018 рр. свої роботи в столиці створили ряд іноземних художників. Зокрема, варто згадати мурал «Конвалія», авторства Гвідо Ван Хелтена, причиною створення якого стало захоплення райтером творчістю Лесі Українки [2].

У своїх сюжетах закордонні автори також демонструють синтез різних етносів. Так, мексиканські традиції з українськими поєднує художник Nunca (псевдо) у стінописі «Козак» (Kozak) по вул. Спаській, 6А у м. Києві.

Українські митці транслиують етнічні особливості свого народу через призму філософського сприйняття світу. Так у місті Житомир український райтер Дмитро Краб на вулиці Покровська створив мурал «Трисвіт», де зобразив модель Всесвіту, в якому помістив портрети трьох богинь зі слов'янської міфології – Макош, Живу та Ладу, поряд з якими, у нижній центральній частині композиції, зобразив графічний символ-оберіг, в якому поєднані елементи старорусинської «рожаниці» та «макош», де всі названі елементи переплітаються між собою старослов'янськими візерунками й рунічними знаками.

Особливої уваги заслуговують стилізовані персонажі Олексія Бордусова та Володимира Манжоса (Interesni Kazki) у вигляді чоловічків з гіперболізованими частинами тіла та міфічних істот. Так, в роботах художників часто зустрічаються образи національних героїв і релігійних персонажів з елементами тіла різних тварин. У стінописі «Святий Георгій» райтери зобразили козака з головою птаха, що тримає в руках шаблю, якою розрізає двоголового змія. Таким чином художник створив алегорію боротьби українського народу за незалежність, де зображення змія символізує росію та країни Заходу, які намагаються розділити Україну на дві частини [1,6].

На особливу увагу заслуговують мурали Івано-Франківська та Чернівців, створені подружжям райтерів Мартою й Юрієм Пітчуками. Адже митці виконують роботи, в яких показують сучасне трактування автентичних образів мешканців Західної України у стилі поп-арт («Гуцулка з виноградом» (Косів, 2020), «Гуцулка з ноутбуком» (Івано-Франківськ, вул. Тролейбусна, 4, 2018), «Гуцулка з куркою» (Івано-Франківськ, вул. Миколайчука, 11), «Дівчина з магнолією» (Стрий, 2018), «Подільянка з веретеном» (Хмельницький, 2018), «Буковинка» (Чернівці, 2018), «Слобожанка» (Авдіївка, Донецька обл. 2021).

Полтавський художник Дмитро Білокінь у квітні 2022 року створив графіті, яке присвятив російсько-українській війні, що розпочалася 24 лютого. Митець відтворив у центрі Полтави елементи трипільської культури та мізинської стоянки пізнього палеоліту. Художня композиція починається з дерева життя, яке проростає з глека та вважається одним з найбільш сакральних символів у багатьох світових культурах. На Полтавщині, за словами райтера, такий посуд у старовину використовували лише на великі свята. Також на стіні огорожі зображені антропоморфні фігури на конях, що уособлюють воїнство. Попереду кінноти крокує воїн світла у образі варяга, який вражає енергетичним списом чорних переплетених між собою драконів, як символів сучасної росії [4].

Вітчизняні райтери створюють розписи на тематику української культури та символіки і на території інших держав. Так, Алекс Максєв – стріт-арт художник з України, який спеціалізується на створенні 3D-муралів (таких, що створюють ілюзію тривимірності), створив стінопис із зображенням традиційної української ляльки-мотанки у м. Лодзь (Польща) на стіні Дитячого будинку №13 за адресою вул. Вигодна, 20. У лодзинському муралі художник звернувся до народних українських мотивів і зобразив ляльку-мотанку, що є своєрідним оберегом, який традиційно робили жінки без використання гострих інструментів [4].

Зважаючи на сучасні реалії, звернення до етнографії нашого народу є крайне важливим в усіх сферах культури і мистецтва, адже при спробах російської федерації переписати історію на свій лад українці мають зберегти свій етнокод та вистояти не лише в територіальній, а й в культурній експансії нашого народу.

Список використаних джерел:

1. Гаврилаш І. Інтерпретація традиційної української символіки в мистецтві муралів. Культура України. Серія: Культурологія. зб. наук. праць ХДАК. Харків, 2018. С. 235–245.
2. Київ прикрашають мурали з вишиванками. URL: vechirniy.kyiv.ua (дата звернення 20.04.2024).
3. Лерос Г. Kyiv Street Art 2010 – 2017. Львів: «ВСЛ», 2018. 300 с.
4. Плин української культури: професійний художник Дмитро Білокінь розповів про символізм свого етно-муралу у центрі Полтави. URL: <https://www.0532.ua/news/3599282/plin-ukrainskoi-kulturi-profesijnij-hudoznik-dmitro-bilokin-rozpoviv-pro-simvolizm-svogo-etno-muralu-u-centri-poltavi> (дата звернення: 01.05.2024)
5. Стріт-арт війна в Україні. Чому право розфарбовувати стіни мають усі? URL: https://ipress.ua/articles/stritart_viyna_v_ukraini_chomu_pravo_rozfarbovuva_ty_stiny_mayut_vsi_270391.html (дата звернення 18.03.2024).
6. Шеменьова Ю. Мурали України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості. НАККІМ. Київ, 2021. 437 с.

УДК 7.012:39(477)

Поп'юк Ілля Остапович
аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
м. Київ

Трансформація художньої виразності у виробках з металу: етнічна складова та етнодизайн у сучасному ковальському мистецтві Буковини

***Анотація:** У тезах йдеться про використання у сучасному художньому ковальстві Буковини різноманітних традиційних мотивів народного мистецтва краю, трансформацію останніх в етнодизайнерські рішення кованих виробів.*

В кінці ХХ ст.— початку ХХІ ст. розпочався новий період художнього відродження кованого металу, позначений формуванням нової школи й тенденцій у традиційному ковальстві. На сьогоднішній день на Буковині існує багато приватних майстерень та окремих художників-ковалів, що виконують різноманітні твори в стилістиці етнодизайну. Найчастіше художню виразність у кованому металі Буковини спостерігаємо в практичному застосуванні традиційних символів, знаків, емблем, що диктує й відповідне художньо-технічне вирішення кованих виробів

***Ключові слова:** народне мистецтво, орнаментальні мотиви, ковані вироби, художня виразність.*

Художня обробка металу, зокрема ковальство, як самостійна галузь народного мистецтва, виникла на основі ведення натурального господарства в міському та селянському середовищі, який був нероздільно пов'язаним з етнічними традиціями фольклористики, давніми обрядами та звичаями. У якому наявні ознаки минулого і сучасність, їхні вимоги до «символів», «знаків», «сутності життя», які витікають з існуючих нині естетичних поглядів стосовно етнодизайну з використання новітніх технологій.

Переважно про ковальство Буковини опосередковано згадується тільки у загальних працях про матеріальну спадщину українського народу, а також у спеціальних працях таких дослідників, як С. Боньковська, Я. Кісь, Р. Шмагало, Т. Бушина, А. Радченко, Н. Качковська, Р. Гаврилюк та інші. Безпосередньо даної теми стосуються деякі аспекти досліджень чернівецького архітектора Л. Вандюк. Проте, у розвідках згаданих науковців не завжди висвітлено і розглядалися питання трансформації традиційних мотивів етнодизайну у ковальстві кінця ХХ– початку ХХІ ст. на теренах Буковини.

Наприкінці 80-х років ХХ ст.— початку ХХІ ст. розпочався новий період відродження художнього кованого металу в Україні, який позначений формуванням тенденцій використання етнодизайнерських завдань у традиційному ковальстві, зокрема, Буковини. Переважно народне мистецтво краю, по своїй суті, є доволі консервативним. Воно ретельно добирає і всотує різноманітні елементи, які лише протягом століть набувають звичного вигляду згодом. На наших очах відбувається процес творчого використання і

трансформації художньої виразності орнаментальної спадщини етнічної буковинської вишивки, ткацтва, писанкарства, різьбярства, кераміки, опанування сучасними майстрами народних ремесел, давніх технік і прийомів. Проте, незаперечним є той фактор розповсюдження і взаємовпливу культур, значна подібність орнаментальних схем та мотивів, що існують у декоративно-ужитковому мистецтві різних етносів краю.

Подальшому розгляньмо, що слугує для ілюстрації такого явища, як трансформації художнього вираження у виробих з металу. Необхідно зауважити, що не існує стандартного набору мотивів, якими послуговуються ковалі при створенні виробів. Твори буковинських майстрів вирізняються пластичною виразністю, сучасністю виготовлення, з етно-національним забарвленням використаних народних візерунків та орнаментів.

Маючи такий багатий спадок автентичних творів народного ужиткового мистецтва кованих виробів, майстри намагаються втілити свої задуми, ставлячи перед собою цілеспрямовані завдання. При чому, значення «знак», «символ» виступає усталеним «образком», «взірцем» на мову форм, об'ємів, ліній, кольорів тощо, моделюючи фізичну субстанцію, надаючи їй видимої форми, що є втіленням ментального образу. До того ж у кожному районі, а подекуди і в окремих селах краю є своє коло улюблених мотивів орнаменту. Багато з них побутують під іншими назвами у суміжних або віддалених регіонах.

Зупинімося докладніше на висвітлені питання до яких груп на нашу думку належить орнаментальне оздоблення «взірців» ковальських виробів в етнічній стилістиці, які зустрічаються в регіоні. До них належать:

фіто- та зооморфні візерунки, які виникли за асоціацією з рослинами та їхніми частинами. хоча найпоширенішими у різних місцевостях є: дерево життя, мотиву «квітки» (дзвоники, мак, рожа, цвіток, ромашка, тюльпан), несподіване поєднання зображень квітів, листків, букетів з доволі реалістичними рослинними елементами вишивок бісером, видозміненими за місцевими смаками;

скейоморфні мотиви, пов'язані з технологією виготовлення речей та конкретними предметами «...своєрідні мотиви орнаментів з ромбічними або квадратними елементами – «ільчате тло», «медівник», грабельки та гребінчики, решітки, драбинки, простий гратчастий візерунок із перехресних ліній у гірських районах Гуцульщини та Буковини;

зображеннями солярних знаків (сонця, кола, зірки), «звізди» в оточені крапок, мотивами хреста, свастики тощо (Путильський, Вижницький);

абстраговано-поетичних образів, що обіймає широке коло орнаментів, названих за асоціацією з міфологічно-фольклорними персонажами, відносяться «берегиня», «райська пташка», у вигляді профільного силуету флюгери із зображенням «півнів», «зозулі» або «лелека»;

декор металевих виробів є крапки, кола, калачики (дрібні концентричні кільця, інколи з крапкою в центрі), використані для оздоблення облямівки дверей, ручок, накладок;

дзеркально-симетричних «спіралей» три-, чотири- і восьмираменні фігури з S-подібних елементів, «ромби» з увігнутими сторонами. Мотив «ріжок» іноді виступає у поєднанні різних варіантів спіральних та найпростіших «рогаткових»

елементів. Характерними елементами та мотивами тут виступають S-подібні лінії, «zigzagи- вужі, гадючки», «баранячі роги», «листя лавру», що переплітаються між собою;

На думку мистецтвознавця М. Селівачова: «Серед найуживаніших мотивів – S-подібний елемент, спіраль, що часто нагадує zigzag, хрести. Останні можуть бути зображені простими перехрещеними рисками або складним поєднанням різноманітних фігур. Невичерпність народної фантазії засвідчують сотні варіантів хрестоподібних візерунків та їхні образні назви. Зокрема, на Гуцульщині та Буковині поширені "березівські", "космацькі" хрести, "крижики" (ковані хрести на церквах, цвинтарях, каплицях тощо). Хрести й квіткові мотиви у численних варіантах складають чи не половину національного орнаментального фонду». [1, с. 200–201].

Не викликає жодних сумнівів, що подібне явище з використанням такої кількості різноманітних народних мотивів ковалями у своїй творчості, пояснюється декількома факторами. По-перше, найважливішою причиною відродження і розвитку ковальства краю став будівельний бум у так званих «заможних селах», міських забудовах де «прикрашання» осель, територій формувалося і формується у досить своєрідній іноді «безстильовий» напрямок розвитку малих архітектурних форм художнього металу. По-друге, підсвідомі уявлення світобачення, побуту, обрядів (знаки, символіка, смаки, аналоги і прототипи металевих виробів) закладених з дитинства, спонукають буковинських майстрів до пошуків художньої виразності, який сформувався під впливом неповторного архітектурного середовища Чернівців.

Освоєння нових технологічних можливостей ковальства, їх інтерпретація і трансформація під впливом рис модерну, ар-деко, конструктивізму, народних мотивів, зокрема, у виробах (столи, стільці, підвазонники, решітки, піддашки, посуд, декоративна скульптура та інше) для інтер'єру, екстер'єру призвело до розширення асортименту виробів. Ковальські майстерні почали вирізнятися розмаїттям стильових, дизайнерських рішень, що тяжіють також до етнодизайнерських напрямків та наївного мистецтва.

Варто відзначити творчі пошуки у пластичному вирішенні декору, виразності фактури, що помітні у кованих виробах проявлений у роботах інтерес до етнічної спадщини та матеріальної культури минулого, традиційних народних символів. Сама ж форма залежить від матеріалу, функціонального призначення предмету, ремісничих традицій виконання, світогляду й творчого хисту самого майстра. Виразність, фантазія майстрів проявляється стилістикою зображень, підкреслена розмаїттям фактур (виїмчасті цятки, ребриста смужка, кульки різного діаметру та інше), що створює металеві вироби (меблі, огорожі, брами, твори виставкового характеру), здається невичерпною. До того ж незалежно який початковий матеріал брався до уваги. Зазначимо, що мова йде про метал (залізо) з якого виконується виріб (квадратного в перерізі прута, круглої труби, листової смуги, круглого прута, кутника) та інше.

Художньою виразністю й технічною майстерністю вирізняються декілька ковальських майстерень і фірм "нової генерації" Буковини, які зосереджені в основному у м. Чернівцях. Художники-ковалі, майстри які прийшли у мистецтво

художнього ковальства регіону після навчання у Львівській академії мистецтв, Вижницького коледжа прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка, Львівського коледжу прикладного мистецтва ім. І. Труша та інших мистецьких закладів, де навчають художній обробці металу, є одними з найяскравіших представників буковинської школи ковальства кінця ХХ ст.— початку ХХІ століття.

Серед них, на сьогоднішній день (перша чверть ХХІ ст.) існує близько діючих 20 приватних ковальських майстерень краю, що засновані були ще в 80-90 роках ХХ ст. окрім старих підприємств, які спроможні виготовляти стандартні металеві вироби (машинобудівний механічний завод «Індустрія», фірма «Гефест», «Кришталева купель», «Лагуна», «Стиль-Люкс», «ПП Цуркан І», «ПП Синиця» (Чернівці), у районах Чернівецької обл. "ПП Іллюк В.", "ПП Хорт А.", «ПП Дідик О.», «ПП Труфин І.», «ПП Колотило Ю.»).

Слід зазначити, що велика частина майстерень припинила свою діяльність з різних причин (маркетингових, економічних, військових), що негативно позначилось на подальший розвиток ковальства Буковини та України. Ті, що залишились «на плаву» жевріють, намагаючись активно переформатовуватись на потреби ЗСУ. Працюють впродовж останніх років це – художники-ковалі Олег Жебчук, Андрій Хорт, Ігор Веренько, Іван Цуркан, Микола Синиця (м.Чернівці), Роман Паринюк (с.Банілів), Євген Олексій(м. Заставна), Олексій Точенюк (м. Вижниця), Руслан Чміляк (с. Зелений Гай), Олександр Яків'юк (смт. Путила), Іван Поп'юк (м. Вижниця), Іван Колотило (с.Банілів), Борис Калинич (м. Вижниця) та інші.

Отже, наприкінці ХХ ст. — початку ХХІ століття практичне застосування традиційних символів диктує відповідне художньо-технічне вирішення кованих виробів. Обмежена, на перший погляд, кількість народних мотивів дає водночас значну кількість варіантів орнаменту, їхнього розташування на площині чи в об'ємно-просторовому вирішенні, що мистецька традиція не повинна бездумно повторюватись, її не слід використовувати без урахування реалій сьогодення. Тобто, традиційні мотиви потрібно розвивати, доповнювати, збагачувати, осучаснювати, зберігаючи визначальні етнічно-національні ознаки.

Є реальні підстави сподіватись, що своєрідність візерунків народного мистецтва даного регіону дозволяє говорити про наявність власного орнаментального фонду, самобутність типів виробів, неповторність стилістичних ознак, які мають бути застосовані у творчості сучасних майстрів художнього металу краю. Саме багаті народні традиції й високий рівень технічної майстерності, значний організаційний досвід митців і майстрів забезпечує активний розвиток етнодизайну ковальстві Буковини кінця ХХ – початку ХХІ ст., в якому традиційні народні мотиви відіграють значну роль.

Список використаних джерел

1. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) : [наукове видання] / Київ: Редакція вісника "Ант"; Ніжин : ТОВ "Видавництво "Аспект-Поліграф", 2005. 400 с.

УДК 75.041.071.1

Постол Андрій Романович
аспірант кафедри образотворчого мистецтва
Факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

GENETIC HEREDITARY LINE IN THE CREATION OF COSSACK MAMAY ARCHETYPICAL IMAGE

Cossack Mamay image in XVII–XIX century Ukrainian fine arts stands as one of the central national archetypes that personifies an idealized idea of Cossack valor, love of freedom and patriotism. This image became the personification of Zaporizhzhia Cossack high moral virtues, represented by their devotion to the homeland and by their readiness to protect their freedom. We perceive a mythologized warrior image of Cossack Mamay as a personification of the free spirit of the Ukrainians, their wish to live freely and independently.

The research of Cossack Mamay image attracted many scientists, among whom it is necessary to highlight several key figures. Dmytro Shcherbakivkiy, one of the first “mamay” researchers, studied the history of Cossack Mamay image in Haidamaks movement context; he acknowledged the image as a symbol of national struggle, especially in Koliivshchyna context. Pavlo Zholtovskiy considered that Cossack Mamay pictures crystalized as an original phenomenon in the XVIII century, while reflecting the national spirit and character of the Ukrainians. Serhiy Bushak analyzed the etymology of the word “Mamay” as a synonym to “Cossack”, indicating a possible spread of said nickname among Cossacks in the XVII-XVIII centuries. Petro Biletskiy-Nosenko considered “Mamay” not as a name of a separate historical person, but as a name for Cossacks, inherited by Haidamaks, their successors, he also made an important contribution towards the research of the interpretations and the ideas of Cossack Mamay in folk art. Borys Hrinchenko, a famous writer and ethnographer, has collected and published the retellings connected the history of Cossacks, Haidamaks and the image of Cossack Mamay.

In summary, the researches prove Cossack Mamay image to embody the Ukrainian national character, love of freedom and heroism, based on real-life historic people and events, reimagined by the crucible of folk fantasy and mythmaking.

The creation process of Cossack Mamay archetypical image is complicated and multi-vectored, where genetic heredity plays an important role, not in a biological, but in a cultural-historical sense. It is about the generational transfer of values, traditions, historic ideas and social norms that influence the archetypes formation. Cossack Mamay has become the symbol of Ukrainian freedom, independence and military valor. This image appeared based on real-life historical characters and events, yet eventually it mythologized and transformed into an archetype that embodies universal qualities, characteristic to Ukrainian people. The social background of the individuals, who were supporting and developing Cossack Mamay image, also influenced the image formation. In particular, orders for portraits by famous members of Cossack and noble families contributed to the popularization and the spread of said image among

different social groups. Cossack Mamay image transferred from generation to generation through different channels: oral folk art, paintings, material culture memorials and literature. It acquired new dimensions and context, yet always remained an important element of Ukrainian national identity. In the XX century, especially during the struggle for independence, Cossack Mamay image has yet again gained huge significance as a symbol for the renaissance of the Ukrainian statehood and identity. This reflection has been and is still important in order to understand Ukrainian historic memory and self-identification. Thus, genetic heredity in the archetypical Cossack Mamay image reflects the cultural-historic succession that transfers through ages and stores the unchanging values and ideals of the Ukrainian people.

Cossack Mamay image in modern Ukraine is undergoing the period of the renaissance and interpretation. It remains one of the key symbols of Ukrainian national identity, which personifies the love of freedom, bravery and unbreakable spirit of the nation. Cossack Mamay acts as a mythologized image of a Zaporizhzhia warrior, possessing the real and idealized high moral virtues that represent the bravery and readiness to protect the homeland. It is a plastic symbol of a freedom fighter and it acquired a broad popularization among the masses, as well as among intellectual circles and artistic elites. In the XVIII century, under the Haidamaks movement influence the Cossack Mamay pictures gained a new meaning, particularly in the depiction of Haidamaks scenes, in which Mamay stands as a judge, while delivering justice. It amplifies his role of a moral authority and a protector of the social justice. The name Mamay may be a derivative of a historic Khan Mamay, but more likely, it may have become the synonym word for Cossack, Zaporizhzhia warrior or Haidamak. This word represented not a particular individual, but a general Cossack state image. Thus, Ukrainians broadly used Mamay name, especially in Chyhyryn region that was a center of the national liberation movement.

The renaissance of Cossack Mamay image in modern Ukraine happens through different art forms: monumental sculpture, stained glass windows, mosaics, tapestries, enamels, plot cut outs, handcrafted embroidery, industrial graphics and other kinds of art. This act is a part of a cultural-artistic process that depicts the national history, traditions and cultural values. The scientific research of Cossack Mamay image has a significant importance for the development of the art studies; it has an implementation in the Ukrainian art history and theory studies, as well as in the compiling of the catalogues and encyclopedic reference books, in this way contributing towards the preservation and development of the cultural legacy. Cossack Mamay image has become not only an important historical memory element, but also an active participant in a modern cultural dialogue and a symbol for the uniqueness and identity of the Ukrainian nation.

Theoretical-methodological basics of the Cossack Mamay image analysis base themselves on the study of the folklore, historical and cultural contexts that contributed towards the formation of said image in the national ideas. Ideological and figurative embodiment of Cossack Mamay image in the visual art is based on the popular epos motifs, literary and historic material, transformed by the painters into visual images. The heroizing and mythologizing of the Cossacks reflects in the creation of the idealized Cossack figure, which on one side, is an object of pride and national self-

identification and, on the other, is a means to reflect the historic experience and moral-ethic values of the Ukrainians.

Therefore, in modern Ukraine the image of Cossack Mamay is undergoing the renaissance as a symbol of the fight for freedom. Various artistic formats use his image, from classic folk painting to monumental sculpture; it underlines the continuity of Ukrainian cultural identity and its connection with the Cossack past. Thus, Cossack Mamay is not only an artistic image, but also a personification of the historic memory and national spirit of the Ukraine.

REFERENCES

1. Bushak Stanislav (2013). «Kozak Mamai» – narodna kartyna. [Cossack Mamay, a folk picture]. *Entsyklopediya sutchasnoiy Ukrainy, tom 13 - Encyclopedia of modern Ukraine, volume 13*. Kyiv: NASU, 615–616. [in Ukrainian]
2. Bushak Stanislav (2018). Ukrayinski narodni kartyny «Kozak Mamai» z kolektsii V.V. Tarnovskoho-molodshoho (do pytannya pokhodzhennya uzagalnyuuychoi nazvy tsykh Tvoriv). [Ukrainian national Cossack Mamay pictures from the collection of V.V. Tarnovsky-Junior (towards the question of the origins of the generalizing name of said pieces)]. *Kachanivski pytannya. Mayetkova kultura: istoriya, genezys, mystetski kryterii otsinky. Zbirnyk naukovykh prats – Kachaniv questions. Manor culture: history, genesis, artistic evaluation criteria*. Nizhyn, 355–368. [in Ukrainian]
3. Dashkevych Yaroslav (2011). Skhidni dzerela ikonogrphii «Kozaka Mamaya». [Eastern sources of Cossack Mamay iconography]. *Maisternya istoryka: Dzhereloznavstvo ta spetsialni istorychni dystsypliny – Historian workshop: source studies and special historical disciplines*. Lviv: Pyramid literature agency, 204–208. [in Ukrainian]
4. Marchenko T.M. (1991). Narodni kartyny. [Folk pictures]. *Pamyatky Ukrainy – Memorials of Ukraine*, 4. [in Ukrainian]
5. Shokalo O. (1996). Kozak Mamai obraz ukrayinskoho lytsarya. [Cossack Mamay an image of a Ukrainian knight]. *Ukrayinskiy svit – Ukrainian world*, 1, 3. [in Ukrainian]

УДК 7.766; 3.332

Романенкова Юлія Вікторівна
завідувач кафедри дизайну Факультету образотворчого мистецтва і
дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, доктор
мистецтвознавства, професор

ДИЗАЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ АЙДЕНТИКИ

***Анотація.** Доповідь присвячено ролі інструментарію дизайну у формуванні територіальної айдентики. Зроблено акцент на термінологічному аспекті. Розглянуто значення дизайну у формуванні територіального брендингу держави, міста. Акцентовано роль територіальної айдентики для сучасної України, яка перебуває у стані війни і потребує особливої уваги до питання збереження національного характеру, зміцнення та покращення іміджу держави на міжнародному рівні, у світовому культурному просторі. Висвітлено можливості дизайну у створенні позитивного іміджу держави на світовому рівні. Підкреслено важливість якісно створеної вдалої територіальної айдентики для популяризації українського туристського потенціалу у справі відновлення держави, що страждає від війни. Окремо акцентується потенціал дизайну для покращення територіального брендингу Києва як культурного ядра країни та символу її культурного відродження*

***Ключові слова:** дизайн, айдентика, територіальний брендинг, художнє оформлення, національний культурний спадок, символ, іміджетворення*

***Abstract.** The report is dedicated to the role of design tools in the formation of territorial identity. Emphasis is placed on the terminological aspect. Considered the importance of design in the formation of territorial branding of the state and city. The role of territorial identity is emphasized for modern Ukraine, which is in a state of war and needs special attention to the issue of preserving the national character, strengthening and improving the image of the state at the international level, in the world cultural space. The possibilities of design in creating a positive image of the state at the world level are highlighted. The importance of a well-created and successful territorial identity for the promotion of Ukrainian tourism potential in the restoration of the war-torn country is emphasized. The potential of design to improve the territorial branding of Kyiv as the cultural core of the country and a symbol of its cultural revival is emphasized separately.*

***Key words:** design, identity, territorial branding, artistic design, national cultural heritage, symbol, image creation*

Задачі, які стоять перед країною, що потерпає від війни, звісно, докорінно різняться з тими, що держава має в повсякденному житті під мирним небом. На перший план вийшли зміцнення обороноздатності, збереження економічного потенціалу, йдеться водночас і про відстоювання країни, і про збереження її статусу незалежної держави, і про її позиціонування у світі, від чого багато в чому залежить і допомога, яку здійснюють країни світу. Процес зміцнення, покращення іміджу України на світовій арені, від чого значно залежить і реалізація планів на майбутнє, – це одна з основних задач, які ставить перед собою територіальний брендинг. Питання щодо доцільності оновлення айдентики держави, міста під час війни залишимо поза межами обговорення – покращення іміджу держави є стратегічним завданням, а культура, мистецтво, які також виступають інструментом реалізації цієї задачі, не мають зникати під час війни, їх існування та життя – це ознака життєздатності держави, її майбутнього. Поняття територіального брендингу зазвичай розглядають із позицій економічного аспекту – передусім він спрямований на побудову стратегії конкурентоздатності країни, це інструмент маркетингу. Але наголосимо на тому, що одним з важливих інструментів брендингу території (держави, міста) є дизайн. Створення позитивного, привабливого бренду території є в тому числі завданням дизайну. Брендинг території допомагає зробити її впізнаваною, створює загальну ідею, дизайн виступає в ролі візуалізатора цієї ідеї. Айдентика держави, яка потерпає від війни, – задача дійсно стратегічна. Це трансляція дизайн-коду країни на світовий політичний, економічний, культурний простір. Айдентика регіонів, міст України має бути не лише впізнаваною у світі, але працювати на те, щоб підвищувати привабливість країни. Звісно, говорити про розвиток туристського потенціалу зараз не на часі, але відновлення, відбудова країни також є первинною метою її громадян, і забувати про це, відмовлятися від стратегії перспективного розвитку є злочинним. Серед цілей територіального брендингу регіонів України засобами дизайну є і оновлення, створення айдентики столиці держави, її культурного ядра – Києва. Зауважимо, що посеред культурних сегментів України є багато таких, що мають тривалу, цікаву історію і багатющий культурний спадок, тому конкурентоспроможність кожного регіону, міста передусім залежить також від професійно, грамотно розробленої айдентики. Мета дизайнера – формування айдентики столиці, яка буде сприйматися дійсно як культурний осередок, із великою кількістю туристських дестинацій айдентика кожної з яких також – задача дизайнера. Дизайн є потужним інструментом для створення побудови іміджу привабливого, конкурентоспроможного, з багатим культурним потенціалом регіону. Айдентика міста в цьому ланцюгу є основною ланкою, а айдентика Києва на сьогодні, мабуть, може бути позиціонована як іміджеформуєча мета, завдання дизайнерів нової генерації. Задача дизайн-інструментарію – це популяризація візуальних ідентифікаторів національної самобутності, позиціонованої як наріжний камінь іміджу сучасної України, але органічно синтезованої із загальносвітовим контекстом, тому у створенні айдентики столиці первинну роль відіграє бачення сучасного молодого та прогресивного митця-дизайнера, спроможного привернути увагу світової

спільноти до культурних, мистецьких переваг своєї держави. Збільшення кількості туристських дестинацій у столиці, перетворення максимальної кількості привабливих місцин на Мекку для відвідувачів, демонстрація унікальності регіону – завдання територіального бренддингу, втілювати які і покликаний інструментарій дизайну.

Список використаних джерел

1. Вдовічена О., Шупрудько Н., Вовк С. Розвиток регіональних брендів (практика областей України). *Економіка та держава*. 2020. № 11. С. 69-74.
2. Карачина Н., Вакар Т., Мороз І. Концепт територіального бренддингу в контексті соціально-економічного розвитку сільських територій. *Економіка та держава*. 2019. № 4. С. 25-32.
3. Нагорняк Т. Бренддинг території як предмет міждисциплінарного наукового знання. *Сучасна українська політика*. 2011. № 24. С. 35-42.
4. Сич В., Яворська В., Коломієць К., Григорьев О. Територіальний бренддинг як фактор соціально-економічного розвитку регіону. *Вісник Одеського національного університету. Географічні та геологічні науки*. 2021. Вип. Т. 26. Вип. 2(39). С. 135-146.

УДК 7.012:39(477)

Алла РУДЕНЧЕНКО
доктор педагогічних наук, професор
завідувач кафедри декоративного мистецтва
і реставрації Факультету образотворчого мистецтва
і дизайну Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
Андрій МЕШКО
аспірант IV курсу КДАДПМД ім. М. Бойчука

***Abstract.** The publication proves the necessity to integrate the cultural identity of the digital ethno art context in professional training of students at the higher art educational establishments, the efficiency of the implementation of the active and interactive interaction form of the participants in the digital ethno art educational process.*

***Key words:** digital ethno art, professional training, higher educational establishments*

THE INFLUENCE OF DIGITAL ETNO ART ON MODERN CULTURAL IDENTITY

Formulation of the scientific problem. The basis for Ukrainian authenticity, originality and national identity is arts and crafts of the Ukraine. In the same way as language, it influences tremendously the development of the personality and society in general, and during wartimes, it acquires new meanings. Ethno tradition is significant only when the views on the past, the present and the future prospects are in harmony.

Presenting main material. The development of the national design and art education in conditions of urbanization, globalization and consumer society prompts us to address the cultural heritage that supports the cohesion and self-identification. The integration of ethnic and cultural context into modern environment takes place on the following levels: the realization of the ethno worldview values; the adaptation of the signs, symbols, archetypes and semiosphere towards the design specifics; mastering art principles of form creation and stylization; artistic reflection of the national compositional schemes; the study and the creative interpretation of the national ornamental motifs; the use of the color scheme of the Ukrainian folk art; the implication of ethnically marked elements in designing of the interiors and space.

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University has opened the first in Ukraine *Digital Ethno Art* educational program. It is an innovative development form of modern applied art and design in Ukrainian higher educational establishments. Digital ethno art comes down to the idea of drawing the experience from the past, transforming it in accordance with the modern tendencies and demands and creating the future. The use of the information technologies is a technologic addition to the traditional

approaches in the professional training of the specialists in the field of fine art, decorative art and restoration.

We base the specialist training programs on the study of the Ukrainian art traditions and constantly improve said programs while considering the modern art tendencies. It bolsters the development of various applied art and design directions, while also promoting the adoption of brand new information technologies.

During the digitization era, information technologies have become an important tool for transferring specialized knowledge and skills, also for preserving the traditions and secrets of the professional mastery. The use of the traditional, as well as computer educational methods promotes the efficient interaction between the students and the educational implements, provides the feedback and simplifies the control over the education process, which is usually more difficult in the traditional education systems.

Conclusion. Our goal is to draw attention of the youth, artists and designers towards the creative potential of the applied art and to integrate it into the modern environment. Applied art organically transfers the genetic code, energy and information that are necessary for the existence and development of the next generations.

References:

1. Rudenchenko A. A. (2016). *Innovative approach to the solution of the problem to locate the support of a gifted individual*. Naukovyi ohlyad, 4 (25). Kyiv. 76-90 [in Ukrainian].

2 Rudenchenko A. A. (2013). *Theoretical bases to teach ethno design to the students of the higher artistic educational establishments*. Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelya: zb. nauk. prats UDPU im. P. Tychny, 8. Uman. 100-107 [in Ukrainian].

3. Rudenchenko A. A. (2014). *Ethno design as an interdisciplinary phenomenon of the establishment of an creative educational environment*. A Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelya: zb. nauk. prats UDPU im. P. Tychny, 10(3). Uman: IE Zhovtyi O.O.140-147 [in Ukrainian].

УДК 7.012:39(477)

Вікторія Дмитрівна Самойленко
здобувач вищої освіти Київської
державної академії
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука

ЕМПІРИЧНИЙ ДОСВІД НАВЧАННЯ ХУДОЖНЬОЇ ВИШИВКИ СТУДЕНТІВ ФАХОВИХ КОЛЕДЖІВ

***Анотація.** У публікації розглянуто емпіричний досвід провідних викладачів для визначення методичних напрацювань, що сприяють ефективному навчанню художньої вишивки у фахових коледжах. Показано, що використання художньої вишивки у навчанні має глибокі історичні корені та сприяє творчій діяльності студентів. Підкреслено необхідність ознайомлення студентів із народними орнаментами, стилізацією природних форм і застосуванням цих знань у власних композиціях. Доведено, що художня вишивка як засіб арт-терапії значно збагачує навчально-виховний процес, підвищуючи його ефективність і сприяючи розвитку творчих нахилів студентів.*

***Ключові слова:** художня вишивка, фахова підготовка, фахові коледжі, емпіричний досвід.*

Актуальність теми. Збереження і примноження духовної спадщини українського народу є важливою основою для гармонійного розвитку нації. Художня вишивка може стати тією діяльністю, яка допоможе українським товарам і послугам стати конкурентоспроможними як на вітчизняному, так і на зарубіжному ринку. Для цього необхідно, щоб студенти фахових коледжів – майбутні художники-дизайнери та інженери-конструктори – були здатними до творчості і могли створювати проекти, які б зацікавили менеджерів, маркетологів та технологів.

Постановка проблеми. Оскільки навчання художньої вишивки є творчою діяльністю, важливо було вивчити емпіричний досвід провідних викладачів, щоб виокремити методичні напрацювання, які сприяють ефективному контролю з боку викладачів і самоконтролю студентів у їхніх навчальних досягненнях з цього фаху.

Основний матеріал. Використання художньої вишивки у навчанні та вихованні студентів має глибокі історичні корені і здійснюється в українській національній школі під впливом соціальних, гносеологічних та педагогічних чинників. Уже на початку ХХ століття класична система викладання декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва набуває нових елементів. Зокрема, на заняттях з декоративного малювання студентам рекомендувалося створювати візерунки не з елементів класичного орнаменту, а з рослин та комах, попередньо намальованих з натури (стилізація). Цей підхід розглядався як альтернативний. Ця ідея розвивається у практиці використання образотворчого мистецтва як засобу розвитку художньої творчості здобувачів вищої освіти.

Під час створення візерунків для художньої вишивки, ескізів декоративного оформлення хусток, серветок, рушників та інших виробів, студентам демонстрували, як використовувати форми природи (листя і квіти різних рослин, тварин, птахів) і потім стилізувати їх у власних композиціях. Обґрунтовувалася необхідність використання художньої вишивки як одного з засобів підготовки студентів до художньо-творчої діяльності.

В декоративному малюванні важливу роль відіграє художність, тобто здатність студентів сприймати прекрасне в природі та застосовувати його у своїх композиціях. Особлива увага приділяється ознайомленню студентів із зразками народних орнаментів та художньої вишивки. Педагоги вважають, що вивчення орнаментики певного регіону сприятиме розумінню краси гармонійного поєднання різних форм, кольорів і малюнків. Наприклад, для південних регіонів характерні теплі, насичені кольори та плавні форми, тоді як північні регіони вирізняються холодними, менш насиченими кольорами, загостреними та різкими формами. Приклади того, як народні майстри досягають виразності своїх творів простими і лаконічними засобами, справляли позитивне враження на студентів, стимулюючи їхню творчу ініціативу та бажання спробувати свої сили у створенні красивих візерунків за допомогою простих форм.

Художня вишивка використовувалася як ефективний засіб залучення студентів до творчої діяльності, пробудження їхніх творчих сил і самодіяльності. Для творчої самореалізації необхідні технічні прийоми, уміння та навички, що дозволяють використовувати художні матеріали для реалізації творчого задуму.

Педагогічна позиція щодо використання художньої вишивки у фахових коледжах відображена в методичних рекомендаціях українських педагогів [1, 2, 3, 4, 5, 6, ...]. Зокрема, зазначається, що вишивка за кількістю годин посідає друге місце після малювання з натури. Складанню візерунка передують малювання з натури листків квітів, метеликів та інших елементів.

Розглядаючи послідовність роботи над художньою вишивкою, педагоги вважають за необхідне виконати кілька варіантів декоративної переробки різних елементів орнаменту, зокрема стилізацію та спрощення реалістичних форм. Підкреслюється, що прийоми стилізації форми слід демонструвати студентам на прикладах народної художньої творчості, де природні форми квітів, мотивів і ягід змінюються та переробляються.

Художня вишивка, як засіб арт-терапії, значно збагачує навчально-виховний процес у фахових коледжах. До такого висновку дійшли дослідники, вивчаючи роль національного декоративного мистецтва у закладах вищої освіти. Їхні результати свідчать про те, що ознайомлення студентів із творами народного декоративного мистецтва викликає природне бажання використовувати яскравий матеріал під час занять, що сприяє урізноманітненню навчання та підвищенню ефективності пізнавальної діяльності студентів.

Педагогічна спільнота України поступово усвідомлює, що навчально-виховний процес у фахових коледжах має ширше впроваджувати творчий досвід народу. Студенти повинні використовувати цей творчий досвід, знати різновиди

національного декоративного мистецтва, види декоративного розпису, архітектоніку та орнаментацию творів народних майстрів.

Декоративність художньої вишивки, виявлена під час теоретичного аналізу літературних джерел, потребує актуалізації психологічних аспектів, пов'язаних із психологічною творчістю. Важливо враховувати особистісні якості студентів та особливості етнічної диференціації у навчанні студентів фахових коледжів.

Висновок. Неповторність і космічний універсалізм етнонаціонального світосприйняття є "точкою опори" для відродження українського пластичного мистецтва та пов'язаного з ним виробництва. Важливо розглядати образотворче мистецтво, дизайн і технології на цій основі, забезпечуючи їх взаємодоповнюваність та інтеграцію у творах митців, мистецтвознавчих працях і промислових виробках.

Літературні джерела:

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1992. 272 с.
2. Близнюк М.М. Методична система навчання етнодизайну на основі інформаційних технологій (інтеграційні процеси, інноваційна складова, педагогічна практика): монографія / за ред. проф. М.С. Корця. Київ: Вид-во «Акварель», 2017. 504 с.
3. Казьмірчук Н. Національне виховання студентів вищих педагогічних навчальних закладів засобами декоративно-прикладного мистецтва. Наукові записки Вінницького державного педагогічного імені Михайла Коцюбинського. 2011. № 34. С. 305 – 308.
4. Оршанський Л., Мельник Г., Ліщинська-Кравець Г. Педагогічна система фахової підготовки майбутніх учителів технологій у галузі народного декоративно-ужиткового мистецтва. Молодь і ринок. 2022. № 7-8 (205–206). С. 88 – 93.
5. Пічкур М. О. Образотворча підготовка студентів мистецьких спеціальностей у закладах вищої освіти: монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2022. 270 с.
6. Пічкур М. О. Теоретико-практичні засади використання етнічної орнаментики в декоративній творчості майбутніх художників-педагогів. Етнодизайн у контексті національного відродження та європейської інтеграції: зб. наук. праць / Ред кол.: гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2018. Кн. 1. С.343–347. 187.
7. Роїк Ю.В. Вивчення особливостей регіональних осередків етнодизайну кераміки як засіб підвищення професійної підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва. Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету. Одеса, 2020. С. 231 – 236.
8. Руденченко А. А. Теоретико-методичні засади формування професійної компетентності з етнодизайну у студентів закладів вищої освіти : [монографія] / А. А. Руденченко, Тименко В.П. – К. : Вид. ТОВ «Юрка Любченка», 2020. – 326 с.

9. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). 3-тє вид., допов. та випр. Київ: Редакція вісника «Ант», 2013. 413 с.

УДК: 7.038.5:004.93(100):7

Снігур Володимир Ігорович
аспірант кафедри образотворчого мистецтва
Факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Challenges of classification of vr art creation programs.

Abstract. The following article discusses challenges arising from attempts at classification of programs for drawing and/or painting in a VR environment. Such classification is needed to facilitate our research of virtual reality art as many editors differ wildly in their available functionality. This proves to be one of the primary obstacles towards correct classification, without an overly complex system emerging as a result of an overly rigorous testing process.

Keywords: virtual reality art, software classification, virtual reality art editors.

Introduction. VR art is not yet commonplace enough occurrence, so it lacks the framework, similar to one developed for traditional real-world art. As a result, the field still lacks a concrete and unified classification system that takes into account not only generally similar purposes or functionality of editor programs. Most likely, however, when we attempt to create such a system, it will be tailored to our specific use case and/or be entirely not scalable, according to how industry evolves in the future.

Problem with creating such a simple and actionable classification framework for currently available VR-art software lies in the extreme variety of such programs and a need to account for these variances.

Most immediate challenge we face when comparing programs intended specifically for creation of art pieces inside a VR environment, is that many of them have wildly different capabilities, some of which are unique to only one title. Some of them are currently not available for purchase or download due to various circumstances. As such, to correctly compare, classify and research them, a system that would allow direct comparison between programs with similar capabilities is needed.

Most can likely be used for 2D or, rarely, 3D drawings. If we were to group them by their primary functionality, all could fit under a simple designation like “VR drawing apps”. This would let us distinguish these programs from 3D modeling software, mesh editors (separate, more limited functionality), virtual galleries and educational recreations of historic events or culturally significant places.

For the purpose of this conference paper, we will use shortened list consisting of just 6 different examples: Tilt Brush [2] and its FOSS (Free Open Source Software) community-driven continuation — Open Brush [5], V-Art- VR Painting Studio [6], Gesture VR [4], Arcade Artist [1], Kingspray Graffiti VR [3].

TiltBrush and Open Brush have pre-made digital brushes with specific effects applied, simulating fire, water, wind, origami paper, etc. Extensive lineup of these internal tools (up to 48 different effects) along with changeable color, effect intensity and brush size, allow us substantial levels of creative freedom, but are still fairly limiting. They are not designed for realistic art styles and are more suitable for highly stylized approaches.

V-Art- VR Painting Studio lets users choose their own colors, brushes and even potentially features color mixing. This provides a fairly good approximation of how the painting process is set up in real life. However, insufficiently detailed brush physics does not let us use the entire range of techniques available at our disposal in real life. It is also unlikely to have been made with professional work in mind, as its primary purpose is stated as “a simple lighthearted painting simulation”.

Gesture VR is suitable for drawing only, lacking any color choices, and even then it exists solely as a virtual classroom for human anatomy classes (not medical). It can export user’s creations as shareable PNG files, insofar letting us save our work and share it with the world. Surprisingly, it can also work as a simple 3D-drawing app that lets one create room-sized sketches “in the air”, as “pencil” detection is not dependent on contact with virtual paper.

Arcade Artist was a gamification of the VR-painting aspect. The project was released as a paid app and is now unavailable for purchase, so direct hands-on testing is next to impossible. Based on the few contemporary reviews, its functionality was more limited than all of the other titles in this list, lacking even the basic ability of saving one's own creations.

Kingspray Graffiti VR provides a safe and reasonably cheap way of satisfying graffiti-painting desires and, maybe, teaching this particular art form. Developers claim it has “realistic spray, colors, drips, metallics, and more!” and it has an extremely rare functionality included in the base package — integrated projector for one’s own reference materials or sketches.

One of the approaches we could utilize as a part of our classification efforts is to assign a separate category, marked by a specific short tag, based on the program's unique ability. For example, Gesture VR and Open Brush can be assigned an “easy export” category, as both support export in PNG or other common image formats. Kingspray Graffiti VR in this case would be the only one with a unique “internal sketch projector” tag.

Alternatively, we can assign tags based on the program’s availability and development status:

- defunct - marking obsolete, unobtainable or abandoned software;
- actively updated - program is developed relatively actively;
- EOL (end of life) - project may or will be shortly closed;
- early access - combined tag for alpha, beta, pre-release or early access versions.

These example approaches can become the basis of extensive and flexible categorisation system, which still needs UX (user experience) testing to determine if it in any of its forms is:

- easy to use;

- informative;
- representative of app's capabilities;
- making program easy to find among similar examples, using tag combinations;
- not overly complex for the user and not too restrictive for software publishers.

Separate consideration has to be made for academia and education sectors, as improper tagging systems can lead to overly broad and confusing descriptions. Examples laid out above are in no way conclusive or consist the entirety of our proposal, since this is largely a WIP (work in progress) research, as the full roster of VR art editors numbers well into tens of separate titles, spanning multiple different disciplines. Each title has to be personally tested and evaluated before it will be assigned any tags or any other classifier.

References:

1. Arcade Artist on Steam. (n.d.). *Steam*. URL: https://store.steampowered.com/app/534430/Arcade_Artist/ (дата звернення: 27.04.2024)
2. Google. (n.d.). Tilt Brush by Google. *Tilt Brush by Google*. URL: <https://www.tiltbrush.com/> (дата звернення: 27.04.2024)
3. Infectious Ape. (n.d.). *Infectious Ape*. URL: <http://infectiousape.com/> (дата звернення: 27.04.2024)
4. Ladd, N. (n.d.). Gesture VR. *Nick Ladd*. URL: <https://www.nickladd.tv/gesturevr> (дата звернення: 27.04.2024)
5. Open Brush. (n.d.). Open Brush. URL: <https://openbrush.app/> (дата звернення: 10.11.2024)
6. V-Art- VR Painting Studio on Steam. (n.d.). *Steam*. URL: https://store.steampowered.com/app/2281170/VArt_VR_Painting_Studio/ (дата звернення: 27.04.2024)

УДК 37.04;7.02

Стрельцова Світлана Вікторівна
заступник декана з науково-педагогічної
та соціально-гуманітарної роботи
Факультету образотворчого мистецтва і
дизайну Київського столичного
університету імені Бориса Грінченка

ОБ'ЄКТИ ДЕКОРАТИВНО-ВЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ У ТВОРЧОСТІ ЛЬВІВСЬКОГО МИТЦЯ ОЛЕГА ДЕНИСЕНКА

***Анотація.** У доповіді висвітлено один з напрямків творчої діяльності львівського митця Олега Денисенка – декоративно-вжиткове мистецтво. Акцентовано унікальний характер та високу планку професійної майстерності арт-об'єктів майстра, що мають прикладне значення, але максимально естетизовані та приведені до характеру витворів мистецтва. Охарактеризовані приклади меблів та аксесуарів для мобільних телефонів як унаочнення можливості надання побутових типовим речам ознак високої мистецтва та перетворення їх на арт-об'єкт*

***Ключові слова:** Олег Денисенко, гесографія, дерево, чохла для телефона, столи, левкас, друкована графіка*

***Abstract.** The report highlights one of the areas of creative activity of the Lviv artist Oleh Denysenko – decorative and applied art. The unique character and high level of professional skill of the master's art objects, which have applied value, but are maximally aestheticized and reduced to the nature of works of art, are emphasized. examples of furniture and accessories for mobile phones as an illustration of the possibility of giving typical household items the features of high art and turning them into an art object have been characterized.*

***Key words:** Oleh Denysenko, hesography, wood, phone cases, tables, levkas, printmaking*

Львівський митець Олег Денисенко належить до тієї когорти художників, яких можна назвати універсальними майстрами – адже не дарма він наслідує ренесансові традиції, за якими творча людина пробувала свої сили в багатьох сферах і в усіх часто-густо була успішною однаковою мірою. Львів'янин передусім – майстер глибокого друку, офортист, рисувальник, майстер артбуку, скульптор, автор запатентованої техніки гесографії, що лежить на стику ікони та друкованої графіки. Можна сказати, що він – філософ в офорті, іконописець – у графіці, графік – у скульптурі. Він відомий далеко за межами України, бо постійно бере участь у зарубіжних проєктах, а під час війни почав роботи це не просто заради саморозвитку та професійного зростання, а перетворивши свої роботи на зброю та засіб агітації, привернення уваги до проблем українсько-

російської війни. Виставки, проєкти у США, Іспанії, Нідерландах, Данії, Болгарії – це лише за останні пару років, які диктують певний вектор спрямування творчої енергії.

Але крім усього згаданого, Денисенко є ще й експериментатором, якому вдається звичайні побутові речі, що мають суто повсякденні прикладні функції, перетворювати на мистецькі твори високої планки якості. Серед його експериментів – і арт-об'єкти декоративного мистецтва. До вподобань митця належить інтер'єрна галузь – він створює дизайн столів, прикрашених композиціями, аналогічними його офортам та гесографіям. Не дивлячись на те, що це абсолютно функціональні предмети, вони є органічним продовженням графічної царини майстра. Характерною рисою його сюжетного розмаїття є те, що переважна більшість сюжетів проживає довге життя в різних іпостасях – в офорті, гесографії, інколи й в арт-об'єкті прикладного мистецтва. Столи авторства Денисенка перетворюють звичайний інтер'єр на ренесансову подобу палацу, дають йому незвичний характер, стилістично наближаючи до інтер'єрів Відродження (стіл «4 стихії. Повітря». Дерево, левкас, олія. 2021). Стільниця цього витвору мистецтва теж прикрашена такою композицією.

Таким шляхом автор йде і у створенні дизайн-вирішення айфонів. У даному разі телефон перетворюється теж на мистецький об'єкт – чохли з композиціями гесографій та офортів Денисенка і футляри з аналогічними зображеннями двох у варіантах, монохромному та більш кольоровому, існують у лімітованій кількості, супроводжуються сертифікатами з підписами авторів, виконуються з застосуванням позолотного тиснення, оксамитових підкладок та червоного дерева. Це ексклюзивні витвори VIPкласу. Але цілком функціональні. Кожна річ унікальна, втілює в собі вишуканий смак та технологічну філігранність виконання.

Це є і кращий зразок поєднання естетики та функціональності, що лежить в основі дизайну, і візуалізація універсальності таланту львівського митця, що вправно поетизує побут та прищеплює смак за допомогою, здавалося б, цілком звичайних типових речей.

Список використаних джерел

1. Antiquitas Nova. <https://www.antiquitas-nova.art/uk/grafika/> (дата звернення: 30.04.2024)
2. Романенкова Ю., Стрельцова С. Антологія польоту у творчості Олега Денисенка. *Арт-платформа*. 2023. № 1(7). С. 99-123.
3. Стрельцова С. Художні образи творчих робіт О. Денисенка, виконаних у техніці левкас. *Наука, освіта та суспільство: актуальні наукові дослідження*: матер. наук.-практ. конф. (Київ, 25-26 лютого, 2022), Київ, 2022. С. 22–25.

УДК 37.04;7.02

Таранник Алла Олександрівна
заступник декана з науково-методичної
та навчальної роботи Факультету образотворчого
мистецтва й дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: РИЗИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Анотація. Матеріал має за мету актуалізацію проблем мистецької освіти в Україні в умовах воєнного стану. Акцентуються необхідність популяризації спеціальностей галузі 02 «Культура і мистецтво», особливості покращення якості освітніх послуг у закладах освіти в умовах війни. Питання розглядаються на прикладі спеціальностей 022 («Дизайн») та 023 («Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»)

Ключові слова: образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, дизайн, навчальний процес, культура, воєнний стан, заклад освіти

Abstract. The purpose of the essay is to update the problems of art education in Ukraine under martial law. Emphasis is placed on the need to popularize specialties of the field 02 "Culture and art", features of improving the quality of educational services in educational institutions in wartime conditions. Questions are considered on the example of specialties 022 ("Design") and 023 ("Fine art, decorative art, restoration")

Key words: fine art, decorative art, design, educational process, culture, martial law, educational institution

Питанням мистецької освіти, її основним проблемам, ризикам та перспективам присвячуються численні наукові, науково-методичні розробки, наукові заходи з самого початку повномасштабного вторгнення, з початку 2024 р. уже було організовано велику кількість конференцій, семінарів, круглих столів, присвячених актуальним питанням мистецької освіти, підготовці художників, дизайнерів, архітекторів, музикантів, акторів тощо під час воєнного стану. Але питань не стає менше, скоріше, навпаки – з плином часу деякі з них загострюються. Зміна системи домінант воєнного періоду провокує побоювання щодо майбутнього художньої освіти. Піклуючись передусім про фінансову спроможність, безпеку, молоде покоління все менше обирає творчі професії, відповідно зменшується попит на освітні послуги. Ситуація в мистецьких ЗВО особливо небезпечна – якщо університети, що здійснюють підготовку здобувачів за десятками спеціальностей, виживають завдяки своїй полівекторності, то перспектива освітнього поля мистецьких ЗВО дуже туманна, якщо не сказати – невтішна. Молодь стрімко втрачає інтерес до майбутнього в статусі художника.

Прагматизм виховання сучасного покоління диктує усвідомлений вибір на користь професій, що дають стабільний заробіток, надійність у фінансовому становищі, тому сфери кібербезпеки, юриспруденції, медицини, філології (переклад) невпинно підсилюють увагу до себе, тоді як педагогіка, образотворче мистецтво, реставрація, можна сказати, стоять на межі занепаду, якщо не вживати термінових, невідкладних заходів з їх, так би мовити, реанімації. Звісно, переформатувати світогляд, свідомість молоді, що робить такий вибір, неможливо, особливо враховуючи, що реалії війни внесли свої поправки. Через воєнний стан країну покинуло дуже багато молодих людей, які мають потенціал, держава втрачає свій культурний фонд. Особливо катастрофічно це відбивається на прикладах магістерського освітнього рівня – в магістратуру за творчими спеціальностями поступають вкрай рідко. Спеціальність «Дизайн» перебуває в трохи кращому становищі – попит на дизайнерів ще існує, і молодь обирає цю спеціальність значно активніше, хоча на другий освітній рівень це не розповсюджується. Групи конче малочисельні, не заповнюються навіть бюджетні місця. Зосереджуючись на підготовці фахівців у галузі спеціальностей 022 («Дизайн») і 023 («Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»), зауважимо, що ситуація критична і вимагає нешайного виправлення. І брак фінансування, що став кричущою проблемою під час війни, нестача аудиторного фонду в багатьох ЗВО, що посилилася через численні руйнування в результаті військових дій, кадровий дефіцит військового часу не виправдають потенційно можливу загибель мистецької освіти. Необхідні нові освітні пропозиції, що гнучко враховують реалії військового стану держави, і мають на меті збереження майбутнього художнього життя України. Молодь потрібно притягувати новими освітніми програмами, формами навчання та праці, експериментами, без чого перспектив мистецької царини не існуватиме. Синтез класичні підвалин з елементами новаторства дозволить забезпечити класичну базу освіти, але дати їй сучасну форму, закласти в неї новітню концепцію. Звісно, можливостей осучаснити та зробити актуальнішими освітні програми за спеціальністю 022 значно більше. Адже молодь потребує набуття компетентностей, які забезпечують можливості не лише створювати новітній продукт, але й володіти знаннями та навичками з його просування, захисту прав. Міждисциплінарні програми розширюють горизонти та збагачують можливості. Саме ними все більше цікавляться майбутні дизайнери, що віддають перевагу новітнім експериментальним програмам, які забезпечать їх підготовку до майбутніх спроб знайти себе в культурному середовищі. Тоді як спеціальність 023 дає значно менше варіантів для варіацій, можливостей для комерціалізації тут дещо менше, водночас цю спеціальність частіше обирають усвідомлено. І саме стрімке падіння попиту на неї, існування дуже вузького кола ЗВО, де ще жевріє мистецька царина, вимагає термінових змін, впровадження новітніх освітніх програм, і водночас – надання підтримки для перспективних, креативних, гарно підготовлених викладачів-практиків, які б могли прищепити цікавість до освітнього продукту мистецького спрямування, щоб перспективи мистецької освіти у державі через труднощі воєнного стану не звелися до нуля.

Список використаних джерел

1. Всеукраїнський науково-методичний семінар «мистецька освіта в умовах воєнного стану та повоєнного відновлення України: завдання та здобутки. URL: <https://ipv.org.ua/2023/seminar-20-04-2023/>
2. Романенкова Ю., Таранник А., Василенко В. Оцінка ризиків та бачення перспектив мистецької освіти в Україні в умовах війни. Moderní aspekty vědy XLII: Díl 1 mezinárodní kolektivní monografie. Mezinárodní Ekonomický Institut. s.r.o. 2024. Колект.моногр. С. 323-332.
3. Українська мистецька освіта продовжує працювати навіть під час війни. URL: <https://mcip.gov.ua/news/ukrayinska-mysteczka-osvita-prodovzhuye-praczuuvaty-navit-pid-chas-vijny-rostyslav-karandyeyev/>
4. Якою має бути вища мистецька освіта під час війни: URL: <https://nakipelo.ua/iakoiu-maie-buty-vyshcha-mystetska-osvita-pid-chas-vijny-fotoreportazh-iz-diskusii>

УДК 378.4(477.84)ТНПУ:7.071.1(092)

Тютюнник Ірина Святославівна
доцент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
кандидат мистецтвознавства, доцент

ХУДОЖНЯ ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ЦИБУЛЬКА

Анотація. У статті розкрито творчий шлях тернопільського графіка Михайла Цибулька. Висвітлено його мистецький доробок як художньо-технічного редактора місцевих видавництв, ілюстратора книг, дизайнера-оформлювача, викладача-методиста Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка.

Ключові слова: Михайло Цибулько, Тернопільщина, академічний портрет, книжкова ілюстрація, шрифт, дизайн.

Abstract. The article reveals the creative path of the Ternopil graphic artist Mykhailo Tsibulka. His artistic work as an art and technical editor of local publishing houses, book illustrator, designer-designer, teacher-methodologist at Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatyuk is highlighted.

Keywords: Mykhailo Tsibulko, Ternopil region, academic portrait, book illustration, font, design.

Михайло Цибулько – художник-графік та педагог, добре знайомий у колах тернопільських художників, краєзнавців, вчителів образотворчого мистецтва. Він створив портрети багатьох представників місцевої інтелігенції, проілюстрував значну кількість видань, багато років навчав учнівську та студентську молодь основам образотворчої грамоти.

Окрім декількох газетних публікацій, які вийшли після персональних виставок митця, немає жодної фахової статті про творчість Михайла Цибулька. Його коротку біографію подано у книзі літературознавця, краєзнавця, бібліографа Володимира Хоми [7], в інформаційному бюлетені, де міститься інформація про лауреатів премії імені Іванни Блажкевич [3], у Тернопільському енциклопедичному словнику [1].

Мета – висвітлити особливості творчості Михайла Цибулька в контексті розвитку дизайну та образотворчого мистецтва Тернопільщини кінця ХХ – початку ХХІ ст. і показати його роль у регіональній мистецькій освіті.

Професійну художню освіту Михайло Цибулько отримав в Українському поліграфічному інституті ім. І. Федорова. З 1977 року він зосередився на ілюструванні книг як художній редактор редакційно-видавничого відділу обласного управління в справах видавництв, поліграфії і книжкової торгівлі;

обласних газет «Вільне життя», «Ровесник», журналів «Тернопіль», «Русалка Дністрова». Майже за вісімнадцять років він оформив сотні книг, буклетів, плакатів, листівок [7].

Переважна більшість проаналізованих видань, які оздоблював Михайло Цибулько, видані у 1991–1994 роках, у період хвилі національного відродження, коли друком почала виходити велика кількість патріотичної та краєзнавчої літератури. Оскільки пік творчості художника припав на саме на цей період, то переважаючою за змістом була виразна національно символічна графіка, яка залишалась для нього улюбленою і надалі. Характерною для Михайла Цибулька стала і нарбутівська стилістика оздоблення книг з тяжінням до пишних барокових орнаментальних мотивів, розробки рослинних елементів візерунковими колами, що має давню народну символіку. Улюбленим для Михайла Цибулька став націоналізований церковнослов'янський шрифт із адаптованими до сучасності елементами.

На фронтисписах книг, сторінках журналів художник часто вміщував портрети письменників та поетів, які дуже любив малювати для авторів. Схильність до правдивої передачі дійсності, тренуване зірке око, художня інтуїція, власна легка манера олівцевого штрихування сформували його як досвідченого академічного портретиста [2; 4; 5; 6].

Окрім того, близько 22-х років Михайло Цибулько був практично єдиним автором оформлення інтер'єру Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, виконував листівки, етикетки, вивіски для інших установ та організацій. З 1995 року Михайло Богданович навчав мистецтва рисунка, шрифту, методики викладання образотворчого мистецтва у ТНПУ ім. В. Гнатюка.

Масштабність графічного доробку автора, його талант та професіоналізм дозволяє говорити про Михайла Цибулька як одного із перших тернопільських графічних дизайнерів та знаного педагога у галузі художньої освіти кінця ХХ – початку ХХІ століття на Тернопільщині. Усі засоби виразності, якими послуговувався митець – конструктивні, шрифтові, знакові, декоративні, зображальні, наділені виразними національними рисами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дем'янова І., Мельничук Б. Цибулько Михайло Богданович. // Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль, 2008. Т. 3 : П–Я. С. 572.
2. Іващук М. Сто постатей художника-графіка. *Свобода*. 2009. 29 трав. С. 3.
3. Лауреати премії імені Іванни Блажкевич – наші земляки : інформ. бюлетень/Терноп. обл. б-ка для дітей; уклад. Н. Я. Нефедорів, М. Д. Колопенюк. Тернопіль, 2017–2018. 59 с.
4. Савак Б. Поколінням залишає портрети земляків: [відкриття в обл. краєзн. музеї вист. робіт М. Цибулька]. *Вільне життя плюс*. 2015. № 20 (13 берез.). С. 8.
5. Савак Б. Портретний вернісаж земляка-художника. *Вільне слово*. 2015. 20 берез. С. 5.
6. Томин В. Виставка, на якій роздають роботи художника. *Сільський*

господар. 2020. 9 грудня.

7. Хома В. Старовинні Купчинці. Тернопіль: Горлиця, 2000. 232 с.

УДК 739.2(477)"18–20"

Школьна Ольга Володимирівна
доктор мистецтвознавства, професор
завідувач, професор кафедри
образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Сатинові та карнавальні намиста як сучасні вінтажні прикраси

Анотація. Стаття присвячена різновидам вінтажних прикрас з сатинових і карнавальних намистин, які здобули популярність в ужитку на початку ХХІ століття. Приділена увага матеріалам створення, специфіці фабрикації, ареалу поширення моди на носіння таких виробів, а також художнім особливостям композиції, поєднанню з іншими видами чи елементами прикрас в ансамблі костюму. Розкрито специфіку застосування в сучасних етнокультурних традиціях українців.

Ключові слова: сатинове намисто, карнавальне намисто, прикраси, костюм, сапфірити, ірисове скло, мода, Україна.

Постановка наукової проблеми. Поширення в Україні початку ХХІ століття моди на сатинові та карнавальні вінтажні прикраси (переважно намиста та ансамблі сережок і браслетів з ними) досі не стали питанням окремого вивчення, хоча від середини ХХ століття подібні предмети були поширені в костюмі багатьох українок і згодом набули великої популярності та заново увійшли в ретро-моду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сатиновим і карнавальним намистам були присвячені розвідки чеських виробників прикрас. Зокрема, вивчення музеєфікації аксесуарів з сатинового скла описане у публікації на сайті «Beadstory» [1]. Особливості класифікації аксесуарів з чеського скла від часів ар деко окреслені у публікації «Český ráj» [2]. Окремі екскурси до цінних прикладів біжутерії з сатиновим склом представлено на сайтах «Kikulu» [4] та «Sweet Romance» [5].

Мета і завдання статті – визначити художні особливості сатинових і карнавальних прикрас як частини моди та традиції носіння в українок середини ХХ – початку ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. *Сатинові, атласні або шовкові* намиста – це прикраси, що широко виготовлялися від 1930-х рр. у Чехії з скла із шляхетним матовим полиском. Винахід цього скла у Чехії спочатку під назвою «шовкового», а згодом «сатинового» пов'язують із ХІХ століттям. Тоді майстри почали змішувати вручну прозорий та непрозорий різновиди скломаси. Виробленням такої продукції до Другої світової війни займалися у тому числі невеличкі ательє, більша частина з яких назавжди припинила своє існування у першій половині 1940-х рр. І тільки кілька державних фірм змогли відновити випуск сатинових намистин, а також різних фігурних квітів і сердечок з цього ж матеріалу [5] для ансамблів аксесуарів у другій половині ХХ ст., в результаті

чого імітації сатинового скла почали виготовляти й на теренах як Європи, так і Американського континенту.

Найбільш відомим центром з-поміж них була розташована поблизу давнього богемського центру Яблонця-над-Нісою (нині Габлонця) залізнична Школа склоробства й торгівлі, заснована 1920 р. Тут за традиційною технологією розкачані витягнуті трубки скла, з яких нарізалися намистини, шліфувалися великими камінними брилами. І вже у епоху ар деко у цьому краї на скляних виробництвах було задіяно кілька тисяч працівників, що виробляли так зване тягнуте скло, форму виробів з якого надавали за допомогою різних щипців-обценьок. Фірма залізничного скла отримала аббревіатурну назву ZBS.

Поширення у 1930-х рр. в межах Габлонця та залізничного Броду унікального типу виконання скла із сатиновим (атласним, шовковим) поліском, набуло значної популярності у великій кількості європейців. Але 1938 р. набутки попередньої доби були силоміць припинені й відродилися вже лишень через 10-12 років, вже як державне укрупнене підприємство, що гуртувало навколо себе провідних фахівців склоробної справи [2].

Приблизно у той же час чеські майстри скла почали виготовлення круглих як кабашони і фасетних намистин, грані котрих переливалися веселкових забарв подібно до діамантових виробів. Частину з таких творів покривали фарбою неонового переливчастого звучання синьо-зелених відтінків. Подібного штибу вироби отримали назву карнавальних. Частина з них, де у габлонцькому виробництві використовувалося розплавлений аурум і скло кольору сапфіру, іменували «сапфіртами». Останні мали вигляд синьо-коричневих переливів кольорових плям. Воно випускалося з Вікторіанської доби до часів близько 1910 р. і надалі секрет виробництва було втрачено. Інколи з давніх предметів камінці виймали та вставляли до виробів 1950-х – 1970-х рр.

Решта різновидів «неонових» на вигляд скла з іризацією, що випускалася зі зламу епох модерну та ар деко, іменувалася «ірисовим» склом (імітація райдужного кварцу за допомогою додавання оксидів металів й обробки поверхні предмету шляхом напилення, що у сукупності надавало готовому виробу візуальних ефектів переливів барв й зміни відтінків і текстур всередині твору, а не на поверхні) [3]. Якщо крім синьо-зелених казкових вальорів ми бачимо бордовий відтінок – перед нами так зване *карнавальне скло*, яке імітує поєднання рубінового й ірисового золотомістких видів скла.

Досягнення ефекту кольорів поверхні штибу мильних бульбашок відбувалося за рахунок окурювання скла, розігрітого до температури 220, чи 700°C, парами солей металів барію, олова, вісмуту, титану, стронцію. Завдяки цьому вироби набували іризації – райдужних розводів. Причому першовідкривачами карнавального скла вважають англійців, з котрими надалі конкурували інші європейці й американці. Так, винахід карнавального скла часто пов'язують з англійською компанією Sowerby, котра випускала його ще від 1880 р. Але відомо, що до Англії та Америки ще у ХІХ ст. великими накладками відправлялося на експорт богемське скло, адже на землях Чехії склоробні існували ще від ІХ ст. Так чи інакше, на 1920-ті рр. в усьому світі особливо

цінувалося таке скло, котре інколи називали «Попелюшка», або «Золото для бідняків». Проте, вже від 1930-х рр. його виробництво було припинене.

Натомість поширені в цей час сатинові прикраси, що заповнили в епоху гламуру модні бутіки, від самого початку виготовлення сприймалися як модний, елегантний аксесуар, що приваблює погляд неповторною витонченістю. При цьому подеколи схожими на них були і так звані карнавальні вироби другої хвилі, особливо поширені на виробництвах Богемії від середини ХХ століття. Такі прикраси покривалися специфічним переливчастим іризаним шаром фарби, частіше зелено-синьо-фіолетового забарвлення, що мали властивості відображати світло, як хамелеон.

Інколи ці аксесуари одягалися поруч окремими разками, інколи в одному ансамблі поєднувалися їх окремі частини. Широкий вибір комбінацій форм сатинових намистин, – від ромбічно розташованих кубиків і гранених циліндрів, інколи із діагональними увігнутостями в середній частині та канелюрованою поверхнею, – дозволяли підбирати кожній людині персонально власну композицію елементів і створити індивідуальний стиль свого образу.

Від 1930-х рр. фігурні богемські скляні намистинки також часто кріпилися на одному ланцюжку із металевими (частіше латунними) видовженими декоративними «ковпачками» із рельєфним філігранним ажуром, ціпками різної ширини [4]. Це сповіщало кожному окремо взятому виробу оригінального звучання й естетичної довершеності. З часом компанія ZBS взяла під власний контроль всі залишки унікального фабрикату намистин, котрі змогла знайти у межах колишнього підприємства, вироблені ще від початку ХХ століття. Вона музеєфікувала їх, й присвоїла кожному виробу свій персональний номер [1].

При цьому сатинові намиста виготовлялися у досить широкій кольоровій гамі, переважна частина виробів до того ж декорувалась ніжними «пелюшковими» кольорами – блідо-блакитним, блідо-рожевим, блідо-світло-зеленкуватим, або лишалася білим, чи й з перламутровим відтінком (поліском). Перелічені кольори палітри, що були найбільш поширеними в епоху бароко, рококо та класицизму, гармонійно можна було поєднувати з більш яскравими та насиченими колірними домінантами, зокрема карнавальними намистами, чи з так виробами із так званим поліском АВ. Останні також являють собою достатньо універсальні прикраси, що підходять під більшість сучасних стилів одягу в діапазоні від класики до бохо.

При цьому карнавальні фасетовані намистини з холодним поліском у вигляді кришталіків з гранями – багатокутними зорями (покриття АВ – *Aurora Borealis*, *цебто Північне Сяйво*, винайдене 1955 р. Сваровські у колаборації з фірмою Діор). Так вони під назвою старожитних «кораликів» («коралків») [1] останнім часом увійшли до ансамблів подібних прикрас, що із сатиновими намистами, у тому числі тих, що стосуються традиційного жіночого народного строю українців.

Загалом, як сатинові, так і карнавальні намистини, є приємними на дотик, зовні ефектними аксесуарами, що дозволяють створювати витончені, багатошарові композиції прикрас у широкій колірній гамі. Наприклад, білі сатинові (шовкові) вироби можуть застосовуватися в ансамблі з баламутами,

кораллями, згардами, венеційками («писаними пацьорками»), дукачами, ягнусками, шелестами, лускалками нині отримали нове «дихання».

Висновки. Отже, слід зазначити, що до ансамблів богемських прикрас з сатиновими намистинами ще в середині ХХ століття інколи додавали рідкісне карнавальне скло, котре виймали з виробів, котрі продукувалися до 1930-х рр., або намистини з імітацією діамантової грані, що покривалися складом, здатним надавати виробу іризації (райдужних переливів). При цьому від епохи ар деко у Чехії було налагоджено широкий випуск сатинового (атласного, або шовкового) скла, яке виготовляли з грануванням намистин п'ятьма, шістьма або іншою кількістю граней. Як правило, останнє має забарвлення у морозні пелюшкові кольори. Інколи його поєднували з фасетованими кульками прозорого скла з покриттям АВ. Завдяки своїм декоративним властивостям від початку ХХ ст. такі вироби, котрі охрестили «коралками», почали вводити до ансамблю аксесуарів у різних європейських країнах. В тому числі українського народного костюму, де його поєднували з баламутами, венеційськими «писаними пацьорками» (муранським склом), дукатами, ягнусками, згардами, шелестами, «лускалками».

Список використаних джерел

1. Beadstory. URL: <https://www.beadstory.com/product/necklacesoncards/czech-vintage-5-strand-necklace-pink-sat/4564> (дата звернення: 17.04.2024).
2. Český ráj. URL: <http://m-old.cesky-raj.info/ru/kultura/kamny-y-juvelyrnye-ukrashenyja-v-cheshskom-rae/tradycyy-stekolnogo-proyvodstva-v-cheshskom-rae.html> (дата звернення: 17.04.2024).
3. Gablonz. URL: <https://british-kotik.livejournal.com/56027.html> (дата звернення: 17.04.2024).
4. Kikulu. URL: <https://kikulu.co.uk/jewellery/vintage-jewellery/vintage-necklace/czech-paste-harlequin-satin-glass-filigree-necklace/> (дата звернення: 17.04.2024).
5. Sweet Romance. URL: <https://www.sweetromanceonline.com/products/satin-tulips-necklace> (дата звернення: 17.04.2024).

Ілюстрації



1. Кольє «Арлекін» з атласного скла з філігранними елементами «ковпачки» з латуні чеського виробництва у Габлонці 1930-х рр. Ар деко. 1930-ті рр.



2. Намисто з 5-ти сатинових разків із філігранною застібкою із квітковим мотивом компанії «Железобродське Скло» поблизу чеського Габлонця. 1960-ті рр. Поєднання 5-гранних сатинових намистин морозно-рожевого кольору з скляними намистинами рожевих перлів.



3. Комплект з сатинових намистин і прозорих «кришталіків» з чеського скла. Др. пол. XX ст.



4. Чеські вінтажні огранені фасетовані «коралки» під гірський кришталь другої половини XX ст. з ірizzaцією (покриття АВ).



5. Такі вироби ніби світилися зсередини.



6. «Розливи кольору» синьо-зеленого та рожево-бордового кольору в ірисову склі, на відміну від карнавального, були не на поверхні, а в середині виробу.



7. *Вінтажне чеське відновлене намисто з карнавального скла. Перша третина XX ст.*

УДК 003.05

Шостачук Тетяна Всеволодівна
доцент кафедри образотворчого мистецтва
та дизайну Житомирського державного
університету імені Івана Франка,
кандидат педагогічних наук, доцент

Принципи використання шрифтів у плакатах

Анотація.

Визначаються основні принципи роботи зі шрифтами в плакаті. Предметом дослідження є особливості художньої виразності шрифту в шрифтовому плакаті. Розглядаються шрифти за тональним насиченням, контрастом, тематичним наповненням. А також досліджуються типові помилки, в роботі над шрифтовим плакатом. Акцентується увага на візуальному сприйнятті шрифтів у шрифтовому плакаті.

Ключові слова: плакат, реклама, шрифт, композиція.

Abstract.

The primary guidelines for utilizing fonts in the poster are examined and established. The qualities of the font's artistic expressiveness in the font poster are the study's focus. Tonal saturation, contrast, and thematic substance are taken into account when choosing fonts. Additionally, common errors made when working on a typography poster are looked into. In a font poster, attention is drawn to how fonts appear visually.

Keywords: poster, advertisement, font, composition.

Постановка наукової проблеми. Сьогодні, в епоху Інтернету, телебачення та радіо, традиційний плакат є досить поширеним носієм реклами. Проте, щоб рекламні шрифтові плакати були ефективними, їх потрібно правильно оформити, інакше виникає проблема, що вони не виконують свою роль рекламного засобу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В Україні тему політичного плаката досліджує О. Маєвський; соціального плаката як засобу реклами розглядають В. Бистрякова, А. Осадча, Є. Гула; аналізує розвиток сучасного плаката В. Абизов; мистецтво шрифтів вивчають Т. Іваненко, Н. Дядюх-Богатько, Я. Куць тощо.

Мета і завдання статті. Визначити та схарактеризувати основні принципи використання шрифтів у шрифтовому плакаті.

Виклад основного матеріалу. Плакат – це «великий аркуш паперу, що містить інформацію в графічній формі, часто рекламу чогось; також: художній жанр прикладної графіки» [5]. Плакат, як жанр прикладної графіки, може виконувати інформаційну, рекламну, пропагандистську або іншу функцію. Для роботи над шрифтовим плакатом обирають в основному техніки літографії, офсету, типографії та глибокого друку.

Завдання, які ставить графічний дизайнер, це створення плакатів, які є лаконічними, естетичними та привабливими, що визначається їх графічним оформленням [1]. Плакати, шрифтові, рекламні чи інші, завжди викликають зацікавленість глядачів завдяки широкому спектру графічних елементів, які вони містять. Одним із них є шрифти, залежно від сімейства та типографічного стилю вони можуть бути корисними та відповідати тому чи іншому типу плаката.

Плакат, насамперед повинен бути навіюваним і передавати чітке повідомлення [4]. Його основна мета – привернути увагу глядача, викликати у нього зацікавленість і спонукати до пошуку додаткової інформації. Як вважає К. Пуррінгтон «У нас дійсно великий мозок, значна частина якого відповідає за сприйняття та прийом візуальних подразників. Якщо зображення не відповідає естетичному смаку глядача, мало що можна зробити – він піде далі, не звертаючи на нього уваги» [7].

При підготовці шрифтових плакатів діє принцип «менше – краще». Варто орієнтуватися на мінімалізм контенту – графічні елементи мають домінувати. Характерними рисами хорошого плаката є лаконічність, простота та логічна структура. Також важливий слоган, оскільки він часто належить до явища шоку чи суперечки. Він не повинен бути довшим за 7–8 слів, тільки тоді текст буде найбільш ефективним.

З цієї причини слід звернути увагу на шрифт, який використовує дизайнер для написання свого рекламного слогана – найкращим рішенням буде простий, та максимально розбірливий [2].

На думку Н. Дядюх-Богатько і Я. Куць є певні принципи вибору шрифту. Перше, на що повинен орієнтуватись графічний дизайнер – це тональне насичення шрифту. Наступним принципом є контрастність. Також важливе тематичне наповнення (відповідно до теми плаката важливо врахувати приналежність шрифту до певної історичної епохи або національний контекст). А також «комплектація шрифту, а саме наскільки укомплектований той чи інший шрифт накресленнями та «пі-фонтами», тобто додатковими символами, що є важливим моментом для технічної та науково-популярної літератури» [3, с. 30].

Дизайнеру, в роботі над шрифтовим плакатом, не обов'язково використовувати один шрифт. Бажана невелика різноманітність. Але, за словами Е. Зілінської, не варто використовувати більше ніж два-три типи шрифтів. Наприклад, можна обрати шрифти без засічок, такі як *Helvetica* або *Gill Sans* для тексту та шрифти із засічками для заголовків [6].

Цікавим вибором шрифту для плаката може стати шрифт *Gilmer*, це ідеальний шрифт, якщо автор створює мінімалістичний дизайн, головним чином завдяки сміливому геометричному стилю шрифту, який забезпечує дивовижний ефект у текстах. Крім того, цей шрифт також має власний варіант під назвою *Gilmer Light*, який зберігає ту саму форму, але з тоншим шрифтом.

Іншим варіантом вибору є шрифт *Aleo*. У цьому випадку дизайн більш зорієнтований на звичайний плакат із можливістю поєднання шрифту *Aleo* з іншими його версіями курсивом, жирним курсивом, світлим курсивом, звичайним, світлим і жирним шрифтом. Окрім того, він не є агресивним

шрифтом завдяки своїй округлій формі та гарантує відмінну читабельність заголовків і текстів неформальних плакатів.

В останній час набуває популярності шрифт *Lavanderia* (дизайн Джеймса Т. Едмондсона) з елегантними, плавними лініями та унікальним дизайном. Це шрифт каліграфічного походження, а його назва пов'язана з моментом натхнення, яке мав творець цього шрифту, оскільки, за його словами, він надихався вікнами пральні, при обдумуванні елементів шрифту [6].

У сучасних плакатах все частіше використовують 3D елементи в шрифтах, що є також цікавим способом привернути увагу адресатів.

Зрозуміло, що існує велика кількість шрифтів, які забезпечують необхідний характер плакату, проте кожний творець віднаходить свій власний неповторний стиль.

Окрім того варто пам'ятати, що словесне повідомлення на плакаті має бути представлене досить великим розміром шрифту, щоб його можна було прочитати з великої відстані.

Як писав К. Пуррінгтон «Люди мають дивну тенденцію використовувати дрібні шрифти. Вони думають, що дрібні шрифти виглядають професійно, а великі – для дітей, але це не так» [7]. Річ у тому, що в умовах, коли приміщення недостатньо освітлені, або коли до плаката велика відстань, необхідний більший шрифт. Графічний і веб-дизайнер Л. Грейвс (*Cornell University w Nowym Jorku*), пропонує використовувати розмір шрифту 85 для заголовка, 36-44 для субтитрів і 24-34 для тексту [6].

Оскільки шрифтовий плакат покликаний привернути увагу насамперед через візуальний аспект, важливо приділити увагу вибору кольорів. Рекомендуються контрастні поєднання, наприклад, червоний з жовтим, зелений з помаранчевим тощо, які привертають увагу швидше, ніж тонкі пастелі. Нейтральні кольори не рекомендуються, оскільки вони просто непомітні при слабкому світлі чи в темряві.

На нашу думку, важливо окреслити типові помилки, які найчастіше зустрічаються у роботі над шрифтовим плакатам.

По-перше, автор повинен уникати копіювання ідей інших дизайнерів. Плакат повинен виділятися, щоб досягти бажаного ефекту.

Друга найпоширеніша помилка: неможливість у композиції плаката зберегти приємну кількість білого простору навколо текстових полів і фігур. Тісний плакат важко читати й мозок просто не може ефективно обробити надану інформацію, якою б дивовижною вона не була [7].

За порадою згаданого вище науковця К. Пуррінгтона, бажано уникати комбінацій кольорів, які створюють проблеми для тих, хто має *deficient alleles* у сприйманні кольору. Приблизно 8% чоловіків і 0,5% жінок мають певний ступінь дефіциту колірної зору. Щоб перевірити, чи не є помилки у виборі кольору, можна «запустити JPG плаката через *Coblis* або скористатися вбудованим симулятором у *Photoshop*» [7]. Бажано уникати поєднання червоного та зеленого кольорів, краще використовувати графічні елементи – символи та лінії замість означених кольорів.

Висновки. У сучасному світі людей оточує стільки інформації, що у дизайнера є лише кілька секунд, щоб не тільки привернути увагу одержувача, але й викликати його інтерес і змусити запам'ятати зміст плакату. Отже, у процесі створення шрифтового плаката важливо враховувати усі принципи: вибір шрифтів та їх розміру, відповідно до тематики; колірну гаму; композицію тощо. Важливо зберегти простоту повідомлення та естетичність. Дотримання правил призводить до чітких і привабливих дизайнерських рішень.

Список використаних джерел:

1. Абизов В.А., Грищенко В. В. Основні чинники, що визначають розвиток сучасного плаката. *Образотворче мистецтво*. 2011. № 11. С. 71–75.
2. Бистрякова В., Осадча А., Гула Є. Плакат як засіб соціальної реклами. *Народознавчі зошити*. № 5 (137), 2017. С. 1162–1167.
3. Дядюх-Богатько Н.Й., Куць Я.Й. Шрифт в мультимедіа – перспективи розвитку. *Вісник ХДАДМ. Дизайн, дизайн-освіта*. 2013, №1. С.30–32.
4. Маєвський О. О. Політичні плакат і карикатура, як засоби ідеологічної боротьби в Україні 1939 – 1945 рр. : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ, 2016. 25 с.
5. Encyklopedia PWN. Plakat. URL: <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/plakat.html> (дата звернення: 22.04.2024).
6. Zielińska Edyta. Perfekcyjny plakat. Jak najlepiej zaprezentować wyniki swojej pracy. *Przegląd Urologiczny*, 2012/5 (75). URL: <http://www.przegląd-urologiczny.pl/artykul.php?2323> (дата звернення: 23.04.2024).
7. Purrington Colin. Designing conference posters. URL: <https://colinpurrington.com/tips/poster-design/> (дата звернення: 23.04.2024).

УДК 7.012:39(477)

Бровченко Анатолій Іванович доцент

кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,

кандидат педагогічних наук, доцент

ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЕТНІЧНОГО ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ

Анотація

В доповіді вказується на важливість розвитку етнічного дизайну в Україні, як засобу збереження і розвитку національної культури та збереження ментальності народу. Наводиться думку автора про доцільність розділяти в діяльності вітчизняних етнодизайнерів проектування для внутрішнього і зовнішнього споживача. Та наголошується, що етнодизайн в умовах наростання екологічної кризи має розвиватися і сприйматися, як екологічний.

Ключові слова:

етнодизайн, культура, менталітет, екологія.

Abstract

The report points out the importance of the development of ethnic design in Ukraine as a means of preserving and developing national culture and preserving the mentality of the people. The author's opinion on the expediency of dividing the activities of domestic ethno-designers into designing for internal and external consumers is presented. But it is emphasized that ethnodesign in the conditions of the growing ecological crisis must develop and be perceived as ecological.

Keywords:

ethnodesign, culture, mentality, ecology.

Сучасний етнічний дизайн, розглядається, як один із засобів збереження та розвитку традиційної матеріально-художньої культури України. Сьогодні він сприймається, як всеохоплююче проектування і здатен, поєднати в собі різні види національної культури[1].

Нині надзвичайно важливо розвивати вітчизняний дизайн у національних духовних і мистецьких цінностях. Національне ми розглядаємо як таке, що необхідно для нормального функціонування нації чи етносу, для найкращого пристосування і виживання в умовах певного середовища [2].

Проникаючи і всі сфери життя країни, в умовах глобалізаційних процесів, він і далі може нівелювати національну культуру, або ж навпаки – підтримувати і розвивати її, перетворившись на засіб самоіндефікації та самопрезентації національного серед інших народів світу. Для цього важливо виховувати та

готувати етнічних дизайнерів від дитячого садочка до освіти дорослих. Нині бачимо окремі вдалі прояви творчого переосмислення традицій національного мистецтва в етнодизайнерських об'єктах різних напрямів дизайну. Так, зокрема, можна відмітити творчі досягнення дизайн-студії Юрка Гуцуляка, Махно-студія, дизайн-студія «Венко», в індустрії моди творчість Роксолани Богуцької, Олени Даць. В їхній проєктній діяльності досить тонко і виразно проявляється синтез сучасних матеріалів, технології та тенденції в формотворенні і декоруванні з знаковими елементами етнокультурних регіонів України.

Найбільш яскраво і органічно проявляється такий синтез в дизайн одягу, інтер'єру, меблів, домашнього начиння, текстильних матеріалів, кекераміки, друкованих видань. На жаль, в нових технічних формах етнічний дизайн проявляється дуже рідко. Ця сфера тісно пов'язана з розвитком технологій, спрямована на пошук універсальних, інтернаціональних ідей [3]. Сподіваємося, що з часом, вітчизняні етнодизайнери знайдуть підхід до втілення етнокультурних традицій в новітній техніці на іншому рівні.

Ми схилиємося до думки, що в рамках «ремісничого дизайну», для українського етнодизайну доцільно розділяти проєктування для внутрішнього і зовнішнього споживача. Орієнтація на внутрішнього споживача для «опредмечення» архаїчного менталітету і підтримання етнічного здоров'я нації – «національний» стиль, а для зовнішнього споживача – це розробки, які містять у собі й частку матеріалізації рис суперсучасного глобалізаційного менталітету, аби не втратити зв'язку з динамічним навколишнім світом і бути легко впізнаваним, це так званий «змішаний» стиль [4].

Разом з цим, етнодизайн в умовах наростання екологічної кризи має розвиватися і сприйматися, як екологічний. В більшості випадків об'єкти етнодизайну виготовляються з природних матеріалів і сприймаються, як екологічно безпечні. І діяльність етнодизайнерів має бути спрямована на пропагування екологічної культури, та своїми проєктами покращувати екологічний стан оточуючого середовища. Він має потенціал для підтримки навколишнього середовища, спільнот і традицій.

Список використаних джерел:

1. Захарова С. О. Дизайн як культурний феномен: теоретико-методологічний аналіз. 2015. URL: https://old-zdia.znu.edu.ua/gazeta/VISNIK_42_9.pdf (дата звернення: 12.04.2024).
2. Стрижак О. До питання про взаємодію народного мистецтва і професійної художньої діяльності як скла-дових національної культури. Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Примітив, фольклор, аматорство, кітч...: Колективне дослідження Других Гончарівських читань. 1995. Київ: Родовід, 1995. С.27–32.
3. Сиваш І. О. Концептуальні засади етнодизайну в Україні. 2018. <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/147626/146981> (дата звернення: 14.04.2024).

4. Цідило І. Етно-дизайн у формуванні інформаційно-графічної культури майбутнього дизайнера. 2018. URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/etnodizayn-v-formirovanii-informatsionno-graficheskoy-kultury-buduschego-dizaynera%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/etnodizayn-v-formirovanii-informatsionno-graficheskoy-kultury-buduschego-dizaynera%20(2).pdf) (дата звернення: 12.04.2024).

УДК: 74+76/766

Вероніка Зайцева
доцент кафедри декоративного
мистецтва і реставрації
Факультету образотворчого
мистецтва і дизайну
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
v.zaitseva@kubg.edu.ua

Алла Буйгашева
професор
кафедри декоративного
мистецтва і реставрації
Факультету образотворчого
мистецтва і дизайну
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка, м. Київ
a.buihasheva@kubg.edu.ua

ОБРАЗОТВОРЧА СТИЛІЗАЦІЯ ЯК ОСНОВНИЙ ВИРАЖАЛЬНИЙ ЗАСІБ ІЛЮСТРУВАННЯ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

***Анотація:** У тезах йдеться про сучасні художньо-стилістичні особливості ілюстрування дитячої книжки. Зокрема, у цьому сенсі важливо дослідити особливості творчої трактовки й стилістичні тенденції дизайну книжок для дітей. Ілюстрування та макетування книги для дітей є синтезом всіх елементів книги від загальної архітектоніки структури книжки, до композиції і стилістики ілюстрацій. В сучасному книговиданні є актуальним впровадження та застосування сучасних інноваційних технологій, спрямованих на поліпшення творчої реалізації й втілення цілісного композиційно-шрифтового вирішення творчого проекту видання.*

***Ключові слова:** дослідження, ілюстрування, макетування, дитяча книжка, художник-графік, видавництво.*

***Abstract.** Theses are about modern artistic and stylistic features of children's book illustration. In particular, in this sense, the study of the peculiarities of creative interpretation and stylistic trends in the design of a children's book is relevant. The illustration and layout of a children's book is a synthesis of all the elements of the book, from the general architecture of the book's structure to the composition and style of the illustrations. In modern book publishing, the introduction and application of modern innovative technologies aimed at improving creative implementation and the implementation of a holistic compositional and typeface solution of a creative publishing project are relevant.*

Keywords: *research, illustration, layout, children's book, graphic artist, publishing house.*

Сучасні майстри книжкової графіки надають перевагу комплексному оформленню книги, вирішуючи проблему стилістичного поєднання сюжетно-тематичного ілюстрування з шрифтовим оформленням для цілісного візуального сприйняття.

Мета статті полягає у дослідженні особливостей художньо-образної стилізації художнього оформлення книги художньої літератури як приклад корисного досвіду у творчій діяльності сучасних художників-ілюстраторів. «Складність комплексної художньо-образної стилізації полягає у певній свободі інтерпретації тексту – балансу асоціативного й метафоричного з конкретністю й предметністю зображуваного» [4, 202].

Розвиток інформаційних технологій стає в авангарді запровадження нових комп'ютерних графічних програм для проектування книжкових макетів й створення ілюстрацій. Так, робота з комп'ютерною графікою – один з найпоширеніших напрямків роботи сучасних професійних художників-графіків. Без застосування комп'ютерної графіки тепер не обходиться жодне макетування сучасної книги.

Серед праць, присвячених конструктивним і стилістично-композиційним особливостям книги існує немало досліджень, серед яких Г. Заварова, О. Ламонова, Б. Валуєнко, О. Овраменко та ін. Так, цій проблематиці присвічена праця Бориса Валуєнка «Архітектура книги» [2]. Зокрема, у публікації «Проблеми зовнішнього оформлення дитячої книги» Борис Валуєнко зауважує, що «Основні вимоги до змісту і художніх особливостей зображення впливають із змісту видання, віку читача, а також умов сприйняття та функціонування книжки» [2, 158].

Майстри книжкової графіки, при всьому розмаїтті індивідуальних прийомів і засобів образотворчої стилізації, приділяли значну увагу чіткому та злагодженому макету у поєднанні з ілюстраціями до літературного твору. Зокрема, сучасні ілюстратори демонструють різноманітні зразки внутрішнього і зовнішнього оформлення видань в художньо-стилістичному відношенні.

Так, з'ясовано, що важливим чинником створення неповторних композицій комплексного оформлення книги велику роль відіграє узгодженість й підпорядкованість всіх елементів композиції книжкового оформлення. Ціла низка сучасних видань художньої літератури демонструє розуміння художниками й видавничими колективами складних завдань мистецтва комплексної образотворчої стилізації як основного виражального засобу ілюстрування сучасної художньої літератури.

Список використаних джерел:

1. Авраменко О. О. Образи вічної мудрості. Київ: Веселка, 1988. 134 с.
2. Валуєнко Б. В. Архітектура книги. Київ: Мистецтво, 1976. 344 с.
3. Заварова Г. В. Ілюстрація в сучасній книжці для дітей. Київ: Веселка, 1985. С. 118–127.

4. Зайцева В. І. Особливості художньо-образної стилізації комплексного оформлення української дитячої книжки другої половини ХХ століття, «Арт-платФОРМА», Вип. 2 (6), 2022. 334 с.
5. Ламонова О. Шляхи української графіки II-ї половини ХХ століття. «Мистецька мапа України. Київ». Проект Музею сучасного мистецтва України.: Каталог. Київ, 2015. 248 с.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**ЕТНОКУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ
ТА ДИЗАЙНІ УКРАЇНИ**

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ ОНЛАЙН-КОНФЕРЕНЦІЇ

**Техічний редактор – Ілля Малюк
Дизайнер - Ілля Малюк**