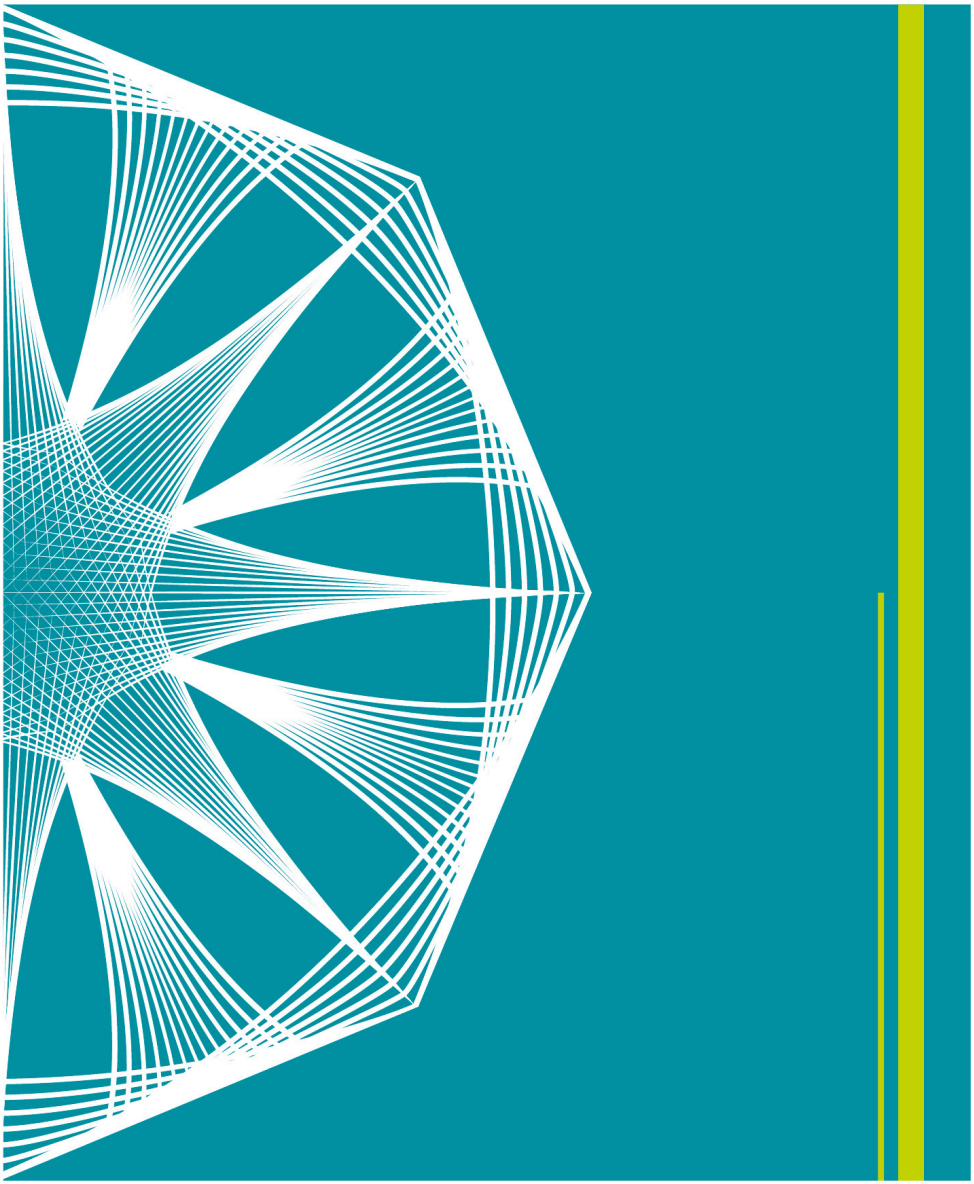
АРТПРОСТІР

06
2025

ART • DESIGN • EDUCATION



КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

ISSN: 3041-1505

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

АРТПРОСТІР

Науковий журнал

Видається з 2015 р.

Випуск 6

Київ – 2025

ISSN: 3041-1505

BORYS GRINCHENKO
KYIV METROPOLITAN UNIVERSITY

ARTSPACE
Scientific Journal
Published since 2015
Volume 6

Kyiv – 2025

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.6
УДК 008+7/011(059)

АРТПРОСТІР: наук. журн. Київ: Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025. Вип. 2 (6). 284 с.

Головний редактор:
Зайцева В. І., к. мист., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)
Заступники головного редактора:
Романенкова Ю. В., д. мист., проф., Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури (Київ, Україна)
Братусь І. В., к. філ. н., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)
Відповідальний секретар:
Коновалова О. В., к. мист., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Редакційна колегія
Аззаріті-Фурамолі Л., д.ф., доц., Університет Телематика (Мілан, Італія);
Рокачук В., д.мист., доц., Інститут культурної спадщини Міністерства освіти та досліджень Республіки Молдова (Кишинев, Молдова);
Троха Б.,д.філос.н., проф., Зеленогурський університет (Зелена Гура, Польща);
Гняздовський А., д. філос., доц., Інститут Філософії та Соціології Польської Академії наук (Варшава, Польща)
Клініна Т.С., к. іст. н., Техаський Університет (Остін, США);
Рогожа М.М., д.філос.н., проф., Київський

національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна);
Варивончик А.В., д.мист., проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Київ,Україна);
Кузьменко Г.В., к.пед.н., доц., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв (Київ, Україна);
Урсу Н.О., д. мист., проф., Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка (Кам'янець- Подільський, Україна);
*Гуцул І.А., к. мист., доц.,*Кам'янець- Подільський національний університет імені Івана Огієнка (Кам'янець-Подільський, Україна);
Василенко В.М., к.т.н., доц., Державного університету «Київський Авіаційний Інститут» (Київ, Україна);
Свердлик З.М., к. іст. н., доц., Київський Національний університет культури і мистецтв (Київ, Україна)

Обкладинка:
Єфімов Ю.В. старший викладач, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)
Верстання:
Зайцева В.І. к. мист., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (протокол № 11 від 27.11.2025 р.)

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025
© Автори публікацій, 2025

ARTSPACE: Scient. Journ.: [ARTPROSTIR: Nauk. Zhourn.]. Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 2025. Vol.2 (6). 284 p.

Editor-in-Chief: *Zaitseva V.I., PhD in Arts, Ass. Prof.,* Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

Deputy Editor-in-Chief: *Romanenkova Yu.V., DSc in Arts, Prof.,* National Academy of Fine Arts and Architecture (Kyiv, Ukraine); Bratus I.V., PhD in Philology, As. Prof., Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

Managing Editor: *Konovalova O.V., PhD in Arts, As. Prof.* Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

Editorial Board

Azzariti-Furamoli L., PhD, As. Prof., Pegaso Telematic University (Naples, Italy);

Rocaciuc V., DSc in Arts, As.Professor, Institute of Cultural Heritage of the Ministry of Culture of Republic of Moldova (Chişinău, Moldova);

Trocha B., DSc. in Philology, Prof., University of Zielona Góra (Zielona Gora, Poland);

Gniazdowski A., PhD., As. Prof., Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences (Warsaw, Poland);

Klynina T.S. (PhD in History, Fellow University of Texas, Austin, USA); *Rohozha M.M., DSc* in Philosophy, Prof., Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine);

Varyvonchyk A.V., DSc in Arts, As. Prof., Kyiv National University of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine);

Kuzmenko G.V., PhD in Pedagogy, As. Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts (Kyiv, Ukraine);

Ursu N.O., DSc in Arts, Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University (Kamianets-Podilskyi, Ukraine); Vasylenko V.M., PhD in Technical Sciences, As. Prof., National Aviation University (Kyiv, Ukraine);

Sverdlyk Z.M. (PhD in History, As. Prof., Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine)
Cover:
Efimov Y.V. Senior Lecturer Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)
Layout:
Zaitseva V.I., PhD in Arts, Ass. Prof., Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

Articles submitted to the Journal peer-reviewed by members of the editorial board

Recommended for edition by the Academic Council of Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Protocol № 11, 27.11. 2025)

©Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 2025
©Authors of articles

ЗМІСТ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

ДИЗАЙН ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ МИСТЕЦТВА

БЕЛНАКІТА У. М. Основні різновиди декору турецьких килимів XIV – початку XX століть за картинами європейських художників.....**10**
БРИЛЬОВ С. В. Від аналогового до цифрового: порівняльний аналіз дизайну настільних ігор та ігрового дизайну.....**28**
VEHERA L. L., SHKOLNA O. V. Morphogenetic and stylistic features of cruise liner design in the Art Deco era.....**46**
ЖУРЕНКО О. М. Еволюція іконографії горгони медузи в античному образотворчому мистецтві.....**76**
ЗАЙЦЕВА В. І., БУЙГАЩЕВА А. Б. ЄФІМОВ Ю. В. Стилістична детермінація творчості Мирона Левицького на прикладі ілюстрацій до поеми «Енеїда» І. Котляревського.....**113**
КАРДАШ О. В. Дизайн в умовах викликів та випробувань.....**125**
КОНОВАЛОВА О В., ВЕРЕМЕЙКО П. О. Тема спорту в українському образотворчому мистецтві.....**141**
МАХИНЯ Л. М., ШКОЛЬНА О. В. Орнаментика кунтушевих поясів Східної Європи, як джерело натхнення в сучасному артдизайні **160**
СЛІПЧЕНКО А. А. Архітектурна спадщина Опанаса Сластьона як втілення українського модерну.....**187**

СОТНИК Л. І. Роль рисунку та живопису у формуванні дизайну персонажів: сучасний стан і розвиток в системі української дизайн-освіти…..……**200**
ШИШИГІН Є. В. Проєкти інтер'єрів початку XX сторіччя в творчості Василя Кричевського, Амвросія Ждахи, Олександра Саєнка……..……**214**
ШКОЛЬНА О. В., ТИТАРЕНКО А. О., БЕЛНАКІТА У. М. Типологічні особливості еволюції форм терінів українського фарфору-фаянсу правобережжя кінця XVIII – XIX століть…….....…….**231**

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.61
УДК 745.522 (560 – 5)”13–19»

Белнакіта Уляна Миколаївна (Київ, Україна),
ORCID ID: 0000-0001-9082-8415, zpr.ukr.ua@gmail.com
здобувачка аспірантури кафедри
образотворчого мистецтва
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка

Belnaqita Ulyana Mykolaivna (Kyiv, Ukraine),
ORCID ID: 0000-0001-9082-8415, zpr.ukr.ua@gmail.com
Postgraduate Student, Department of Fine Arts,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

ОСНОВНІ РІЗНОВИДИ ДЕКОРУ ТУРЕЦЬКИХ КИЛИМІВ XIV – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ ЗА КАРТИНАМИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

MAIN TYPES OF DECOR OF TURKISH CARPETS OF THE 14TH – EARLY 20ST CENTURIES AFTER PAINTINGS BY EUROPEAN ARTISTS

Анотація. Турецькі килими ведуть своє походження від Анатолії (інакше Малої Азії) – півострова у Західній Азії, котрий є прилеглим до Балкан. У перекладі з грецької ця частина світу означає «схід сонця», оскільки омивається чотирма морями, у яких віддзеркалюються промені означеного світила, коли воно встає: Чорним, Мармуровим, Егейським та Середземним. На цій гірській місцевості, що утворилася на землях давніх Лідії, частин Мідії та Кілікії у період Візантійської імперії, географічні та кліматичні умови сприяли розвитку виготовлення текстилю.

Ці землі з дохристиянського часу захоплювали перси-Ахеменіди, що володіли розвиненими традиціями килимарства, а також панували вірмени у Малій, Ервандідській, Західній та Великій Вірменії та Вірменській Імперії. Від XI століття нашої ери з місцевим населенням тут змішувались турки, або тюрки. Назва останніх перекладається як «сильний, міцний». Вони були огузо-туркменського походження, вихідцями із Центральної Азії, колишнього Хорезму, що тимчасово входив до складу Ахеменідської держави. Саме цими територіями проходив Великий шовковий шлях.

Трансформувавши одинарний перський вузол, місцеві ткачі опанували більш міцний подвійний турецький вузол близько XII–XIII століть. Надалі вже у XIV столітті з цих земель анатолійські килими потрапляли до Південної та Західної Європи, зокрема до Італії, Фландрії, Бельгії, Голландії, Франції, де знайшли відображення у творчості відомих майстрів пензля – Сімоне Мартіні, фра Філіппо Ліппі, Яна ван Ейка, Андреа Мантеньї, Джованні ді Паоло, Моретті де Брешіа, Лоренцо Лотто, Ганса Гольбейна Молодшого, Вільяма Корнеліса Дайстера, Герхарда Терборха, Жана-Домініка Енгра, Шандора Олександра Свободи, Жана-Леона Жерома.

Перелічені митці упродовж XIV – початку XX сторічь зверталися до теми турецьких (анатолійських) килимів у своїй творчості, завдяки чому лишили нам у спадок низку як традиційних, відомих донині їх візерунків, так і втрачених, що стали відомими тільки за полотнами знаних митців.

Ключові слова: анатолійські (турецькі) килими, декоративне мистецтво, образотворче мистецтво, типологія, композиція, стиль, колористика, формотворення, декорування, подвійний турецький вузол.

Abstract. Turkish carpets originate from Anatolia (also known as Asia Minor) – a peninsula in Western Asia, adjacent to the Balkans. Translated from Greek, this part of the world means «sunrise», as it is washed by four seas, in which the rays of the sun are reflected when it rises: the Black, Marmara, Aegean and Mediterranean. This mountainous area, which was formed on the lands of ancient Lydia, parts of Media and Cilicia during the Byzantine Empire, had geographical and climatic conditions that contributed to the development of textile production.

These lands were reached by the Persians-Achaemenids from pre-Christian times, who had developed traditions of carpet weaving, and the Armenians also ruled in Lesser, Ervandid, Western and Greater Armenia and the Armenian Empire. From the 11th century AD, the Turks, or Türks, mixed with the local population here. The name of the latter translates as «strong, sturdy». They were of Oghuz-Turkmen origin, natives of Central Asia, the territories of the former Khorezm, which was temporarily part of the Achaemenid state, and further along this territory the Great Silk Road passed.

Having transformed the single Persian knot, local weavers mastered the stronger double Turkish knot around the 12th–13th centuries. Later, in the 14th century, Anatolian carpets from these lands reached Southern and Western Europe, in particular, Italy, Flanders, Belgium, Holland, and France, where they were reflected in the works of famous masters of the brush – Simone Martini, Fra Filippo Lippi, Jan van Eyck, Andrea Mantegna, Giovanni di Paolo, Moretti of Brescіаб Lorenzo Lotto, Hans Holbein the Younger, Willem Cornelisz Duyster, Jean-Dominique Ingres, Shandor Alexander SvobodaJean-Léon Gérôme.

The listed artists throughout the 14th – early 20th centuries addressed the theme of Turkish (Anatolian) carpets in their

work, thanks to which they left us a legacy of both traditional patterns known to this day, and lost ones that remained known only through the paintings of famous artists.

Key words: Anatolian (Turkish) carpets, decorative arts, fine arts, typology, composition, style, color, shaping, decoration, double Turkish knot.

Вступ. З-поміж європейського живопису вагоме місце займають твори відомих живописців, які упродовж XIV – початку XX сторічь зверталися до орієнтальних композицій з мотивами турецьких килимів.

Постановка проблеми. Однак, досі ця тематика в полотнах європейських митців Італії, Бельгії, Нідерландів, Франції тощо не стала предметом спеціального дослідження.

Аналіз останніх публікацій. Тюркознавчі розвідки в галузі турецького килимарства розпочалися в середині XX століття з праць дослідника Курта Ердмана, котрий 1957 р. видав свою фундаментальну працю у Німеччині, а 1977 р. її змогли перевидати в Лондоні [7]. Означений автор збурив низку англомовних статей початку 1980-х рр. про історію окремих килимарських центрів у самій Туреччині (Стамбул) [10, 59–65], розвідці Вернера Брюггеманна й Гаральда Боегмера в Німеччині (Мюнхен) [6, 60–78], та в столиці Великобританії [11, 10–78]. В останній вказаній роботі Дональдом Кінгом і Давидом Сильвестером було піднято питання щодо репрезентації килимових творів у європейському культурному просторі живопису XV–XVII століть.

Після перелічених авторів упродовж 10-20 років у каталогах музейників епізодично згадувалися окремі твори з Анатолії [15; 8] як старожитні експонати, що потребують більш детального вивчення.

Продукція османів означеного сегменту виробництва доби Середньовіччя і раннього Нового часу [1, 140–144],

зокрема, з шовковою ниткою [5, 67–79] українських персіярень і тапісярень [3, 128–130], де працювали турецькі та вірменські ткачі, а також великосвітських мануфактур і регіональних килимарень [4, 52–53] розглядалася Ольгою Школьною зі співавторами упродовж 2010-х – 2020-х років.

Останніми роками турецький килимовий спадок XIV – початку XX століть репрезентувався як частина культурної спадщини людства у низці довідкових англомовних статей [12; 13; 14]. Однак переліченими дослідниками питання походження мотивів окремих турецьких килимів з європейських живописних полотен окресленого відрізку часу вирішені не були. Єдиним автором, хто зосередився на означеній проблематиці, був Нікі Гамм у короткій, нині архівованій довідковій статті під назвою «Близькосхідні килими у живописі Ренесансу» [8].

Мета статті – визначити коло європейських художників, що зверталися до зображень турецьких килимів з певними типами декору та прослідкувати тенденції моди на подібні ошатні елементи інтер'єру XIV – початку XX століть.

Виклад результатів дослідження. Відомо, що ворсові килими з геометризованими візерунками з'явилися в Малій Азії лише від XIII століття, коли з 1220-х років сельджуки, котрі незадовго перед тим переселилися в означену місцевість, почали вести торгівлю із Венецією. На той момент мандрівник Марко Поло вважав такі вироби кращими в світі. Особливо він цінував килими, котрі вироблялися у місті Конья, столиці сельджуків Рума (1096–1307 рр.) [8]. Принагідно слід зазначити, що основними мовами турків у цій монархічній ісламській середньовічній державі були турецька та перська, що свідчить про давні впливи ткацтва іранців у регіоні, відомі з часів виготовлення Пазирикського килима бл. V–III ст. до н.е. та місцевих аналогів, датованих I–VI століттями н.е.

Найперше введення предметів подібного типу до європейського живопису відноситься до XIV століття. З-поміж найраніших варто згадати у Неаполітанському вівтарі роботу Сімоне Мартіні – зображення Св. Людовіка Тулузького, що простягає корону Роберту Анжуйському. Перший портретований мешкав наприкінці XIII сторіччя й мав сан єпископа (1274–1297 рр.). Історична подія мала місце 1295 року, однак могла бути відтворена не раніше 1317 року, коли представник кліру був канонізований. Саме на цьому творі вперше в європейській художній традиції зустрічається зображення анатолійського килиму під ногами єпископа [8] (Рис. 1).



Рис. 1. Сімоне Мартіні. Вівтар св. Людовіка Тулузького (Неаполітанський вівтар). 1317. Музей Каподімонте. Неапаоль.

Починаючи від епохи Ренесансу в європейському живописі почали з'являтися мотиви екзотичних килимів. Відомі художники вводили їх до власних полотен як в Італії, так і у Фландрії та Нідерландах. З-поміж знаних митців фра Філіппо Ліппі одним з найперших зобразив у творі «Діва Марія з Немовлям» (1340–1350) анатолійський килим. Це був час, коли ще означені території належали до Візантійської імперії, до складу якої раніше входили окремі італійські землі, зокрема Венеція.

Автор ввів тонкий текстильний виріб, прикрашений типовим для Царгородських басилевських майстерень декором штибу парних довгастих птахів обабіч світового дерева, й розташував килим під троном Богоматері. Загалом слід зазначити, що такого кшталту орнітоморфні мотиви апелюють до давніх західноазійських взірців, притаманних загалом для візантійсько-перського і, зокрема, для анатолійського мистецтва. Адже у традиціях означених земель здавна плекалися образи Сирина й Алконоста, що символізували дихотомію світу, котрий має двоїсту, амбівалентну структуру й у якому постійно триває протиборство між темними силами та світлими.

Дуже схожі візерунки, що складалися з парних орнітоморфних мотивів, вписаних у медальйони геометризованої форми, знані за образами з міста Конья (до прикладу – відомий анатолійський килим із церкви Марбі, нині терени Швеції, який був виготовлений бл. 1500 р.). Подібні візії в італійському мистецтві підкріплювалися активними торговими зносинами Венеції з означеним візантійським центром у часи від XIII–XIV ст.

Цебто можна констатувати, що джерела інспірацій деяких килимів анатолійського походження епохи Відродження нині є розшифрованими. Так, східний (імовірніше за все малоазійський чи азербайджанський?)

килим наявний на відомій на весь світ роботі Яна ван Ейка «Портрет подружжя Арнольфіні» (1434).

Також імовірніше за все саме турецького походження (бо Візантія остаточно пала під натиском османів 1453 р.) є килим, написаний Андреа Мантенья біля ніг Богородиці у вівтарі базиліки Сан-Дзено Маджоре у Вероні, розпис якої датовано 1456–1459 рр. [3, 4].

Переосмислення теми орієнтальних килимів наявне у живописі фламандського художника Петруса Крістуса, про які досі точаться дискусії щодо їх східного чи західного генезу. Зокрема, мова йде про його «Мадонну з немовлям і святими Єронімом та Франциском» 1457 р. зі збірки Метрополітен-музею (Рис. 2).



Рис. 2. Петрус Крістус, ренесансовий майстер із Брюгге. Мадонна з немовлям і святими Єронімом та Франциском. 1457 р. Дерево, темпера, олія. Розміри:46,7-44,6 см. Метрополітен-музей.

Нікі Гамм у своїй розвідці про анатолійські килими в європейському живописі зазначив: «Після розширення імперії Османа на Балкани в чотирнадцятому столітті і зростання торгівлі між нею та іншими європейськими країнами килими все частіше з'являлися на портретах. Наприклад, Фатіх Султан Мехмед II послав королю Фердинанду Неаполітанському 100 килимів у 1464 році, згідно з Нурханом Атасою та Лале Улучу в їхній книзі «Враження про Османську культуру в Європі: 1453–1699». І додає: «Дипломатичні подарунки, подібні до цих, цінувалися високо, і не тільки османські правителі відправляли килими як подарунки. Генуя та Венеція відправляли килими правителям Габсбургів у шістнадцятому столітті. Документи підтверджують образотворчі записи у вигляді описів із палаців, церков та будинків» [8].

Всі анатолійські килими у вказаний період часу виконувались подвійним міцним турецьким вузлом, що відрізняло місцеву техніку виконання виробів від творів іранського походження, де потрібна ще більш копітка робота (Рис. 3).



Рис. 3. Турецький подвійний та іранський одинарний вузол.

Анатолійські килими зображали Джованні ді Паоло, Моретті де Брешіа й Лоренцо Лотто. Так, перший у творі «Мадонна з немовлям та двома ангелами та святими» представив під ногами Богородиці один з найбільш ранні та рідкісних різновидів турецьких килимів, що великими партіями експортувалися до Італії – зі стилізованими тваринами у восьмикутниках. Другий вказаний художник на портреті анонімa показав внизу лише невеличку облямівку малоазійського килима. В окремих композиціях Лоренцо Лотто представлені анатолійські килими з візерунком зі стилізованих ремінців, що нагадують квадратну куфічну арабську писемність.

Петрус Крістус зображав анатолійські різновиди виробів, декор яких мав вигляд комбінацій восьмикутних мотивів, ромбів і хрестів у середній частині центрального поля твору. Два з чотирьох різновидів килимів на різних полотнах мали дрібні орнаментальні візерунки, а один з них вже був репрезентований у творах художника Лоренцо Лотто («Милостивість Святого Антонія», 1542 р.). Такий тип килима був більше відомий за композиціями живописних творів Ганса Гольбейна Молодшого під назвою «Посли Фраме» (Рис. 4). У цей час, згідно з дослідженими живописними композиціями, килими не лише вкривали підлогу під троном Богородиці, а й ставали репрезентативною частиною світських прийомів та різних ініціацій. Зокрема, ними вкривали столи, розміщували на стінах, тощо.



Рис. 4. Ганс Гольбейн Молодший (1497–1543). Посли Фраме. 1533. Зб. Національної галереї в Лондоні.

На полотні Ганса Гольбейна Молодшого (Рис. 4) зображено анатолійський різновид килима із жовтими мотивами «гуль», розташованими на червоному тлі, з ошатним подвійним окаймленням двома кольорами по периметру усього виробу. У XVI–XVII століттях оригінальні анатолійські килими, виготовлені на Егейському узбережжі, мали низку копій, що виготовлялися на підприємствах Англії, Італії, Іспанії, Португалії, Нідерландів й активно відтворювалися в живописі Європи, зокрема Нідерландів. У репліках мереживо з арабесками у каймі частіше виконувалося жовтою барвою по червоному тлу з обрамленням у вигляді елементів блаватного кольору [11, 67].

Також за прообразом візерунку виробу, запозиченого з полотна Лоренцо Лотто 1526 р. отримав найменування тип анатолійського килима в червонуватій гамі, котрий використовувався ремісниками впродовж XV–XVI

століть. Його декор утворений з вишуканої композиції, що складається з двох прямокутників, у які вписані ромбовидні фігури із геометризованими декоративними дармовисами, котра має по периметру орнаментоване обрамлення.

Цікавим прикладом в ряду анатолійських килимів пізнього Середньовіччя є килим на полотні Вільяма Дайстера (бл. 1599–1635 рр.) «Пара, що грає в трюк-трек» зі збірки лондонської Національної галереї (Рис. 5).



Рис. 5. Вільям Корнеліс Дайстер (бл. 1599–1635 рр.). Пара, що грає в трюк-трек. Бл. 1625–1630 рр. Зб. лондонської Національної галереї.

У цей час поступово склалася мода на основні чотири типи анатолійських візерунків килимів, що набули поширення в європейському живописі: «Лотто», «Птаха», «Індо-Ісфахан», османсько-єгипетський (мамлюкський) «Шахова дошка» [8].

Кілька століть поспіль після завоювання османами візантійських земель, в Європі панувала думка, що Царгород, як священна земля має невдовзі відродитися.

Тому навіть часточка від її сакруму збагачувала весь простір ікон та релігійних сцен живопису. Тим більше, було розуміння, що частину анатолійських килимів колишніх земель Візантії ткали вірменські ткачі-християни, котрі здавна навчилися від періоду персько-вірменської династії Аршакідів плекати культуру високохудожньої орнаментики орієнтальних мініатюр. До часів Середньовіччя вони мали великий репертуар орнаментальних мотивів, що спирався на давні духовні символі Другого Риму, і тому в Європі мистецтво таких килимарів сприймалося радше як відгомін «християнських східних килимів».

Візерунки турецьких килимових тканин часів після падіння Візантії нам також відомі за наметами османів XVII століття, котрі були захоплені королем Яном III Собєським під Віднем [1, 140–144]. Залюблені в східне мистецтво, монарх разом із дружиною Марією Казимирою д'Арк'єн навіть позували у турецьких костюмах (робота невідомого художника, кінець XVII століття), зводили турецькі лазні у своїх маєтках теперішньої Львівщини – зокрема у Золочівському палаці.

Анатолійський килим, зображений на полотні Герхарда Терборха «Жінка, що грає на теорбо-лютні та кавалер» (бл. 1658 р.).

У часи академізму в XIX столітті з-поміж низки зображень орієнтальних килимів у європейському живописі виділяються твори Жана-Домініка Енгра «Турецька лазня» (1862) та художника вірменсько-угорського походження, який пройшов вишкіл в Італії та Англії, Шандора Олександра Свободи «Вибір фаворитки» (1896).

На межі XIX і початку XX століть данину турецьким килимам віддав французький художник Жан-Леон Жером (1824–1904), який мандрував Палестиною, Сирією,

Туреччиною, Єгиптом, країнами Магрибу з 1856 по 1880 рр., та виконував низку ескізів для живописних полотен, розроблених за цими матеріалами.

Окремі візії академізму з мотивами тюркері мали тяглість у творчості європейських художників французького й італійського походження на зламі XIX–XX століть (до прикладу можемо назвати творчість Джуліо Розаті (1858–1917).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, анатолійські килими стали активно виробляти від XIII століття турки-сельджуки та вірмени на історичних територіях Візантії, де були поширені тюркські й ірано-кавказькі традиції килимарства. З XIII сторіччя розпочалися торгові зносини тернів колишньої Мідії з Венеційської республікою, що призвело до майже синхронної появи виробів на землях Італії, згодом Бельгії, Нідерландів, Голландії, Франції. Так, від XIV до початку XX століття різновиди малоазійських килимів вводили до сюжетів свої полотен Сімоне Мартіні, фра Філіппо Ліппі, Ян ван Ейк, Андреа Мантенья, Лоренцо Лотто, Ганс Гольбейн Молодший, Вільям Дайстер, Герхард Терборх, Жан-Домінік Енгр, Шандор Олександр Свобода, Жан-Леон Жером. Загалом представлені ними килими можна поділити на чотири умовні групи, з-поміж яких вирізняються «Лотто», «Птаха», «Індо-Ісфахан», османсько-єгипетський (мамлюкський) «Шахова дошка».

Список використаних джерел:

1. Школьна О., Белнакіта У. Османські намети часів Яна III Собєського з Королівського замку на Вавелі в світлі тюркологічних досліджень текстилю України XVII–XVIII століть. Матеріали VIII конгресу сходознавців: м. Київ, 20 грудня 2024 року. Київ: Таврійський національний

університет імені В. І. Вернадського; Львів; Торунь: Liha-Pres, 2024. С. 140– 144. https://doi.org/10.36059/978-966-397-464-4-37

2. Школьна О. Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи / монографія. Київ: Ліра-К, 2018. 192 с.: іл.

3. Школьна О., Прядко С. Тапісярні та персіярні на теренах Речі Посполитої XVIII століття. Молодий вчений, 2021. 11 (99). С. 128–130.

4. Школьна О. Східні мотиви в килимарстві Полтавщини XVIII–XIX століть. Тези доповідей Міжнар. наук. конф. «XXI Сходознавчі читання А. Кримського». Київ, 17.11.2017–18.11.2017 р., НАН України, Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського. Київ, 2017. С. 52–53.

5. Школьна О. Шовк у побуті українців XVII–XIX століть і питання його зберігання й експонування у вітчизняних музеях. Історичні студії суспільного прогресу: зб. Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Глухів, 2014 р. Вип. 2. С. 67–79.

6. Brüggemann, Werner; Boehmer, Harald (1982). Teppiche der Bauern und Nomaden in Anatolien (1st ed.). Munich: Verlag Kunst und Antiquitäten. pp. 60–78.

7. Erdmann, Kurt (1977). Pinner, R.: Editorial to «The history of the early Turkish carpet» by K. Erdmann (1977 English ed. of the original, 1957 German ed.). London: Oguz Pr.

8. Gamm Niki. Middle eastern carpets in Renaissance Painting (2014). URL: https://web.archive.org/web/20171205053952/http://www.turkishculture.org/carpets-and-kilims/carpets/mideast-carpets-1073.htm (дата звернення: 18.05.2025).

9. Ionescu, Stefano (2005). Antique Ottoman Rugs

in Transylvania (PDF) (1st ed.). Rome: Verduci Editore. Retrieved 7 September 2015.

10. Yetkin, Serare (1981). Historical Turkish Carpets (1st ed.). Istanbul: Turkiye is Bankasi Cultural Publications. pp. 59–65.

11. King, Donald and Sylvester, David (1983). The Eastern Carpet in the Western World, From the 15th to the 17th century, Arts Council of Great Britain, London, P. 10–78 [in English].

12. Old Turkish carpets. One shown here, about a third of the way down the page. URL:https://oldturkishcarpets.com/periods-types/type-iv-holbein-carpets

13. Ottoman-Cairene carpet in the Met. Museum of Art. URL:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452308 Retrieved 27 August 2015.

14. Our traditional cultural Heritage Anatolian Turkish hand-woven carpets fnd kilims. URL: http://www.turkishculture.org/tapestry/anatolian-carpets-kilims-743.htm (дата звернення: 17.05.2025).

15. Zipper, Kurt; Fritzsche, Claudia (1995). Oriental Rugs Vol. 4 – Turkish (1st ed.). Woodbridge, Suffolk, UK: Antique Collectors' Club, Ltd. p. 18.

References:

1. Shkolna O. (2018). Velykosvitski manufaktury kniaziv Radzyvilliv XVIII–XIX stolit na terenakh Skhidnoi Yevropy / monohrafiia [High-society manufactories of the Radziwill princes of the 18th–19th centuries in Eastern Europe / monograph]. Kyiv: Lira-K, 2018. 192 p.: il. [in Ukrainian].

3. Shkolna O., Priadko S. (2021). Tapisiarni ta persiiarni na terenakh Rechi Pospolytoi XVIII stolittia. Molodyi vchenyi [Tapestry and Persian weaving in the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 18th century. A young scholar]. 11 (99). P. 128–130. [in Ukrainian].

4. Shkolna O. (2017). Skhidni motyvy v kylymarstvi Poltavshchyny XVIII–XIX stolit. Tezy dopovidei Mizhnar. nauk. konf. «XXI Skhodoznavchi chytannia A. Krymskoho». Kyiv, 17.11.2017–18.11.2017 r., NAN Ukrainy, Instytut skhodoznavstva im. A. Yu Krymskoho [Oriental motifs in the carpet weaving of the Poltava region of the 18th–19th centuries. Abstracts of the reports of the Int. scientific. conference "XXI Orientalist readings of A. Krymsky". Kyiv, 17.11.2017–18.11.2017, NAS of Ukraine, Institute of Oriental Studies named after A. Yu. Krymsky]. Kyiv, 2017. P. 52–53 [in Ukrainian].

5. Shkolna O. (2014). Shovk u pobuti ukraintsiv XVII–XIX stolit i pytannia yoho zberihannia y eksponuvannia u vitchyznianykh muzeiakh. Istorychni studii suspilnoho prohresu: zb. Hlukhivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Oleksandra Dovzhenka [Silk in the everyday life of Ukrainians of the 17th–19th centuries and the issues of its storage and exhibition in domestic museums. Historical studies of social progress: collection of the Oleksandr Dovzhenko Glukhiv National Pedagogical University]. Glukhiv, 2014 r. Issue 2. P. 67–79 [in Ukrainian].

6. Brüggemann, Werner; Boehmer, Harald (1982). Teppiche der Bauern und Nomaden in Anatolien (1st ed.). Munich: Verlag Kunst und Antiquitäten. pp. 60–78.

7. Erdmann, Kurt (1977). Pinner, R.: Editorial to «The history of the early Turkish carpet» by K. Erdmann (1977 English ed. of the original, 1957 German ed.). London: Oguz Pr. [in German].

8. Gamm Niki. Middle eastern carpets in Renaissance Painting (2014). URL: https://web.archive.org/web/20171205053952/http://www.turkishculture.org/carpets-and-kilims/carpets/mideast-carpets-1073.htm (date of application: 18.05.2025) [in English].

9. Ionescu, Stefano (2005). Antique Ottoman Rugs in Transylvania (PDF) (1st ed.). Rome: Verduci Editore. Retrieved 7 September 2015 [in English].

10. Yetkin, Serare (1981). Historical Turkish Carpets (1st ed.). Istanbul: Turkiye is Bankasi Cultural Publications. pp. 59–65 [in English].

11. King, Donald and Sylvester, David (1983). The Eastern Carpet in the Western World, From the 15th to the 17th century, Arts Council of Great Britain, London, P. 10–78 [in English].

12. Old Turkish carpets website (2025). URL:https://oldturkishcarpets.com/periods-types/type-iv-holbein-carpets One shown here, about a third of the way down the page [in English].

13. Ottoman-Cairene carpet in the Met. Museum of Art (2015). URL:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452308 Retrieved 27 August 2015 [in English].

14. Our traditional cultural Heritage Anatolian Turkish hand-woven carpets fnd kilims (2025). URL: http://www.turkishculture.org/tapestry/anatolian-carpets-kilims-743.htm (дата звернення: 17.05.2025) [in English].

15. Zipper, Kurt; Fritzsche, Claudia (1995). Oriental Rugs Vol. 4 – Turkish (1st ed.). Woodbridge, Suffolk, UK: Antique Collectors' Club, Ltd. p. 18. [in English].

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.62
УДК 004.8:751.4

Сергій Володимирович БРИЛЬОВ,
старший викладач кафедри дизайну,
факультет образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет імені Бориса
Грінченка, Київ, Україна,
e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-0158-2359
Serhii V. BRYLOV,
Senior Lecturer at the Department of Design,
Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-0158-2359

ВІД АНАЛОГОВОГО ДО ЦИФРОВОГО: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ДИЗАЙНУ НАСТІЛЬНИХ ІГОР ТА ІГРОВОГО ДИЗАЙНУ

FROM ANALOG TO DIGITAL: A COMPARATIVE ANALYSIS OF BOARD GAME DESIGN AND GAME DESIGN

Анотація. У статті здійснено порівняльний аналіз дизайну настільних ігор та ігрового дизайну у сфері відеоігор у контексті аналогових і цифрових форм ігрової культури. Настільні ігри визначаються як аналоговий медіум, що ґрунтується на використанні фізичних компонентів – карт, фішок, кубиків, ігрових полів, які формують безпосередню соціальну взаємодію та

комунікацію між учасниками. Ігровий дизайн цифрових відеоігор розглядається як комплексне явище, пов'язане із застосуванням програмування, графіки, звуку, інтерактивності та алгоритмічних систем, що дозволяють створювати масштабні віртуальні світи, нелінійні сценарії й персоналізовані механіки, недосяжні у межах традиційних аналогових практик. Проаналізовано ключові відмінності між двома підходами: матеріальний чи цифровий тип медіуму, моделі поширення та масштабування, способи оновлення правил і контенту, рівень занурення у гру та методи тестування. Показано, що настільні ігри тяжіють до прозорості правил, тактильності та локальної соціальної взаємодії, тоді як цифровий ігровий дизайн забезпечує масштабованість, приховані алгоритмічні обчислення, використання телеметрії та мультимедійних ефектів. Водночас наголошено на спільних рисах обох напрямів – прагненні створити якісний ігровий досвід, підтримати баланс між складністю і доступністю, мотивувати гравця та забезпечити повторюваність ігрових переживань. Визначено, що порівняння аналогових і цифрових практик дозволяє ідентифікувати універсальні принципи проєктування, корисні для розвитку гібридних форматів (AR/VR, мобільні додатки), а також для вдосконалення освітніх програм і дослідницьких підходів у сфері сучасних креативних індустрій.

Ключові слова: настільна гра, ігровий дизайн, відеоігровий дизайн, аналогові ігри, цифрові ігри, ігрова механіка, баланс, інтерактивність, дизайн, порівняльний аналіз.

Abstract. The article presents a comparative analysis of board game design and game design in the field of video games within the framework of analog and digital forms of game culture. Board games are defined as an analog medium based on physical components such as cards, tokens, dice, and

boards, which foster direct social interaction and face-to-face communication among players. In contrast, game design in video games is examined as a digital phenomenon that combines programming, graphics, audio, interactivity, and algorithmic systems to generate expansive virtual worlds, non-linear scenarios, and personalized mechanics that remain unattainable within traditional analog practices. The study explores the key differences between these approaches, including the type of medium (material vs. digital), models of distribution and scalability, possibilities for updating rules and content, levels of immersion, and methods of playtesting. It is shown that board games emphasize rule transparency, tactile interaction, and localized social presence, whereas digital game design provides scalability, hidden algorithmic calculations, telemetry, and multimedia effects for shaping the player's attention and engagement. At the same time, both domains share common objectives: delivering a meaningful gameplay experience, maintaining balance between complexity and accessibility, motivating players, and supporting the repeatability of play sessions. The comparison of analog and digital approaches highlights universal principles of game creation, fostering the development of hybrid formats (AR/VR integrations, mobile applications) and informing the advancement of educational programs, research methodologies, and applied practices within contemporary creative industries.

Keywords: board game, game design, video game design, analog games, digital games, game mechanics, balance, interactivity, design, comparative analysis.

Вступ. Ігрова культура посідає провідне місце серед найдинамічніших напрямів сучасних креативних індустрій, формуючи нові моделі взаємодії людини з медіа та середовищем. Протягом останніх десятиліть вона охопила широкий спектр практик – від традиційних

настільних ігор, що мають глибоке історико-культурне підґрунтя, до цифрових відеоігор, які розвиваються на основі інноваційних технологій програмування, графіки та інтерактивності. Зростання популярності обох форматів відображає глобальні тенденції у сфері дозвілля, комунікації та освіти, проте водночас виявляє суттєві відмінності, що визначають специфіку їхнього дизайну, механік і способів залучення гравців.

Настільні ігри належать до аналогових форм ігрової культури, у яких центральну роль відіграють матеріальні компоненти – ігрове поле, карти, фішки, кубики та інші фізичні елементи. Їхня цінність полягає у створенні простору безпосередньої соціальної взаємодії: гравці контактують «обличчям до обличчя», розподіляють ролі, ведуть діалог, а результат гри часто залежить від особистої динаміки групи. Саме тому настільні ігри досліджуються як культурні артефакти, що поєднують матеріальність, соціальність і стратегічність.

Натомість ігровий дизайн цифрових відеоігор розглядається як складна міждисциплінарна сфера, де поєднуються технології програмування, візуальні та звукові медіа, інтерактивність і алгоритмічні системи. Він відкриває можливість створювати масштабні віртуальні світи, нелінійні наративи та адаптивні механіки, які не мають аналогів у традиційних настільних практиках. У цьому контексті відеоігри постають не лише як розвага, а й як форма мистецтва, навчальний інструмент і середовище соціальних комунікацій, що активно впливають на культурний простір сучасності.

Попри відмінності у медіумі та методах взаємодії, обидва напрями ігрової культури об’єднує спільна мета – створення якісного ігрового досвіду, який поєднує виклик і доступність, стимулює мотивацію гравця та забезпечує

баланс між правилами й свободою вибору. Саме ці спільні та відмінні риси зумовлюють актуальність їхнього порівняльного дослідження.

У зв'язку з цим виникає необхідність системного аналізу дизайну настільних ігор та ігрового дизайну відеоігор, що дає змогу виявити універсальні принципи проєктування, визначити специфічні відмінності аналогових і цифрових підходів, а також окреслити напрями розвитку освітніх програм і практичних застосувань у сфері сучасних креативних індустрій.

Постановка проблеми. Сучасний розвиток креативних індустрій демонструє динамічне зростання ігрової культури, що охоплює як аналогові, так і цифрові формати. Настільні ігри виступають культурними артефактами, у яких провідне місце посідає соціальна взаємодія у фізичному просторі, тоді як цифрові відеоігри формують нові моделі комунікації у віртуальних середовищах, використовуючи програмування, алгоритми, мультимедіа та мережеву інтерактивність. Таке співіснування аналогових і цифрових практик виявляє потребу у виявленні відмінностей та спільних рис їхнього дизайну, пошуку універсальних принципів проєктування й інтеграції їх у сучасну систему освіти та професійну практику.

В умовах глобалізації та цифровізації дизайн перестає бути лише естетичною складовою візуальних комунікацій і перетворюється на інструмент формування досвіду, управління увагою гравця та створення нових культурних і освітніх сценаріїв. Порівняння настільних ігор як аналогового медіуму з цифровим ігровим дизайном дозволяє простежити специфіку матеріальних і віртуальних форм, а також окреслити тенденції їхнього зближення у гібридних форматах, зокрема AR/VR-технологіях чи мобільних додатках.

Актуальною проблемою залишається відсутність систематизованого аналізу спільних принципів і відмінностей у дизайні настільних ігор і відеоігор, що ускладнює формування цілісної методології підготовки майбутніх дизайнерів та розробку ефективних освітніх програм. Недостатньо опрацьованими залишаються й практичні рекомендації щодо застосування цих принципів у створенні інноваційних продуктів, які здатні поєднувати тактильність і соціальність аналогових практик із масштабованістю та мультимедійністю цифрових середовищ. Це визначає необхідність комплексного порівняльного дослідження, результати якого можуть стати підґрунтям для розвитку як академічної теорії, так і практики у сфері сучасних креативних індустрій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У науковому полі «game studies» сформувалася потужна теоретико-методологічна база, що дозволяє розглядати ігри як комплексні медіа та дизайн-об'єкти. Класичні праці про ігрові системи й формальні елементи гри (Salen, Zimmerman) закладають підвалини для порівняння аналогових і цифрових форматів через призму правил, механік, естетик та взаємодії гравця з артефактом [14, с.23]. У межах цієї парадигми MDA-рамка (Hunicke, LeBlanc, Zubek) стала де-факто інструментом порівняльного аналізу: вона дозволяє відстежити, як однакові механіки породжують різні динаміки й естетики залежно від медіуму – матеріального (настільна гра) чи цифрового (відеогра) [10, с.2].

Окрема група досліджень сфокусована на проєктуванні досвіду гравця (Schell; Fullerton), де акцент робиться на ітеративності, плейтестингу й балансі [15, с.45; 8, с.12]. Для настільних ігор у літературі підкреслюється прозорість правил і «відчуття торкання» до матеріального

компоненту (карти, фішки, полі), що посилює соціальну взаємодію за столом та формує «видиму» економіку рішень [7, с.18; 12, с.34; 9, с.22]. Для відеоігор, навпаки, характерні приховані обчислювальні системи, інструменти телеметрії та алгоритмічний контроль складності, що розкриває потенціал масштабування, персоналізації та оновлюваності контенту [1, с.101; 3, с.67; 6, с.138].

Людичні студії (Juul; Aarseth) пропонують розрізнення між правилами, фікцією та гравцем, що особливо актуально для порівняння медіумів: настільні ігри мають схильність до «соціального договору» й ко-присутності, тоді як відеоігри – до інтерактивних симуляцій, нелінійних наративів і процедурної риторики (Bogost) [11, с.56; 2, с.14; 3, с.45]. Це визначає різну глибину занурення та способи керування увагою: у настільних іграх – через фізичну тактильність і комунікацію; у відеоіграх – через аудіовізуальні канали, реального часу системи зворотного зв'язку, камерну режисуру та UX-патерни [15, с.78; 1, с.102].

У працях, присвячених настільному дизайну, значна увага приділяється економіці дій, інформаційній відкритості, модульності правил і темпові партії (Costikyan; Garfield; Knizia) [7, с.22; 9, с.25; 12, с.36]. Для цифрового дизайну типово обговорюються рівневий підхід, петлі прогресу, телеметрія балансу, адаптивна складність, монетизаційні моделі та етичні аспекти впливу на поведінку (Adams та ін.) [1, с.50; 4, с.47; 8, с.90]. Обидві траєкторії об'єднує вагомість плейтестингу: настільні ігри покладаються на «живі» сесії за столом, тоді як відеоігри – на комбінацію якісного дослідження, аналітики подій і A/B-експериментів [15, с.80; 8, с.95].

Зростаючий масив публікацій присвячено гібридним форматам: доповненій та віртуальній реальності,

мобільному супроводу настільних ігор, «смарт»-компонентам, що поєднують офлайн-артефакти з цифровими трекерами, додатками та хмарними оновленнями (Montola, Stenros, Waern) [13, с.120]. Ці роботи показують, що межа між аналоговим і цифровим розмивається: фізична взаємодія може «пролонговуватися» цифровою логікою, а цифрова симуляція – набувати матеріальної опори через периферію, контролери та «фізикаліті» інтерфейсів [13, с.122].

Дизайн-дослідження в площині доступності та інклюзії демонструють, що обидва напрями мають власні виклики: у настільних іграх – читабельність, колірний контраст, моторні обмеження при маніпуляції компонентами; у відеоіграх – масштабування інтерфейсів, альтернативні режими керування, субтитрування, налаштування темпу та складності [4, с.50; 6, с.140; 14, с.200]. Роботи з UX/HCI (зокрема в контексті стандартів людяно-центричного дизайну) інтегрують ці вимоги у процеси проєктування, пропонуючи метрики якості взаємодії, що придатні для обох медіумів [8, с.95; 15, с.85].

У контексті освіти простежується інституціоналізація геймдизайну: навчальні плани все частіше будують на компетентнісних моделях, які суміщають системне мислення, візуальну комунікацію, програмування/прототипування та продюсування. Для настільного дизайну наголошують на швидкому циклі паперових прототипів і командних фасилітаціях; для відеоігор – на міждисциплінарних студіях зі спільною розробкою (art+code+audio+QA) та інструментах керування версіями [15, с.88; 8, с.98].

Водночас огляд літератури вказує на кілька дослідницьких «білих плям». По-перше, недостатньо порівняльних робіт, які одночасно моделюють і вимірюють

досвід у фізичному та цифровому середовищах за єдиною методикою (узгоджені метрики залученості, когнітивного навантаження, соціальної взаємодії) [11, с.60; 13, с.125]. По-друге, бракує емпіричних досліджень впливу гібридизації (AR/VR/мобільний супровід) на навчальні результати та командну комунікацію в креативних індустріях [13, с.126; 3, с.48]. По-третє, у вітчизняному контексті обмежений корпус методичних напрацювань, які б інтегрували настільні та цифрові практики в єдині освітні траєкторії для дизайнерів [14, с.205; 12, с.37; 13, с.127].

Узагальнюючи, сучасні публікації демонструють стале розходження між аналоговою та цифровою традиціями геймдизайну й одночасно – тренд на їх зближення через гібридні рішення. Це створює підґрунтя для порівняльного аналізу, спрямованого на виокремлення універсальних принципів проєктування (правила-динаміки-естетики, баланс/читабельність, ітеративність, доступність) і специфічних відмінностей (медіум, оновлюваність, масштабованість, канал занурення, методи плейтестингу). Саме подолання зазначених прогалин і формує наукову новизну та практичну значущість цього дослідження.

Мета. Виявити та систематизувати ключові відмінності та спільні риси між дизайном настільних ігор та відеоігор, дослідити вплив аналогових та цифрових медіумів на ігровий досвід, соціальну взаємодію та навчальні практики, а також визначити універсальні принципи проєктування ігор для сучасних креативних індустрій.

Виклад основного матеріалу. Настільні ігри розглядаються як аналогові медіуми, де основою виступають фізичні компоненти – ігрове поле, карти, фішки, кубики, що створюють простір безпосередньої соціальної взаємодії між учасниками [7, с.18; 12, с.34]. Вони існують у межах обмеженого простору та часу,

задають певний ритм і визначають стратегічну динаміку гри. Ключова цінність настільних ігор полягає у прозорості правил, тактильності й прямій комунікації «обличчям до обличчя», що формує ефект співприсутності.

Відеоігри, натомість, належать до цифрової сфери та інтегрують програмування, графіку, звук, інтерфейси та алгоритмічні системи, які дозволяють створювати масштабні віртуальні світи, нелінійні наративи та адаптивні механіки [1, с.101; 3, с.45]. Вони забезпечують автоматизований контроль складності, можливість постійного оновлення контенту й персоналізацію досвіду за допомогою телеметрії та алгоритмів.

Центральним аспектом обох форматів виступає геймплей — інтерактивний процес, у якому правила й механіки втілюються у практичному досвіді гравця. У настільних іграх геймплей ґрунтується на послідовних діях учасників, безпосередньому обговоренні та фізичних маніпуляціях з компонентами, що стимулює розвиток стратегічного мислення й соціальної динаміки. У цифрових іграх геймплей опосередковується інтерфейсами, алгоритмічними обчисленнями й аудіовізуальними ефектами, які створюють глибше відчуття занурення та дозволяють масштабувати ігровий досвід. Таким чином, геймплей постає як універсальна категорія, яка проявляється по-різному залежно від медіуму, але завжди визначає рівень залучення й емоційний відгук гравців.

Ключові відмінності між аналоговими й цифровими іграми зумовлені типом медіуму, масштабованістю, рівнем занурення та способами поширення. Настільні ігри покладаються на відчутність і стабільність правил, тоді як відеоігри використовують приховані обчислювальні процеси й мультимедійні ефекти для керування увагою гравця [6, с.138]. Для системного аналізу застосовується

MDA-рамка (Mechanics-Dynamics-Aesthetics), яка показує, як однакові механіки породжують різні ігрові переживання залежно від обраного медіуму [10, с.2].

Проєктування досвіду гравця є спільним завданням обох форматів, проте методи його реалізації різняться. У настільних іграх пріоритетними є ітеративність прототипування, швидкий плейтестинг і баланс між простотою правил і стратегічною глибиною [7, с.18; 12, с.34; 14, с.23]. У відеоіграх вирішальне значення мають аналітика поведінки гравців, алгоритмічний контроль складності, UX-дизайн та використання аудіовізуальних каналів для створення ефекту занурення [1, с.101; 3, с.45; 15, с.78].

Сучасні дослідження демонструють тенденцію до гібридизації аналогових і цифрових форматів. AR/VR-технології, мобільні додатки та «розумні» компоненти дозволяють поєднувати матеріальні елементи з цифровими трекерами та інтерактивними оновленнями [13, с.120]. Це відкриває нові можливості для персоналізації, інклюзивності та використання ігор у навчальних практиках креативних індустрій.

Проблематика доступності є актуальною для обох напрямів. Настільні ігри потребують уваги до ергономіки, читабельності компонентів та можливих моторних обмежень гравців [4, с.50; 6, с.140]. Відеоігри, своєю чергою, розробляються з урахуванням масштабованості інтерфейсів, альтернативних режимів керування, субтитрування та адаптивного темпу [8, с.95; 15, с.85].

Інституціоналізація геймдизайну виявляється у розвитку компетентнісних освітніх програм, де інтегруються системне мислення, прототипування, програмування, командна робота та використання аналітики [15, с.88; 8, с.98]. Це підтверджує, що як настільний дизайн, так і цифровий геймдизайн можуть бути цінними освітніми

інструментами. Для уточнення спільних і відмінних характеристик обох форматів звернімося до **таблиці 1**.

Таблиця 1

Порівняльна характеристика настільних ігор та відеоігор

Аспект	**Настільні ігри**	**Відеоігри**	**Спільні риси**	**Ключова різниця**
Тип медіуму	Фізичний, аналоговий (карти, фішки, кубики, поле)	Цифровий, віртуальний (програмне забезпечення, графіка, звук)	Створення ігрового середовища для взаємодії	Настільні — матеріальні; відеоігри — цифрові
Соціальна взаємодія	Безпосередня, «обличчям до обличчя»	Віртуальна, часто віддалена через мережу	Формування командної динаміки, співпраця або конкуренція	Настільні — локальна взаємодія; відеоігри — дистанційна
Правила та механіки	Прозорі, статичні, легко обговорювані	Приховані, динамічні, керовані алгоритмами	Визначають динаміку й естетику гри (MDA)	Настільні — фіксовані; відеоігри — гнучкі, оновлювані
Тестування та ітеративність	Швидке прототипування	Цифрова аналітика, A/B-	Постійне вдосконалення досвіду	Настільні — живі сесії; відеоігри —

Аспект	**Настільні ігри**	**Відеоігри**	**Спільні риси**	**Ключова різниця**
	, плейтестинг у групі	тестування, телеметрія		алгоритмічні дані
Занурення	Тактильність і фізичні дії	Візуально-аудіальне, VR/AR	Створення емоційного та когнітивного залучення	Настільні — через фізичні маніпуляції; відеоігри — через мультимедіа
Масштабування та оновлення	Обмежене фізичними ресурсами	Легке оновлення контенту, персоналізація	Орієнтація на баланс та повторюваність	Настільні — стабільні; відеоігри — масштабовані
Гібридизація	AR-елементи, мобільні додатки	Фізичні контролери, периферія	Поєднання фізичної та цифрової взаємодії	Різні напрямки інтеграції
Освітнє застосування	Командна робота, стратегічне мислення	UX-дизайн, програмування, аналітика	Формування компетентностей у креативних індустріях	Настільні — соціальні навички; відеоігри — технологічні
Доступність та інклюзія	Візуальна та моторна доступність компонентів	Налаштування інтерфейсу, субтитри,	Прагнення інклюзивності	Настільні — фізичні обмеження; відеоігри —

Аспект	Настільні ігри	Відеоігри	Спільні риси	Ключова різниця
		адаптація темпу		цифрові рішення

Дизайн настільних ігор переважно спирається на швидкі цикли прототипування, тактильний досвід і соціальну динаміку, тоді як цифровий ігровий дизайн ґрунтується на міждисциплінарних командах, версійному контролі та інтеграції аудіо, графіки й програмного коду.

Порівняльний аналіз показує, що настільні та цифрові ігри репрезентують два різні, але взаємодоповнюючі підходи до створення ігрового досвіду. Настільний дизайн орієнтований на матеріальність, тактильність і соціальну комунікацію, тоді як цифровий – на масштабування, персоналізацію й алгоритмічний контроль. Попри відмінності у медіумі, методах тестування та способах занурення, обидва напрями об'єднує спільна мета: забезпечення балансу між складністю та доступністю, підтримка повторюваності ігрових переживань і формування мотивації гравця. Саме ці універсальні принципи дозволяють вибудовувати нові гібридні формати (AR/VR, мобільні інтеграції), а також розробляти ефективні освітні й дослідницькі стратегії у сфері сучасних креативних індустрій.

Висновки. Проведений порівняльний аналіз настільних ігор та відеоігор у контексті їхнього дизайну засвідчив, що обидва напрями репрезентують різні, проте взаємодоповнюючі форми ігрової культури. Настільні ігри, як аналоговий медіум, орієнтовані на матеріальність, тактильність та безпосередню соціальну взаємодію. Вони забезпечують прозорість правил, спільний контроль динаміки гри та локальний характер комунікації, що сприяє

формуванню навичок командної роботи й стратегічного мислення. Відеоігри, у свою чергу, ґрунтуються на цифровому середовищі, що дозволяє застосовувати алгоритмічні системи, графіку, звук і телеметрію для створення масштабованих віртуальних світів, нелінійних сценаріїв і персоналізованих ігрових механік.

Одним із ключових аспектів обох форматів виступає геймплей – практичний досвід взаємодії гравця з ігровою системою. У настільних іграх геймплей визначається безпосередньою дією гравців, прозорими правилами та фізичними маніпуляціями з компонентами. У цифрових іграх він формується через інтерактивні інтерфейси, приховані обчислювальні процеси та аудіовізуальні ефекти, що забезпечують більш інтенсивне відчуття занурення. Незважаючи на відмінності, обидва формати прагнуть підтримувати баланс між складністю та доступністю, формувати емоційне й когнітивне залучення, а також забезпечувати повторюваність і варіативність ігрових переживань.

Сучасні тенденції розвитку геймдизайну демонструють перехід «від аналогового до цифрового» через активну гібридизацію форматів: використання AR/VR-технологій, мобільних додатків і «розумних» компонентів. Це поєднує тактильність та соціальність настільних ігор із масштабованістю та персоналізацією цифрових систем. Подібний синтез відкриває нові можливості як для комерційного розвитку ігрової індустрії, так і для освітніх практик, де ігри стають інструментами навчання, дослідження та розвитку креативного мислення.

Важливим чинником, спільним для обох напрямів, є доступність та інклюзія. Настільні ігри вимагають урахування ергономіки, читабельності компонентів і фізичних обмежень гравців, тоді як цифрові проєкти

зосереджуються на масштабуванні інтерфейсів, використанні субтитрів, альтернативних систем керування та адаптивних механізмах складності. Це свідчить, що універсальність ігор як медіумів залежить від здатності поєднати естетику, геймплей і технічні рішення з урахуванням потреб різних категорій користувачів.

Отже, настільний і цифровий дизайн не лише демонструють відмінності в медіумі, масштабуванні та методах тестування, але й формують спільне підґрунтя для розробки універсальних принципів геймдизайну. Саме ці принципи – баланс між правилами й гнучкістю, орієнтація на геймплей як ядро ігрового досвіду, інклюзивність і повторюваність переживань – стають визначальними у процесі створення сучасних ігор. Їхнє застосування сприяє розвитку теорії геймдизайну, удосконаленню освітніх програм і впровадженню інновацій у сфері креативних індустрій, де ігри постають не лише як розвага, а й як потужний інструмент соціалізації, навчання й міждисциплінарних досліджень.

Список використаних джерел:

1. Adams, E. (2014). Fundamentals of game design (3rd ed.). Berkeley, CA: New Riders.
2. Aarseth, E. (2001). Computer game studies, year one. Game Studies, 1(1).
3. Bogost, I. (2007). Persuasive games: The expressive power of videogames. Cambridge, MA: MIT Press.
4. Волинець, В. (2020). Відеоігри як форма сучасного мистецтва: естетичний вимір. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2(14), 45–52.
5. Глущенко, О. (2019). Інтерактивність у сучасному мистецькому просторі. Культура і мистецтво у сучасному світі, 20, 110–118.

6. Гуменюк, О. (2021). Ігрові практики у візуальній культурі: між розвагою та мистецтвом. Мистецтвознавчі записки, 39, 134–141.

7. Costikyan, G. (2013). Uncertainty in games. Cambridge, MA: MIT Press.

8. Fullerton, T. (2018). Game design workshop: A playcentric approach to creating innovative games (4th ed.). Boca Raton, FL: CRC Press.

9. Garfield, R. (1995). Characteristics of games. Cambridge, MA: MIT Press.

10. Hunicke, R., LeBlanc, M., & Zubek, R. (2004). MDA: A formal approach to game design and game research. In Proceedings of the AAAI Workshop on Challenges in Game AI (pp. 1–5).

11. Juul, J. (2005). Half-real: Video games between real rules and fictional worlds. Cambridge, MA: MIT Press.

12. Knizia, R. (1999). Dice games properly explained. Elliot Right Way Books.

13. Montola, M., Stenros, J., & Waern, A. (2009). Pervasive games: Theory and design. Burlington, MA: Morgan Kaufmann.

14. Salen, K., & Zimmerman, E. (2004). Rules of play: Game design fundamentals. Cambridge, MA: MIT Press.

15. Schell, J. (2019). The art of game design: A book of lenses (3rd ed.). Boca Raton, FL: CRC Press.

References:

1. Adams, E. (2014). Fundamentals of game design (3rd ed.). Berkeley, CA: New Riders.

2. Aarseth, E. (2001). Computer game studies, year one. Game Studies, 1(1).

3. Bogost, I. (2007). Persuasive games: The expressive power of videogames. Cambridge, MA: MIT Press.

4. Volynets, V. (2020). Videoihry yak forma suchasnoho mystetstva: estetychnyi vymir [Video games as a form of contemporary art: An aesthetic dimension]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv, 2(14), 45–52. [in Ukrainian]

5. Hlushchenko, O. (2019). Interaktyvnist u suchasnomu mystetskomu prostori [Interactivity in contemporary art space]. Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti, 20, 110–118. [in Ukrainian]

6. Humeniuk, O. (2021). Ihrovi praktyky u vizualnii kulturi: mizh rozvahoju ta mystetstvom [Game practices in visual culture: Between entertainment and art]. Mystetstvoznavchi zapysky, 39, 134–141. [in Ukrainian]

7. Costikyan, G. (2013). Uncertainty in games. Cambridge, MA: MIT Press.

8. Fullerton, T. (2018). Game design workshop: A playcentric approach to creating innovative games (4th ed.). Boca Raton, FL: CRC Press.

9. Garfield, R. (1995). Characteristics of games. Cambridge, MA: MIT Press.

10. Hunicke, R., LeBlanc, M., & Zubek, R. (2004). MDA: A formal approach to game design and game research. In Proceedings of the AAAI Workshop on Challenges in Game AI (pp. 1–5).

11. Juul, J. (2005). Half-real: Video games between real rules and fictional worlds. Cambridge, MA: MIT Press.

12. Knizia, R. (1999). Dice games properly explained. Elliot Right Way Books.

13. Montola, M., Stenros, J., & Waern, A. (2009). Pervasive games: Theory and design. Burlington, MA: Morgan Kaufmann.

14. Salen, K., & Zimmerman, E. (2004). Rules of play: Game design fundamentals. Cambridge, MA: MIT Press.

15. Schell, J. (2019). The art of game design: A book of

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.63
lenses (3rd ed.). Boca Raton, FL: CRC Press.
UDC: 7.012:629.12:7.036»1920/1940

Liudmyla Leonidivna Vehera
3rd-year student, Faculty of Fine Arts
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine
ORCID ID:https://orcid.org/0009-0006-6154-5372
llvehera.fomd23@kubg.edu.ua

Olga Volodymyrivna Shkolna
Doctor of Art Studies, Professor,
Head of the Department of Fine Arts
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7245-6010
o.shkolna@kubg.edu.ua

MORPHOGENETIC AND STYLISTIC FEATURES OF CRUISE LINER DESIGN IN THE ART DECO ERA

Abstract. The article examines the design of cruise liners during the Art Deco era (1920s–1930s) as a unique cultural phenomenon – a synthesis of the era's achievements in technological progress and artistic avant-garde processes. The combination of engineering innovations and artistic stylistic motifs, which integrated echoes of Modernism, ethnic, and avant-garde elements, shaped the refined aesthetics of the time and contributed to an elegant, luxurious lifestyle among the affluent populations of America and Europe. Shipbuilding companies responded to these needs by developing liners that became symbols of technological progress and artistic perfection, as well as centers of cruise culture. The analysis focuses on the architectural-spatial solutions, interior design,

and decorative treatment of legendary liners, which combined palatial luxury with functional efficiency. Particular attention is devoted to the formation of the maritime Art Deco style, its semiotics, coloristics, spatial compositions, and decorative schemes in public areas, residential cabins, and ceremonial spaces. The research highlights the role of national stylistic traditions in shaping the unique aesthetics of ocean liners as cultural ambassadors of their countries.

Keywords: Art Deco, cruise liner design, ocean liner, streamline moderne, ship architecture, interiors, 1920s-1940s, maritime design.

Problem Statement. The issues of design and decorative treatment of American and European cruise liners of the Art Deco era have received attention from scholars in countries that were centers of shipbuilding development. However, certain «lacunae» remain in art studies regarding the morphogenetic and stylistic features of Art Deco era cruise liners. Recent individual publications have identified a range of issues requiring further research and detailed analysis, namely: the coloristic and morphogenetic solutions of these unique works of art design.

There are grounds to believe that cruise liners constructed from the 1924–1938 period are among the most expressive works of art design, and therefore require separate study in terms of stylistic execution, compositional content, coloristic solutions, morphogenetic features, and plastic modeling. It was precisely during this period that France, England, Germany, Italy, and the United States created the most famous liners, which became exemplars of maritime Art Deco.

Of particular significance is that during this timeframe the compositional structure of cruise liner zoning was formed, which remains prevalent worldwide to this day. This was also the era of Hollywood glamour, cultivated by movie stars

traveling on liners, which helped form the culture of «old glamour», that continues to influence interior design [8].

Literature Review. The primary sources for this article consist of archival materials from the French Line, Cunard Line, Hamburg-Amerika Line, along with technical documentation, photographic collections, contemporaneous memoirs, and specialized scholarly publications.

Research Objective – to determine the morphogenetic and stylistic features of cruise liner design during the Art Deco era.

Tasks:

- to systematize the chronology of construction of the most famous Art Deco liners built between 1924–1938;
- to identify architects, designers, and artists who participated in the creation of each liner;
- to analyze the compositional features of zoning and planning strategies; to investigate morphogenetic characteristics of exteriors and interiors;
- to determine coloristic solutions and their stylistic features; to characterize the application of materials and decorative elements;
- to compare national schools of liner design.

Research Methodology. The research is based on a complex of general scientific and specific scientific methods, scientific principles, and approaches. Among these elements are the principles of scientific reliability and comprehensiveness, art studies and design approaches. Specifically, ontological, axiological, hermeneutic, historical-chronological, comparative, cross-cultural, sociocultural, typological, formal-stylistic, compositional-design methods, and the method of art studies analysis were employed.

Materials and methods. Literature Review Discussion.

The historical evolution of the cruise industry as a domain of national prestige in the period 1920–1939 became the «Golden

Age» of passenger shipping [8]. Leading maritime companies engaged in intense competition to construct the largest and most luxurious liners. French Line, Cunard Line, Hamburg-Amerika Line invested millions of dollars in building ships of a new generation [5].

The construction of super liners became a matter of national prestige [1]. France created SS Normandie, Germany – Bremen and Europa, Italy – Rex and Conte di Savoia. This competition stimulated the involvement of the era's most prominent architects, artists, and designers [3].

The color palette of maritime Art Deco was based on a complex system of symbolic meanings. Gold color symbolized sunlight, divinity, and luxury, used to emphasize key architectural elements. Deep blue embodied the infinity of the ocean, stability and faithfulness, applied to create a calming background. Cream and white signified purity of travel, and the promise of a new beginning, used for visual expansion of space [6]. Terracotta and brown shades symbolized earthly stability amid the maritime elements. Emerald green was associated with hope and renewal, frequently appeared as decorative accents [4].

As noted by Le Gall, Art Deco era liners became laboratories of design innovations in the application of decorative materials. Exotic wood species were used in decoration – rosewood from Brazil, ebony from Africa, and Canadian bird's-eye maple, making it possible to create unique textural compositions [6]. Designers developed new techniques of marquetry and intarsia, creating complex geometric panels from dozens of wood species.

Revolutionary ideas that changed perceptions of interior space decoration included the mass use of aluminum, the first synthetic plastic bakelite, stainless steel, and chrome surfaces in decor. Artistic glass achieved exceptional artistic qualities

– René Lalique's panels on Normandie used pressed glass techniques with relief maritime motifs [6].

Textiles included silk tapestries with geometric patterns, embossed leather panels, velour and mohair in furniture upholstery. Carpets were manufactured according to special sketches, combining traditional techniques with modern motifs [4].

Another technical solution was the use of artificial lighting as an autonomous architectural element [4]. Designers created a multi-level lighting system: general (chandeliers and ceiling fixtures), accent (highlighting architectural details), decorative (stained glass and light panels), functional (task lighting).

Furniture for liners was created in accordance with principles of «maritime functionality» – strength of attachment, moisture resistance, ergonomics during rolling [10]. Tables were constructed with low centers of gravity, often incorporating marble or metal bases. Chairs and sofas had streamlined forms that reflected the dynamics of movement, while upholstery was secured with special techniques to prevent wear.

Wardrobes and dressers were built into walls, creating a unified architectural ensemble [6]. A distinctive feature was transformable furniture: tables that folded during storms, chairs with adjustable backs, beds with additional side restraints [4].

Liners became the first examples of successful integration of high art with industrial design [10]. Painting, sculpture, and decorative arts were organically combined with functional elements of ship architecture. Sculptural elements included relief panels telling of maritime voyages, figural light fixtures in the form of marine creatures, decorative fountains with water cascades. Paintings were created specifically for particular rooms, considering architectural context and functional purpose [6].

The French School of Ocean Design. The French school of

ocean design reached its culmination in the SS Île de France (1927) project, which became the first full embodiment of the Art Deco aesthetic program in maritime architecture (Fig. 1). Under the leadership of architect Pierre Patout, an interdisciplinary team of leading designers was formed: René Prou and Paul Follot, as well as artists Jean Dupas and René Lalique.

The conceptual foundation of the project was the philosophy of «L'Art de Vivre» – the art of living at sea, which envisioned creating a holistic aesthetic environment where every element was subordinated to the overall artistic concept. The exterior solution was based on principles of laconic geometric form with a contrasting coloristic scheme: a black hull, white superstructures, and red accent details to produce a dynamic visual image.

The spatial organization of the interior followed a tripartite compositional scheme. The central atrium with a 15-meter-high dome functioned as the architectural dominant and organizing element of the entire interior space. Cascading stairs of marble and bronze created vertical dynamics, contrasting with the horizontal orientation of the exterior. A system of lounge zones with varied functional purposes allowed for the flexible zoning of public spaces in accordance with passengers' social needs.

The above-mentioned morphogenetic solutions demonstrated a synthesis of traditional and innovative materials. The «Île de France» became an exemplar of maritime Art Deco interiors, whose design served as a model for successors and competitors who focused on interior design with luxurious halls (Fig. 2; 3; 4; 5; 6; 7).

SS Normandie (1935) is regarded as one of the most outstanding examples of high standards of French design, embodying the concept of «art of living» in a maritime context

[6] (Fig. 8). Normandie marked the beginning of the era of giant skyscraper-liners' dominance on ocean spaces. The liner acquired the status of an engineering masterpiece that stood out sharply among its predecessors: elongated hull, wide, squat funnels. During the 1930s–40s, many newly constructed ships borrowed decorative and engineering features from the liner, but none achieved such aesthetic perfection.

Constructor Vladimir Yourkevitch created unique hull lines, thanks to which the liner, while yielding to the «Queen Mary» in power, easily set speed records. The interiors featured enormous halls, exquisite decoration, and works of art. For the first time on board appeared a theater and winter garden with exotic birds (Fig. 11). The liner was built by the same company as the «Île de France», and some designers worked on both projects. Due to Normandie's larger size, more artists were involved in the decoration. Among them were Pierre Patout, Henri Pacon, Roger-Henri Expert, Richard Bouwens van der Boijen, André Groult, Paul Follot, Jules Leleu, and Louis Süe.

Each room represented a unique interpretation of Art Deco through the prism of French cultural tradition. The decoration of the grand salon was a monumental painting – Jean Dupas's panel «History of Navigation», which consisted of gilded panels depicting the evolution of navigation from ancient triremes to modern liners. The smoking salon was decorated in Egyptian style with panoramic frescoes of pharaohs' life, executed in tempera technique on gold background [6] (Fig. 9); (Fig. 10).

First-class cabins demonstrated the diversity of French decorative traditions: from «Louis XIV» with gilded furniture to «modern» with chrome surfaces and geometric ornaments (Fig. 12).

It should be emphasized that Normandie represented the culmination of the French approach to the synthesis of arts,

where every element of the interior was a thoughtful work of decorative art, and the scale of its decorative programs surpassed to some extent even the palatial ensembles of that time, creating fundamentally new standards of luxury (Fig. 13; 14; 15; 16).

The British School of Conservative Elegance. RMS Queen Mary (1936) represented the British approach to design through a combination of classical traditions and moderate modern accents [1] (Fig. 17). The design concept was based on demonstrating the greatness of the British Empire through the use of decorative and precious materials across the world.

The main ballroom was adorned with a world map executed in the technique of marquetry, incorporating 56 types of wood from different continents. Each wood had its own symbolism: Canadian maple symbolized the loyalty of the dominions, Indian teak – the strength of the fleet, African ebony – the wealth of the colonies [1]. Scottish artist Doris Zinkeisen hand-painted the walls and designed the menu cover in the main restaurant (Fig. 19).

The «Verandah Grill» restaurant became an exemplar of the elegant integration of Art Deco with maritime themes (Fig. 18). The walls were decorated with panels of Australian eucalyptus with ivory inlays, the ceiling was coffered with gilded maritime symbols. First-class cabins demonstrated an individual approach – each had a unique design created by leading British decorators. Furniture by Cotswolds craftsmen, Liberty fabrics, and specially created series of Wedgwood ceramics were used [1] (Fig. 21; 22; 23).

The large panel in the first-class dining room was created by Philip Conrad, bronze doors by Walter and Donald Gilbert, and the carpet by Agnes Pinder Davis, a renowned designer of the period (Fig. 20).

The German School of Functional Excellence. The SS

Bremen and Europa (1929–1930) represented a radically different approach that combined Bauhaus principles with maritime functionality [5] (Fig. 24). The design emphasized technical perfection through the minimalism of forms and innovative materials.

The SS Europa continued the German tradition of functional design. Its distinctive morphogenetic features were expressed in solid surfaces composed of aluminum panels, while glass blocks replaced traditional windows. Transformer furniture was designed for maximum functionality.

SS Bremen became the first liner with fully air-conditioned spaces, which influenced its design. According to Kludas, the absence of a need for ventilation openings made it possible to create solid surfaces using new materials: aluminum panels, glass blocks, synthetic coatings [5].

The design of the main restaurant adhered to the tradition of laconicism.: metal columns without decoration, geometric light fixtures, furniture made of chrome tubes and leather (Fig. 25). The color scheme was based on the contrast of black, white, and steel gray with bright red accents [5]. The smoking salon demonstrated radical modernism: walls of polished metal, transformer furniture, abstract panels devoid of specific themes.

The gymnasium – an innovation for liners of the era – was equipped with the most modern equipment and decorated in functional style [5] (Fig. 26; 27; 28; 29; 30). German designers were the first to massively use synthetic materials: bakelite panels, artificial fabrics. This innovation underscored the technological advantage of German shipbuilding [5].

It should be noted that SS Bremen became a pioneer in integrating industrial design into the luxury segment, which fundamentally changed approaches to maritime interiors. In this respect, German liners laid the foundations for the future

development of functional design in the cruise industry.

The Italian School. SS Rex and Conte di Savoia (1932) embodied the Italian approach to design through theatrical luxury and the use of classical motifs in contemporary interpretation [1] (Fig. 31). Designers Gio Ponti, Paul Azis, and artist Guido Marussig combined grandeur with functionality, creating exhibition spaces. Architect: Gustavo Pulitzer Finali.

The main restaurant of SS Rex was inspired by Roman baths, featuring with Art Deco capitals and geometric mosaics. The ballroom resembled a theatrical stage with multi-level balconies and dramatic lighting [1]. A distinctive feature of Italian design was the use of local artistic traditions: Murano Venetian glass, Florentine mosaics, Neapolitan ceramics. These elements were integrated into Art Deco compositions, creating a unique «Italian variant» of the style [3].

SS Conte di Savoia was distinguished by luxurious classical interiors that contrasted with the then-popular Art Deco style. Instead of fashionable design, as on other liners (Île de France, Bremen), the ship displayed gilded halls with marble decoration (Fig. 32). The main jewel was the «Colonna Lounge» – an enormous hall with high ceilings, frescoes, and Roman statues. The hall was surrounded by marble columns, classical sculptures, and exquisite friezes in Baroque style (Fig. 33). On the ceiling was placed a large-scale copy of Luca Signorelli's fresco depicting the Battle of Lepanto from the original palace gallery.

The liner also offered spacious decks for walks and sporting activities, thereby maintaining an elegant atmosphere in all rooms (Fig. 34, 35).

The American School of Pragmatic Modernism. SS America (1940) and SS United States (1952) represented the American approach to liner design, combining pragmatism with modernist aesthetics [1] (Fig. 36, 37). Both ships were designed by the outstanding American architect William

Francis Gibbs, who created a unique «American model» of maritime design.

SS America became the first American liner of world class, built at Newport News Shipbuilding [2]. The design concept was based on principles of functional comfort – maximum practicality while maintaining elegance. Unlike European decorative traditions, Americans focused on the quality of materials and engineering excellence.

The interiors of SS America were distinguished by the use of stainless steel and ceramics as primary decorative elements [9]. The color scheme favored neutral tones with accents of red, blue, and gold – the colors of the American flag. Furniture featured streamlined forms without excessive decorative elements, emphasizing functionality over ornamentation.

SS United States (1952) became the pinnacle of the American school of design [3]. The liner attracted attention with its technical perfection: the fastest in the world, it could be converted into military transport within 24 hours. The design emphasized this versatility through minimalist aesthetics and the use of fire-resistant materials. A distinctive feature of the American approach was the extensive use of aluminum not only in structures but also in decorative elements.

The American school formed the aesthetics of «democratic luxury» – high quality without aristocratic pomposity, which corresponded to the American social ideal of the middle class [1]. This approach influenced the development of mass tourism and the modern cruise industry.

It should be noted that the evolution of the American school was a response to European traditions, subsequently developing its own ideology of maritime space based on principles of pragmatic modernism. The culmination of this school's developments was the creations of the outstanding maritime architect William Francis Gibbs.

Sacred Spaces. Church Design as a Synthesis of Symbolic Systems Churches on ocean liners underwent revolutionary transformation, evolving from modest chapels into full-fledged temples of design artistry [2]. Architects developed a unique typology of sacred space that combined traditional ecclesiastical elements with Art Deco aesthetics and the specific conditions of the maritime environment [3].

Planning solutions were based on the principle of a central composition rather than the traditional basilica scheme. This was determined by space limitations and the need to create an intimate atmosphere for a small number of believers. The altar area was placed in an apse with an elevated dome-like covering, symbolizing the celestial sphere [4] (Fig. 38.).

The proportional system was built on the foundation of golden ratio relationships, which were adapted to maritime geometry. Vertical accents compensated for the horizontality of ship architecture, creating a sense of transcendence [3].

The finest materials were used for church decoration, fostering an atmosphere of heavenly luxury [6]. Marble of various shades (Carrara white, Siena yellow, red porphyry) was used for floor mosaics with geometric patterns and wall panels. Bronze and silver were employed for liturgical equipment, crosses, and Art Deco-style lighting fixtures. Precious wood species (rosewood, ebony, walnut) were used for carved iconostases and church furniture with geometric ornaments [6].

Wall paintings were executed in tempera and oil techniques using gold and silver leaf. Mosaic compositions were created from colored glass, marble chips, and metal inserts, forming complex geometric patterns [3].

Church furniture – pews, pulpit, choir stalls – was designed as a unified stylistic system in Art Deco aesthetics. Pews featured streamlined forms with soft upholstery, secured with special mechanisms for safety during rolling [10].

Multilingual inscriptions were executed in artistic fonts in Art Deco style: Latin for Catholics, Church Slavonic for Orthodox, modern national languages for Protestants. Such a polylinguistic program emphasized the cosmopolitan character of maritime voyages [8].

Discussion. The research results reveal the multidimensional nature of the cruise liner phenomenon as a cultural manifestation of the interwar period. For the first time, the concept of «maritime Art Deco» has been substantiated as a distinct stylistic direction with its own semiotic system and aesthetic principles. The analysis of sacred spaces has demonstrated Art Deco's unique ability to create a universal religious atmosphere, anticipating modern ecumenical trends. Liner churches thus functioned as laboratories of interfaith dialogue through art.

Comparative Analysis of National Design Schools. The interwar period was marked by the formation of five leading national schools of oceanic design, each of which developed its own aesthetic concept and technological approaches to creating floating palaces.

The American school emerged as a response to European traditions, developing an ideology of pragmatic modernism. In contrast to the decorative splendor of European liners, American designers embraced the concept of «democratic luxury» – aristocratic elegance without pomposity, in which functional comfort became the foundation of design philosophy.

It should be noted that the French approach to liner design reflected national traditions of decorative arts adapted to the maritime environment, while French designers developed a conceptual model of the «floating palace», which became the standard for other national schools.

By contrast, the German approach radically differed

from the French, prioritizing technological innovation over decoration; as a result, German liners became harbingers of modern functional design that dominates the contemporary cruise industry.

The British approach reflected an imperial mentality, manifested in the display of the empire's wealth through the use of colonial materials. Consequently, British liners served as distinctive «floating museums» that embodied imperial power and prestige.

The Italian approach skillfully combined ancient heritage with contemporary trends, creating unique «neoclassical Art Deco». As a result, Italian liners demonstrated an alternative and refined path of maritime design development.

It should be added that the exterior design of Art Deco era liners for the first time in maritime history, was prioritized not only for its functional but also for its aesthetic requirements. Horizontal linearity became a visual metaphor of speed and progress, characteristic of the machine aesthetic era.

Interior solutions established a fundamentally new typology of «maritime architecture», where traditional principles of terrestrial construction underwent a radical rethinking, transforming ocean vessels into unique experimental platforms for testing the most daring design concepts of the era.

Conclusions. Analysis of the most outstanding cruise liners of the Art Deco era (1924–1938) makes it possible to formulate the following conclusions:

The chronology of construction of the most famous Art Deco liners of the period 1924–1938 has been systematized. The research revealed a clear evolution of design approaches throughout this period: from early experimentation with forms in the mid-1920s to achieving stylistic maturity in the 1930s. The peak construction period occurred between 1929–1935, when the most famous liners were built, which subsequently

became standards of Art Deco style.

The architects, designers, and artists who participated in creating each liner have been identified. Leading architects, designers, and artists of the era participated in the creation of liners, including Bauhaus masters, thereby ensuring a high artistic level of projects. The international character of creative teams and the mutual influence of different design schools have been established.

The compositional features of zoning and planning solutions have been analyzed, and the form-creating characteristics of exteriors and interiors have been studied. A universal zoning system was formed, comprising atriums, restaurants, ballrooms, lounge areas, theaters, and specialized facilities. Liners were characterized by unified principles – horizontal linearity, geometric forms, and the use of innovative materials.

Color schemes and their stylistic features have been determined. A contrasting black-white-red palette with gold and silver accents dominated, corresponding to the aesthetics of the avant-garde era. Color schemes reflected both general Art Deco trends and national cultural traditions of different producing countries.

The use of materials and decorative elements has been characterized. Graphic design, Art Deco era sculpture, precious materials for wall and surface finishing, and special furniture of «maritime» design were widely used. Materials were selected with consideration of marine operating conditions while simultaneously meeting the aesthetic requirements of the style.

National schools of liner design have been compared. French liners demonstrated elegance and luxury, German – functionality and minimalism, British – conservative modernity, and Italian – theatrical grandeur. Each national school contributed its own cultural codes and design

approaches to the general Art Deco stylistics.

Cruise liners of the Art Deco era represent a unique phenomenon in design history, where, for the first time, a synthesis of functionality, aesthetics, and national cultural traditions was achieved on such a large-scale level. These vessels became not only means of transportation but also floating palaces of art that embodied the finest achievements of interwar period design.

Literature and Sources:

1. Braynard, Frank O., Miller, William H. Fifty Famous Liners. New York: W.W. Norton & Company, 1982 URL: https://books.google.com.ua/books (Accessed: 04.08.2025).

2. Cairis, Nicholas T. North Atlantic Passenger Liners Since 1900. London: Ian Allan Publishing, 2000 URL: https://www.amazon.com/North-Atlantic-Passenger-Liners-Since/dp/0711002754 (Accessed: 04.08.2025).

3. Duncan, Alastair. Art Deco. London: Thames & Hudson, 1988. URL: https://wwwArt Deco Sculpture Hardcover – 27 Oct. 2016 by Alastair Duncan (Author) (Accessed: 04.08.2025).

4. Bevis Hillier. Art Deco of the 20s and 30s. London: Studio Vista, 1968. URL: https://archive.org/details/artdecoof20s30s00hill (Accessed: 02.08.2025).

5. Kludas, Arnold. Great Passenger Ships of the World. Cambridge: Patrick Stephens, 1975 – 1986. 6 vols. URL: https://Great Passenger Ships of the World. Vols, 1,2,3,4,5. Five Volume Set (Accessed: 04.08.2025).

6. Le Gall, Hervé. Normandie: Queen of the Seas. Paris: Editions du Chêne, 2013. URL: https://SS Normandie (Classic Liners) Paperback – December 1, 201 William G. Miller (Author) (Accessed: 13.08.2025).

7. Lopez, Donald S. Aviation: A Smithsonian Guide. New

York: Macmillan, 1995. URL: https://books.google.com.ua/books (Accessed: 08.08.2025).

8. Maxtone-Graham, John. The Only Way to Cross: The Golden Era of the Great Atlantic Express Liners. New York: Macmillan, 1972. URL: https://books.google.com.ua/books (Accessed: 13.08.2025)

9. Miller, William H. The First Great Ocean Liners in Photographs: 193 Views of Ships from 1897 to 1927. New York: Dover Publications, 1984. URL: https://books.google.com.ua/books (Accessed: 08.08.2025).

10. Peter Quartermaine, Bruce Peter Cruise: Identity, Design and Culture. London: Laurence King Publishing, 2006. URL: https://books.google.com.ua/books (Accessed: 08.08.2025).

Addition 1

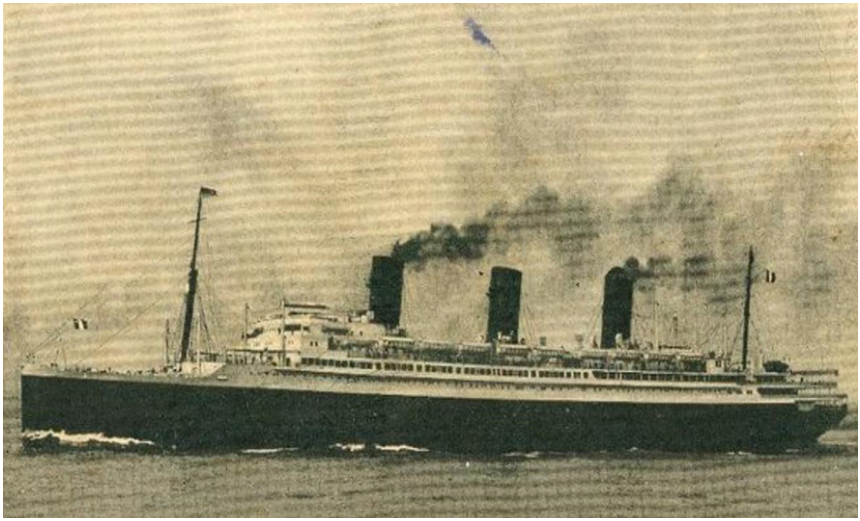


Fig. 1. Île-de-France (French: Île-de-France) is a French ocean liner built in Saint-Nazaire, Île-de-France (French: Île-de-France) is a French ocean liner built in Saint-Nazaire in 1927.



Fig. 2. Jean Dupas panel in the first-class lounge.



Fig. 3. The first-class living room was designed by André Mar and Louis Su, furniture makers who were very fashionable at the time (Mar's history includes participation in the first Cubist exhibitions and Cubist camouflage of French guns during the First World War), the chapel was designed by architect Robert Dani.



Fig. 4. 1920s. Puppet theater.



Fig. 5. The author of the grand staircase is the French architect of Dutch origin, Richard Bouwens van der Boyen.



Fig. 6. The main hall of the liner, the first-class dining room, was decorated by architect Pierre Patou (at the 1925 exhibition he built the «Collector's Mansion» pavilion); the first-class smoking room was designed by Henri Pacon (author of the pavilion of the Art & Décoration magazine).



Fig 7. McManus Studios photograph from 1959. «The Grand First-Class Lounge».



Fig. 8. SS Normandie (1935).

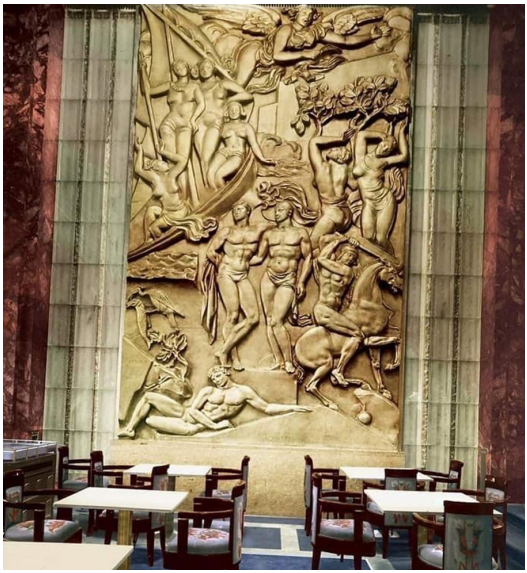


Fig. 9. The image shows the interior of the passenger liner «Normandie» (SS Normandie), which was launched in 1935. The photograph shows a relief panel that decorated one of the ship's interiors, probably the dining room or salon. The panels were made in the technique of verre églomisé (reverse painting on glass with gilding) by the French artist Jean Dupas (1882–1964).



Fig. 10. Photo from the 1930s.



Fig.11. Winter Garden.



Fig. 12. Postcard from the 1930s. «Cabin».



Fig. 13. Bedroom of the suite «Rovén» aboard the Normandy.



Fig. 14. Photo from the 1930s. The Grand Salon featured reliefs by the popular artist Jean Dupas (the relief entitled «History of Navigation», visible in this photo, is now in the MoMA collection).



Fig. 15. The photo shows the indoor swimming pool on board the French ocean liner SS Normandie. Record dimensions:

The swimming pool was almost 100 feet long (about 30 meters), making it one of the largest indoor swimming pools on board a ship of its time.



Fig. 16. Photo from 1943. Normandie.



Fig. 17. RMS Queen Mary (1936) – Great Britain. Architect: Arthur Davis. Designers: Benjamin Morris, Charles Holden. Artists: Doreen Fielding, MacDonald Gill.



Fig. 18. Postcard from the 1930s. The Verandah Grill restaurant with Australian eucalyptus panels.



"Entertainment" by Doris Zinkeisen. **This painting is visible in-situ in the photo below.**



Fig. 19. Appearance of the rebuilt room – 2008.



Fig. 20. The large panel in the first-class dining room was made by Philip Conrad, the bronze doors by Walter and Donald Gilbert, and the carpet by Agnes Pinder Davies, a well-known designer of ornaments and decorative figurines at the time. Photo from 1939.



Fig. 21. Gallery on board the Queen Mary.



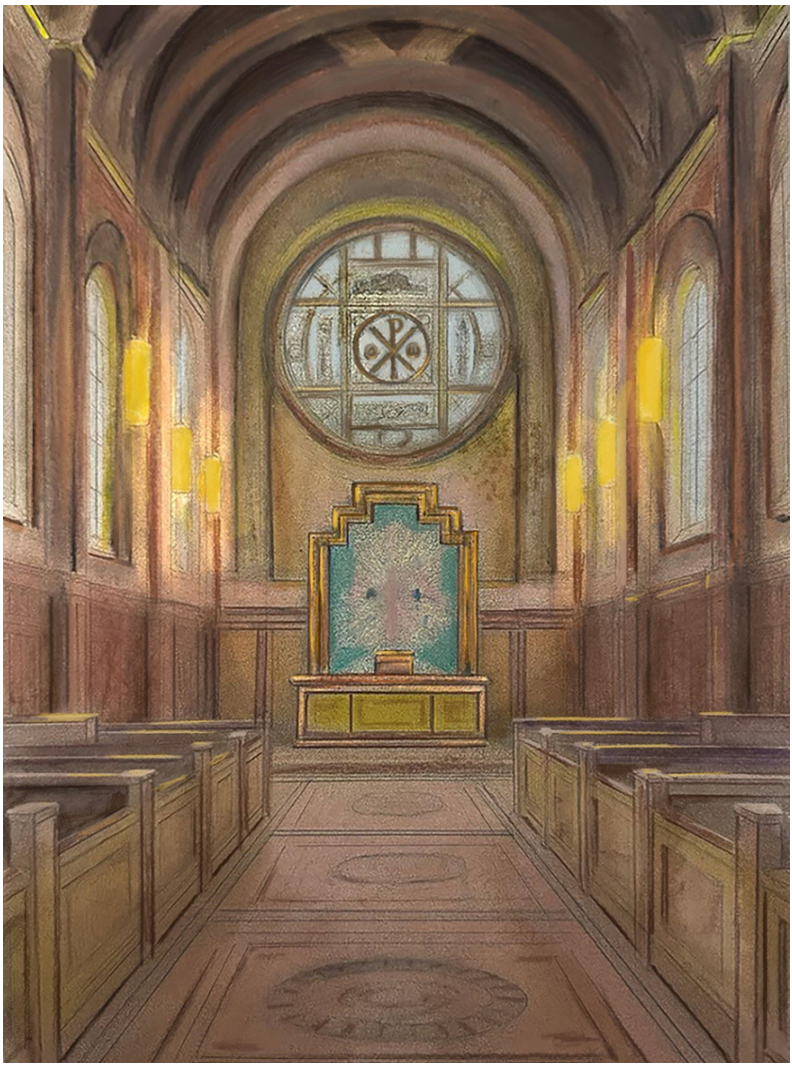
Fig. 22. Interior of Queen Mary today. Photo, 2015.



The Verandah Grill as originally designed

Addition 2

CREATIVE PROJECT



Author: Lyudmila Vegera (pastel, pencils) cardboard 30/40
Title of work: "Sacred Space of Maritime Art Deco"

Concept and idea:

The work explores the unique phenomenon of church spaces on cruise ships of the 1930s, where traditional sacred architecture met the avant-garde aesthetics of Art Deco. The church becomes a symbol of a spiritual anchor in the ocean elements, where the geometric perfection of the style reflects man's desire for order and transcendence.

Historical context:

Based on the authentic churches of the SS Normandie and Queen Mary liners, the work recreates the atmosphere of the era when ocean liners became floating palaces of art. These spaces were to serve all faiths, so their design was based on the universal geometric forms of Art Deco.

Technical execution:

Pastel and colored pencils were used to convey the contrast of materials and lighting characteristic of Art Deco.

Relevance:

The work demonstrates how architecture can combine functionality with spirituality, which remains relevant for contemporary public space design.

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.64
УДК 7.730;75(045)

Журенко Ольга Миколаївна
Zhurenko Olga
Національна академія образотворчого мистецтва
і архітектури,
ORCID: 0009-0003-2864-6030

ЕВОЛЮЦІЯ ІКОНОГРАФІЇ ГОРГОНИ МЕДУЗИ В АНТИЧНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Вступ. Образ Горгони Медузи пережив настільки глибинну еволюцію, що залишається актуальною в культурному і навіть політичному мисленні і в XXI столітті. Фундаментальним для розуміння цієї істоти та її історії вважають насамперед перетворення її з жахливого і потворного чудовиська на прекрасну та слабку супротивницю Персея. Водночас усі дискусії навколо цієї міфологічної постаті — чи то з філософії, психоаналізу, фемінізму або художніх уявлень — орієнтуються передовсім на символічну семантику знаменитої відрубаної голови зі зміїним волоссям.

Але фігура Горгони Медузи завжди була багатошаровим символом, чому сприяла не тільки її докорінна трансформація і багатофункціональність, яка в різні епохи набувала нового змісту, а й іконографія образу, що так само змінювалась і навіть спотворювалась під тиском соціальних змін.

Постановка проблеми. Тривалий час дослідження символіки і загалом образу Медузи подавалося переважно у зв'язках з літературними джерелами, у яких було згадано мотив з її обезголовленням, або з позицій різних теорій:

фрейдистської, феміністичної, герменевтичної. Натомість проблема вивчення іконографії Медузи, що впливає на характеротворення цієї істоти протягом усього періоду її трансформації, залишається належно не опрацьованою. На сьогодні прийнято виділяти 6 типів образу Медузи (на основі 564 артефактів), починаючи від архаїки до пізньої античності.

Тип 1: Індивідуальні голови/маски.

Тип 2. Змішані монстри-горгони.

Тип 3. Горго з тваринами.

Тип 4. Горго в позі «Knielauf» — буквально біжучи на колінах.

Тип 5. Хтонічна Горгона

Тип 6. Міф Гесіода [Lazarou, Liritzis, 2022, с. 59].

Однак не всі дослідники одностайні щодо того, чи пов'язані між собою горго (повнотіла Медуза) і її голова або горгонейон. Для того, щоб це довести, а також ґрунтовніше розкрити еволюцію образу Медузи, детального осмислення потребують саме зміни в його іконографії (як тіла, так і окремо голови), що мали безпосередній вплив на подальше інтерпретування Горгони Медузи в мистецтві Відродження і пізніше. Додаткові дослідження з цієї теми допоможуть розширити знання про різні іконографічні елементи, об'єднані в одному персонажі, а також встановити зв'язок між різною символікою та її варіаціями у візуальному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремої праці про еволюцію іконографії в образі Медузи в античному образотворчому мистецтві в українській науковій спільноті не було виявлено. Проте в контексті своїх праць чимало вчених торкаються цієї теми [1, 2]. Так, український мистецтвознавець К. Рахно, який у статті «Горгона в будівельній кераміці античності: витоки

та семантика апотропею» досліджує горгонейон у вигляді зображень на теракотових антефіксах, акротеріях та іншій будівельній кераміці саме з огляду на його захисну функцію [2].

Стосовно семантики образу Горгони та загальної іконографії відомі насамперед зарубіжні розвідки, що почали з'являтися ще з кінця XIX століття.

Щоб зрозуміти розвиток характеру та іконографії Медузи, В. Рошер (Roscher) ще 1879 р. на основі міфів про Медузу в грецьких та латинських текстах доходить висновку що горгонеї уособлювали схожі на відтяту голову грозові хмари, звідки, напевно, і бере початок сила її погляду [12]. Його думку продовжує вже сучасна дослідниця дослідниця Шарлотта Каррі (Charlotte Currie), яка ставить на меті проаналізувати, як один конкретний аспект фігури, а саме сила зору Горгони, залишалася незмінною протягом усіх її перетворень [3].

Функції доісторичної Богині життєвого континууму — народження, смерті, а потім регенерації — вивчає у своїх роботах Міріам Робінс Декстер (Dexter Miriam Robbins). На її думку, Горгона подібна до неолітичних європейських та близькосхідних жіночих фігур. Дослідниця наголошує, що сила неолітичної богині-птаха/змії, звідки бере коріння Медуза, насправді є життєдайною, і тому, на її думку, саму істоту слід розглядати в усій складності її символіки крізь непатріархальну призму, закладену Гомером [4, 5].

Питанню про зв'язок Горгони, зокрема її іконографії часів архаїки, з месопотамськими міфами про Хумбабу і Ламашту, присвячено розділ у монографії Деніела Огдена «Дракон: міф про дракона та культ змії у грецькому та римському світі» (D. Ogden, Drakōn: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds) [11].

У бюлетені, що супроводжував виставку в Метрополітен-

музеї в Нью-Йорку 2018 року, координаторка Кікі Кароглу (Kiki Karoglou) робить огляд, як змінювалися уявлення та зображення Медузи та інших гібридних істот, таких як сфінкси, сирени та морське чудовисько Сцилла, від античності до наших днів [9].

Іконографічні рішення у зображенні Горгони на грецьких посудинах і в монументальній архітектурі «періоду орієнталізації» (доба архаїки), тобто коли посилилися зв'язки між Грецією та Близьким Сходом, вивчає у своїй магістерській роботі Кіра Теджеро (Kyra Tejero) [13].

Заглиблюючись у метафоричну логіку зображення Медузи на беотійській вазі, Катрін Топпер (Kathrin Topper) доходить висновку, що образ Медузи у вигляді кентавра слід розуміти як паралель з жертвоприношеннями дів у грецькому мистецтві та літературі [14].

Зв'язок Медузи з іншими божествами і Потнією Терон, східні впливи на іконографію образу, а також особливості його переосмислення в давніх літературних джерелах вивчають у своїй роботі грецькі науковці А. Лазару та І. Лірицис (Lazarou A., Liritzis I.) [10].

Їхнє дослідження стало також важливою теоретичною опорою для класифікування зображень та їхньої інтерпретації на основі попередніх критичних робіт, починаючи від XIX століття і до сьогодні.

Мета. Оскільки, як визнали А. Лазару та І. Ліріцис, більшість дослідників зосереджується переважно на архаїчному періоді, меншою мірою — на класичному і римському через значний вплив Овідія і зовсім рідко — на проміжному, вважаємо за необхідне дослідити, як змінювалася іконографія образу Горгони Медузи на всіх етапах її еволюції.

У роботі за основу взято три стадії еволюції образу,

пропоновані В. Рошер: архаїчна епоха (VII—VI століття до н. е.), перехідна (кін. V— IV століття до н. е.) і третя стадія (450-400/390 рр. до н. е.). Саме на 3-му етапі, з середини IV століття. до н. е. і до кінця зрілого класичного періоду, Медуза починає ставати прекрасною, і це триває аж до римських часів.

Джерельною базою було обрано горгонії і горгонейони, представлені в архітектурі, посуді, вазах, антефіксах, художньому металі (військові обладунки та ювелірні вироби), предметах поховального культу.

Результати дослідження

ПОВНОТІЛА ГОРГОНА В ПОЗІ КНІЛАУФ

В архаїчному грецькому мистецтві Горгона Медуза хоч і має різні подоби, але всі вони містять типові ознаки. Це дало нам змогу встановити, як іконографічно оформлювався цей образ в культурі античності на першому етапі його функціонування. У VII ст. до н. е. Горгону часто уявляли як страхітливу фігуру в короткому хітоні. Причому навіть у тих випадках, коли тіло Медузи повернене в профіль, обличчя її завжди зображували фронтально.

Особливо широко цей образ в часи архаїки використовували у сфері монументальної, архітектурної скульптури, наприклад, у вигляді антефіксів або інших елементів декорування храму.

У найдавніших візуальних зображеннях Горгона є гротескно нежіночною. Зазвичай це андрогінний крилатий і бородатий демон з роззявленим у страхітливій гримасі ротом, з якого стирчать ікла, спрямовані вгору або вниз, висолопленим язиком, виряченими очима і плескатим мавпячим носом. Його міміка і риси обличчя нагадують не людські, а скоріше тваринні, наприклад «лев'ячу маску».

Те, що на перший погляд може здатися парадоксальним, має сенс, оскільки боги також уявляються антропоморфно.

Тож зрозуміло, що природа демонічних істот мислилася на рівні тваринному, хижацькому.

Волосся не має змій, іноді схоже на звичайне. Якщо ж в образі є змії, вони можуть не лише обвиватися довкола їхніх голів, але й утворювати паски. Наприклад, на західному фронтоні храму Артеміди на Корфу, що датовано приблизно 590–580 роками, талія Медузи стягнута двома зміями, а в її волоссі лише кілька змій (рис. 1).



Рис. 1. Західний фронтон храму Артеміди на Корфу, приблизно 590–580 ро. до н. е. Археологічний музей Корфу

Фото:

https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Arqueol%C3%B3gico_de_Corf%C3%BA

Біг у сколіненій позі нагадує свастичне оформлення, наділяючи Медузу сенсами відродження і циклічності.

Зображення на надгробках і саркофагах горгон у кнілауф-позі можна вважати не тільки прямим відсиланням до її смертоносної натури (тут камінь постає і як метафора суті Горгони), але й вказівкою на її відроджувальну функцію як на землі, так і в потойбіччі (рис. 2).



Рис. 2. А. Частина поховальної стели (надгробка) Калліада. Грецька (аттична), архаїчна, 550—525 рр. до н. е. Мармур. Музей Метрополітен

Фото: https://usepigraphy.brown.edu/projects/usep/inscription/NY.NY.MMA.G.55.11.4/

Б. Бронзова насадка у вигляді Горгони. Грецька, архаїчна, кін. VI ст. до н. е.

Фото: https://kulturosupa.gr/art-book/texnis-nea-ekdiloseis-prosopa/yppo-29-archaiotites-epistrefoun-apo-ti-nea-yorki-stin-ellada/#

Крім того, у сцені з Персеєм, який вже відрубав Медузі голову, можна знайти повнотілу горгону (на місці голови зображено її дітей — Пегаса і Хрисаора), чия конфігурація «сколіненого» бігу відтворена у зворотному напрямку (рис. 3). Це, напевно, обумовлено саме тим, що історія Персея і Медузи, на думку Д. Огдена, розвивалася «напівнезалежно» або навіть одночасно з поодинокими горгіями.

[1]До 3 жовтня 2025 року зберігалася в Метрополітен-музеї, але потім її та ще 28 артефактів, які стали предметом незаконної торгівлі, вилучили з колекції та повернули до Греції.

Особливо цікавим у цьому плані нам видається одне з ранніх зображень архаїчної Горгони на теракотовій дошці (рис. 4). Тут, окрім типових ознак, а головне кнілауф-пози у зворотному напрямку і Пегаса, якого Медуза тримає лівою рукою, також з'являється акцент на зіницях, причому тільки на одному оці. Так, напевно, намагалися показати, що цей демон всевидючий постійно, вдень і вночі. Хоча можна припустити, що такий іконографічний елемент свідчив про його хтонічну природу і могутність як на землі, так і в царстві мертвих.



Рис. 3. Саркофаг з Пегасом і Хрисаором, що народжуються з голови Медузи. Кіпр. Класичний пер., прибл. 475—450 р. до н. е. Музей Метрополітен

Фото: [9]



Рис. 4. Теракотова дошка із зображенням Горгони Медузи. Бл. VII ст. до н. е. Археологічний музей Паоло Орсі. Сиракузи
Фото: https://de.wikipedia.org/wiki/Gorgonen

Оскільки в усіх своїх іпостасях Горгона виконує і захисну функцію (греки вірили, що вона оберігає проти наврочення, отрути), повнотілу Медузу у кнілауф-позі можна бачити на вазах і посудинах для пиття (рис. 5, а–г). Цей тип представлений не меншою мірою, ніж горгонейони, про які йтиметься нижче.



Рис. 5. А. Фігура Горгони в позі кнілауф на червонофігурній панафінейській амфорі. 490 р. до н.е. Античне зібрання. Мюнхен.
Фото: https://www.theoi.com/Gallery/P23.1B.html
Б. Аттична чорнофігурна ольпа. Бл. 550 р. до н. е. Британський музей. Лондон
Фото: https://www.workingclassicists.com/zine/the-yassification-of-medusa





В. Аттична чорнофігурна амфора. Робота художника з Нессоса. 620-610 рр. до н. е. Археологічний національний музей. Афіни
Фото: https://de.wikipedia.org/wiki/Arch%C3%A4ologisches_Nationalmuseum_(Athen)#/media/Datei%3ANAMA_-_Name_vase_of_the_Nessos_Painter_retouched.jpg

Г. Грецький (аттичний) чорнофігурний кілік (сіанська чаша для пиття). Бл. 575 р. до н. е. Музей Метрополітен
Фото: [9]

ГОЛОВА-АПОТРОПЕЙ

Уперше Медузу Горгону згадано в «Іліаді» Гомера, у якого вона постає як жахлива голова, що є джерелом страшної смертоносної сили.

Натомість горгонейони вперше засвідчено в мистецтві близько 675 року до н. е. (Ogden, 2013, P. 93). Вони швидко розвинулися в канонічний «тип лев'ячої маски».

У ранній іконографії Медузи жахливий погляд підкреслено через булькаті, вирячені очі, що утворюють чорні кола без зіниць (рис. 6, 7), хоча подекуди трапляються і з зіницями (рис. 8).

Цікаво, що в кіліку-очнику, де зображення проступало поступово, залежно до того, наскільки швидко людина

споживала напій, горгонейон міг виконувати функцію демона-наглядача, страх перед яким міг убезпечити від надмірного пиття вина.



Рис. 6. Кілік-очник (чаша для пиття) з горгонейоном. Грецький (аттичний), архаїчний, чорнофігурний, бл. 530 р. до н. е. Музей Метрополітен
Фото: [9]

У зображеннях жахливого типу фронтальність залишається канонічною. Крил немає, але є бивні дикого кабана. Волосся зі зміістими кучерями, поміж яких, однак, змій ще не помітно. Вуха іноді проколоті. Є борода.

Рот ніби утворює гримасу жаху, вишкіряючись іклами, спрямованими вгору й униз. Прикметно, що у Медузи періоду архаїки язик завжди звисає між іклами, підкреслюючи в такий спосіб саме руйнівний, смертоносний характер істоти. Саме висолоплений язик Медузи дає підстави ототожнювати її, на думку Вілка, не з шумеро-аккадським демоном Хумбабою, якого вбили Гільгемеш та Енкіду з однойменного епосу, — у нього язик не звисав, — а з вавилонським демоном Пазузу, що також зображувався як голова без тіла і язик в нього звисав з рота (Wilk, p. 65).



Рис. 7. Підставка з горгонейоном. Грецька, аттична, архаїчна, чорнофігурна, бл. 570 р. до н. е. Музей Метрополітен
Фото: [9]



Рис. 8. Горгонейон на аттичній керамічній гідрії. Бл. 490 р. до н. е. Британський музей. Лондон
Фото: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0508-1048

Важливу роль в іконографічних компонентах та загалом міфі про Медузу відігравало також вбивство демона, або демонізованої фігури. І тут якраз «Епос про Гільгамеша», у якому однойменний герой Гільгамеш бореться з демоном Хумбабою та обезголовлює його, та пізніший схожий мотив з Персеєм дуже суголосні між собою.

Такі сюжети в патріархальному суспільстві свідчили

насамперед про тріумфування героя-переможця над некерованим хаосом.

Відомо, що, наприклад, у кельтів побутувало полювання за головами, бо вважалося, що там міститься душа людини, могутня магічна сила, якою можна заволодіти, підпорядкувати своїй волі, поставити собі на службу.

Перетворившись на горгонейон, голова Горгони відігравала для греків таку ж роль, що й голова-трофей для варварів-кельтів. Але, на відміну від кельтів, скіфів і таврів, греки ніколи не розвішували голови на своїх одвірках або на жердинах довкола своїх будинків (К. Рахно).

Натомість горгонейон тиражували повсюду: на фронтонах храмів, зокрема антефіксах на фасадах, у майстернях, на фібулах, перснях, гемах, печатях, монетах, ніжках дзеркал, вазах і келихах.

Вірування про те, що маска горгони (або горгонейон) відлякує злих духів, існувало не лише в Греції, а й в інших частинах світу (Перу, Мексика тощо). В «Іліаді» горгонейон згадано як на егіді Афіни, так і на щиті Агамемнона. А ще Гомер описує очі троянського героя Гектора, використовуючи Горгону як метафору: «349. Гектор з очима Горгони чи мужоубивці Арея (пісня 8)».

Оскільки око Медузи за природою «зле», несе смерть, воно мусило ворога приголомшити — «скам'яніти» від страху.

Зрозуміло, що через це горгонейон часто використовували не лише на щитах, а й на іншому військовому спорядженні (наколінниках, шоломах) (рис. 9).



Рис. 9. Бронзовий щит першої половини VI ст. до н. е. Археологічний музей Олімпії
Фото: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:OlympiaGorgo.jpg

ГІБРИДНА ГОРГОНА: ПТАХ, РИБА, ЗМІЯ, КІНЬ

Іконографія Медузи з часом розширювалася і подобі Медузи могли надавати тулуб то коня, то птаха, то риби, то змії (ця форма в грецькій культурі майже не представлена).

Вочевидь, так намагалися оформити саме хтонічну сутність Горгони, яка не мала єдиної подоби.

У неолітичний період по всій Європі та на Близькому Сході з'являлися фігурки птахожінок, змієдів та птахозмій. Зазвичай це були жінки-гібриди (Декстер, 2010).

Причому Медуза іконографічно об'єднувала в собі представників різних стихій: води (мала луску, іноді називалася драконом), землі (змії замість волосся, зміїний хвіст), повітря (літала, мала іноді совине обличчя, крила, кігті).

Такою, наприклад, є пароська Горгона (рис. 10). Вона з крилами, у лівій руці тримає голову змії, що закручується на вузол довкола пояса. Цей жест частково повторює образ Осіріса, у якого також у лівій руці схожий на змію крюк —

символ духовної влади. З рота звисає язик і стирчать ікла. Голова у істоти непропорційно велика щодо тіла, а волосся просто закручене у спіралі. Горгона вдягнена в хітон, згори вкритий лускою і з меандром по краю — символом нескінченності і циклічності життя. Але найбільше в ній вражає відсутність носа, що в поєднанні з напівпосмішкою-напівгримасою додає не менш моторошного вигляду, ніж її страхітливий погляд.

Можна припустити, що ця Медуза з її ликом-гримасою і гібридним тілом птахорибозмії втілювала в такий спосіб нерозчленований хаос, що уже містив зародок космосу — яйце (адже і птахи, і змії яйцекладні).



Рис. 10. Статуя Горгони. Сер. VI ст. до н. е. Археологічний музей Пароса
Фото: https://archaeologicalmuseums.gr/en/museum/5df34af3deca5e2d79e8c198/archaeological-museum-of-paros#pid=2

Винятковим у цьому плані можна також вважати зображення горгогібрида, виконаного з бронзи на круглому щиті з Олімпії (рис. 11).

Горгона має на голові поперечний гребінь з двома довгими хвостами, що спадають обабіч їй на плечі і груди. У неї інкрустовані очі, обличчя повністю повторює тип «лев'ячої маски». Медуза тримає двох змій, які піднімаються з її пояса. Її тулуб лускатий, а крила, зображені перед руками, ніби ростуть із грудей. Нижче від пояса вона має хвіст морського змія, риб'ячі плавці та передні ноги лева, тобто атрибути монстра, дещо подібного до химери, у якої також були частини від тіла лева, змії, а ще кози.



Рис. 11. Крилата Горгона на кованому бронзовому щиті. 550—500 р. до н. е. Пелопоннес, Греція. Археологічний музей Олімпії
Фото: https://de.wikipedia.org/wiki/Schildzeichen_mit_Gorgo-Mischwesen_(Olympia_B_4990)



Рис. 12. Зображення на шийці рельєфного пітоса. Беотія, бл. 660 р. до н. е. Лувр. Париж
Фото: https://www.theoi.com/Gallery/R47.2.html

Саме в архаїчний період (др. пол. VII ст. до н. е.) зафіксовано також зображення Горгони як жінки-кентавра, що уподібнювало її до Посейдона, батька Пегаса, якого вшановували в Беотії як Гіппія, бога коней (Topper, 2010, p. 110).

На архаїчному беотійському піфосі (рис. 12) Персей, озброєний сумкою й мечем, обезголовлює Медузу в подобі самиці кентавра, відвертаючи від неї погляд. На цьому зображенні жодних змій ще не засвідчено, але вже зафіксовано, що погляд Медузи небезпечний.

Нарешті, Горгону часто узагальнюють в науці з Артемідою як «богинею зовнішнього світу» (Нильссон — «Göttin des Draussen» [11, с. 89]). На тарелі з Родоса (рис. 13) видно перебільшено велику голову Горгони, що немовби «приліплена до зображення Артеміди — Володарки тварин» (Howe, 1954, p. 213-214, 215).





Рис. 13. А. Тареля з крилатою Горгоною, зображеною як Володарка тварин. Родос, бл. 600 р. до н. е. Британський музей. Лондон

Фото: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Gorgon_Kameiros_BM_GR1860.4-4.2.jpg

Б. Рельєфне зображення Володарки тварин (Potnia Theron) на беотійській посудині, 700—600 рр. до н. е. Національний археологічний музей. Афіни

Фото: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pithos_102972x.jpg

Найбільшу увагу на цій тарелі привертає саме голова, яка лише частково зберігає іконографію «лев'ячої маски» (язик висолоплено, але мінімально, ікол немає, є борода і розтягнутий у гримасі напіврозкритий рот), а головне не створює ефекту заціпеніння і страху.

І це не єдине «змішування» в рисах Горгони. Вона одночасно буває стара й молода, жахлива й прекрасна, жінка й чоловік, трагічна й комічна, нарешті, вона смертна й безсмертна.

Зазвичай фігурки різних тварин чи птахів були своєрідними символами, що відігравали важливу роль у розкритті того чи іншого образу. Особливо це стосувалося образу Медузи Горгони, яку, окрім птахів, могли

супроводжувати леви, ящірки і навіть дельфіни.

Прикметно, що, окрім тваринних, приблизно в цей же час можна спостерігати додаткові рослинні елементи, які розширюють смислову систему образу. Особливо цікавими є рослинні елементи, які виростають з голови Горгони. З одного боку, це може відсилати до вже доведеного науковцями зв'язку Медузи з Потнією Терон [8], з іншого — свідчить також про народжувальне-відроджувальне начало Медузи. На це нятякають і зображення ящірок, які, на думку О. Савостіної, виражають передовсім смертно-безсмертну сутність істоти, якою, власне, і є Горгона.

На амфорі майстра Нікосфена (рис. 14) привертають увагу і дві змії, які зовсім не стилізовані під волосся, а створюють напівобрамлення обабіч голови, схоже чи то на стилізовані руки, чи застережні від надмірного пиття знаки.



Рис. 14. Голова Медузи. Деталь розпису амфори майстра Нікосфена. Аттика, бл. 540 р. до н. е. Лувр. Париж
Фото: https://www.theoi.com/Gallery/P23.16.html

«НЕЖАХЛИВА» МЕДУЗА

Новий етап в іконографії образу Медузи, під час якого з'явився так званий проміжний тип, прийнято розпочинати з доби Піндара (490 р. до н. е.), який у 12-й «Піфійській оді» назвав Горгону «прекраснощокою», а головне нежахливою (Karri).

Щоправда, нова концепція остаточно не витіснила її попереднього аналога, який продовжує з'являтися в письмових та візуальних джерелах.

На цьому етапі ще зберігаються повнотілі зображення Горгони, але вони вже позбавлені тваринних елементів і більше подібні до людини.

У сюжеті з Персеєм Горгону уперше зображують сплячою, щоб герой міг відрубати Медузі голову. Наприклад, на пеліке з Персеєм і Афіною (рис. 15) Горгона за мить до вбивства постає повністю олюдненою — в образі красивої молодої жінки, чиє волосся не те що не змієподібне, а повністю ідентичне до людських кучерів, схожих на Персеєві. Від хтонічної істоти не лишилося нічого, навіть великі крила не нагадують про її природу.

Медуза починає сприйматися як жертва жахливого вбивства, а це значить, уже відбувається трансформація, відхід від архаїчного сприйняття образу Горгони.



Рис. 15. Пеліке. Теракота. Грецька (аттична), класична, червонофігурна, бл. 450-440 р. до н. е. Музей Метрополітен Фото: [9]

Деякі зображення на грецьких вазах навіть дещо комічні, якщо зважати на трагізм ситуації.



Рис. 16. Червонофігурна гідрія, друга чверть V ст. до н.е., Британський музей. Лондон
Фото: https://www.britishmuseum.org/collection/image/480643001

Наприклад, на червонофігурній гідрії (рис. 16) голова Медузи настільки спокійно лежить в сумці Персея, ніби спить, що глядач одразу й не розуміє, чи справді щойно сталося вбивство тієї жахливої горгони, чию голову (зовсім не жахливу) несе Персей.

Напевно, комічний ефект від цієї сцени мав знизити рівень страху, який всі відчували перед Горгоною.

З іншого боку, у цьому уже було закладено трансформація від страхітливого образу, що втілював природний хаос, до інших форм, які викликають співчуття (уже в 335 р. до н. е. Аристотель формулює у своїй «Поетиці» ідею про катарсис).

Наприкінці IV ст. до н. е. повнорозмірні зображення Медузи з обезголовленням повністю зникли, але горгонейон залишається популярним протягом усього еллініcтичного і пізнішого римського періоду.

У цей час лик Медузи зазнає помітної трансформації. У ній з'являється гротескна веселість. Окрім комічних елементів, які створюють, наприклад, стилізацією переплетених на голові змій під крильця і навіть коротенькі ніжки під головою (рис. 17), зображення Медузи все більше стають фемінними, а сам образ набуває стражденності.

На антефіксах, наприклад, горгонейони вирізняються помітно ширшим, майже круглим обличчям. Хвилеподібне довге волосся, стилізоване під змій, обов'язково переплітається зі справжніми зміями. Висолоплений язик, і вирячені очі повністю зникають. Зуби уже не утворюють гримаси, а ледь проступають крізь розтулені губи. Натомість новою іконографічною ознакою стають важкі, опущені повіки і трохи привідкритий рот з викривленими кутиками губ як знаком усвідомленого болю. Образ Горгони тепер не приголомшує до заціпеніння, а викликає співчуття (рис. 18).



Рис. 17. Апулійський червонофігурний кратер. Бл. 400—385 рр. до н. е. Музей образотворчих мистецтв. Бостон

Фото: https://www.researchgate.net/figure/Peintre-de-Tarpoley-Cratere-apulien-IV-e-siecle-av-J-C-ceramique-20-3-cm-Boston_fig1_281692333



Рис. 18. Антефікси. А) Грецький, південноіталійський, класичний. IV ст. до н. е. Б) Грецький, південноіталійський, класичний. IV ст. до н. е. В) Грецький, IV–III ст. до н. е. Музей Метрополітен
Фото: [9]

Перехід від жахливого до прекрасного безпосередньо засвідчив вплив класичного ідеалу на все давньогрецьке мистецтво.

Натомість дата, відколи композиція прекрасного обличчя зі зміїним волоссям почала тяжіти до відособлених горгонейонів, лишається нез'ясованою.

Найдавнішим прикладом є «Медуза Ронданіні», але дискутують, чи вона є продуктом середини V століття і тоді її поява завершує перехідний період, чи ранньоелліністичного періоду (кін. IV — поч. III ст. до н. е.) (Ogden, 2013, p. 96; Potts, 2015, p. 27-28).

Заради справедливості слід додати, що поодинокі випадки грізних горгонейонів трапляються і в часи Риму, хоча трансформація типових іконографічних елементів у таких образах (хвилясте волосся і голови коней замість змій) свідчить скоріше про стилізацію образу, що частково

позбавляє його функції апотропея (рис. 19).



Рис. 19. Бронзова голова морської медузи, що, ймовірно, прикрашала скриньку. Римська, близько 50—75 рр. н. е. Британський музей. Лондон

Фото: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0510-2

ТИП РОНДАНІНІ

З появою Медузи Ронданіні головною ознакою «монструозності» істоти стає її неслухняне волосся, яке хоч і повністю позбавлене змій, проте має стилізацію у вигляді зав'язаних під підборіддям зміїних хвостів. Тепер зміїні подоби перетворюються на стильні аксесуари на голові, а волосся натомість прикрашають чи то вуха, чи то крильця, що відсилають до архаїчної іконографії, коли Горгона ще поставала у вигляді Володарки тварин (Потнія Терон) (рис. 20, а–г).



Рис. 20. А. Медуза Ронданіні. Римська імперія. I—II ст. н. е., копія грецького оригіналу V ст. до н. е. Мармур. Гліптотека. Мюнхен
Фото: https://laquesismagazine.substack.com/p/a-dualidade-da-medusa-de-monstr
Б. Золотий кулон з головою Медузи. II ст. н. е. Британський музей. Лондон



Фото: https://www.britishmuseum.org/collection/image/358262001
В. Двуручна ваза з головою Медузи. Грецька, ранній елліністичний, кін. IV — поч. III ст. до н. е. Музей Метрополітен
Фото: [9]
Г. Голова Горгони Медузи на панопліï Філіппа II Македонського . IV ст. до н. е. Золото. Археологічний музей. Егі
Фото: https://news.gtp.gr/2017/11/01/central-macedonia-region-launches-video-on-alexander-the-great-and-aristotle/

На популярність в мистецтві типу Ронданіні, а отже й іконографію образу загалом впливає ідея про те, що краса — запорука створення гармонійного світу.

У зв'язку з цим зміна форми обличчя та пухкі напіврозтулені губи перетворюють лик Медузи не просто на заворожливий, а еротично спокусливий. Водночас вираз на обличчі Горгони стає розгубленим і навіть приголомшеним. Моторошний ефект створюють тепер змії (зазвичай пара), голови яких акуратно розміщені поверх волосся і стилізовані під аксесуар.

ЖАЛІСЛИВИЙ ТИП

Уже в часи Римської імперії починають робити акцент на смертоносному погляді істоти, і тому очі Медузи часто підкреслені кольором, а зіниці інкрустовані коштовним камінням (рис. 21, а).

Використання чи то в побуті, чи то в ритуальній сфері багато декорованих голови та очей Медузи певною мірою знижувало їхню апотропейну функцію. Такі елементи, як, наприклад, блакитні очі горгонейона на шесті колісниці (рис. 21, а), мали скоріше привертати увагу публіки до того, фокусуючись на тому, хто виступав перед нею.

Натомість надміру роздуте кругле обличчя, яке продовжує зберігатися паралельно з типом Медузи Ронданіні, вочевидь, була обумовлена їхньою захисною функцією ще від часів, коли горгонейонами прикрашали щити (Ogden).

З іншого боку, подібну іконографічну деталь можна вважати і відголоском архаїки, коли найогидніші ознаки горгонейона (і надзвичайно опухле обличчя також) асоціювалося зі стилізованим образом непохованого трупа [16].





Рис. 21. А. Навершя колісниці з головою Медузи. Доба Римської імперії. I—II ст. н. е. Бронза, срібло та мідь. Музей Метрополітен
Фото: https://www.clevelandart.org/events/dangerous-beauty-medusa-classical-art
Б. Фініал з головою Медузи. Доба Римської імперії. I ст. н. е. Бронза та срібло. Музей Метрополітен
Фото: [9]

Окремо відзначимо, що на мозаїках підлоги і настінних розписах часів Римської імперії змії у волоссі як типовий іконографічний елемент цього образу продовжують зберігатися і навіть утворюють додатковий декоративний елемент — зміїне коло як захист від зла всіх тих, хто перебуватиме в приміщенні (рис.22, а). Характерною ознакою стають важкі повіки і більше жалісливий, ніж жахливий погляд Медузи (рис. 22, в).









Рис. 22. А. Центральна панель мозаїчної підлоги з головою Медузи, I—II ст. н. е., Національний музей Рима. Терми Діоклетіана

Б. Настінний розпис із зображенням Персея з головою Медузи. Римська імперія, I ст. до н. е. Вілла Сан-Марко, Стабії, Італія

В. Камея з головою Медузи. Римська ранньоімперська. I ст. н. е. Музей Метрополітен

Фото А–В: [9]

Г. Голова Горгони. Римська фреска з Дому Веттіїв у Помпеях, I ст. н. е.

Фото: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_dei_vettii,_vestibolo,_primo_atrio,_ala_destra,_testa_di_medusa.jpg

«ДИТЯЧІ» ГОРГОНЕЙОНИ

Питання жахливості та краси як двох взаємодоповнювальних граней саме жіночої сили зрештою об'єднуються в Овідія (I ст.), який представляє міф про Медузу як історію двох стадій однієї істоти.

Оскільки метаморфоза Медузи від чудовиська до чарівної, а головне слабкої супротивниці, на думку Ш. Каррі, є пізнішим доповненням до міфу чи навіть нововведенням Овідія, цілком закономірною можна вважати появу в цей час образу Горгони з дитячим обличчям (рис. 23, 24). Така інтерпретація виводить на перший план мотив жертви і її вразливість, хоча, з іншого боку, наявність «дитячих» горгонейонів на бюстах римських

імператорів та на щиті статуетки Афіни Варвакіон може свідчити вже про авторське переосмислення цього образу як символу вічного оновлення.







Рис. 23. Крилата голова Медузи з дитячим обличчям на щиті статуетки Афіни Варвакіон, зменшеної копії статуї Афіни Парфенос роботи Фідія. ІІІ ст. н. е. Національний археологічний музей Афін. Греція

Фото: https://g8906011.pixnet.net/blog/post/330813644







Рис. 24. А. Золотий бюст імператора Септимуса Севера в Комотіні. III ст. н. е. Археологічний музей Комотіні. Греція
Фото: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:20130518_Septimius_Severus_Archeological_Museum_Komotini_Thrace_Greece.jpg
Б. Золотий бюст Марка Аврелія. II ст. н. е. Музей Давнього Риму в Аванші. Швейцарія
Фото: https://de.wikipedia.org/wiki/Goldb%C3%BCste_des_Mark_Aurel

Висновки та перспективи подальших досліджень.

Горгона Медуза як образ культурної пам'яті закріпився в мистецтві настільки, що в різні епохи він практично завжди був публічним (в архітектурі, вазописі, побуті, одязі), перетворившись на невід'ємну частину магічного мислення. Це відповідно впливало на його іконографію, яка протягом віків змінювалася, через що змінювалося і сприйняття Медузи.

Якщо в період архаїки в іконографії образу як повнотілої горго, так і горгонейона спостерігаємо більше тваринного, аніж людського і вже напевно не жіночого («лев'яча маска», напівгримаса, борода ікла, крила, луска, змії в руках і на поясі), то в перехідний і за часів класичного і римського мистецтва її зображують сплячою, комічною і навіть гротескно веселою.

У перехідний період горгонейони вже не лякають виряченими очима і висолопленим язиком, хоча змії в волоссі зберігаються. Новою іконографічною ознакою стають важкі, опущені повіки і трохи привідкритий рот, через що образ Горгони стає трохи приголомшеним, аніж жахаючим. Розбіжність між її міфологічним описом і класичними зображеннями підриває героїзм Персея, і тому сюжети з обезголовленням повнотілої Горгони в цей період повністю зникають.

Приблизно з середини V ст. до н. е. починається канонізація так званого типу «прекрасної горгонеї», і в цей час починають переважати іконографічні елементи, що підкреслюють її еротизм: правильні жіночні риси обличчя, пухкі розтулені губи, страдницький вираз, що виражає її слабкість, а не силу. У римські часи скоріше декоративні, аніж апотропейні властивості «прекрасної» Медузи виходять на перший план, при цьому іконографічні ознаки архаїчного (змії у волоссі, роздуте обличчя) і класичного (вразливість через уведення «дитячості» в образ, декорованість очей) підходів до зображення Горгони можуть змішуватися.

Вважаємо, що вивчення іконографії Медузи Горгони від початку її становлення до римського періоду сприятиме кращому розумінню іконографічних концепцій цього образу в образотворчому мистецтві пізніших часів.

Список використаних джерел:

1. Ліфантій О. В. Образи Горгони Медузи, Змієдіви й Афіни на коштовних аплікаціях одягу скіфів. FORUM OLBICUM II: Пам'яті В.В. Крапівіної (до 150-річчя дослідження Ольвії), 4—6 травня 2018 р. Миколаїв: НДЦ «Лукомор'є», 2018, 132 с., С. 127—130.

2. Рахно К. Ю. Горгона в будівельній кераміці

античності: витоки та семантика апотропею // Археологічна керамологія, 2019, 2 (2), С. 93—119.

3. Currie Charlotte Transforming Medusa Amaltea. Journal of Myth Criticism. 2011, Vol. 3, pp. 169—181. — https://doi.org/10.5209/rev_AMAL.2011.v3.37616

4. Dexter Miriam Robbins The Ferocious and the Erotic: "Beautiful" Medusa and the Neolithic Bird and Snake // Journal of Feminist Studies in Religion Indiana University Press Volume 26, Number 1, Spring 2010, pp. 25—41.

5. Dexter Miriam Robbins Medusa: Ferocious and Beautiful, Petrifying and Healing: Through the words of the Ancients. — https://www.academia.edu/98582582/Medusa_Ferocious_and_Beautiful_Petrifying_and_Healing_Through_the_words_of_the_Ancients

6. Gershonson, D. E. The Beautiful Gorgon and Indo-European Parallels. The Mankind Quarterly, 29, 4, 1989.

7. Howe, T. P. 1954. The Origin and Function of the Gorgon-Head // American Journal of Archaeology, 58 (3), pp. 209—221.

8. Frothingham Arthur Medusa, Apollo, and the Great Mother. —ꞌGorgias Press, 2009.

9. Karoglou K. Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 2018, v.75, no. 3 (Winter, 2018)

10. Lazarou A., Liritzis I. Gorgoneion and gorgon-medusa: a critical research review // Journal of Ancient History & Archaeology No. 9.1/2022, p. 47—62.

11. Ogden, D. Drakon: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds. Oxford: Oxford University Press, 2013.

12. Roscher, W. H. Die Gorgonen und Verwandtes: Eine Vorarbeit zu einem Handbuch der griechischen Mythologie vom vergleichenden Standpunkt, Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner,1879.

13. Tejero Kyra Iconography of the Gorgon in Early Greek Art: from Foreign Fiend to Local Legend. Master Thesis Global Archaeology – University of Leiden, Faculty of Archaeology, Leiden, 2021.

14. Topper Kathryn Maidens, fillies and rhe death of Medusa on a seventh-century pithos // Journal of Hellenic Studies, 130 (2010), S. 109−119.

15. Wilk, S. R. Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon. Oxford: Oxford University Press, 2000.

References:

1. Lifantii, O. V. Images of the Gorgon Medusa, the Serpent-Woman, and Athena on the Precious Clothing Applications of the Scythians. In: FORUM OLBICUM II: In Memory of V. V. Krapivina (on the 150th Anniversary of the Exploration of Olbia), May 4–6, 2018. Mykolaiv: Research and Development Center “Lukomorie,” 2018, 132 pp., pp. 127–130.

2. Rakhno, K. Yu. The Gorgon in Ancient Architectural Ceramics: Origins and Semantics of the Apotropaion. // Archaeological Ceramology, 2019, vol. 2 (2), pp. 93–119.

3. Currie Charlotte Transforming Medusa Amaltea. Journal of Myth Criticism. 2011, Vol. 3, pp. 169—181. — https://doi.org/10.5209/rev_AMAL.2011.v3.37616

4. Dexter Miriam Robbins The Ferocious and the Erotic: “Beautiful” Medusa and the Neolithic Bird and Snake // Journal of Feminist Studies in Religion Indiana University Press Volume 26, Number 1, Spring 2010, pp. 25—41.

5. Dexter Miriam Robbins Medusa: Ferocious and Beautiful, Petrifying and Healing: Through the words of the Ancients. — https://www.academia.edu/98582582/Medusa_Ferocious_and_Beautiful_Petrifying_and_Healing_Through_the_words_of_the_Ancients

6. Gershonson, D. E. The Beautiful Gorgon and Indo-European Parallels. The Mankind Quarterly, 29, 4, 1989.

7. Howe, T. P. 1954. The Origin and Function of the Gorgon-Head // American Journal of Archaeology, 58 (3), pp. 209—221.

8. Frothingham Arthur Medusa, Apollo, and the Great Mother. —Gorgias Press, 2009.

9. Karoglou K. Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 2018, v.75, no. 3 (Winter, 2018)

10. Lazarou A., Liritzis I. Gorgoneion and gorgon-medusa: a critical research review // Journal of Ancient History & Archaeology No. 9.1/2022, p. 47—62.

11. Ogden, D. Drakon: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds. Oxford: Oxford University Press, 2013.

12. Roscher, W. H. Die Gorgonen und Verwandtes: Eine Vorarbeit zu einem Handbuch der griechischen Mythologie vom vergleichenden Standpunkt, Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner,1879.

13. Tejero Kyra Iconography of the Gorgon in Early Greek Art: from Foreign Fiend to Local Legend. Master Thesis Global Archaeology – University of Leiden, Faculty of Archaeology, Leiden, 2021.

14. Topper Kathryn Maidens, fillies and rhe death of Medusa on a seventh-century pithos // Journal of Hellenic Studies, 130 (2010), S. 109−119.

15. Wilk, S. R. Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Анотація: У статті комплексно проаналізовано іконографію образу Горгони Медузи протягом основних етапів її еволюціонування — від архаїчного до римського періоду.

У дослідженні використано іконографічний та порівняльно-міфологічний методи, що дозволило виявити зв'язок візуальної еволюції Медузи з соціокультурними процесами античного світу. Простежено поступову зміну зображень: від гротескних демонічних масок до антропоморфних ідеалізованих облич "прекрасної Медузи", що стало відображенням поступової гуманізації міфу про страхітливе чудовисько. У роботі розглянуто основні іконографічні типи — від повнотілої Горгони в позі Knielauf до горгонейона, а також гібридні форми з рисами тварин і богинь. Окрему увагу приділено трансформації образу Горгони Медузи в перехідний період, коли її почали зображувати сплячою, комічною і навіть гротескно веселою. Показано, як у різні періоди змінювались ключові елементи іконографії (обличчя, волосся, очі, поза), що відображали зміщення її символіки від апотропея з виряченими очима і висолопленим язиком до естетичного та емоційного образу. Проаналізовано менш поширені, але не менш важливі для розуміння еволюції образу горгонейони, позначені як «дитячий» і «жалісливий» тип. Через виявлення в поодиноких зображеннях Горгони Медузи іконографічних ознак як архаїчного періоду (змії у волоссі, роздуте обличчя), так і класичного (вразливість через уведення «дитячості» в образ, декорованість очей) доведено, що уже в часи Римської імперії аналізований образ починає тяжіти до змішаної стилістики.

Зроблено висновок, що еволюція Медузи як візуального коду створила підґрунтя для нових смислових

інтерпретацій у мистецтві Відродження, класицизму та модерну, де її образ набуває рис універсальної культурної метафори.

Ключові слова: Горгона Медуза, античне мистецтво, іконографія, міфологічний образ, апотропей, символіка, художня еволюція.

Abstract: The article provides a comprehensive analysis of the iconography of the Gorgon Medusa throughout the main stages of its evolution — from the Archaic to the Roman period.

The study employs iconographic and comparative-mythological methods, which make it possible to trace the connection between the visual evolution of Medusa and the sociocultural processes of the ancient world. The gradual transformation of her representations is examined: from grotesque, demonic masks to anthropomorphic, idealized faces of the "beautiful Medusa," reflecting the progressive humanization of the myth about a terrifying monster.

The paper discusses the principal iconographic types — from the full-bodied Gorgon in the Knielauf pose to the gorgoneion, as well as hybrid forms combining features of animals and goddesses. Particular attention is paid to the transformation of the Gorgon Medusa's image during the transitional period, when she began to be depicted as sleeping, comic, or even grotesquely cheerful. The analysis demonstrates how, in different epochs, the key elements of her iconography (face, hair, eyes, posture) underwent changes that mirrored the shift in her symbolism — from an apotropaic monster with bulging eyes and a protruding tongue to an aesthetic and emotional figure.

The study also examines less common but equally significant types of gorgoneia for understanding the image's evolution,

designated as the “childlike” and the “compassionate” types. Through the identification of iconographic features in certain depictions of Medusa that combine traits of both the Archaic period (snakes in her hair, swollen face) and the Classical period (vulnerability expressed through childlike features, ornamented eyes), it is shown that by the time of the Roman Empire the image already tended toward a mixed stylistic approach.

The conclusion is that the evolution of Medusa as a visual code laid the foundation for new semantic interpretations in the art of the Renaissance, Classicism, and Modernism, where her image acquired the qualities of a universal cultural metaphor.

Keywords: Gorgon Medusa, ancient art, iconography, mythological image, apotropaion, symbolism, artistic evolution.

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.65
УДК 75.071(477)Левицький:821.161.2-1(043.2)

СТИЛІСТИЧНА ДЕТЕРМІНАЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИРОНА ЛЕВИЦЬКОГО НА ПРИКЛАДІ ІЛЮСТРАЦІЙ ДО ПОЕМИ «ЕНЕЇДА» І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Зайцева Вероніка Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1160-1760
e-mail: v.zaitseva@kubg.edu.ua

Буйгашева Алла Борисівна,
народний художник України, професор,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3549-195X
e-mail: a.buihasheva@kubg.edu.ua

Єфімов Юрій Володимирович,
старший викладач кафедри дизайну
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-9505-6638
e-mail: y.yefimov@kubg.edu.ua

STYLISTIC DEFINITION OF MYRON LEVYTSKI'S CREATIVITY ON THE EXAMPLE OF ILLUSTRATIONS TO THE POEM «ENEIDA» BY I. KOTLYAREVSKY

Zaitseva Veronika Ivanivna,
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1160-1760
e-mail: v.zaitseva@kubg.edu.ua

Buihasheva Alla Borysivna,
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3549-195X
e-mail: a.buihasheva@kubg.edu.ua

Yefimov Yuriy Volodymyrovych,
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-9505-6638
e-mail: y.yefimov@kubg.edu.ua

Анотація. У статті висвітлено особливості стилістичної детермінації творчості Мирона Левицького під впливом естетичних та суспільно-політичних чинників на прикладі ілюстрацій до поеми «Енеїда» І. Котляревського.

«Упродовж усього періоду видань та перевидань творів Івана Котляревського маємо багато цікавих прикладів художнього оформлення його творів за межами нашої країни. Зокрема, такі відомі художники-графіки, як А. Штірен, М. Бутович, М. Ушаков-Поскочин, М. Муратов, М. Ваша, І. Бєкєтов, М. Левицький, Д. Бісті, Д. Зекіна. Вони працювали в умовах різних історичних періодів, під впливом багатьох творчих тенденцій» [3].

В цьому сенсі актуальними є дослідження індивідуальної стилістичної детермінації в ілюструванні М. Левицького як унікального культурно-мистецького явища, яке відіграло вагому роль в популяризації

графічного мистецтва в Україні та світовому мистецькому просторі.

На творчу мову митця мали вплив українські традиції і нові течії західно-європейського мистецтва (Польща, Австрія), і зокрема, Канади, під час вимушеної еміграції. Так, аналізуючи ретроспективу творчого поступу М. Левицького, маємо з'ясувати фактори впливу на формування унікального стилю та манери виконання робіт.

Дослідження циклу чорно-білих ілюстрацій, присвячених образам «Енеїди», виконаних у 1935 році у Львові, виявило зокрема, неабиякий вплив нових ідей «бойчукізму» в мистецтві, які були схвально сприйняті в 1920-ті роки. Тогочасний активний розвиток національного мистецтва був зумовлений українським народним рухом та культурним піднесенням, але у подальшому зайшов у протиріччя з насаджуваними ідеями соціалістичного реалізму щодо української культури і мистецтва.

Пошуками нової графічної мови вирізняються ілюстрації Левицького до «Енеїди», створені вже після імміграції до Канади у 1963 році. Літературні образи поеми у новій художній інтерпретації зазнали разючих змін – це чіткі, лаконічні за кольором образи, дещо гіперболізовані, що додає їм ознак монументальності. Сюжетна складова композицій виходить за рамки обмеженої цитати, наближуючись до універсальності, що є результатом є результатом інтеграції до тогочасного мультикультурного мистецького середовища Канади.

Ключові слова: мистецтво, ілюстрація, Мирон Левицький, стилізація, поема «Енеїда», діаспора.

Abstract. The article highlights the features of the stylistic determination of Myron Levytsky's work under the influence

of aesthetic and socio-political factors using the example of illustrations to the poem «Aneida» by I. Kotlyarevsky.

«Throughout the entire period of editions and reprints of Ivan Kotlyarevsky's works, we have many interesting examples of the artistic design of his works outside our country. In particular, such famous graphic artists as A. Shtyren, M. Butovych, M. Ushakov-Poskochin, M. Muratov, M. Vasha, I. Beketov, M. Levytsky, D. Bisti, D. Zekina. They worked in different historical periods, under the influence of many creative trends».

In this sense, the study of individual stylistic determination in the illustration of M. Levytsky as a unique cultural and artistic phenomenon, which played a significant role in the popularization of graphic art in Ukraine and the world art space, is relevant.

The artist's creative language was influenced by Ukrainian traditions and new trends in Western European art (Poland, Austria), and in particular, Canada, during forced emigration. Thus, analyzing the retrospective of M. Levytsky's creative progress, we must find out the factors influencing the formation of a unique style and manner of performing works.

The study of a cycle of black-and-white illustrations dedicated to the images of the «Aneid», made in 1935 in Lviv, revealed, in particular, the considerable influence of the new ideas of «Boychukism» in art, which were favorably received in the 1920s. The then active development of national art was due to the Ukrainian people's movement and cultural upsurge, but later came into conflict with the imposed ideas of socialist realism regarding Ukrainian culture and art.

The search for a new graphic language is distinguished by Levitsky's illustrations for the «Aeneid», created after immigration to Canada in 1963. The literary images of the poem in the new artistic interpretation have undergone striking

changes - these are clear, laconic images in color, somewhat hyperbolized, which gives them signs of monumentality. The plot component of the compositions goes beyond the framework of a limited quote, approaching universality, which is the result of integration into the multicultural artistic environment of Canada at that time.

Keywords: art, illustration, Myron Levitsky, stylization, poem «Aeneida», diaspora.

Вступ. Аналіз художнього оформлення перших видань поеми «Енеїда» І. Котляревського першої половини ХХ століття засвідчив, що в них художники намагалися відтворити сільський побут, народні традиції, особливості національного строю, що ґрунтувалися на матеріалах тогочасних етнографічних наукових розвідок. Так перше ілюстративне оформлення двотомника «Енеїди», створене видатним українським митцем Мироном Левицьким ще у Львові 1935 році, було сповнене виразними образами у автентичному українському вбранні й динамічними композиціями. Творчість М. Левицького залишається актуальною сьогодні насамперед у популяризації українського мистецтва ХХ століття та інтеграції в тогочасне мультикультурне світове мистецьке середовище. Ця мультикультурна модель виникла в Канаді у 1960-х роках для збереження культурного плюралізму різних етнічних спільнот країни.

У книжковій графіці митців української діаспори, зокрема Мирона Левицького, знаходимо неординарні інтерпретації літературного матеріалу, несподіване графічне трактування, вплив модерністських західних мистецьких течій, а іноді й використання прийомів карикатури і сатиричної графіки. Новизну в графічній інтерпретації поеми додає також і погляд «ззовні» – львівським художником Мироном Левицьким.

Емігрувавши до Канади, художник створює цикл ілюстрацій, де легкість стилю та умовність образів цитують поп-артівські практики зарубіжного мистецтва.

Постановка проблеми. Сьогодні, за нових умов розвитку української культури і консолідації суспільства, важливо пам'ятати про наші традиції та історію українського мистецтва. Не в останню чергу це стосується популяризації творчості майстрів графічного мистецтва української діаспори, зокрема Мирона Левицького, в світовому мистецькому просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання творчої спадщини митців української діаспори, є актуальним і недостатньо дослідженим впродовж багатьох років. Зазначена тематика цікавить сучасних мистецтвознавців, зокрема, Галини Новоженець «Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років», Василя Косіва «Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років», а також публікації Романа Яціва «Українство сучасної Канади: до питання типології історичної та культурної пам'яті» (2019 р.). Окремої уваги заслуговують монографії Галини Горюн-Левицької та Дарії Даревич, присвячені творчості Мирона Левицького.

Мета полягає у висвітленні й дослідженні особливостей стилістичної детермінації творчості Мирона Левицького під впливом естетичних та суспільно-політичних чинників на прикладі ілюстрацій до поеми «Енеїда» І. Котляревського.

Результати досліджень. Окреслюючи біографію та аналізуючи творчу діяльність Мирона Миколайовича Левицького (1913 – 1993), можна стверджувати, що митець має унікальну творчу індивідуальність, яка відіграла вагому роль у популяризації українського мистецтва XX

століття та збереженні культурно-мистецької спадщини.

Народився художник у Львові, де з 1931 до 1933 роки був учнем Мистецької школи Олекси Новаківського, затим він опановує графічне мистецтво у Краківській Академії Мистецтв.

Першим місцем роботи для художника стало Львівське видавництво «Батьківщина», де обіймаючи посаду художника, мав можливість ілюструвати поему «Енеїда» Івана Котляревського. Книга з дванадцятьма чорно-білими ілюстраціями була опублікована 1936 року (рис. 1-3). Левицький ілюструє кожну частину поеми промовистими, динамічними композиціями, виконаними чорною тушшю на папері. Всі ілюстрації композиції вирізняються витонченою пластикою, образною виразністю та невпинною енергією. Всі літературні персонажі вбрані у традиційний український одяг.



Рис. 1-3 ілюстрації М. Левицького до поеми «Енеїда» І. Котляревського, 1936 р.

Вважалося, що сьогодні жодної роботи того циклу не збережено, але вони були перевидані в київському видавництві «Україна» 1994 року.

Згодом Левицький виконував обов'язки редактора і видавця у місячнику «Ми і світ», далі – посада художника

у Археологічному відділі Академії наук та Історичного музею у Львові та робота викладача Львівської Мистецько-промислової школи.

Під час Другої світової війни, через свою приналежність до СС «Галичина», а потім до Першої Української дивізії Української національної армії, Левицький був змушений виїхати із Кракова до австрійського міста Інсбрук.

«Емігрувавши у 1949 році, після перебування у австрійському таборі біженців, до Канади, Левицький продовжує займатися редакторсько-видавничою діяльністю. Працює на посаді редактора у гумористичному часописі «Комар» та художнього редактора у видавництві Івана Тиктора. Згодом, у Торонто, Мирон Левицький стає художнім керівником кіностудії «Орбіт», присвячуючи сили і час зафіксуванню і збереженню на кіноплівці документальних матеріалів, присвячених українським поселенням у різних місцях цілого світу, що було метою студії. Ця робота, завдяки численним подорожам, надала багато матеріалу для творів художника: замальовки західноєвропейських міст – Парижу, Барселони, Единбургу, мальовничих краєвидів Канади та Америки, екзотичних пейзажів і убогих поселень в різних місцях планети» [3].

У 1958 році в Паризькій галереї Ror Valmar відкрилася перша персональна виставка Левицького. Твори митця мали успіх на багатьох виставках у різних містах Канади – Торонто, Оттава, Едмонтон, Ватерлоо та Америки – Нью-Йорк, Детройт, Чикаго. У 1991 році митець здійснив найважливішу подорож у своєму житті – до України. Його персональна виставка його творчих робіт відбулася на батьківщині у Львові, а 1992 року – у Києві. Все своє емігрантське життя він щодня вірив, що настане такий час, коли зможе ступити ногою на рідну землю, і це збулося.

Повернувшись у Торонто, щасливий, окрилений і натхнений, Левицький мав ще безліч творчих задумів.

Працюючи як художник-ілюстратор, М. Левицький підніс мистецтво оформлення української книжки в Канаді на високий графічний рівень. Він вдало стилістично поєднував в своїх композиціях графічні зображення з шрифтовими групами. Його роботи вирізняються гармонійним поєднанням кольорів та витонченою композиційною побудовою.

У 1960-х роках М. Левицький повертається до ілюстрування «Енеїди», він збагачує образи поеми новими художніми прийомами. Нашу увагу привертають чіткі, лаконічні фігури, пропорційно видовжені, які утворюють доволі статичні, навіть, дещо монументальні композиції. Спрощена, лаконічна кольорова палітра, незначна деталізація, стримані етнографічні елементи вирізняють цей цикл ілюстрацій. Також Левицький відмовився від зображення образів античних богів і богинь як українців, вдягаючи їх у античні шати як протиставлення відважним козакам (рис. 4-6).



Рис. 4. М. Левицький. Венера та Юнона у Зевса.



Рис. 5. М. Левицький. Еней був парубок моторний.



Рис. 6. М. Левицький. Зевс, Венера і Бахус.

Аналізуючи нові модерні техніки, які застосував до «Енеїди» Мирон Левицький у 1963 році, можна назвати певною мірою відкритими для додаткових прочитань, де композиції є дещо абстрактні за смислом, легкі та іронічні. Автор виходить за рамки окремої цитати, наближуючись до поняття універсальної образної мови. Оригінали цих ілюстрацій зберігаються у фондах Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. На жаль, вони так і не були видані у вигляді книги, однак художник продовжував створювати нові образи впродовж усього життя (рис. 7-9).



Рис. 7. М. Левицький. Еней та Сивілла.



Рис. 8. М. Левицький. Посли до Латина.



Рис. 9. М. Левицький. Венера тільки що уздріла,..

Так, поза різноманіттям тогочасних засобів художньої виразності в ілюструванні творів І. Котляревського можна виокремити кілька нових тенденцій: етнографія починає поступатися військовій героїці; боги стають менш «людяними», їхні риси – більш негативними; менше приділяється уваги гумористичним сторонам. На художню сцену виходять образи потужних ворогів, яких не надто легко подолати, а для перемоги потрібно проявити неабиякий героїзм.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отримані результати свідчать, що традиції асоціативно-метафоричної графіки є яскравим вираженням сформованих у контексті мультикультуралізму Канади, що функціонують із чітко вираженими регіональними аспектами. Заслуговують на увагу концептуальні підходи Мирона Левицького у виконанні творчих робіт, в яких сюжет одночасно може бути зведеним до мінімуму, стаючи лише приводом для створення художньої поверхні графічного аркуша. Так, можемо зазначити, що у своїй творчій діяльності Мирон Левицький порушив вагомі мистецькі питання, діапазон яких значною мірою збагатив мистецьку спадщину України. Його праці є результатом інтеграції етнічних особливостей у тогочасну культуру мистецького середовища.

Таким чином, можемо зазначити, що Мирон Левицький належить до унікальних творчих індивідуальностей, які відіграли вагому роль у популяризації українського графічного мистецтва першої половини XX століття та інтеграції мистецтва України в мультикультурний мистецький простір у світі.

Список використаних джерел:

1. Верба І. І. Мистецтво графіки. К.: Мистецтво, 1968. 101 с.
2. Владич Л. В. Мовою графіки. Київ: Мистецтво, 1967. 248 с.
3. Зайцева В. І. Художня інтерпретація літературних образів Івана Котляревського у культурно-історичному контексті кінця XIX – початку XXI століть. Дисертаційне дослідження, 2019. 180 с.
4. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років : монографія. Київ : Родовід, 2019. 480 с.
5. Лагутенко О. А. Українська графіка XX століття:

монографія. Київ: Грані-Т, 2011. С. 184: іл.

6. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років. Кальварія. 2015. 280 с.

7. Яців Р. Українство сучасної Канади: до питання типології історичної та культурної пам'яті. Народознавчі зошити. 2019. № 2. С. 492–494.

References:

1. Verba I. I. (1968) Mystetstvo hrafiky. Kyiv: "Mystetstvo" [in Ukrainian].

2. Vladich, L. V. (1967) Movou grafiki [In the language of graphics]. Kyiv: "Mistectvo" [in Ukrainian].

3. Kosiv V. (2019) Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945-1989 rokiv [Ukrainian identity in graphic design 1945-1989] : monohrafiia. Kyiv : Rodovid. 480. [in Ukrainian].

4. Zaitseva V. I. (2019). Hydognia interpretasia literatyrnyh obraziv Ivana Kotliarevskogo v kyltyrno-istorychnomy konteksti kinsia XIX – pochatky XXI stolit. Dysertasiine doslidjennia [Artistic interpretation of Ivan Kotlyarevsky's literary images in the cultural and historical context of the late 19th and early 21st centuries: Dissertation research]. Kyiv: [in Ukrainian].

5. Lagytenko, O. A. (2011) Ukrainska grafika XX stolittia [Ukrainian graphics of the 20th century]. Kyiv: "Grani-T" [in Ukrainian].

6. Novozhenets H. (2015). Obrazotvorche mystetstvo ukrayins′koyi diaspory 1940–1970 rokiv. "Kal′variya". S. 280. [in Ukrainian].

7. Yatsiv R. (2019) Ukrainstvo suchasnoi Kanady: do pytannia typolohii istorychnoi ta kulturnoi pamiati [Ukrainians in modern Canada: The question of typology of historical and cultural memory. Ethnological Notes]. Narodoznavchi zoshyty. № 2. S. 492–494. [in Ukrainian].

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.66
УДК 7.012., 376

КАРДАШ ОЛЕГ ВАСИЛЬОВИЧ
доктор технічних наук, професор,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка
Київ, Україна
ORCID: 0000-0002-8497-3453
e-mail: o.kardash@kubg.edu.ua

ДИЗАЙН В УМОВАХ ВИКЛИКІВ ТА ВИПРОБУВАНЬ
DESIGN IN THE CONDITIONS OF CHALLENGES AND TESTS

OLEH KARDASH
Doctor of Technical Sciences, Professor,
BorysGrinchenkoKyivMetropolitanUniversityKyiv(Ukraine)
ORCID: 0000-0002-8497-3453
e-mail: o.kardash@kubg.edu.ua

Анотація. Дизайн в умовах викликів та випробувань. В статті на основі аналізу практичних матеріалів та творчих робіт розглядаються питання дизайну щодо практичного та комунікаційного забезпечення населення в умовах військового стану. Визначаються вимоги до дизайну та напрями його завданнь у військовий час. Вказано, що комунікаційні та соціальні потреби є актуальними на сьогодні в Україні та вимагають від дизайну, в умовах викликів та випробувань, креативних підходів в розробці візуальних, функціональних, естетично визначених дизайн-об'єктів. Методами дослідження є аналітичний,

компаративний. Розглянуто нормативні і практичні матеріали щодо забезпечення захисту населення у військовий час, визначено необхідність універсального дизайну. Подано і розглянуто візуальну інформацію за напрямами: синтез мистецтв; арт-дизайн; графічний дизайн (кінофільми, постери, комікси, арт-буки, арт-інсталяції, ілюстрації, листівки, марки, етикетки, мурали). Висновки – основними висновками є: констатовано значущість проявлення піклування про маломобільні групи населення, однак, в нормативних документах не означено врахування їх потреб щодо розміщення в місцях захисту, забезпечення функціональними пристроями в побуті, які нададуть можливість виконувати практичні та фізіологічні потреби, а це ставить завдання до універсального дизайну; набуло розвитку інформаційне, художньо-емоційне забезпечення візуальної комунікації, але історичні приклади вказують на недостатність тематики візуальних графічних засобів.

Обмеження ресурсів, забезпечення мінімальної вартості виробів, а особливо – військового призначення, комунікаційні та соціальні потреби є актуальними на сьогодні в Україні та вимагають від дизайну, в умовах викликів та випробувань, гнучкості, креативності та адаптивності в розробці візуальних, функціональних, естетично визначених дизайн-об'єктів. Завдання дизайну у військовий час стосуються декількох напрямів: забезпечення якості життя населення та його комунікаційного забезпечення. Цьому присвячені практичні [2-5] та творчі роботи [6-19], які потребують розгляду відповідно до сучасних вимог. Мета роботи у висвітленні завдань дизайну у складні періоди та надати оцінку існуючого стану. Складні обставини, що склалися, нагнітають психологічний тиск на населення, а це ставить вимоги та завдання створення дизайнерських рішень, які

враховують психологію впевненості, емпатії, допомоги, емоційного підйому, відваги, інклюзії, інновацій в дизайн-проєктуванні різноманітних об'єктів та, відповідно, бізнесі.

Ключові слова: військовий час, виклики та випробування, інклюзія, захисні укриття, універсальний дизайн, синтез мистецтв, арт-дизайн, графічний дизайн.

Abstract. Design in conditions of challenges and trials. The article, based on the analysis of practical materials and creative works, considers design issues regarding practical and communication support for the population in conditions of martial law. The requirements for design and the direction of its tasks in wartime are determined. It is noted that communicative and social needs are relevant today in Ukraine and require creative approaches in design, in conditions of challenges and trials, in the development of visual, functional, aesthetically defined design objects. Research methods – analytical, comparative. Regulatory and practical materials on ensuring the protection of the population in wartime are considered, the need for universal design is determined. Visual information is presented and considered in the following areas: synthesis of arts; artistic design; graphic design (films, posters, comics, art books, art installations, illustrations, postcards, stamps, labels, murals). Conclusions – main conclusions: the importance of caring for low-mobility population groups is noted, but regulatory documents do not specify the consideration of their needs in placement in places of protection, provision with functional devices in everyday life, which will ensure the possibility of satisfying practical and physiological needs, and this sets a task for universal design; Informational, artistic and emotional support of visual communication has developed, but historical examples indicate the insufficiency of the subject of visual graphic means.

Resource limitations, ensuring the minimum cost of products, and especially for military purposes, communication and social needs, are relevant today in Ukraine and require design, in conditions of challenges and tests, flexibility, creativity and adaptability in the development of visual, functional, aesthetically defined design objects. The tasks of design in wartime relate to several areas: ensuring the quality of life of the population and its communication support. This is a topic of practical [2-5] and creative works [6-19], which must be considered in accordance with modern requirements. The purpose of the work is to highlight the tasks of design in difficult periods and provide an assessment of the current state. The difficult circumstances that have arisen put psychological pressure on the population, and this sets the requirements and tasks of creating design solutions that take into account the psychology of confidence, empathy, help, emotional uplift, courage, inclusion and innovation in the design of various objects and, accordingly, business.

Keywords: wartime, challenges and trials, inclusion, protective shelters, universal design, synthesis of arts, art design, graphic design.

Вступ. Розглянемо суттєві характеристики дизайну. Під час промислової депресії в тридцятих роках минулого сторіччя в Сполучених Штатах Америки саме промисловий дизайн допоміг бізнесу вийти з цієї кризи.

Розгалужені стилі дизайну надавали можливість соціуму задовольняти свої матеріальні і естетичні потреби відповідно до його історичного розвитку. Знакові системи дизайну надавали і надають можливість ситуативного розуміння в різноманітних життєвих епізодах. Проєктування продуктів, програм, послуг та середовищ *з метою поліпшення життя, усунення бар'єрів та*

створення зручних рішень для всіх користувачів задіяно на таких рівнях – доступність, універсальність, доступність викладеної інформації – чітке та ефективне її донесення, розробка інтуїтивно зрозумілих та доступних інтерфейсів для цифрових сервісів, культурна чутливість, технологічна стабільність, відображення цінностей, ергономічність, економічна ефективність. Відомий французький дизайнер Філіп Старк – дизайнер промислових і ресторанних інтер'єрів, конструктор меблів і розробник предметів декору, цілком справедливо зауважив: «Дизайн – це не лише те, як щось виглядає, але й те, як це працює.» [1] .

Постановка проблеми. Досягнення гармонії між красою та практичністю, цифрові технології, поєднання технік, художня деталізація та використання композиційних і колористичних ефектів щодо надання предметам індивідуальності, дизайнерське самовираження, яке викликає емоції та примушує споживача до осмислення факту сприйняття. До складових дизайну як промислового мистецтва, мистецтва візуальної і вербальної комунікації в умовах викликів і випробувань особливе місце належить таким різновидам: ергодизайн, універсальний дизайн (інклюзивний дизайн) – формування інтер'єру, екстер'єру будівель; графічний дизайн (інформаційний, арт-дизайн (арт-терапія), емоційний дизайн, синтез мистецтв). Дуже важливим є питання забезпечення людей із втратою зору, кінцівок внаслідок, в тому числі, військових дій, можливостей пересування в мобільних візочках в ліфтах, на пандусах. З 1 квітня 2019 року набрали чинності нові державні будівельні норми щодо обов'язкового створення безбар'єрного простору в Україні для маломобільних груп населення – ДБН В.2.2-40:2018 «Будинки і споруди. Інклюзивність будівель і споруд. Основні положення» [2]. Однак, питання щодо можливостей обслуговування себе

у вбиральнях, ванних кімнатах, кухнях до цього часу є вкрай недостатньо з'ясованим.

Виклад результатів дослідження. Згідно з [3,4], в житлових і громадських спорудах – школах, садочках та лікарнях передбачено захисні укриття та споруди подвійного призначення – захист населення внаслідок надзвичайних ситуацій, військових дій або терористичних актів (рисунок 1). У столиці зведено нові автономні протирадіаційні укриття: «Це автономні споруди, здатні забезпечити безпеку мешканців навіть у разі тривалого відключення комунікацій» [5], однак. щодо інклюзійних особливостей в цих об'єктах не вказано.



Рис.1 Захисні укриття та споруди подвійного призначення Інформаційне забезпечення, як правило, виконується відео та аудіо-трансляціями, спрямованими на громадянську мужність та уособлення негативу російських загарбників.

Кіномистецтво активно працює над розкриттям теми жахливої війни в Україні – документальні і художні роботи 2023-2025 років [6]: «Колона»; «Чому Росія віками намагається знищити Україну»; «Битва за Київ»; «Маленькі люди, які розв'язали війну»; «Чому Росія віками намагається знищити Україну»; «Буча»; «Безвихідь»; «Да Вінчі»; «Довга доба»; «Ми, наші улюбленці та війна»;

«Реал». Однак, це мистецтво, при усіх його документальних і художніх достоїнствах, більше мистецтво, ніж агітаційна пропозиція, яка напряму впливає на психологію глядача безпосередньо «як керівництво, до дії». Розглянемо в цьому напрямку існуючі творчі роботи.

Для прикладу, американський дизайн у другу світову війну задіяв використання графічного дизайну для пропагандистських постерів, візуальної комунікації, підвищення морального духу, підтримки армії, мобілізації цивільного населення та формуванні візуального образу незламності нації в період війни. Це високо художньо, в реалістичному стилі подано в постерах (постери 1 – 9 на рисунках 2 – 10) [7].



Рис.2, Постер 1



Рис. 3. Постер 2



Рис. 4. Постер 3

Текст у перекладі: рис.2 «Ми можемо зробити це!»),

також під назвою «Розі-клепальниця» за зразком культового узагальненого образу сильної жінки – працівниці військового виробництва; рис. 3 «Йому потрібно щось більше за міцні нерви, Йому потрібна зброя, виготовлена з вашого брухту, здавайте зараз!



Рис. 5. Постер 4



Рис. 6. Постер 5



Рис.7. Постер 6

Текст у перекладі: рис. 4 «Дамо їм з обох стволів»; рис. 5 «Це може трапитися тут!»; рис. 6 «Хочете програти війну? Вимкніть будильник… поспіть довше!»; рис.7 «Любий тато, ми виграємо війну ЗНАЧНО швидше, якщо будемо впевнені, що люди вдома працюють як прокляті, щоб підтримати нас!».



Рис. 8. Постер 7



Рис. 9. Постер 8



Рис. 10. Постер 9

Текст у перекладі: рис. 8 «У лавах розрив… коли тебе нема. Залишайся на роботі!»; рис. 9 «Ми продовжуємо наступати, а Ти продовжуй вкладати!»;

Рис. 10 «Це також і жіноча війна, вступайте до лав (назва жіночого підрозділу в ВМФ США). Ви потрібні своїй країні!». В цих роботах були художньо-емоційно задіяні актуальні питання, які, напрочуд, через значний час, відповідають сучасним військовим викликам в Україні.

У США випустили комікс зі злим Путіним і Суперменом – подано вибух Кремля і втечу Путіна (рисунок 11) [8].



Рис. 11 Ілюстрація комікса «зі злим Путіним і Суперменом».

Британський письменник і карикатурист Дерріл Каннінгем випустив графічний роман «Зліт диктатора» [9]: комікс про криваву біографію Путіна (рисунок 12).

Українські артбуки про війну включають «Блекаут», що присвячений досвіду життя під час обстрілів енергетичної інфраструктури., «Креатив у війні» та «Як ми назвемо цю війну?», «Заграва» Сергія Майдукова (рис. 13, [10]), який документує досвід повномасштабного вторгнення через ілюстрації.



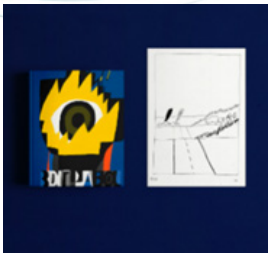


Рис. 12 Комікс про кривавого Путіна. Рис. 13 Обкладинка артбука

В артоб'єкті – інсталяції рисунок 14, [11], зображена світлина балерини, що надрукована на скріпленій смолою панелі зі стріляних гільз за допомогою ультрафіолетового принтера. Слова авторки: « …Працюючи над проєктом, я хотіла передати контраст жорстокості війни та мистецтва…» Проєкт Меморіалу українським розвідникам у Головному управлінні розвідки (ГУР), номіновано на премію Європейського Союзу в галузі сучасної архітектури – Mies van der Rohe Award (рисунок 15, [12]). Слід зауважити, що українська диайнерка Женя Полосіна отримала американську премію за ілюстрацію до статті «Чотири сценарії закінчення війни в Україні» у The New York Times [13], (рис. 16).





Рис. 14 Світлина балерини *Рис. 15 Проєкт Меморіалу*

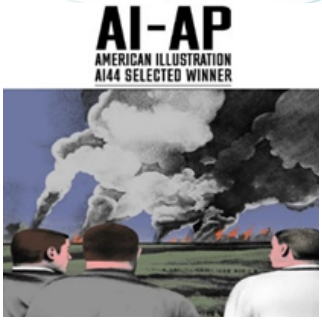


Рис. 16 Ілюстрація

Оригінальні картинки з привітаннями до дня народження під час війни [14](листівка 1, рисунок 17). Патріотична мотиваційна картинка [15] (листівка 2, рисунок 18) Фотоісторії ЗСУ [16] (листівка 3, рисунок 19). Також, є патріотичні листівки-подяки для воїнів ЗСУ та гарно виконані листівки солдату, українському військовому, захиснику від дівчини, дружини, жінки. Картинка зі словами: «Ти – мій герой, моя гордість, моя надія!»



Рис.17 Листівка 1

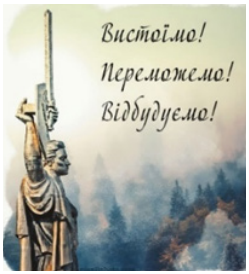


Рис.18 Листівка 2



Рис.19 Листівка 3

Цікавими роботами також є колекційна марка «Російський військовий корабель, все», рисунок 20, [17]; етикетка біла кругла «Слава Україні!» (воїн), рисунок 21, [18]; серед численних – відкритий до Дня авіації України мурал «Привид Києва», рисунок 22,[19].







Рис. 20 Марка *Рис. 21 Етикетка* *Рис. 22 Мурал (стріт-арт)*

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, основними висновками є: констатовано значущість проявлення піклування про маломобільні групи населення, однак, в нормативних документах не означено врахування їх потреб щодо розміщення в місцях захисту, забезпечення функціональними пристроями в побуті, які нададуть можливість виконувати практичні та фізіологічні потреби, а це ставить завдання до універсального дизайну; набуло розвитку інформаційне, художньо-емоційне забезпечення візуальної комунікації, але історичні приклади вказують на недостатність тематики візуальних графічних засобів.

Список використаних джерел:

1. 24 Канал. (2018). У США випустили комікс DC із Путіним і Суперменом. https://24tv.ua/u_ssha_vipustili_komiks_zi_zlim_putinim_i_supermenom_foto_n1076298

2. Батьківщина-мати з мечем та щитом. Патріотична картинка зі словами “Вистоїмо. Переможемо. Відбудуємо.” (2025). Патріотична мотиваційна картинка. https://planbphoto.com/ua/peremozhemo/

3. Вечірній Київ. (2023). На Театральній площі біля опери встановили … https://vechirniy.kyiv.ua/news/81933/

4. Гречка — Новини Кропивницький. (2025). Фільми про війну в Україні: 14 стрічок, які варто… https://gre4ka.info/zhyttia/filmy-pro-vijnu-v-ukrayini-14-strichok-yaki-varto-podyvytysya/

5. Етикетка біла кругла “Слава Україні!” (воїн). (2024). https://upack.kiev.ua/etiketki?product_id=1056

6. Історична правда. (2011). Американський агітпроп часів Другої світової. Частина 2. https://www.istpravda.com.ua/artefacts/4d46d99dd0b18/

7. Harpersbazaar. (2024). Ілюстратор Сергій Майдуков створив артбук про війну… https://harpersbazaar.com.ua

8. LIGA.net. (2023). В Україні затвердили нові норми будівництва укриттів. https://biz.liga.net/ua/all/nedvizhimost/novosti/v-ukraine-utverdili-novye-normy-stroitelstva-ukrytiy-vstupayut-v-silu-s-1-noyabrya2

9. Мурал «Привид Києва». (2022). https://guide.kyivcity.gov.ua/places/mural-pryvyd-kyyeva

10. Nv.ua. (2021). «Зліт диктатора»: У Британії випустили комікс про криваву біографію Путіна. https://ua.news/ua/culture/vzlet-dyktatora-v-brytanyy-vypustyly-komyks-o-krovavoj-byografyy-putyna

11. Освіта. (2019). З 1 квітня вступають у дію нові будівельні норми щодо інклюзивності будівель. https://auc.org.ua/novyna/z-1-kvitnya-vstupayut-u-diyu-novi-budivelni-normy-shchodo-inklyuzyvnosti-budivel-parchaladze

12. Pinterest. (2022). Оригінальні картинки з привітаннями до дня народження під час війни. https://www.pinterest.com/pin/598626975487300321/

13. Постанова Кабінету Міністрів України № 1331. (2024). Деякі питання ведення обліку об’єктів фонду захисних споруд цивільного захисту. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1331-2023-%D0%BF#Text

14. Protovar. (2023). Російський військовий корабель

«все». https://protovar.com.ua/ua/kolekciyna-marka-rosiyskiy-viyskoviy-kor-307032

15. Суспільне Культура. (2025a). Меморіал українським розвідникам у ГУР номінували на престижну премію Mies van der Rohe Award. https://suspilne.media/culture/1138424-memorial-ukrainskim-rozvidnikam-u-gur-nominuvali-na-prestiznu-evropejsku-premiu-mies-van-der-rohe-award/

16. Суспільне Культура. (2025b). На премії American Illustration перемогла українська ілюстраторка Женя Полосіна. https://suspilne.media/culture/996895-na-premii-american-ilustration-peremogla-ukrainska-ilustratorka-zena-polosina/

17. UKR.NET. (2025). У Києві з'явилися нові укриття: Оболонь стала першою… https://life.kyiv.ua/news/u-ki%D1%94vi-z-yavilisya-novi-ukrittya-obolon-stala-pershoyu-de-%D1%97h-uzhe-zveli

18. Українер. (2024). Фотоісторії ЗСУ. https://www.ukrainer.net/fotoistoriia-72-ombr

19. Шоляк, В. (2025). Що таке арт-дизайн. https://wizeclub.education/blog/shh..o-take-art-dizajn

References:

1. 24 Kanal. (2018). DC Comics in the USA released an issue featuring Putin and Superman. https://24tv.ua/u_ssha_vipustili_komiks_zi_zlim_putinim_i_supermenom_foto_n1076298

2. Batkivshchyna-Maty with sword and shield. (2025). Patriotic illustration: "We will endure. We will win. We will rebuild." https://planbphoto.com/ua/peremozhemo/

3. Vechirnii Kyiv. (2023). A new installation was set up at the Theatre Square near the opera house. https://vechirniy.kyiv.ua/news/81933/

4. Hrechka — Kropyvnytskyi News. (2025). War films

in Ukraine: 14 movies worth watching. https://gre4ka.info/zhyttia/filmy-pro-vijnu-v-ukrayini-14-strichok-yaki-varto-podyvytysya/

5. White round sticker “Slava Ukraini!” (warrior). (2024). https://upack.kiev.ua/etiketki?product_id=1056

6. Istorychna Pravda. (2011). American wartime propaganda during World War II. Part 2. https://www.istpravda.com.ua/artefacts/4d46d99dd0b18/

7. Harpers Bazaar. (2024). Illustrator Serhii Maidukov creates an artbook about the war. https://harpersbazaar.com.ua

8. LIGA.net. (2023). Ukraine approved new construction standards for shelters. https://biz.liga.net/ua/all/nedvizhimost/novosti/v-ukraine-utverdili-novye-normy-stroitelstva-ukrytiy-vstupayut-v-silu-s-1-noyabrya2

9. Mural “Ghost of Kyiv.” (2022). https://guide.kyivcity.gov.ua/places/mural-pryvyd-kyyeva

10. NV.ua. (2021). “Dictator’s Rise”: UK releases comic about Putin’s bloody biography. https://ua.news/ua/culture/vzlet-dyktatora-v-brytanyy-vypustyly-komyks-o-krovavoj-byografyy-putyna

11. Osvita. (2019). New construction standards on inclusivity enter into force on April 1. https://auc.org.ua/novyna/z-1-kvitnya-vstupayut-u-diyu-novi-budivelni-normy-shchodo-inklyuzyvnosti-budivel-parchaladze

12. Pinterest. (2022). Original birthday greeting images during wartime. https://www.pinterest.com/pin/598626975487300321/

13. Cabinet of Ministers of Ukraine. (2024). Resolution No. 1331 on the procedure for maintaining records of civil protection shelter facilities. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1331-2023-%D0%BF#Text

14. Protovar. (2023). “Russian warship… done!” Collectible stamp. https://protovar.com.ua/ua/kolekciyna-

marka-rosiyskiy-viyskoviy-kor-307032

15. Suspilne Culture. (2025a). Memorial to Ukrainian intelligence officers nominated for prestigious Mies van der Rohe Award. https://suspilne.media/culture/1138424-memorial-ukrainskim-rozvidnikam-u-gur-nominuvali-na-prestiznu-evropejsku-premiu-mies-van-der-rohe-award/

16. Suspilne Culture. (2025b). Ukrainian illustrator Zhenia Polosina wins American Illustration Award. https://suspilne.media/culture/996895-na-premii-american-ilustration-peremogla-ukrainska-ilustratorka-zena-polosina/

17. UKR.NET. (2025). New shelters appear in Kyiv: Obolon becomes the first district to receive them. https://life.kyiv.ua/news/u-ki%D1%94vi-z-yavilisya-novi-ukrittya-obolon-stala-pershoyu-de-%D1%97h-uzhe-zveli

18. Ukrainer. (2024). Photo stories of the Ukrainian Armed Forces. https://www.ukrainer.net/fotoistoriia-72-ombr

19. Sholiak, V. (2025). What is art design. https://wizeclub.education/blog/shh..o-take-art-dizajn

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.67
УДК 75.038.53:796(477)

ТЕМА СПОРТУ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Коновалова Ольга Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1782-4757
e-mail: o.konovalova@kubg.edu.ua
Веремейко Павло Олександрович,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна
ORCID: 0009-0009-6378-8994
e-mail: poveremeiko.fomd24m@kubg.edu.ua

THE THEME OF SPORT IN UKRAINIAN FINE ARTS

Konovalova Olha,
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1782-4757
e-mail: o.konovalova@kubg.edu.ua
Veremeiko Pavlo,
ORCID: 0009-0009-6378-8994
e-mail: poveremeiko.fomd24m@kubg.edu.ua

Анотація. Після здобуття Україною незалежності спортивна тематика в образотворчому мистецтві поступово вийшла з-під тиску радянських ідеологічних кліше. Виникає питання: як сучасна інтерпретація тілесності

співвідноситься з «фізкультурою і спортом» радянської доби, нонконформістською традицією та художніми пошуками модернізму й авангарду початку XX століття? Довгий час майже не проводилося систематичної роботи з вивчення, архівації та популяризації спортивних сюжетів у мистецтві. Лише останніми роками спостерігається відновлення інтересу до тілесності, що виходить за межі суто спортивної тематики й набуває сучасних інтерпретацій, зокрема, у контексті гендерної ідентичності.

Запропоноване дослідження не претендує на всеосяжність і є лише однією «цеглиною» в розбудові маловивченої та не структурованої теми спорту в образотворчому мистецтві України. У публікації лаконічно позначено ключові етапи побутування зазначеної тематики – від розважально-публічних заходів (циркові номери, кінні змагання) зламу XIX – початку XX століть до оновленої пластики тілесності авангарду та подальших ідеологем соціалістичного реалізму. Підкреслено зміни в інтерпретації теми спорту після набуття Україною Незалежності – намагання художників уникати образних плакатних кліше й гучних гасел, зосереджуючись на художній складовій – виразності композиції, кольору, енергії твору загалом.

Запропоновано подальший рух дослідження теми спорту в творчості українських митців початку XXI століття. Виявлення, систематизація та аналіз візуального матеріалу дозволять не тільки окреслити місце спортивної тематики в історії національного образотворчого мистецтва, а й узагальнити ідею тілесності на рівні духовно-візуальної історії України.

Ключові слова: образотворче мистецтво, тема спорту, живопис, український авангард, соціалістичний реалізм, радянська пропаганда, сучасні мистецьки практики.

Abstract. After Ukraine gained independence, sports themes in the visual arts gradually emerged from under the pressure of Soviet ideological clichés. This raises the question: how does the modern interpretation of physicality relate to the 'physical culture and sports' of the Soviet era, the non-conformist tradition, and the artistic explorations of modernism and the avant-garde of the early 20th century? For a long time, there was almost no systematic work on the study, archiving, and popularisation of sports themes in art. Only in recent years has there been a resurgence of interest in physicality that goes beyond purely sports themes and takes on contemporary interpretations, particularly in the context of gender identity.

This study does not claim to be comprehensive and is only one 'brick' in the development of the little-studied and unstructured topic of sport in the visual arts of Ukraine. The publication concisely outlines the key stages in the development of this theme – from entertainment and public events (circus acts, horse races) at the turn of the 19th and 20th centuries to the renewed plasticity of the avant-garde and the subsequent ideologemes of socialist realism. It highlights changes in the interpretation of the theme of sport after Ukraine gained independence – artists' attempts to avoid figurative poster clichés and loud slogans, focusing on the artistic component – the expressiveness of the composition, colour, and energy of the work as a whole.

Further research into the theme of sport in the work of Ukrainian artists of the early 21st century is proposed. The identification, systematisation and analysis of visual material will not only allow us to define the place of sporting themes in the history of national visual art, but also to generalise the idea of physicality at the level of Ukraine's spiritual and visual history.

Keywords: fine arts, sports theme, painting, Ukrainian avant-garde, socialist realism, Soviet propaganda, contemporary art practices.

Вступ. Тема спорту в національному мистецтві сьогодення набуває більш масштабного забарвлення, ніж агітація до здорового способу життя. Стан суспільства вимагає говорити про єднання зусиль, командний посуп, психічне здоровя та тілесну витримку. Адже формування національної ідентичності неодмінно відбувається як усвідомлення традицій загартування фізичного й духовного, що є вкрай актуальним у реаліях сьогодення.

Постановка проблеми. З'явившись як наслідок промислової революції та перетворившись на важливу складову сучасності, спорт став одним із ключових джерел натхнення для багатьох художників у всьому світі. Втім, досі немає цілісного наукового огляду, який би простежував розвиток спортивної тематики в українському образотворчому мистецтві від витоків і народних традицій до радянських плакатів, коли спорт набув пропагандистського забарвлення, і сучасних інтерпретацій, де спортивна тема виходить за межі ідеології та постає як естетичний чи особистісний досвід.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До теми спорту звертались відомі західноєвропейські мистецтвознавці, історики мистецтва та філософи. Дослідники розглядали спорт не лише як тему для зображення, але і як соціокультурний феномен, що має глибокі зв'язки з естетикою, філософією та політикою різних епох. Одним із перших дослідив іконографію спорту австро-англійський дослідник і мисливець Вільям А. Бейлі-Громан (William A. Baillie-Grohman). У 1913 році видано книгу «Спорт в мистецтві: Іконографія спорта. Ілюстрації польових видів спорту Європи та Америки

з XV по XVIII століття» [13]. І хоча робота присвячена здебільшого мистецтву полювання, це був перший досвід охоплення значного репертуару зображень і вважається знаковою розвідкою.

Бернард Вір (Bernard Vere) висвітлив роль спорту як ключового джерела натхнення для багатьох художників-модерністів у дослідженні «Спорт і модернізм у візуальному мистецтві Європи, 1909–1939» [15]. Автором запропоновано нове трактування аспектів низки авангардних рухів, зокрема італійського футуризму, кубізму, німецького експресіонізму, радянського конструктивізму, італійського раціоналізму та Баугаузу.

Лаконічний екскурс про історію спортивної тематики в живописі представлено на сторінці kyiv.gallery [6]. Зазначено, що «перші твори станкового живопису відповідної тематики з'явилися в епоху Ренесансу. Найчастіше на полотнах на той час з'являлися шахісти під час чергової партії – святі, діячі церкви та політичні лідери. У пізніші часи до популярних спортивних сюжетів крім шахів увійшов крокет, боротьба, біг, кінні змагання та футбол» [6]. На сторінці представлено прізвища митців і найвідоміші картини про спорт. Сайт doshka більш розлого надає історію спортивної тематики у різних видах мистецтва – від доби античності до сучасної фотографії і цифрових технологій [5].

Утім, на сьогодні немає грунтовного й системного дослідження теми спорту в українському мистецтві. Зазначена тематика не була серед пріорітетних напрямків – твори із зображенням сцен змагань і сьогодні розглядаються здебільшого у контексті ідеологічних завдань соціалістичного реалізму і не дають повної картини щодо культурно-естетичного значення мистецьких творів на спортивну тематику в національному просторі [7, 10].

Українські художники залишаються на периферії досліджень, хоча їх роботи показують, як саме візуалізувалась тема спорту і яку роль відігравала у впливі на свідомість соціуму. Ця проблема вписується у значно ширший контекст української історико-культурної парадигми. Ще до проголошення незалежності у 1991 році Іван Дзюба у своїй знаковій праці 1988 року «Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність?» наголошував на наслідках колоніального статусу та репресивної політики імперських центрів [3]. Це сповна стосується й мистецтва: тема спорту, як і багато інших сюжетів, лишалася роздрібненою та несистемною. Видавництво «Мистецтво» у радянські часи і в пострадянську добу намагалося частково компенсувати цю прогалину, публікуючи альбоми та каталоги, що розширювали горизонти української культури, хоч і в жорстких умовах цензури та браку ресурсів. У далекому 1978 році видруковано комплекті листівок «Спорт в українському образотворчому мистецтві». Серед двадцяти трьох репродукцій представлено, зокрема, картини З. Лерман, С. Подеревянського, В. Рижиха, Т. Яблонської [11].

На початку XXI ст. взаємозв'язок фізичної культури і спорту з мистецтвом висвітлювали С. Козуб і І. Троц, підкреслюючи їх важливе місце в системі сучасної культури, демонструючи «всю красу духовної особистості людини та її естетичне виховання» [8]. Погляд на сучасні візії спортивної тематики презентовано у дослідженні вуличного мистецтва України (скульптури, муралів та графіті) та їх спрямування на вирішення естетичних і, як наслідок, етичних завдань [9]. Саме завдяки таким спробам сьогодні ми маємо бодай частину матеріалу для вивчення історії теми спорту в українському образотворчому мистецтві.

Невирішеною частиною проблеми залишається реконструкція цілісної картини розвитку спортивних образів у мистецтві України від витоків до сьогодення. Дослідники здебільшого залишають поза полем уваги індивідуальні художні пошуки та відображення спорту як естетичного явища. Необхідним є також вивчення маловідомих джерел – локальних музейних та приватних збірок з унікальними прикладами спортивної тематики.

Мета статті. Робота не претендує на повне висвітлення теми спорту в українському мистецтві, а є спробою окреслити умовну канву розвитку цього сюжету. Головна мета – привернути увагу до малодослідженої теми та вказати на необхідність подальшого пошуку й кропіткої архівної роботи. Варто акцентувати увагу на виявленні національних символів, сюжетів і стилістичних рішень, які вирізняють українську традицію від загальнорадянського канону та демонструють самобутність візуальної культури спорту.

Виклад основного матеріалу дослідження. У добу античності людське тіло, гармонійне й треноване, сприймалося як досконалий витвір богів. Саме тоді спорт уперше став об'єктом мистецького зацікавлення. Зображення атлетів і сцени змагань прикрашали посуд, архітектурні розписи та сакральні споруди. У подальші століття спортивні практики завойовували дедалі більшу популярність, надихаючи митців різних епох і художніх напрямів на створення численних творів.

Спорт і фізична активність як тема в українській образотворчості з'являлася ще наприкінці XIX – початку XX століть. Це не були масові зразки, але у мистецтві модерну зустрічаються сюжети з кінними змаганнями, гімнастикою, цирковими виступами. Нове бачення руху й тілесності особливо розробляли митці театральної

сцени – Анатолій Петрицький, Олександр Хвостенко-Хвостов. У 1920-ті роки Вадим Меллер працював із Лесем Курбасом, створюючи сценографічні образи, де тіло трактувалося як динамічна конструкція, підпорядкована ритму й простору (Іл. 1). Олександра Екстер динамічно окреслювала пластику жіночого тіла, не зосереджуючи увагу виключно на творення сценічного костюма (Іл. 2). Так, естетика конструктивізму виводила тілесність у площину універсального символу гармонії та дисципліни – категорій, близьких до спортивного досвіду.





Іл. 1. Вадим Меллер. Ескіз костюма «Блакитна танцівниця» (1919)

https://artukraine.com.ua/a/na-mapi-ukrainskogo-avangardu/

Іл.2.Олександра Екстер. Ескіз костюма до вистави «Фаміра Кіфаред» (1916)

https://www.uascenography.com/performance/english-oleksandra-ekster

На превеликий жаль, український авангард було фактично «збито у польоті»: частину митців вигнано зі Спілки, інші опинилися під загрозою переслідувань, бойчукістів розстріляно, їх роботи знищено або

тавровано як «формалістичні». Репресії сталінської доби зламали цілі покоління художників, а разом із ними – можливість подальшого розвитку теми спорту в національному мистецтві. Відтак, тема спорту була поставлена під контроль і набула ідеологічного характеру. Цензура й політичний тиск на певний час витіснили українську ідентичність з мистецького поля, підмінивши її агітаційним образом «спортсмена-патріота» під гаслом «фізкультуру і спорт – у побут населення». Значну увагу приділяли масовому спорту: мистецтво мотивувало громадян до занять, демонструючи ідеалізовані образи здорових і сильних спортсменів.

Варто зазначити, що використання спортивних сюжетів у мистецтві як засобу політичної пропаганди було характерним не лише для СРСР, а й для інших тоталітарних режимів XX століття (зокрема нацистської Німеччини). Проте більшовики радикально переосмислили цю тему: з приватної чи елітарної активності спорт перетворився на масову ідеологічну вітрину (Іл. 3).



Іл. 3. «З новими рекордами прийдемо до фінішу світової спартакіади!». Плакат. Архів Книжкової палати України (1934) https://chytomo.com/iak-mystetstvo-stvoriuie-tsilisnu-kartynu-ukrainskoi-kultury/

До візуальних форм належали панно, календарі спортивних подій, таблиці чемпіонатів, плакати та афіші, рекламні листівки, стінгазети, стенди й тематичні куточки в колективах. Одночасно створювалися героїзовані образи спортсменів, які втілювали найкращі якості радянської людини та надихали молодь до спортивних досягнень (Іл. 4).



Іл. 4. «Гартуйся, олімпійська зміна!» Плакат, 1987 р. https://violity.com/ua/112590290-sport-plakat-srsr-zagartujte-olimpijsku-zminu-89h58sm

Загалом, у радянському суспільстві заняття фізкультурою часто трактувалися не як «гра» чи «дозвілля», а як модель праці. Відомий культуролог і критик Борис Гройс зауважував, що у радянському мистецтві атлетичне тіло часто трактувалося як мімезис машини – зразок дисципліни, продуктивності й механічної сили [14, с. 78]. Подібний ефект ми бачимо і в українському образотворчому мистецтві середини XX ст.: у мозаїках на фасадах громадських споруд, у графічних плакатах київських художників спортсмени постають не

як індивідуальні особистості, а як узагальнені символи колективу. Їхні тіла уподібнені до добре налагоджених механізмів, що віддзеркалюють індустріальну дисципліну й утопію «нової людини». Зазначений наратив було продовжено й у монументальному мистецтві України 1980-х років (Іл. 5).



Іл. 5. «Олімпійці», мозаїка, 1980 р. Київ, Дарницький бульвар, 5. Фото О. Конвалової

Утім, ще за часів драматичних 1930-х були створені вітчизняні приклади, які вирізнялися на тлі загальної ідеологізації теми. Учениця Михайла Бойчука, Оксана Павленко, у 1932–1934 роках створює ескізи «Дівчина-фізкультурниця» до монументальної фрески «Фізкультура і спорт у СРСР» для Червонозаводського театру в Харкові (Іл. 6, 7). Роботи демонструють характерний для бойчукістів монументалізм: у Павленко спорт постає як образ гармонії, здоров'я та тілесної краси. Вплив учителя, який прагнув поєднати традиції візантійського іконопису з модерністським пошуком універсальної мови, відчувається у ритмічності композиції.





Іл. 6. Оксана Павленко, Дівчина-фізкультурниця, Ескіз фрески Фізкультура і спорт у СРСР у Харківському червонозаводському театрі, 1932 – 1934, Колекція NAMU

Іл. 7. Оксана Павленко, Ескіз фрески Фізкультура і спорт у СРСР у Харківському червонозаводському театрі, 1932- 1934, Колекція Запорізького обласного музею

https://supportyourart.com/stories/oksana-pavlenko/

Йшов час, змінювалась епоха, і українські художники відчували ці трансформації на власному мистецькому полі. На противагу типовим ідеологічним образам 1950-х років варта уваги картина Тетяни Яблонської «Ранок»

(Іл. 8). На полотні художниця зобразила власну доньку, яка робить ранкову гімнастику у київській квартирі. Цей твір став символом початку «відлиги»: перехід від темряви до світла, від сну до пробудження втілено через образ молодого тіла та промені сонця, що заливають кімнату. Робота вирізняється щирістю й життєрадісною атмосферою, позбавленою прямої агітаційності.



Іл. 8. Тетяна Яблонська, «Ранок», 1954
https://www.wikiart.org/uk/yablonska-tetyana-nilivna/ranok-1954

Після періоду «відлиги» 1950–1960-х років, коли М. Хрущов дозволяв більше свободи у живописі, а соцреалізм почав м'якшати, з'являлися роботи, що поєднували радянську тематику з елементами індивідуальної художньої експресії. До кінця 1970-х вже сформувалися стилістичні риси пізньорадянського живопису: реалістичне зображення, увага до деталей, але з більш природними композиційними рішеннями.

Класичний приклад – «Мотокрос» Валерія Мозока (1979): реалістично, динамічно, з акцентом на рух, швидкість і силу (Іл. 9). Мотоциклісти буквально вириваються з полотна з відчуттям енергії гонки. Стиль поєднує реалістичну передачу деталей із легкою експресією – спіральний ландшафт, гра світла на напружених позах. При цьому картина не просто пропагує спорт, а показує його як видовищну активність і драйв.





Іл. 9. Валерій Мозок, «Мотокрос», 1979.
https://uartlib.org/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/sport-v-ukrayinskomu-obrazotvorchomu-mystetstvi-komplekt-reproduktsij/?srsltid=AfmBOorIcU-izH7K_3Mag09MHxh3h-MvCsTz87cPQoj7M2LR2UhFIOnT
Іл. 10. Віктор Микитенко, «Ті, що біжать до перемоги», 2021.
https://kyiv.gallery/mikitenko-viktor/kartina-begushtie-k-pobede-13706

Варто відзначити виставки, які відбувались протягом останніх років і є насьогодні важливим матеріалом для подальших досліджень. Київська галерея «ЦЕХ» у серпні 2015 року відкрила виставку «Спорт як мистецтво». В

концепції куратора підкреслюється, що «мистецтво, спорт і наука – три речі, які властиві людині. Мистецтво та спорт ріднить поняття арени. Спорт відбувається лише за умови присутності глядача, як глядача у мистецтві; спорт потребує надусиль для досягнення результату, як і наука; спорт – це тривала підготовка та публічна демонстрація досягнень [12]. У виставці взяли участь художники, які постійно співпрацюють з галереєю: Микола Білоус, VALYA, Ярослав Деркач, Рустам Мірзоєв, Сергій Олексюк і Євген Петров.

У вересні 2020 року в галереї Bereznitsky Art Foundation відкрилась виставка «Citius! Altius! Fortius! Мистецтво і спорт», на якій було представлено добірку художніх творів періоду 1960-80х років із колекції Фундації Березницьких. «Виставка звертається до спорту як до одного із ключових сюжетів в українському мистецтві радянського періоду. Досліджуючи цю тему, до якої широко зверталися як соцреалісти, так і нонконформісти, проєкт ставить питання про те, чим було мистецтво в радянський час, і, зокрема, мистецтво спорту. …Серед представлених авторів: Михайло Вайнштейн, Сергій Григор'єв, Сергій Лисенко, Віктор Рижих, Юрій Сиротенко, Ніна Божко, Аркадій Чичкан, Григорій Шпонько» [1].

У контексті сучасного українського мистецтва картина Віктора Микитенка «Ті, що біжать до перемоги» (2021) може виступати свого роду символічним мостом між класичними спортивними образами попередніх епох і новим художнім підходом до тіла та руху. У центрі композиції – вершники, що женуть коней уперед, до уявної лінії фінішу. Художник обирає акварель, щоб передати динаміку та атмосферу руху: легкі мазки створюють відчуття швидкості, розмиття фону ніби втягує глядача в ритм скачок. Фігури подані узагальнено, без деталізації,

але саме завдяки цьому зберігається енергія змагання, напруга моменту.

Висновки. Спортивна тематика в українському образотворчому мистецтві пройшла довгий шлях – від естетичних пошуків модерну й авангарду до радянської ідеологічної експлуатації та сучасних експресивних інтерпретацій. Аналіз показує, що навіть у суворих умовах цензури українські художники знаходили можливості відобразити рух, тіло та енергію спорту.

Сучасні митці продовжують цю традицію, трансформуючи класичні мотиви в сучасну художню мову. Спорт в мистецтві України – це не лише інструмент пропаганди, а й форма візуальної культури, що відображає національну ідентичність, естетичні пошуки та культурну пам'ять.

Список використаних джерел:

1. Відкриття виставки «Citius! Altius! Fortius! Мистецтво і спорт» в Bereznitsky Art Foundation. URL:https://jetsetter.ua/event/vidkryttya-vystavky-citius-altius-fortius-mystetstvo-i-sport-v-bereznitsky-art-foundation/

2. Горбачов Дмитро. На мапі українського авангарду. Art Ukraine, 2022. URL: https://artukraine.com.ua/a/na-mapi-ukrainskogo-avangardu/

3. Дзюба І. Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність? Україна. Наука і культура. Щорічник. К. Т-во «Знання». 1988, вип. 22. С. 309–325.

4. Історія фізичної культури та спорту в Україні. URL:http://lib.idgu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/02/Історія-фізичної-культури-та-спорту-в-Україні.pdf

5. Картини про спорт: відображення динаміки руху в мистецтві. URL:https://doshka.com.ua/kartini-pro-sport-vidobrazhennya-dinamiki-rukhu-u-mistectvi/

6. Картини про спорт: живопис застиглого руху.

URL:https://kyiv.gallery/statii/kartyny-pro-sport-zhyvopys-zastyhloho-rukhu

7. Картини про фізкультуру, спорт і здоровий спосіб життя URL:https://socrealizm.com.ua/gallery/category/sport

8. Козуб С.В., Троц І.В. Взаємозв'язок фізичної культури і спорту з мистецтвом. Міждународна наукова конференція «Взаємодія культури, науки та мистецтва в контексті нравственного розвитку сучасного європейського суспільства»: матеріали конференції, 28–29 грудня 2021 р. Рига, Латвія: «Baltija Publishing», 2021. С. 21–24.

9. Кузнецова І.О., Лільчицький О.В. Особливості візуального відображення спортивного життя у вуличному мистецтві України. Art and Design. 2020. № 2 (10). С. 61–72. URL:https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/16209

10. Процiв Іван. «Тематична картина» у радянській системі та умовах свободи творчості. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2010. Вип. 21. С. 146–153. URL:https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/21/17.pdf

11. Спорт в українському образотворчому мистецтві. Комплект репродукцій. 23 репродукції. Упорядник Л. Масловська. Київ: Мистецтво. 1979. URL:https://uartlib.org/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/sport-v-ukrayinskomu-obrazotvorchomu-mystetstvi-komplekt-reproduktsij/?srsltid=AfmBOoqTKPh3fRyulXnwIQD26jrxqdLoKo_Co-6FuquPBhiCKhfqsFXU

12. Спорт. Груповий проект, присвячений десятиріччю галереї ЦЕХ. Живопис, скульптура, Інсталяція. URL:https://tsekh.com.ua/?page_uid=1284116099&page_lang_id=1&opening_id=96&page_type=3

13. Baillie Grohman. Sport in Art: An iconography of sport. Illustrating the field sports of Europe and America from the Fifteenth to the Eighteenth Century. London: Ballantyne.

1913. 422 pp. URL:https://publicdomainreview.org/collection/sport-in-art/

14. Groys B. Alexander Deineka. The Eternal Return of the Athletic Body. In: Zozaya, M., Sanguino, J. (Eds.) Aleksandr Deineka (1899–1969). Madrid: Fundación Juan March, 2011, c. 78–83.

15. Vere Bernard. Sport and modernism in the visual arts in Europe, c. 1909–39. Manchester University Press. 2018. 240 pp.

References:

1. Vidkryttia vystavky «Citius! Altius! Fortius! Mystetstvo i sport» v Bereznitsky Art Foundation. URL:https://jetsetter.ua/event/vidkryttya-vystavky-citius-altius-fortius-mystetstvo-i-sport-v-bereznitsky-art-foundation/

2. Horbachov Dmytro. Na mapi ukrainskoho avanhardu. Art Ukraine. 2022. URL:https://artukraine.com.ua/a/na-mapi-ukrainskogo-avangardu/

3. Dziuba I. Chy usvidomliuiemo natsionalnu kulturu yak tsilisnist? Ukraina. Nauka i kultura. Shchorichnyk. K. T-vo «Znannia». 1988, vyp. 22. S. 309–325.

4. Istoriia fizychnoi kultury ta sportu v Ukraini. URL: http://lib.idgu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/02/Історія-фізичної-культури-та-спорту-в-Україні.pdf

5. Kartyny pro sport: vidobrazhennia dynamiky rukhu v mystetstvi. URL:https://doshka.com.ua/kartini-pro-sport-vidobrazhennya-dinamiki-rukhu-u-mistectvi/

6. Kartyny pro sport: zhyvopys zastyhloho rukhu. URL:https://kyiv.gallery/statii/kartyny-pro-sport-zhyvopys-zastyhloho-rukhu

7. Kartyny pro fizkulturu, sport i zdorovyi sposib zhyttia. URL:https://socrealizm.com.ua/gallery/category/sport

8. Kozub S.V., Trots I.V. Vzaiemozviazok fizychnoi kultury i sportu z mystetstvom. Mizhdunarodna naukova konferentsiia «Vzaiemodiia kultury, nauky ta mystetstva v

konteksti nravstvennoho rozvytku suchasnoho yevropeiskoho suspilstva»: materialy konferentsii, 28–29 hrudnia 2021 r. Ryha, Latviia: «Baltija Publishing», 2021. S. 21–24.

9. Kuznetsova I.O., Lilchytskyi O.V. Osoblyvosti vizualnoho vidobrazhennia sportyvnoho zhyttia u vulychnomu mystetstvi Ukrainy. Art and Design. 2020. № 2 (10). S. 61–72. URL:https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/16209

10. Protsiv Ivan. «Tematychna kartyna» u radianskii systemi ta umovakh svobody tvorchosti. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv. 2010. Vyp. 21. S. 146–153. URL:https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/21/17.pdf

11. Sport v ukrainskomu obrazotvorchomu mystetstvi. Komplekt reproduktsii. 23 reproduktsii. Uporiadnyk L. Maslovska. Kyiv: Mystetstvo. 1979. URL:https://uartlib.org/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/sport-v-ukrayinskomu-obrazotvorchomu-mystetstvi-komplekt-reproduktsij/?srsltid=AfmBOoqTKPh3fRyulXnwIQD26jrxqdLoKo_Co-6FuquPBhiCKhfqsFXU

12. Sport. Hrupovyi proekt, prysviachenyi desiatyrichchiu halerei TsEKh. Zhyvopys, skulptura, Instaliatsiia. URL:https://tsekh.com.ua/?page_uid=1284116099&page_lang_id=1&opening_id=96&page_type=3

13. Baillie Grohman. Sport in Art: An iconography of sport. Illustrating the field sports of Europe and America from the Fifteenth to the Eighteenth Century. London: Ballantyne. 1913. 422 pp. URL:https://publicdomainreview.org/collection/sport-in-art/

14. Groys B. Alexander Deineka. The Eternal Return of the Athletic Body. In: Zozaya, M., Sanguino, J. (Eds.) Aleksandr Deineka (1899–1969). Madrid: Fundación Juan March, 2011, c. 78–83.

15. Vere Bernard. Sport and modernism in the visual arts in Europe, c. 1909–39. Manchester University Press. 2018. 240 pp.

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.68
UDC 7.053:746:7.012(4-11) ”16/18”

ОРНАМЕНТИКА КУНТУШЕВИХ ПОЯСІВ СХІДНОЇ ЄВРОПИ, ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ В СУЧАСНОМУ АРТДИЗАЙНІ

Махиня Людмила Миколаївна
Студентка ІІІ курсу «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»
ORCID iD: https://orcid.org/0009-0002-0375-0547
lmmakhynia.fomd23@kubg.edu.ua

Школьна Ольга Володимирівна
Професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва,
доктор мистецтвознавства
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7245-6010
o.shkolna@kubg.edu.ua

EASTERN EUROPEAN KUNTUSH BELTS' ORNAMENTATION AS A SOURCE OF INSPIRATION IN CONTEMPORARY ART DESIGN

Makhinya Lyudmila Mykolayivna,
3rd-year student, Faculty of Fine Arts
ORCID iD: https://orcid.org/0009-0002-0375-0547
lmmakhynia.fomd23@kubg.edu.ua
Shkolna Olga Volodymyrivna,
Doctor of Art Studies, Professor,
Head of the Department of Fine Arts
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7245-6010
o.shkolna@kubg.edu.ua

Анотація. Актуальність дослідження зумовлена зростаючим інтересом до вивчення візуальної спадщини Східної Європи та ролі декоративно-прикладного та побутового мистецтва у формуванні культурної ідентичності. Об'єктом дослідження є пояс кунтуш як історико-культурне явище. Предметом дослідження є орнаментація поясів, її походження, еволюція та трансформації в сучасному мистецтві. Кунтушевий пояс, що сформувався у XVII–XVIII ст. у середовищі східноєвропейської шляхти, є унікальним феноменом культурної спадщини Східної Європи. Його поява була зумовлена низкою історико-культурних факторів: запозиченням орієнтальних традицій (турецьких, перських, татарських поясів), розвитком місцевих ткацьких шкіл й прагненням шляхти до самовираження через костюм як символ статусу й ідентичності. Таким чином, вплив кунтушевого пояса на сучасне мистецтво є багатоплановим: від музейної реконструкції та історичних відтворень до модних тенденцій, сценографії й цифрового дизайну. Його орнамент і сьогодні залишається джерелом натхнення, доводячи, що декоративна культура минулого здатна жити новим життям у сучасних формах.

Ключові слова: орієнтальні традиції, кунтушевий пояс, Східна Європа, ткацькі школи, мистецтво, декоративна культура.

Abstract. The research's actuality is conditioned by the growing interest in studying Eastern Europe's visual heritage and the role of decorative and life arts in the formation of cultural identity. The object of the study is kuntush belt as a historical and cultural phenomenon. The subject of the study is belt ornamentation, its origin, evolution and transformations in contemporary art. The kuntush belt was formed in the 17th–18th centuries among the Eastern European nobility and

it is a unique phenomenon of the cultural heritage of Eastern Europe. Its emergence was due to a number of historical and cultural factors: the borrowing of oriental traditions (Turkish, Persian, Tatar belts), the development of local weaving schools and the nobility's desire for self-expression through costume as a symbol of status and identity. Thus, the influence of the kuntush belt on contemporary art is multifaceted: from museum reconstruction and historical reproductions to fashion trends, scenography and digital design. Its ornament remains a source of inspiration today and it proves that the decorative culture of the past is capable of living a new life in modern forms.

Keywords: oriental traditions, kuntush belt, Eastern Europe, weaving schools, art, decorative culture.

Introduction. The kuntush belt is one of the exquisite elements of traditional men's attire in Eastern Europe's noble culture of the 17–18th centuries. This textile product usually was made with expensive fabrics and it was decorated with complex ornamental compositions. It has acquired special significance not only as a cloth element but also as a symbol of social status, cultural affiliation and aesthetic preferences of its time. The kuntush belt's popularity spread to the territories of modern Ukraine and Poland – there were formed its local traditions, production techniques and decorative styles. The fashion's emergence for such a dress was due to the spread in the 16th century of the myth about the valiant families' origin of the Polish Lithuanian Commonwealth from ancient Sarmatians who had Iranian roots. Also at this time Ukrainian Turkish ties gained a great importance; they were associated with historical circumstances and changes in relations with the Crimean Tatars.

The research's actuality is conditioned by the growing interest in studying Eastern Europe's visual heritage and the

role of decorative and life arts in the formation of cultural identity. At the current historical stage there was a revival of national clothing, ornamentation and stylization in fashion and art so the study of the kuntush belt's origin and symbolism has not only historical and cultural context, but also in a practical one – as a kind of a source of inspiration for artists, designers, reenactors and researchers of visible culture.

The object of the study is kuntush belt as a historical and cultural phenomenon. **The subject of the study** is belt ornamentation, its origin, evolution and transformations in contemporary art.

The aim of the work is to determine the origins of kuntush belt, the features of its ornamental decoration and to understand the influence of these artistic traditions on modern art design.

Research objectives: to analyze the historical circumstances of the kuntush belt's emergence and spreading; to explore the artistic, aesthetic and technological features of ornaments; to identify modern manifestations and options for using kuntush ornamentation in contemporary art, fashion and design.

Kuntush's outfit is a traditional outerwear of the Polish Lithuanian Commonwealth's noble class, it was worn in Poland and on the territories of modern Ukraine and Belarus in the 17–18th centuries [10, ст. 236]. This outfit was worn over a zhupan, it had wide sleeves and an open front part and it was often complemented by a special decorative belt – a kuntush belt. This belt did not perform a purely utilitarian function like ordinary belts, but it was an important element of the representation of status, wealth and aesthetic taste.

In the noble men's costume the kuntush belt played the role of both a decorative and semiotic accessory: it not only emphasized the posture but also reflected the owner's status and origin, his belonging to the elite and also respect for

traditions. So it is no wander that the belt, like the kuntush, became a symbol of the nobility's national attire – the so-called Sarmatian fashion which combined elements of Eastern and European costume and formed a specific visual code of the Polish Lithuanian Commonwealth (рис. 1-2).



Рис. 1. Vaclav Revusky in a suit with a belt 18th century.



Рис. 2. Tadeusz Bogdanovich, portrait from 1891, by Vikenty Slendzinski.

Over time kuntush belt firmly took its place in the Ukrainian elite's costumes [13, ст.129] and belt's simpler and cheaper versions were liked by Cossacks. With the beginning of the manufactories' development which produced this type of costume, belts became more accessible to a wider circle of connoisseurs. Kuntush belt can be seen in many images and full-length portraits of hetmans, foremen and ordinary Cossacks, for example, in the portrait of Yarema Vyshnevetsky (portrait by Tomasz Leśniowski in the Vyshnivts Palace) (рис. 3).



Рис. 3. Yarema Wyszniewiecki. Portrait by Tomasz Leśniowski in the Wyszniewiecki Palace 18th century.

The first information about the Cossacks' clothing is found in the notes of the Austrian diplomat Erich Lasota and in the work of Guillaume-Levasser de Beauplan "Description of Ukraine" [5, ст. 37]. At that time victorious military campaigns

against the Turks and Tatars allowed the Cossacks to dress in expensive trophy items. L. Shapoval noted that the Cossacks' festive clothing was luxurious: a white shirt, harem pants decorated with wide gold edging along the side seams, a belt, a Circassian coat, a cloth half-skirt, a caftan, a zhupan made of coarse cloth, a fur hat made of black foxes, a hat with a brim ending in a gold tassel and boots [9, ст. 162].

The kuntush belt's appearance is associated with the formation of a special type of noble class clothing, it arose in the second half of the 17th century and was based on military costume and influences from Eastern fashion. There was formed the Sarmatian knight's image in the noble environment after numerous wars with the Ottoman Empire, Tatar khanates and alliances with the Persians. According to that image Sarmatian knight had not only a military lifestyle but also he preferred clothing with decorative, rich elements of the oriental type.

Many historians (also D. Yavornytsky) note that numerous goods were transported from the East to the West, including works of high artistic value. A significant part of the Eastern exports remained in place and was in demand with the local population. After gaining popularity on the Polish Lithuanian Commonwealth's eastern borders the goods of Persian and Turkish merchants (including precious artistic fabrics) captured the nobility's imagination to such an extent that they began to be used for sewing and be added as decoration to the most solemn costumes.

Kuntush belts gained great popularity and occupied a prominent place in the nobility costume. During this period, they began to be made of expensive silks with the addition of gold and silver threads. "The length of such a belt reached from 2 to 5 meters. Such an artwork contained up to 200 or more grams of real gold or silver and it cost as much as 2–3 villages" [8, ст. 130].

Belts were woven on special looms or were brought from the East. They became an indicator of noble wealth and honour. Wearing an expensive belt was tantamount to demonstrating a coat of arms – a symbol of personal dignity. Thus, the kuntush belt gradually acquired a ritual significance in representative attire (рис. 4).



Рис. 4 A type of kuntush belt with heraldic symbols of the Polish Lithuanian Commonwealth 18th century.

It is worth noting that the artistic and stylistic features of typological groups of gold-woven products were made in the workshops of Galicia in the 18th century had the significantly difference from similar products from other regions of Eastern Europe. If the nature of decorative fabrics was dominated by Western European stylistic features (Baroque and Rococo) then the compositions of clothing fabrics are marked by a

significant influence of Muslim stylistics – Persian and Turkish art.

The so-called Persian belts (pasy perskie) were very popular and they became a model for further European production. This is no coincidence as Turkish and Persian weaving traditions were well known to the Polish Lithuanian community, especially among diplomats, military personnel and merchants who were actively in contact with the Islamic world. Not only the manufacturing techniques came from there but also the typical ornamental motifs: stylized floral patterns, rosettes, medallions and complex symmetrical compositions. The colour palette with a predominance of red, gold, garnet and dark green was also borrowed.

The Persian weaving workshop in town Stanislaviv was the most significant in the development of the weaving art in the lands of ethnic Ukraine, it reflected the interaction of Eastern and Western traditions of gold ornamental products. It arose around the 1740s, when a weaver of Armenian origin, Dominik Misierovych, settled in the city. It is no coincidence that O. Shkolna considers 1744 to be the beginning of the heyday of the Stanislaviv Persian weaving industry [10, ст. 238]. Belts were entrusted for making to men because it was quite a hard physical job that required continuous, all-day work. Unfortunately not a single signature product has survived from this manufactory. However, O. Shkolna points out that belts of another manufacturer from ethnic Ukraine have survived – with the brand “Buchach” and the image of a horse [10, ст. 238] (рис. 5).







Рис. 5. Marks of Buchach kuntush belts based on materials from the MNW collection 18th century [10, cm. 132].

In Eastern Europe kuntush belts were developed in the form of separate local weaving schools. The most famous of them was the Slutsk Manufactory, it was founded in the middle of the 18th century. This factory products were distinguished by high quality, complexity of ornaments and richness of materials. They were exported throughout the Polish Lithuanian Commonwealth and even to Western Europe. The Slutsk silk belt manufactory annually produced goods worth up to 10 thousand zlotys [8, ст. 130].

There was a fashion for imported gold-woven fabrics among the Galicia nobility and burghers and its high cost contributed to the establishment of the local silk-weaving and gold-weaving crafts. The first attempts to establish local gold weaving are associated with the gold and silver weaving production by the Greek Manuel Korfinsky in Brody at the end of the 17th century and the continuation of the tradition of making decorative gold-woven fabrics in the 18th century [12].

Weaving workshops (Persian weaving mills) were

organized on the territories of Eastern Galicia due to its geographical location for the activities of emigrant weavers from the East. Among the first Persian weaving mills were workshops in Stanislaviv, Buchach, Brody, Olesk, Kutkor, and Unev.

The first of such a such workshop in Brody was based on the experience of the owner, Stanisław Koniecpolski, who spent four years in Ottoman captivity. Being an educated man with a lively mind, "he studied well the traditions of this region and brought to his Persian workshop Western (from Polish Gdansk and weavers from Flanders) as well as Eastern (most likely Armenians from Turkey) masters, whom he took care of in every way" [10, ст. 237]. Later, Turkish weavers were engaged in the production of gold-woven items here and it is worth to associate the sources of inspiration for domestic kuntush belts with them [2, ст. 34-37].

With the beginnings of the gold weaving emergence in Western Ukrainian lands there were introduced into production the complex multi-system weaving technologies and the use of tools characteristic only of Eastern weaving, as well as technological achievements of Western European weaving. But later (especially in small Persian workshops) gold weaving was based on traditional Ukrainian weaving techniques (various variants of plain weave in single-core fabrics) using a bust [12].

Ukrainian belts were often distinguished by more laconic shapes and stylized geometric ornaments derived from folk art. Polish ones had luxurious compositions inspired by Persian symmetry. Belarusian belts, except for Slutsk, had a specific floristic style with characteristic vertical ornamental fields.

Today, the ornamentation of kuntush belts is not well known due to the lack of surviving objects from the Baroque period. The products of other Ukrainian Persian factories,

mostly later ones, reflected the main developments of their predecessors, leading industries in the field of gold weaving, and are little known. Instead, the previous era's achievements (including the ornamentation) are better reflected in samples from collections that have survived mostly in ethnic Poland. Since these products were created by the same master who initiated the production of the belts' specified segment on our lands, so it can be partially traced to this fact the kinship and genetic heredity of J. Mazharsky's belts' ornamentation on the ethnic lands of Ukraine and Belarus (later Poland) [10, ст. 240].

For the nobility the kuntush belt was not just a part of clothing but an expression of belonging to a special ethos – Sarmatism which combined military dignity, religiosity, family honor and worship of tradition. Due to its exquisite ornamentation and cultural significance the kuntush belt became a symbolic visual code of noble identity which was demonstrated by the wearer through public attire.

As it was noted the Persian weaving workshop (founded around the 1740s) in Stanislav (now Ivano-Frankivsk) was the most significant for the history of the weaving art's development on the lands of ethnic Ukraine. This was the first workshop, and its opening was accompanied by great difficulties because the Ottoman Empire prohibited the export of weaving looms under penalty of death. The manufactory master was Jan Madzharsky (real name Hovhannes Madzharians). However, there was known only a description of several silk belts from literary sources regarding the products of Stanislav production of the middle - second half of the 18th century which belong to the Istanbul type [6, ст. 130].

The Stanislav Manufactory employed Turkish Armenians and Persians who were masters of silk work. They wove double-faced belts for various ceremonies such as weddings and funerals. Therefore, Jan Mazharsky was considered by

Michal Kazimierz Radziwiłł Rybońka to be a specialist in the production of Persian, Turkish and even Chinese fabrics, carpets, belts and makats [6, ст. 130-131].

Since the Lviv MEHP collection the contains one gold-woven, semi-cast belt by Jan Mazharsky (made in Stanislav) we can draw conclusions about the time of the appearance and development of his author's style [6, ст. 133]. His style is distinguished by the contrast of colours and floral motifs in the carnations form. As researchers note, some of this enterprise's belts under Jan Mazharsky were executed on a red background with the addition of gold and silver thread. Regarding the marking of kuntush belts, initially Jan Mazharski either did not sign them or marked them with the stamp 'Ioannes Madzarski' [6, ст. 133].

Important regional centres of kuntush belt production were Lviv, Brody, Buchach, as well as several private workshops in the Volyn and Podolsk regions. The Lviv weaving school was distinguished by its deep connection with Byzantine-Ukrainian ornamental traditions and the Baroque era decorative and applied arts.

O. Shkolna points out that the picturesque mulberry garden around Brody Castle and the manufactory are praised in the panegyric in honor of Alexander Koniecpolsky (first owner's son), written by Stanislav Zyznovsky in 1659 [10, ст. 237]. This literary monument also mentions that workers woven fabrics in the Persian style and the range of production.

As I. Tsymbala notes, modern studies by Polish art historians of gold weaving on the Polish Lithuanian Commonwealth territory are mostly focused on the "Polish belts" of the 18th century in the complex of the bourgeoisie and magnates' clothing's studies. Such close attention to "Persianism" on the part of Polish scholars is "hard to overestimate." After all, they undoubtedly consider all the famous silk belts produced in the

workshops of Kutkor (рис. 6), Lahodov, Brody, Buchach and other towns in Galicia to be the achievements of Polish art [12, ст. 23].

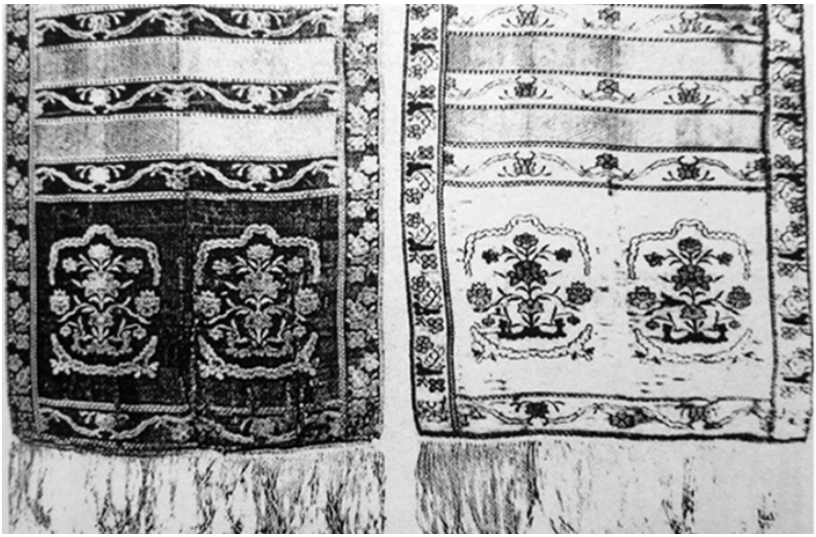


Рис. 6. Kuntush belt made by Kutkor (Ukraine) from the collection of the National Museum in Warsaw 17th-18th century. The ornamental pattern of the ends looks like a flowering bush with a hint of a stump.

The most famous centre of Eastern Europe kuntush belt production was the Slutsk Manufactory (founded 1758) with the support of Prince Mykhailo Casimir Radziwiłł. Jan Madzharsky introduced his most daring and creative innovation: he developed new ornaments based on the decor of Armenian, Turkish and Persian fabrics. Thanks to the recognizable patterns of "carnation", "seedling", "Chinese cloud", "cornflower", "bouquet", "flowering stumps", "wreath-medallion" – belts from Slutsk turned into the famous "Slutsk belts" [8, ст. 130] (рис. 7-10). The factory was established on the initiative of a magnate family and it became an unique phenomenon in the textile industry of that time – and the



Puc.7. Double-sided kuntush belt with «cloud» motifs. Stanisław Radziwiłł Manufactory, master Jan Madzharski, 1776-1780. National Museum in Warsaw.



Puc. 8. Flowering stumps, dragon-shaped hieroglyph. Shchepan Filsyan's factory (Kobylka; belt factory; 1787-1794).



Рис. 9. Kuntush belt, double-sided. Unknown author, second half of the 18th century, National Museum in Warsaw.



Рис. 10. Belt with ends' ornamental elements of the "wreath-medallion type", with the image of carnations. Slutsk Radziwill Manufactory. 1767–1780. Collection of the National Museum of Lithuania (Vilnius).

According to researchers, belts from the Slutsk manufactory with heads decorated in the form of flower bouquets (рис. 11) made up a significant part of the Persian production.

The definition of «bouquet» in relation to the belts' main composition is rather arbitrary. It is based on the similarity of two floral images which were constructed with a clear vertical axis of symmetry – it could be interpreted as a stem or sprout growing from a cut tree or the ground [4, ст. 109-110].



Рис. 11 Kuntush belt with «Bouquet» ornament, unknown author, second half of the 18th century.

There were workshops in Grodno that also produced belts of a similar type – they were less expensive than those from Slutsk but were valued for the originality of the ornaments and folk stylization. In particular, woolen threads and a linen base were used more often here which made the products more affordable but at the same time it gave the belts a local flavor.

In Poland there were also known individual weavers and small workshops which produced belts based on patterns from oriental fabrics, particularly those were brought from the Ottoman Empire. Those belts were used not only for kuntush but also as everyday life's decorative elements – altar ribbons, girding vestments, etc.

The materials for making kuntush belts were expensive and mostly imported. The main ones are silk (natural, dyed in

bright colors); gold and silver metallized thread is a silk thread wrapped with very thin silver or gold wire. Yellow or white silk was used to enhance the metallic lustre of gold or silver [12, ст. 28-29]. Wool was also used as a cheaper analogue of silk and linen for the base.

So, depending on the product and the manufactory's capabilities, there were used the following methods:

broaching – an exquisite method of weaving with an ornamental thread over the base;

jacquard weaving – hand weaving with a variable palette;

gold weaving – silk fabric with the addition of a metal thread which can cover or in some places leave uncovered the silk-coloured background of the fabric;

gilding – the background of silk fabric is completely woven with gold or silver threads.

One belt was made over several weeks or even months. That was a collective work: there were composition designers (often educated artists), weavers, dyers and quality inspectors involved in the production. The system of workshop control was of great importance, ensuring the continuity of tradition and technical skill.

The kuntush belts' ornamentation is an exceptional example of the synthesis of Eastern decorative traditions and local aesthetic preferences. The main artistic principles that shaped the ornament included rhythm, symmetry, modularity and saturation. The compositions were often reversible (рис. 7) that allowed the belt to be worn on both sides. There are also belts divided by two colours on each side which allows the wearer (if it necessary) to fold them in order to form four different belts according to the occasion (рис. 12).



Рис. 12 Multi-sided Kuntush belt. Manufactory of K. Stanisław Radziwiłł, Jan Mazharsky, 1767-1780.

Ornamental elements had a vertical or horizontal organization that maintained compositional balance. The main plane, the belt's head, was filled with medallions, rosettes, floral garlands, stylized foliage, flowerpots, and less often, figured motifs. Great attention was paid to detail, richness of texture and the visual effect of luxury, that achieved by combining gold or silver thread with coloured silks.

The bouquet motif was more successful in artistic terms, as it allowed for the formation of smooth, complete compositions of belt heads, the use of a wide variety of options in the natural form's stylization and the inclusion of multi-scale images of not only flowers, but also buds, leaves and branches in the decoration [4, ст. 110].

The head drawing of the "wreath-medallion" type Slutsk belt can be divided into several parts. The middle part of the medallions was formed by motifs of flowers and leaves they

were also grouped in the form of ovals. By their mass, they formed dominant and clearly visible openwork spots – dark on a light background or light on dark. Their outer contours are rather large images of multi-petaled flowers with «hearts» and dot centers, were woven through the indentation to the outside of the belt heads and placed along the line of the oval on the horizontal and vertical axes of symmetry.

The most common kuntush belts' ornamentation is floral motifs – mainly tulips, pomegranates, palmettes, grapevines and flower buds. The tulip was especially often used in Slutsk belts and had symbolic significance in Persian culture as an image of beauty and nobility. In the context of the Polish Lithuanian Commonwealth it acquired the status of an elitist symbol. Pomegranate as a symbol of fertility and eternal life is also present in many belts, especially those were made under the influence of Turkish fabrics. A flower pot is interpreted as an allegory of home, prosperity and harmony which reinforces the connection between the ornament and the owner's social status. Geometric motifs (rhombuses, stars, wavy, broken lines, weaving) are reminiscent of traditional patterns of Ukrainian and Belarusian folk weaving which indicates local adaptations of oriental patterns [3, ст. 111 – 112].

The colour palette of kuntush belts was extremely rich. Depending on the order and regional influence were combined:

deep blue, garnet, dark green, burgundy – symbols of wealth, honour, stability;

gold and silver – signs of high status, luxury, sometimes sacredness;

lighter pastel tones – appeared later, with the involvement of European fashion of the late 18th century.

The combination of colours often depended on the belt's functional purpose: bright and contrasting patterns were chosen for ceremonial events and more restrained ones for

everyday use. There were also «mourning» versions of belts in dark colors.

This interweaving of cultural codes allows us to speak about the formation of a hybrid visual language characteristic of the Eastern Europe's noble environment.

The kuntush belt has a rich symbolism and decorative motifs so today it serves not only as a historical monument but also as a source of creative rethinking. Once ornamentation symbolized status and belonging to the nobility but now it serves as the basis for new artistic practices. It retains its sacredness and aesthetic expressiveness but at the same time it acquires modern forms: from interpretations in fashion and design to digital artistic experiments.

In the 21st century the kuntush belt is increasingly attracting attention not only as a historical artifact but also as a source of inspiration for modern culture. Leading museums in Poland and Ukraine (the National Museum in Krakow, the National Museum of the History of Ukraine) actively represent collections of belts in their exhibitions, illustrating the wealth of material culture of the 17th–18th centuries.

Museums not only preserve these artifacts but also actively promote them through exhibition projects, interactive displays and digital catalogues. This contributes to the formation of a new understanding of belts in society – as a cultural code that unites different eras, peoples and traditions.

According to historical reconstructions of kuntush belts they were an integral part of the image of Cossack and noble culture of the 17th–18th centuries. Historical experts in Ukraine and Poland recreate not only the appearance of the belts but also the weaving technology which enhances the scientific and cultural value of these projects.

In modern weaving and decorative arts, the kuntush belts' ornaments are finding a new life. Ukrainian masters reproduce

the motifs of geometric and floral compositions in tapestries and designer fabrics while in Poland experiments with combining traditional belt patterns with modern materials are widespread, they are forming the continuity of textile tradition where historical decor becomes the basis for innovative artistic searches.

Thus, in the field of ethnic design Ukrainian brands integrate geometric and floral motifs of belts into modern clothing collections. Polish designers interpret the belt as an accent belt in costumes and even as a separate art object. Artists are experimenting with digital replicas of Slutsk belts and they are creating fabric prints for use in the garment industry. They are developing souvenirs and interpreting them for modern products such as scarves, rugs, etc. [4].

Kuntush belt motifs are actively used in the scenography of historical plays, films and opera productions. In costume design artists use not only copies of authentic belts but also stylized versions that enhance the visual expressiveness of the stage image.

In theatrical art the kuntush belt is often used to create images of the nobility, Cossack foremen or bourgeoisie of the 17th–18th centuries. It not only completes the costume but also serves as a symbolic marker of the social status and inner characteristics of the character. Dramatic productions (particularly on themes from the history of Ukraine and Poland) use belts to outline the splendour, solemnity and aristocratic nature of the image. In cinema the belt can have a more stylized or even symbolic form, serving as a means of visual identification of the era. For example, Jerzy Hoffmann's famous film «With Fire and Sword» (stylistics of the era and costumes were sustained vividly in it) demonstrates the richness and diversity of ornaments, fabrics and styles (рис. 13).





Puc. 13 Frames from Jerzy Hoffmann's film «With Fire and Sword», 1999.

In the visual arts the kuntush belt's ornaments inspire the creation of decorative paintings, tapestries and graphic compositions. Some artists interpret the belt as a metaphor for cultural continuity, so they combine traditional motifs with modern abstract techniques.

In painting the kuntush belt often appears in the portrait genre of the 17th–18th centuries there it has a function of prestige and belonging to the elite. In contemporary fine art the kuntush belt's motifs are given a new conceptual interpretation as a symbol of historical memory and cultural continuity, as rhythmic patterns that are easily integrated into modern compositions, as an element of a reinterpreted textile tradition. Artists use the belt as a metaphor for the connection between generations: it becomes not just a decorative detail but an image of the cultural heritage's richness and at the same time a source of inspiration.

The digital representation of kuntush belts also has a significant impact. Thanks to 3D modelling, digital archives

and virtual museums, belt ornamentation is becoming accessible to a wide audience. This opens new opportunities for scientific analysis and popularization: researchers can track fabric details, ornament structure and weaving techniques without the risk of damaging the original.

In addition, graphic designers and illustrators actively use digital copies of belts to create modern posters, logos and identities. Thus, belt ornamentation has become a recognizable element in the visual culture of the 21st century.

Conclusions. The kuntush belt was formed in the 17th–18th centuries among the Eastern European nobility and it is a unique phenomenon of the cultural heritage of Eastern Europe. Its emergence was due to a number of historical and cultural factors: the borrowing of oriental traditions (Turkish, Persian, Tatar belts), the development of local weaving schools and the nobility's desire for self-expression through costume as a symbol of status and identity.

The belt in a noble costume performed not only a utilitarian but primarily a representative function. It was a sign of prestige and belonging to a certain social stratum, a means of visual communication and cultural differentiation. The kuntush belt's decorative motifs reflected a complex combination of cultural influences: from oriental ornaments to local Ukrainian, Polish and Belarusian traditions.

Today the kuntush belt is considered not only as a historical relic but also as a cultural marker of the Eastern European region. It embodies the multiculturalism of this space, where are combined Eastern and Western traditions, noble symbols, and folk aesthetics. In the modern context the belt serves as a symbol of identity and continuity, while remaining relevant in the artistic pursuits of artists.

Thus, the influence of the kuntush belt on contemporary art is multifaceted: from museum reconstruction and historical

reproductions to fashion trends, scenography and digital design. Its ornament remains a source of inspiration today and it proves that the decorative culture of the past is capable of living a new life in modern forms.

Sources:

1. Вовк Хв. Відмінні риси південно-руської орнаментики. Київ. 1878. С. 108–116.

2. Зайченко В. Старовинні коштовні пояси. Каталог Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського. 2005. С. 129–146.

3. Косач О. Український народний орнамент: вишивки, тканини, писанки. Київ. 1876. С.140.

4. Матейко К. Український народний одяг. АН УРСР, Музей етнографії та художнього промислу. Київ: Наукова думка. 1977. С. 223.

5. Прокопенко В. Щодо зав'язування поясів у Східній Європі XVI–XVII ст. Стрій. 2024. №6 С. 3–34.

6. Смолій Ю. Слуцькі пояси: Українське культурне поле. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2010. Вип. 7. С. 360–374.

7. Шаповал Л. Традиційне верхнє вбрання козацтва Лівобережної України: збірка статей та матеріалів Четвертої наукової конференції. Київ; Полтава: АСМІ, 2020. С. 160–174.

8. Школьна О., Прядко С. Тапісярні та персіярні на теренах Речі Посполитої XVIII ст. Одеса. Молодий вчений, 2021. Вип. №11(99). С. 128–130.

9. Школьна О. Великосвітські мануфактури князів Радзивілів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи. Київ: Ліра-К, 2018. С. 123–165.

10. Школьна О. Походження орнаментики кунтушевих поясів України, Білорусі та Польщі XVII–XIX ст. Київ.

Художня культура, 2016. Вип. 12. С. 236–242.

11. Цимбала Л. Золототкацтво Галичини XVIII – першої третини XX ст. (Історія, типологія, художньо-стильові особливості). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Львів. 2003. 192 с.

12. Taszycka M. (1985) Polskie pasy kontuszowe. Wyd. Literackie. Kraków, 111 p.

13. Mańkowski T. (1954) Polski tkaniny i hafty XVI–XVIII wieku. Wroclaw, 164 p.

14. Mańkowski T. (1935) Stuka islamu w Polsce w 17 i 18 wieku. Kraków, 126 p.

References:

1. Vovk, Kh. (1878). Distinctive features of South-Ruthenian ornamentation (pp. 108–116). Kyiv.

2. Zaichenko, V. (2005). Ancient precious belts. In Catalogue of the Chernihiv Historical Museum named after V. V. Tarnovskyi (pp. 129–146).

3. Kosach, O. (1876). Ukrainian folk ornament: Embroideries, textiles, pysanky (p. 140). Kyiv.

4. Mateiko, K. (1977). Ukrainian folk clothing. Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, Museum of Ethnography and Folk Arts. Naukova Dumka.

5. Prokopenko, V. (2024). On belt tying in Eastern Europe in the 16th–17th centuries. Strii, (6), 3–34.

6. Smolii, Yu. (2010). Slutsk belts: The Ukrainian cultural field. MIST: Art, History, Modernity, Theory, (7), 360–374.

7. Shapoval, L. (2020). Traditional outerwear of the Cossacks of Left-Bank Ukraine: Collection of articles and materials of the Fourth Academic Conference (pp. 160–174). ASMI.

8. Shkolna, O., & Priadko, S. (2021). Tapestries and Persian-style weavings in the territories of the Polish–

Lithuanian Commonwealth in the 18th century. Molodyi Vchenyi, 11(99), 128–130.

9. Shkolna, O. (2018). High-society manufactories of the Radziwiłł princes in the 18th–19th centuries in Eastern Europe (pp. 123–165). Lira-K.

10. Shkolna, O. (2016). The origin of ornamentation of kontusz belts of Ukraine, Belarus, and Poland in the 17th–19th centuries. Artistic Culture, 12, 236–242.

11. Tsymbala, L. (2003). Gold weaving in Galicia from the 18th to the first third of the 20th century (History, typology, artistic and stylistic features) (Doctoral dissertation). Lviv.

12. Taszycka, M. (1985). Polish kontusz belts. Wydawnictwo Literackie.

13. Mańkowski, T. (1954). Polish textiles and embroidery of the 16th–18th centuries. Wrocław.

14. Mańkowski, T. (1935). Islamic art in Poland in the 17th and 18th centuries. Kraków.

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.69
УДК 72.071.1(477)Сластіон:7.03

АРХІТЕКТУРНА СПАДЩИНА ОПАНАСА СЛАСТЬОНА ЯК ВТІЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ

Сліпченко Анастасія Андріївна,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна
ORCID: 0009-0000-5661-2557
e-mail: aaslipchenko.fomd22@kubg.edu.ua

THE ARCHITECTURAL LEGACY OF OPANAS SLASTION AS THE EMBODIMENT OF UKRAINIAN MODERN

Slipchenko Anastasia Andriivna,
a student of the first (bachelor's) level of higher education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine
ORCID: 0009-0000-5661-2557
e-mail: aaslipchenko.fomd22@kubg.edu.ua

Анотація. У статті актуалізується проблема збереження архітектурної спадщини видатного живописця, графіка, етнографа й громадського діяча Опанаса Георгійовича Сластьона (1855–1933). Підкреслюється, що відсутність комплексної державної програми реставрації та популяризації творчості архітектора призводить до поступової втрати важливої частини національної ідентичності. Відзначається активна громадська позиція

архітектора щодо необхідності втілення українського стилю в просторово-декоративне рішення будівель і, зокрема, земських шкіл, пам'яток освітнього будівництва 1910–1916 років на Полтавщині. Йдеться не тільки про матеріальні чинники, а й про формування у молодшого покоління національної свідомості та гордості за власну культуру. Окреслено новаторські підходи О. Сластіона у проєктуванні земських шкіл, зокрема, роздільне планування на навчальний і адміністративно-господарський блоки, розділення класів за допомогою розсувних дерев'яних перегородок з подальшою можливістю перетворення простору на актову залу. Наголошено на варіативному підході фасадного вирішення шкіл і загальній економічній гнучкості проєктів. Розглядається актуальність збереження спадщини Опанаса Сластіона в сучасних умовах та її значення для усвідомлення національної культурної ідентичності.

Ключові слова: Опанас Сластьон, український модерн, архітектурна спадщина, стиль, культурна ідентичність.

Abstract. The article highlights the problem of preserving the architectural heritage of the outstanding painter, graphic artist, ethnographer and public figure Opanas Georgievich Slastion (1855–1933). It emphasises that the lack of a comprehensive state programme for the restoration and promotion of the architect's work is leading to the gradual loss of an important part of national identity. The architect's active public position on the need to incorporate Ukrainian style into the spatial and decorative design of buildings, in particular, zemstvo schools, educational buildings from 1910–1916 in the Poltava region, is noted. This is not only about material factors, but also about shaping the younger generation's national consciousness and pride in their own culture.

O. Slastion's innovative approaches to the design of district

schools are outlined, in particular, the separate planning of educational and administrative-economic blocks, the division of classrooms using sliding wooden partitions with the subsequent possibility of transforming the space into an assembly hall. The variable approach to the facade design of schools and the overall economic flexibility of the projects are emphasised. The relevance of preserving Opanas Slastion's legacy in modern conditions and its significance for the awareness of national cultural identity are considered.

Keywords: Opanas Slastion, Ukrainian modern, architectural heritage, style, cultural identity

Вступ. Питання дослідження архітектурної спадщини є врай актуальним навіть в умовах політичних і соціальних катаклізмів. Виявлення характерних ознак матеріального середовища, а саме, просторово-планувальних рішень будівель, їх декоративно-пластичного оздоблення, є важливим маркером національної ідентичності. Саме Опанас Сластьон ще на початку ХХ століття пітримав Василя Кричевського в боротьбі за український національний стиль будинку Полтавсього губернського земства і згодом висвітлив сукупність «формул», що характеризують український архітектурний модерн.

Постановка проблеми. Архітектурна спадщина Опанаса Сластьона залишається важливою, проте недостатньо дослідженою складовою українського модерну на зламі XIX–XX століть. Хоча Сластьон відомий перш за все як графік, етнограф та ілюстратор, його архітектурні проєкти – передусім серія сільських земських шкіл і споруд із виразними рисами національних архітектурних традицій – становлять особливий приклад засвоєння архаїчних форм сільської архітектури. Водночас ці об'єкти в багатьох випадках занепадають

або зазнають перетворень без системного дослідження їх історико-культурної та архітектурної цінності, що призводить до втрати автентичних рис стилю і знецінення ролі Сластьона в історії архітектури України. Необхідні комплексні дослідження, які поєднають архівні матеріали, типологічний аналіз будівель та проблеми охорони, реставрації й адаптації цих споруд з метою зацікавлення як місцевих громад, так і офіційних установ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За останні роки багато взірців культурної спадщини України було занедбано. Архітектурний доробок Опанаса Сластьона не є виключенням. Громадська організація «Школи Лохвицького земства» займається дослідженням і обліковуванням архітектурних об'єктів, зведених за проєктом Сластьона у 1910-х роках [6, 16]. Творча спадщина митця, що раніше зберігалася в Миргородському краєзнавчому музеї, наразі знаходиться в різних музейних осередках – в Полтаві, Харкові, Чернігові.

Докладний життєпис і творчість архітектора було описано в праці Віталія Ханка [14]. Також дослідження мали Ганна Бабич [3, 4], Алік Аббасов [1], Олексій Нестуля [9]. Про творчість Опанаса Слатьона доволі багато статей було опубліковано у періодичних виданнях Миргорода [7, 13, 15]. В Українському домі 25 жовтня 2025 року в межах книжкового фестивалю «Фундамент» відбулась презентація книги Андрія Пучкова «Український архітектурний стиль. Візії, модуси, століття» [12]. Автор висвітлює стилістичні особливості земських шкіл та курортних миргородських споруд у контексті виявлення магістрального конгломерату архітектурних форм українського бароко.

Дослідження творчого надбання й біографії видатного маляра, графіка, архітектора, кераміста, мистецтвознавця,

етнографа, педагога, публіциста й громадського діяча продовжують розширювати наше розуміння його ролі в збереженні української культури, побуту та історії.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Попри значні досягнення у висвітленні творчої спадщини Опанаса Сластьона, залишаються невирішені питання, які потребують подальшого дослідження. Зокрема, довготривала тяглість процесу надання статусу культурної пам'ятки спорудам авторства митця, що призводить до їх занепаду. Більшість земських шкіл розташовані в маленьких селах, які не мають фінансування на утримання. Також на стан будівель впливає мала кількість фахівців з реставрації.

Проблема збереження спадщини Сластьона полягає не лише у фізичному занепаді будівель, але й у браку суспільного усвідомлення їх культурної цінності. Відсутність комплексної державної програми реставрації та популяризації творчості архітектора призводить до поступової втрати важливої частини національної ідентичності. Збереження архітектурної спадщини Сластьона потребує невідкладних заходів – реставрації, охорони, включення об'єктів до реєстру пам'яток та активної просвітницької роботи серед населення.

Мета статті. Головною метою цієї роботи є всебічний аналіз архітектурної спадщини Опанаса Сластьона у контексті українського модерну зламу XIX –XX століть. Для досягнення мети завдання включають:

- окреслення особливостей національного стилю будівель архітектора;
- виявлення значення його творчості для формування української архітектурної школи;
- окреслення впливу Опанаса Сластьона на розвиток українського архітектурного модерну;

- актуалізацію проблеми збереження його спадщини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Будь то маленьке занедбане село чи велике розквітле місто, всюди можна побачити приклади українського архітектурного модерну. Цей стиль сформувався на зламі XIX – початку XX століть, існував і розвивався протягом сорока років. А його відгомін закарбувався і в будівлях 1950-х років. В основі цього стилю лежать народні традиції хатнього й церковного будівництва, досягнення української професійної архітектури, перш за все барокової.

Активна архітектурна творчість маляра проявилася тоді, коли земства розпочали будувати невеликі сільські школи. Опанас Георгійович прагнув збагатити та оздобити новою архітектурою українське село [3, с. 129].

Одним із перших творів у стилі українського архітектурного модерну став проєкт будинку Полтавського губернського земства (1903–1908) Василя Кричевського. До цієї події свою руку доклав і Опанас Георгійович. У 1903 році відбувся конкурс, на який багато провідних архітекторів представили свої креслення. Спеціальній комісії подали шість проєктних рішень фасаду земського будинку. Через три дні після конкурсного відбору Сластьон пише листа до відомого суспільно-культурного діяча, письменника й етнографа Бориса Грінченка: «Посилаю Вам, голубе, свою обіцянку – полеміку про постройку нової Полт[авської] губ[ернської] земської управи, а до того добавлю, що мене, яко розворушившего се питання, запросили на засідання строїтельної комісіїї, де були, крім перших 3-х проектів, ще 3 нових. Горлаті люди були проти проекту в українському стилі, але коли пішло на критику і спор, то я побачив, що дехто вагається туди і сюди, тоді, даючи свої пояснення, я почав гаряче боронить проект пана Кричевського, і після трьох годин колотнечі назначили

голосування, на велике чудо, вийшло, що 8 голосів було за проект і тільки 2 проти єго! Думаю, що се ми зробили велике культурне придбання – історичний крок, який буде видно на весь світ!» [14, с. 132–133].

Варто ще згадати велике захоплення Сластьона традиційним українським керамічним мистецтвом. Митець під час дослідження витоків, історії та еволюції української архітектури для публікації в полтавській газеті, запропонував застосувати кераміку в оздобленні будинків.

Найвідомішим проєктом Опанаса Сластьона були земські школи. В цих будинках митець органічно поєднав три класичні правила архітектури, відомі ще з часів античності: відповідність функціональним, техніко-будівельним і есетичним вимогам, своєрідність національного колориту, пов'язаного з місцевим ландшафтом та мальовничою природою [14, с. 146].

Перші два проєкти були зведені 1910 року в селах Млини та Голінка тодішнього Лохвицького повіту. Нажаль немає документів, що пітверджували б авторство за Опанасом Сластьоном, однак дослідник Віталій Ханко прийшов до такого висновку під час порівняння цих споруд із більш пізніми проєктами, що мають доведену принадлежність до руки архітектора [14, с. 138 –144].

Особливостями для всіх шкіл було роздільне планування на безпосередньо навчальний блок і адміністративно-господарський з учительською, бібліотекою, кімнатами для персоналу й навіть окремим приміщенням для сторожей. Цікаво, що розділення класів відбувалося завдяки розсувним дерев'яним перегородкам, а за потреби таким чином класи об'єднувалися в актову залу.

Проєкти Опанаса Сластьона в тандемі з інженером Йосипом Малиновським ставали успішними завдяки рішенню зводити будівлі шкіл з дерева і вже ззовні

обкладати звичайною необробленою цеглою, яку було набагато простіше виготовляти. Красу екстер'єру можна було споглядати завдяки різним видам кладки, в яких стилізовано представлено орнаменти традиційної вишивки з альбому Олени Пчілки [14, с. 137]. Архітектор розробив набагато більше варіантів саме фасадного вирішення шкіл, аніж планувально-просторових структур. Тобто, на місці можна було обирати декілька варіантів декорування під конкретний варіант будівлі школи. Це дало економічну гнучкість проєктам.

Вплив Опанаса Георгійовича був доволі значним – багато архітекторів, зокрема, невідомих, проєуктвали подібні школи, зокрема, у Комишні (Миргородський район), Ковалівці (Полтавська територіальна громада), Рубанах (Білицька територіальна громада).

Не можна не згадати, що одним із видатних витворів Опанаса Сластьона був проєкт комплексу будівель Миргородського курорту, а саме: водолікарні, грязелікарні та їдальні-клубу (1918–1920-ті рр.). Примітно, що тут архітектор використовує вежі та дахи, вкриті керамічною черепицею замість ромбовидного шиферу, які раніше можна було споглядати в земських школах [2] (Іл. 1).



Іл. 1. Миргород. Водолікарня. Листівка. 1968 р.
https://pastvu.com/p/2049210

На жаль через таке рішення будівля водолікарні почала поступово просідати через велику вагу даху. Не зважаючи на значну кількість пропозицій по реставруванню будівлі, протягом 1974–1986 рр. весь ансамбль було знесено [14, с. 156]. Однак, будівля залишилася брендом й навіть потрапила на етикетки мінеральної води «Миргородська». Дах водолікарні відтворюється в малих архітектурних формах, рекламних вивісках. Миргородський шпиль та шестикутне вікно стали символами українського архітектурного модерну (Іл.2).



Іл. 2. Миргород. Будівля водолікарні. Світлина 1930-х рр. https://myrhorodportal.com.ua/legendy-nashoyi-gromady/

Наразі саме в Миргородському краєзнавчому музеї можна споглядати макет цієї споруди (Іл. 3).



Іл. 3. Будівля водолікарні. Макет. Архітектор-макетник Володимир Ілющенко. Інститут «Укрпроектреставрація» (з експозиції Миргородського краєзнавчого музею). Фото автора.

В музеї також зберігаються документи та речі, що належали саме Опанасу Сластьону, світлини його діяльності в гоголівській школі. Популяризацію спадщини митця здійснюють такі пам'яткоохоронні спільноти, як «Школи Лохвицького земства» [6, 16], «Україна Інкогніта» [8], «Ukraïner» [5], «Сад українського модерну» [11], «Save Poltava» [10].

Висновки. Український архітектурний модерн, що виник на злам XIX–XX століть, став унікальним явищем, у якому поєдналися народні традиції, національні орнаменти та новітні на той час архітектурні рішення. Особливу роль у становленні цього стилю відіграв Опанас Георгійович Сластьон – митець, який прагнув надати українській архітектурі власного обличчя, спираючись на культурну спадщину та духовні засади народу. Його діяльність не лише сприяла поширенню національного стилю, а й заклала основи архітектурної самоідентичності України.

Завдяки Сластьонові українське село отримало зразки архітектури, що поєднували практичність, художню виразність і народний колорит. Його земські школи стали символом функціональної та естетичної гармонії, а декоративні елементи – відлунням народного мистецтва. Архітектор зумів адаптувати традиційні форми до сучасних потреб, зберігаючи їх національну сутність.

Попри втрату деяких споруд, спадщина Сластьона залишається живою в образах українських сіл і впізнаваних рисах модерну – частині культурного коду нації. Його творчість – це яскравий приклад того, як архітектура може не лише прикрашати простір, а й формувати національну свідомість і гордість за власну культуру.

Список використаних джерел:

1. Аббасов А. М. Опанас Сластьон: Життя і творчість. Нарис. К.: Мистецтво, 1973. 71 с.
2. Ароян Артур. Вплив діяльності Опанаса Сластіона на культурну спадщину українського модерну. Актуальні питання гуманітарних наук, 2024, вип. 77, т. 1, С. 57–61.
3. Бабич Ганна. Миргородщина нариси про людей, які творили історію краю. Історичні портрети. Миргород, 2020. 144 с.
4. Бабич Ганна. Миргородщина. Сторінки історії краю. Миргород, 2016.
5. Врятувати школи Сластіона. URL: https://surl.li/xhkewe.
6. Громадська організація «Школи Лохвицького земства». URL: https://youcontrol.com.ua/catalog/company_details/41435236/
7. Доля художника. Миргород. Газета Миргородської міської ради народних депутатів. Вип. 29.04.1995, с. 2.
8. Земські школи. URL: https://ukrainaincognita.com/tegy/zemski-shkoli

9. Лисенко Л.В. Нестуля Олексій Олексійович. Бібліографічний покажчик. Полтава, 2009. URL: http://lib.puet.edu.ua/doc/pokazchik/pokazchik2009nes.htm#%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8_2

10. Перелік виявлених шкіл Сластіона, побудованих Лохвицьким земством. URL: https://savepoltava.city/zahyst-pamyatok/perelik-vyyavlenyh-shkil-slastiona-pobudovanyh-lohvytskym-zemstvom/

11. Про земські школи Сластіона. Сад українського модерну. URL: https://surl.li/vyqsmi

12. Пучков А.О. Український архітектурний стиль. Візії, модуси, століття. К: Родовід. 2025. 276 с.

13. Співці Української старовини. Культура і життя. Вип. №27 за 02.07.2008, с. 1.

14. Ханко Віталій. Опанас Сластьон. Харків, Видавець Олександр Савчук, 2022. 298 с.

15. Шибанов Г. Доля митця-новатора. Творчість Опанаса Сластьона. День. 2009. № 108, від 26 червня.

16. Школи Лохвицького земства. URL: https://www.facebook.com/slastionschools/

References:

1. Abbasov A. M. Opanas Slaston: Zhyttia i tvorchist. Narys. K.: Mystetstvo, 1973. 71 s.

2. Aroian Artur. Vplyv diialnosti Opanasa Slastiona na kulturnu spadshchynu ukrainskoho modernu. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 2024, vyp. 77, t. 1, S. 57–61.

3. Babych Hanna. Myrhorodshchyna narysy pro liudei, yaki tvoryly istoriiu kraiu. Istorychni portrety. Myrhorod, 2020. 144 s.

4. Babych Hanna. Myrhorodshchyna. Storinky istorii kraiu. Myrhorod, 2016.

5. Vriatuvaty shkoly Slastiona. URL: https://surl.li/xhkewe.

6. Hromadska orhanizatsiia «Shkoly Lokhvytskoho zemstva». URL: https://youcontrol.com.ua/catalog/company_details/41435236/

7. Dolia khudozhnyka. Myrhorod. Hazeta Myrhorodskoi miskoi rady narodnykh deputativ. Vyp. 29.04.1995, s. 2.

8. Zemski shkoly. URL: https://ukrainaincognita.com/tegy/zemski-shkoli

9. Lysenko L.V. Nestulia Oleksii Oleksiiovych. Bibliohrafichnyi pokazhchyk. Poltava, 2009. URL: http://lib.puet.edu.ua/doc/pokazchik/pokazchik2009nes.htm#%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8_2

10. Perelik vyiavlenykh shkil Slastiona, pobudovanykh Lokhvytskym zemstvom. URL: https://savepoltava.city/zahyst-pamyatok/perelik-vyyavlenyh-shkil-slastiona-pobudovanyh-lohvytskym-zemstvom/

11. Pro zemski shkoly Slastiona. Sad ukrainskoho modernu. URL: https://surl.li/vyqsmi

12. Puchkov A.O. Ukrainskyi arkhitekturnyi styl. Vizii, modusy, stolittia. K: Rodovid. 2025. 276 s.

13. Spivtsi Ukrainskoi starovyny. Kultura i zhyttia. Vyp. №27 za 02.07.2008, s. 1.

14. Khanko Vitalii. Opanas Slaston. Kharkiv, Vydavets Oleksandr Savchuk, 2022. 298 s.

15. Shybanov H. Dolia myttsia-novatora. Tvorchist Opanasa Slastona. Den. 2009. № 108, vid 26 chervnia.

16. Shkoly Lokhvytskoho zemstva. URL: https://www.facebook.com/slastionschools/

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.610
УДК 7.05:7.04:37.016

РОЛЬ РИСУНКУ ТА ЖИВОПИСУ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ ПЕРСОНАЖІВ: СУЧАСНИЙ СТАН І РОЗВИТОК В СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

Леонід Іванович СОТНИК,
Доцент кафедри монументального і станкового живопису,
Заслужений діяч мистецтв України,
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну,
імені Михайла Бойчука, Київ, Україна,
leonidsotnik213@gmail.com
ORCID: 0009-0007-0059-8670

THE ROLE OF DRAWING AND PAINTING IN CHARACTER DESIGN: CURRENT STATE AND DEVELOPMENT IN THE UKRAINIAN DESIGN EDUCATION SYSTEM

Leonid I. SOTNYK,
Associate Professor, Department of Monumental and Easel Painting,
Honored Art Worker of Ukraine,
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design, Kyiv, Ukraine,
leonidsotnik213@gmail.com
ORCID: 0009-0007-0059-8670

Анотація. Стаття присвячена аналізу ролі рисунку та живопису у формуванні дизайну персонажів у контексті

сучасної української дизайн-освіти. Розкрито значення академічної художньої підготовки як основи для розвитку візуального мислення, творчої уяви та здатності до стилізації, що є ключовими для професійної діяльності у сфері character design. Визначено, що рисунок забезпечує фундаментальні знання з анатомії, перспективи та композиції, тоді як живопис формує відчуття кольору, тональних відносин і виразності художнього образу. На основі аналізу навчальних програм українських закладів вищої освіти у галузі дизайну простежено сучасний стан підготовки майбутніх дизайнерів, визначено позитивні тенденції та наявні проблеми. Особливу увагу приділено впливу цифрових технологій та поєднанню традиційних і цифрових засобів у навчальному процесі, що розширює можливості створення візуальних образів. Окреслено перспективи розвитку методик викладання, які сприятимуть інтеграції академічного рисунку та живопису з цифровими інструментами, зокрема з 2D- та 3D-графікою, анімацією та концепт-артом. Підкреслено важливість збереження балансу між класичними художніми дисциплінами та новітніми технологіями для формування комплексних професійних компетентностей. Зроблено висновок, що системне поєднання рисунку й живопису з інноваційними підходами здатне забезпечити високий рівень підготовки дизайнерів-персонажників в Україні та сприяти інтеграції національної дизайн-освіти у світовий освітній та культурний простір.

Ключові слова: дизайн персонажів, рисунок, живопис, українська дизайн-освіта, концепт-арт, цифрові технології, візуальне мислення, художня підготовка, character design.

Abstract. The article analyzes the role of drawing and painting in shaping character design within the context of contemporary Ukrainian design education. It highlights

the importance of academic art training as a foundation for developing visual thinking, creative imagination, and stylization skills, which are essential for professional character design practice. Drawing provides fundamental knowledge of anatomy, perspective, and composition, while painting develops a sense of color, tonal relations, and artistic expressiveness. Based on an analysis of curricula in Ukrainian higher education institutions specializing in design, the current state of character design training is examined, emphasizing both positive tendencies and existing challenges. Special attention is given to the impact of digital technologies and the integration of traditional and digital media in the learning process, which expands the possibilities for creating visual imagery. The article outlines future perspectives for teaching methodologies that combine classical drawing and painting with digital tools, including 2D and 3D graphics, animation, and concept art. The importance of maintaining a balance between traditional artistic disciplines and modern technologies is stressed, as it ensures the formation of comprehensive professional competencies. The study concludes that the systematic combination of drawing and painting with innovative approaches can provide a high level of training for character designers in Ukraine and contribute to the integration of national design education into the global educational and cultural context.

Keywords: character design, drawing, painting, Ukrainian design education, concept art, digital technologies, visual thinking, art training, character development.

Вступ. У сучасному світі дизайн персонажів посідає важливе місце у візуальній культурі, поєднуючи у собі художні традиції та новітні цифрові технології. Попит на фахівців у цій сфері зростає завдяки активному розвитку індустрій анімації, відеоігор, кінематографу, реклами

та медіа-арту. Водночас основою для формування професійних компетентностей дизайнерів-персонажників залишаються класичні художні дисципліни – рисунок та живопис, які забезпечують фундаментальні знання та практичні навички, необхідні для створення переконливих і виразних образів.

Вивчення рисунку розвиває просторове мислення, знання анатомії, композиції та конструктивної побудови форми, тоді як живопис формує відчуття кольору, гармонії та виражальних засобів художнього образу. Саме поєднання цих дисциплін забезпечує формування у студентів комплексного візуального мислення, яке є базою для творчих пошуків у character design.

Сучасна українська дизайн-освіта перебуває у процесі активної трансформації, що зумовлено впливом глобалізаційних процесів, цифровізації та інтеграції у світовий освітній простір. Це створює нові можливості для розвитку методик викладання та впровадження інноваційних підходів, водночас ставлячи перед закладами вищої освіти виклики щодо збереження балансу між класичною школою та сучасними цифровими практиками.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю визначення ролі рисунку та живопису у професійній підготовці дизайнерів персонажів, аналізу сучасного стану української дизайн-освіти та окреслення перспектив її подальшого розвитку з урахуванням інтеграції традиційних і цифрових засобів.

Постановка проблеми. Сучасна дизайнерська освіта в Україні стикається з викликом формування у здобувачів цілісного розуміння специфіки character design як окремого напряму візуального мистецтва [2, с.102–128; 4, с.10–85]. Ця дисципліна поєднує художні, психологічні та технологічні аспекти, що потребує від студентів широкого

спектра знань і навичок. Важливою складовою цього процесу є інтеграція дисциплін «Рисунок» і «Живопис» у професійну підготовку художників з візуального образу (Visual Development Artists). Саме ці навчальні курси забезпечують базу для створення персонажів з переконливою пластикою, гармонійною кольоровою структурою та виразними художньо-стилістичними характеристиками [6, с.20–65; 8, с.50–78].

Рисунок як академічна основа формує знання з анатомії, пропорцій, конструктивної побудови форми та простору, дозволяє відпрацювати вміння зображати персонажа в різних позах і ракурсах, розвиває спостережливість і розуміння об'єму. Живопис, у свою чергу, розвиває відчуття кольору, світлотіні, композиційної цілісності та художньої експресії, що дозволяє створювати більш емоційно насичені та візуально привабливі образи [2, с.102–128; 6, с.20–65]. Синтез цих дисциплін формує базис для пропедевтики в дизайнерській освіті та підготовки студентів до створення унікальних персонажів, які можуть бути реалізовані в анімації, комп'ютерних іграх, бренд-дизайні та друкованих медіа [2, с.102–128; 11, с.34–60].

Опанування дизайну персонажів є необхідною умовою підготовки конкурентоспроможного фахівця, здатного працювати на перетині мистецтва, технологій та маркетингу [5, с.45–67; 12, с.12–30]. Уміння створювати впізнавані, функціональні та емоційно виразні образи визначає професійну перевагу сучасного дизайнера на глобальному ринку креативних індустрій [12, с.12–30; 8, с.50–78]. Ця компетентність є особливо важливою для розробки брендового персонажа, інтерактивних героїв відеоігор, а також для створення контенту для соціальних медіа та рекламних кампаній.

Володіння принципами character design, спираючись на

навички рисунку та живопису, відкриває широкий спектр можливостей для професійної реалізації – від розробки анімаційних персонажів до створення айдентики брендів і мультимедійного контенту [6, с.20–65; 7, с.23–45]. Сучасні технології, такі як графічні планшети, цифрові пензлі та програмне забезпечення для 2D/3D-анімації, дозволяють інтегрувати класичні засоби вираження з сучасними інструментами, що підвищує ефективність навчання та якість кінцевих продуктів [7, с.23–45; 11, с.34–60].

Попри очевидну значущість дисциплін рисунку та живопису, українські заклади вищої освіти стикаються з рядом проблем у викладанні character design. Серед них: недостатня кількість викладачів із практичним досвідом у комерційному character design, обмежена матеріально-технічна база, включаючи відсутність сучасних графічних планшетів та ліцензійного програмного забезпечення, дефіцит україномовних освітніх матеріалів та посібників, що поєднують класичні та цифрові підходи [4, с.10–85; 15, с.12–34].

Постає необхідність глибшого теоретичного й практичного осмислення ролі рисунку та живопису у формуванні дизайну персонажів у системі української дизайн-освіти, а також розробки методичних підходів, які забезпечать гармонійне поєднання академічних традицій із цифровими інноваціями, відповідно до викликів часу та потреб професійного ринку [5, с.45–67; 6, с.20–65].

Метою статті є виявлення ролі рисунку та живопису у формуванні компетентностей із дизайну персонажів у системі української дизайн-освіти, а також аналіз сучасного стану та визначення перспектив розвитку цієї дисципліни. Дослідження спрямоване на обґрунтування значення академічної художньої підготовки як бази для character design, вивчення взаємозв'язку між традиційними

й цифровими засобами художнього вираження та окреслення шляхів інтеграції класичних дисциплін із новітніми технологіями у навчальному процесі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження дизайну персонажів (character design) в українській дизайн-освіті набуває дедалі більшої актуальності. Останні роботи свідчать про поступовий розвиток цієї дисципліни, зокрема у контексті поєднання традиційних художніх практик із цифровими технологіями.

Дубрівна А. П. та Ельдріс Я. Ф. у праці «Художньо-образні засади створення персонажу» (2024) систематизують особливості створення персонажів, охоплюючи аналіз поняття персонажа та його функцій у художніх і анімаційних творах. Автори класифікують персонажів за різними критеріями, такими як форми, силуети та психологічні характеристики, що визначають сприйняття образу [5, с.45–67].

Селезньова А. у статті «Розробка концепт-арту характерного персонажа засобами комп'ютерної графіки» (2024) пропонує універсальну модель концепт-арту персонажа, визначаючи основні етапи та художньо-композиційні особливості його створення, а також розглядає перехід від 2D до 3D-концепту з використанням цифрових інструментів [12, с.12–30].

Галятовський О. Б. у роботі «Розробка та деталізація аніме-персонажа «Scavenger Knight»» (2025) детально описує процес проєктування персонажа, включаючи етапи візуалізації, розробки зовнішнього вигляду та технічного створення концепту із застосуванням програмного забезпечення [4, с.10–85].

Коваленко О. В. (2024) досліджує трансформацію процесу створення персонажів під впливом цифрових технологій, наголошуючи на інтеграції графічних планшетів,

програмного забезпечення та цифрового рендерингу [7, с.23–45].

Лисенко В. О. (2023) та Петренко С. Ю. (2023) приділяють увагу методичним аспектам викладання character design у навчальних закладах, аналізуючи підходи до поєднання академічного рисунку, композиції та практики створення персонажів у сучасній анімації [8, с.50–78; 11, с.34–60].

Шевченко Н. П. (2023) відзначає сучасні тенденції викладання дисципліни, підкреслюючи необхідність оновлення навчальних програм та розробки україномовних освітніх матеріалів [13, с.15–38].

Брильов С. В., Кузьмічова В. С. та Колесников В. В. (2024) розглядають загальні тренди та виклики цифровізації в мистецтві і дизайні, що також стосується character design, особливо у контексті інтеграції цифрових технологій у навчальний процес [2, с.102–128].

Гаврилюк О. В. (2021) акцентує на ролі character design у формуванні сучасної візуальної культури та необхідності адаптації навчального процесу до вимог цифрової епохи [3, с.45–52].

Попри наявність цих досліджень, в українській дизайн-освіті досі відсутній комплексний підхід до викладання дисципліни «Дизайн персонажів», який би інтегрував традиційні художні практики з сучасними цифровими технологіями. Зокрема, не сформовано єдиної методології, що охоплювала б усі етапи створення персонажа – від концептуалізації до реалізації в цифровому середовищі [2–4; 6–8; 11–13].

Виклад основного матеріалу. Дизайн персонажів (character design) посідає важливе місце серед напрямів сучасної візуальної освіти, поєднуючи традиційні художні практики з цифровими технологіями та креативними індустріями. Його значущість зростає через стрімкий

розвиток анімації, геймдизайну, коміксів, рекламного та медіадизайну, де персонажі стають ключовими носіями ідеї, настрою та культурного коду [2, с.102–128; 6, с.50–78].

В українській системі дизайнерської підготовки формування компетенцій у створенні персонажів здійснюється через інтеграцію академічного рисунку та живопису. Рисунок формує анатомічне та конструктивне бачення персонажа, розвиває знання про пропорції, перспективу, об'ємність та просторову побудову форм, тоді як живопис сприяє оволодінню кольором, світлотінню, композиційною гармонією та художньою експресією [8, с.50–78; 11, с.34–60]. Комплексне використання цих дисциплін дозволяє студентам створювати персонажів з переконливою пластикою та емоційною виразністю, що є ключовим для їхньої успішної реалізації в цифрових та традиційних медіа.

Останні роки свідчать про поступове включення дисципліни «Дизайн персонажів» у бакалаврські та магістерські програми українських закладів вищої освіти [5, с.45–67; 6, с.50–78]. Найчастіше вона подається як вибіркова або складова більш загальних курсів з ілюстрації, анімації чи графічного дизайну, що обмежує можливості для формування системних знань та практичних навичок. Водночас character design потребує власної методики викладання, яка базується на поєднанні академічного рисунку, живопису, анатомії, стилізації, сторітелінгу та цифрових технологій [4, с.10–85; 7, с.23–45].

Ключовим аспектом навчання є оволодіння інструментами та техніками, які забезпечують повний цикл створення персонажа – від концептуалізації та розробки силуетів до деталізації, кольорових варіацій, емоційних виразів та підготовки для анімації чи інтерактивних платформ. Цей процес включає роботу з референсами,

аналіз цільової аудиторії, адаптацію персонажа під різні медіаформати, а також створення авторського стилю [8, с.50–78; 11, с.34–60].

Попри активний розвиток, українська дизайн-освіта стикається з низкою проблем: обмежена технічна база (графічні планшети, ліцензійне програмне забезпечення), нестача викладачів із практичним досвідом комерційного character design та недостатня кількість україномовних навчальних матеріалів. Водночас існує потреба у створенні персонажів, стилістично пов'язаних із національною культурною традицією, що відкриває нові перспективи для авторських підходів у навчальному процесі [2, с.102–128; 12, с.12–30].

Розвиток character design в Україні потребує системної підтримки, оновлення навчальних програм, створення профільних майстерень та партнерства з представниками креативної індустрії. Це дозволить не лише підготувати фахівців, здатних реалізовувати власні творчі проєкти, а й забезпечити їхню конкурентоспроможність на міжнародному ринку. У довгостроковій перспективі інтеграція академічних традицій та сучасних цифрових технологій сприятиме формуванню нового покоління дизайнерів-практиків, які вміють поєднувати художню експресію та функціональність, створюючи персонажів, здатних стати впізнаваними культурними символами [5, с.45–67; 6, с.50–78].

Висновки. Проведений аналіз свідчить про ключову роль рисунку та живопису у формуванні компетентностей із дизайну персонажів у системі української дизайн-освіти. Академічні художні дисципліни забезпечують студентам фундаментальні знання з анатомії, композиції, кольору та просторового мислення, що є необхідною базою для створення переконливих, функціональних

і виразних персонажів. Водночас сучасні вимоги креативних індустрій зумовлюють необхідність інтеграції традиційних методик із цифровими технологіями, такими як 2D- та 3D-малювання, концепт-арт, анімація та робота з цифровими платформами.

Дослідження показало, що українська дизайн-освіта перебуває на етапі активної трансформації: дисципліна «Дизайн персонажів» поступово включається до навчальних програм, проте ще не сформовано комплексного підходу, який би забезпечував системну інтеграцію класичних та цифрових засобів створення персонажів. Існує потреба у розвитку методик викладання, забезпеченні технічної бази, підготовці кваліфікованих викладачів і створенні україномовних освітніх матеріалів.

Перспективи подальших досліджень у цьому напрямку пов'язані з розробкою комплексної методології викладання дизайну персонажів, що поєднує академічний рисунок, живопис та цифрові технології із дослідженням впливу науково-методичних інновацій на формування авторського стилю та професійних компетентностей студентів. Важливим є також вивчення адаптації дисципліни до потреб сучасного ринку праці та інтеграція національної культурної специфіки у процес створення персонажів. Такий підхід сприятиме підготовці фахівців, здатних ефективно реалізовувати творчі проєкти та конкурувати на міжнародному рівні.

Список використанх джерел:

1. Андрущенко В. П. (ред.). Вища освіта України: виклики, перспективи, інновації. Київ: Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2020. 312 с.

2. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації:

тренди, виклики. Київ: АРТ-платФОРМА, 2024. 192 с.

3. Гаврилюк О. В. Дизайн персонажів як складова візуальної культури у цифрову епоху. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2021, № 4, с. 45–52.

4. Галятовський О. Б. Розробка та деталізація аніме-персонажа «Scavenger Knight». Харків: ХНТУ, 2025. 92 с.

5. Дубрівна А. П., Ельдріс Я. Ф. Художньо-образні засади створення персонажу. Київ: КНУТД, 2024. 128 с.

6. Іваненко М. В. Академічний рисунок та живопис як основа графічного дизайну. Харків: Фактор, 2022. 112 с.

7. Коваленко О. В. Вплив цифрових технологій на character design. Київ: КНУТД, 2024. 96 с.

8. Лисенко В. О. Основи character design у сучасній анімації. Київ: Освітня думка, 2023. 144 с.

9. Литвиненко Ю. М. Методика викладання дисципліни «Дизайн персонажів» у закладах вищої освіти. Збірник наукових праць НАОМА, 2022, № 33, с. 89–95.

10. Пархоменко О. Л. Використання цифрових технологій у підготовці дизайнерів: сучасні тенденції та виклики. Образотворче мистецтво та дизайн, 2019, № 2(16), с. 58–63.

11. Петренко С. Ю. Дизайн персонажів у вищій школі: методичні аспекти. Львів: ЛНУ, 2023. 104 с.

12. Селезньова А. Розробка концепт-арту характерного персонажа засобами комп'ютерної графіки. 2024. Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/387397854_Rozrobka_koncept-artu_harakternogo_personaza_zasobami_komp%27uternoi_grafiki

13. Шевченко Н. П. Сучасні тенденції викладання дизайну персонажів у закладах вищої освіти. Одеса: ОНУ, 2023. 88 с.

14. Bancroft T. Creating Characters with Personality: For Film, TV, Animation, Video Games, and Graphic Novels. New

York: Watson-Guptill, 2006. 160 p.

15. Simmons D. Logo Design Love: A Guide to Creating Iconic Brand Identities. Berkeley: New Riders, 2011. 240 p.

References:

1. Andrushchenko, V. P. (Ed.). (2020). Vyshcha osvita Ukrayiny: vyklyky, perspektyvy, innovatsii [Higher education in Ukraine: challenges, prospects, innovations]. Kyyiv: Vydavnytstvo NPU im. M. P. Drahomanova [in Ukrainian].

2. Brylov, S. V., Kuzmichova, V. S., & Kolesnikov, V. V. (2024). Obrazotvorche mystetstvo ta dyzain v epokhu didzhytalizatsii: trendy, vyklyky [Fine arts and design in the era of digitalization: trends, challenges]. Kyyiv: ART-platforma [in Ukrainian].

3. Havryliuk, O. V. (2021). Dyzain personazhiv yak skladova vizualnoi kultury u tsyfrovu epokhu [Character design as a component of visual culture in the digital age]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv, 4, 45–52 [in Ukrainian].

4. Halyatovskyi, O. B. (2025). Rozrobka ta detalizatsiya anime-personazha «Scavenger Knight» [Development and detailing of the anime character «Scavenger Knight»]. Kharkiv: KNTU [in Ukrainian].

5. Dubrivna, A. P., & Eldris, Y. F. (2024). Khudozhno-obrazni zasady stvorennya personazhu [Artistic and visual principles of character creation]. Kyyiv: KNUTD [in Ukrainian].

6. Ivanenko, M. V. (2022). Akademichnyi rysunok ta zhyvopys yak osnova hrafichnoho dyzainu [Academic drawing and painting as the basis of graphic design]. Kharkiv: Faktor [in Ukrainian].

7. Kovalenko, O. V. (2024). Vplyv tsyfrovykh tekhnolohiy na character design [Impact of digital technologies on character design]. Kyyiv: KNUTD [in Ukrainian].

8. Lysenko, V. O. (2023). Osnovy character design u suchasnii animatsii [Fundamentals of character design in contemporary animation]. Kyyiv: Osvitnya dumka [in Ukrainian].

9. Lytvynenko, Yu. M. (2022). Metodyka vykladannya dystsypliny «Dyzain personazhiv» u zakladakh vyshchoi osvity [Methodology of teaching «Character Design» in higher education institutions]. Zbirnyk naukovykh prats NAOMA, 33, 89–95 [in Ukrainian].

10. Parkhomenko, O. L. (2019). Vykorystannya tsyfrovykh tekhnolohiy u pidhotovtsi dyzaineriv: suchasni tendentsii ta vyklyky [Use of digital technologies in training designers: current trends and challenges]. Obrazotvorche mystetstvo ta dyzain, 2(16), 58–63 [in Ukrainian].

11. Petrenko, S. Yu. (2023). Dyzain personazhiv u vyshchii shkoli: metodychni aspekty [Character design in higher education: methodological aspects]. Lviv: LNU [in Ukrainian].

12. Selezniova, A. (2024). Rozrobka kontsept-artu kharakternoho personazha zasobamy komputernoi hrafiky [Development of concept art for a character using computer graphics]. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/387397854_Rozrobka_koncept-artu_harakternogo_personaza_zasobami_komp%27uternoi_grafiki [in Ukrainian]

13. Shevchenko, N. P. (2023). Suchasni tendentsii vykladannya dyzainu personazhiv u zakladakh vyshchoi osvity [Current trends in teaching character design in higher education institutions]. Odesa: ONU [in Ukrainian].

14. Bancroft, T. (2006). Creating Characters with Personality: For Film, TV, Animation, Video Games, and Graphic Novels. New York: Watson-Guptill [in English].

15. Simmons, D. (2011). Logo Design Love: A Guide to Creating Iconic Brand Identities. Berkeley: New Riders [in English].

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.611
УДК 745/749:75:72.012(477)»18–19»

ПРОЄКТИ ІНТЕР'ЄРІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ В ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО, АМВРОСІЯ ЖДАХИ, ОЛЕКСАНДРА САЄНКА

Шишигін Євген Всеволодович
y.shyshyhin.asp@kubg.edu.ua
здобувач аспірантури кафедри
образотворчого мистецтва
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка (Київ, Україна),
ORCID ID: 0009-0005-6813-6224

INTERIOR DESIGNS OF THE EARLY 20TH CENTURY IN THE WORK OF VASIL KRYCHEVSKY, AMVROSIY ZHDAKHA, OLEKSANDR SAYENKO

Shyshyhin Yevhen Vsevolodovitch
y.shyshyhin.asp@kubg.edu.ua
Postgraduate Student, Department of Fine Arts,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine)
ORCID ID: 0009-0005-6813-6224

Анотація. З-поміж спадку визначних художників-універсалів початку ХХ сторіччя привертають увагу проєкти інтер'єрів Василя Кричевського, Амвросія Ждахи, Олександра Саєнка. Колись їх пошуки в означеній царині було прийнято називати «українським стилем». Хоча, якщо йдеться про національну спадщину, важко пов'язувати подібні експерименти з поняттям великих

європейських історичних стилів. Однак якщо розуміти під ними стилі давніх цивілізацій, що зберігали віками певну герметичність і рафінованість, можливо це тлумачення варто вважати доречним. Позаяк, безсумнівно, перелічені автори прагнули у своїх проєктах інтер'єрів досягти певної стилістичної єдності й уводили низку елементів, що співвідносилися з історичним минулим нашої країни.

Так, Василь Кричевський у 1900-х рр. у будівлі Полтавського земства започаткував традицію оформлення інтер'єрів у національному «Українському стилі», що відповідало тогочасним запитам місцевого населення Східної України. І якщо у першому проєкті йому допомагали видатні художники Сергій Васильківський та Опанас Сластьон, котрі сповідували ідеї розвитку української орнаментики епохи модерну, то надалі, у 1930-х, разом із Петром Костирком митець і архітектор намагався впроваджувати проєкти національного варіанту в межах ар деко, зокрема – інтер'єр вестибюлю заповідника Т. Г. Шевченка у Каневі.

Натомість Амвросій Ждаха залишив акварельні проєкти інтер'єрів українського традиційного житла, а також світлиць у кам'яницях 1910-х рр., котрі зберігаються у його фонді у відділі рідкісної книги в збірці Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. М. Заболотного в м. Києві. У проєктах митець проявив себе як протодизайнер, що комплексно вивчав інтер'єри житла Півдня України, зокрема задунайських козаків, а також подільські наративи, близькі сецесійному закоп'янському стилю, й формував власні проєкти оформлення середовища традиційного житла, в яких намагався урахувати всі потреби часу.

У цьому ряду варто згадати й напрацювання в означеній галузі Олександра Саєнка 1920-х рр., котрий розробляв

акварельні проєкти кімнат з урахуванням дизайну печі, меблів і текстильного декору в стилістиці бойчукізму.

Ключові слова: В. Кричевський, А. Ждаха, О. Саєнко, дизайн інтер'єру, декоративне мистецтво, образотворче мистецтво, типологія, композиція, стиль, колористика, формотворення, декорування.

Abstract. Among the legacy of prominent universal artists of the early 20th century, the interior designs of Vasyl Krychevsky, Amvrosy Zhdakha, and Oleksandr Sayenko attract attention. Once upon a time, their searches in this area were called the «Ukrainian style». Although, when it comes to national heritage, it is difficult to connect such experiments with the concept of great European historical styles. However, if we understand them as the styles of ancient civilizations that have preserved a certain hermeticity and refinement for centuries, this interpretation may be considered appropriate. Since, undoubtedly, the listed authors sought to achieve a certain stylistic unity in their interior designs and introduced a number of elements that correlated with the historical past of our country.

Thus, Vasyl Krychevsky in the 1900s. in the Poltava zemstvo he initiated the tradition of interior design in the national «Ukrainian style», which met the contemporary needs of the local population of Eastern Ukraine. And if in the first project he was helped by outstanding artists Serhiy Vasylkivskyi and Opanas Slastyon, who espoused the ideas of the development of Ukrainian ornamentation of the Art Nouveau era, then in the 1930s, together with Petro Kostyrk, the artist and architect tried to implement projects in the national version within the framework of Art Deco, in particular – the interior of the lobby of the T. G. Shevchenko Reserve in Kanev.

In return, Amvrosy Zhdakha left watercolor designs of the

interiors of Ukrainian traditional housing, as well as living rooms in tenement houses of the 1910s, which are stored in his fund in the rare book department in the collection of the State Scientific Architectural and Construction Library named after M. Zabolotny in Kyiv. In them, the artist showed himself as a proto-designer who comprehensively studied the interiors of the dwellings of Southern Ukraine, in particular the Transdanubian Cossacks, as well as Podolian narratives, close to the Art Nouveau Zakopane style, and formed his own designs for the design of the environment of traditional housing, in which he tried to take into account all the needs of the time.

In this series, it is worth mentioning the work in the specified field of Oleksandr Sayenko in the 1920s, who developed watercolor designs of rooms taking into account the design of the stove, furniture and textile decor in the style of Boychukism.

Keywords: V. Krychevsky, A. Zhdakha, O. Sayenko, interior design, decorative art, fine arts, typology, composition, style, color, formation, decoration.

Вступ. З-поміж унікальних для української проєктної культури розробок інтер'єрів, в яких автори намагалися наблизити українців до розуміння власного стилю в оформленні інтер'єрів початку ХХ століття, осібне місце займають три постаті: Василь Кричевський, Амвросій Ждаха та Олександр Саєнко, спадку яких в означеній царині поки не було присвячено окремих досліджень.

Постановка проблеми. Однак, досі аналіз їх творчості у контексті напрацювань в річищі проєктів середовища традиційного житла українців, кам'яниць і громадської забудови штибу споруд губернських земств та музейних просторів не стали предметом окремої уваги.

Аналіз останніх публікацій. З-поміж матеріалів, за якими можна було побудувати порівняльний аналіз проєктів вітчизняних художників й архітекторів, що працювали у межах «Українського стилю» в епоху модерну й ар деко, насамперед, слід згадати проєкти Полтавського губернського земства визначного митця і зодчого початку ХХ сторіччя Василя Кричевського (нині приміщення будівлі Полтавського краєзнавчого музею, що носить його ім'я) [2], реалізовані в матеріалі, а також окремі інтер'єрні акварельні ескізні пошуки Амвросія Ждахи, відомі за його архівом зі збірки Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. М. Заболотного в м. Києві [1].

При цьому проєкти умеблювання інтер'єрів останнього вказаного художника були введені до наукового обігу на початку 2000-х рр. [3, 62–64; 4, 62–64], а осмислення пізніх проєктів середовища першого з вказаних митців [5] розглядалися О. Школьною на початку 2020-х рр. [9]. Можливість порівняти проєкти інтер'єрів провідних митців України епохи модерну й ар деко з розробками ще одного неперетинного їх сучасника, майстра-бойчукіста Олександра Саєнка, постала завдяки публікаціям 2000-х рр. представників його родини – Ніни Саєнко та Лесі Майданець-Баргилевич [7, 157].

Перелічену спадщину вдалося осмислити у контексті знищених проєктів Києва початку ХХ століття (на прикладі оселі Михайла Грушевського) [6], розвитку Одеської художньої школи [10, 1–265] та течій українського архітектурного модерну Львова, Дніпра, Харкова, що досліджував Віктор Чепелик [8, 1–378], що дозволило зробити висновки про різновиди світобачення й авторського мистецького почерку перелічених майстрів у межах поширення великих європейських історичних стилів означеного відрізку часу.

Мета статті – визначити ключові особливості проєктів інтер'єрів в «українському стилі» відомих вітчизняних художників-універсалів початку XX століття.

Виклад результатів дослідження. Творчий доробок відомих художників України початку XX сторіччя у галузі проєктів інтер'єрів сьогодні є невичерпним джерелом для досліджень протодизайну і дизайну середовища означеного періоду часу.

Найбільш цікавими з точки зору розробки композиції та стилістики в цьому зв'язку є проєкти інтер'єрів Полтавського губернського земства 1903–1908 рр. Василя Кричевського (Рис. 1), який спирався на первинні розробки архітекторів Олександра Ширшова та Володимира Ніколаєва; а також надзвичайно рафіновані акварельні проєкти, не втілені у матеріалі, художника з Півдня України, котрий надихався і закоп'янським сецесійним стилем, коли мешкав на Поділлі у місті Кременці (нині Тернопільської області), Амвросія Ждахи 1908–1911 рр. (Рис. 2).





Рис. 1. Фото інтер'єра вестибюлю та зали земських зборів, зведених за проєктом В. Кричевського. Фото Йосипа Хмелевського 1908 р. Світлина з фондів Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського. Фото з сайту: https://localhistory.org.ua/rubrics/building/budivlia-shcho-zapochatkuvala-ukrayinskii-modern/



Рис. 2. А. Ждаха. Проєкт інтер'єру світлиці в українському стилі. Папір, акварель. Зображення з Архіву з ескізами А. Ждахи в зб. Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. М. Заболотного в м. Києві. Альбоми рисунків.

Обидва означені проєкти були реалізовані майже синхронно, близько 1908 року, і спиралися, з одного боку, на уявлення про спадщину світлиць у теремах києворуського часу (з відповідною орнаментикою), а також на спільну спадщину з країнами Європи, із якими Україна знаходилася у середні віки у межах Великого князівства Литовського і Речі Посполитої.

При цьому і Василь Кричевський, і Амвросій Ждаха приділялиувагупечамвінтер'єрах,якіміджевимелементам, котрі розписувалися; шестигранним дерев'яним дверям зі скошеними верхніми кутами із різьбленими елементами, галереям або меблям (у залежності від функціонального призначення приміщень); орнаментальному оздобленню помешкань (від декору сволоку до підкреслення візерунками всіх архітектонічних членувань віталень), котре апелювало до традицій оформлення кераміки і текстилю окремих регіонів України; сітчастим елементам у протодизайні вікон або перфорованій кладці стін (середньовічні впливи) [1; 2].

У межах візуального ряду подібних ансамблів варто згадати й про шестиповерховий будинок Михайла Грушевського на вул. Паньківська у Києві, що як і будівля Полтавського губернського земства, був перебудований Василем Кричевським 1909 р. та мав різноманітної форми вікон, у тому числі шестигранні зі скошеними верхніми краями.

Про важливість такої конструкції вікон у проєктах інтер'єрів того часу як Василя Кричевського, так і Амвросія Ждахи, у розробці нового архітектурного стилю, писали тогочасні критики мистецтва. Зокрема, Опанас Сластьон зазначав шість принципів нового архітектурного стилю:

• «трапеційний шестикутний проріз дверний чи віконний;

- трицентрова або еліптична арка;
- дах наметового типу; залом на даху;
- галерея, піддашшя чи опасання;
- кручена, звивиста колонка;
- широке застосування кераміки, а також орнаментації» [2].

Всередині такі будівлі мали бути наповнені творами автохтонного мистецтва, традиційними орнаментальними розписами, обличкуванням керамікою, різьбленими елементами й меблями. Автентичні вироби у вказаний період часу сприймалися як джерело збагачення унікального простору. Так, коли проєкт Полтавського губернського земства В. Кричевського переміг у змаганнях різних архітекторів, Опанас Сластьон написав щодо цієї події у листі до визначного літератора, автора словника української мови Бориса Грінченка: «Се ми зробили велике культурне придбання – історичний крок, який буде видно на весь світ!» [2].

Власне таке розуміння значення спадщини існувало до 1930-х рр. і було наявне й у іншого неперсічного митця – Амвросія Ждахи, який на початок ХХ сторіччя представляв не Слобожанщину, а Південь України та Поділля.

Означений художник був знаним експериментатором та займався не лише практичною розробкою інтер'єрів у новій, автохтонній стилістиці в епоху модерну – ар деко, а й вивчав всі їх складові, зважаючи на мистецтвознавче дослідження традиційних українських старожитностей, котре здійснював у межах підготовки курсу з історії вітчизняного мистецтва для студентів Одеського художнього училища. Маючи знання у повсякденні Буджаку, де історично склалося задунайське козацтво, він намагався асимілювати кращі напрацювання народних

майстрів цього регіону та місцевості, де мешкав на межі 1900-х – на початку 1910-х рр. – у м. Кременць на Поділлі.

Означений художник був знаним експериментатором та займався не лише практичною розробкою інтер'єрів у новій, автохтонній стилістиці в епоху модерну – ар деко, а й вивчав всі їх складові, зважаючи на мистецтвознавче дослідження традиційних українських старожитностей, котре здійснював у межах підготовки курсу з історії вітчизняного мистецтва для студентів Одеського художнього училища. Маючи знання у повсякденні Буджаку, де історично склалося задунайське козацтво, він намагався асимілювати кращі напрацювання народних майстрів цього регіону та місцевості, де мешкав на межі 1900-х – на початку 1910-х рр. – у м. Кременць на Поділлі.

Вказані освітні центри України, де здавна знаходилися визначні школи та ліцеї, вплинули на пошук майстром синтезу мистецтв у межах «Українського стилю». Він намагався прикрасити орнаментом у власних проєктах інтер'єрів сволоки, ґзимси, одвірки, віконні отвори, котрі мали трапецієподібні кути, подібно до впізнаваних елементів архітектури Василя Кричевського. Також Амвросій Ждаха приділяв увагу в інтер'єрах живописним й орнаментальним композиціям, співзвучним моді на неофольклорну стилістику епохи модерну та сецесії, традиційним образам козаків-Мамаїв, різноманітним декоративним панно, художньому текстилю, килимарству, вишивці, ошатному сницарському різьбленню, умеблюванню, печам. Ці всі елементи автор у своїх розробках інтер'єрів компонував з урахуванням осучаснення шляхом введення елементів власного творчого почерку.

До початку 1930-х рр., коли в СРСР було оголошено боротьбу з націоналізмом та формалізмом, у межах пошуку

першооснов цього омріяного «Українського стилю», що мав стати актом «Злуки» всіх територій держави, працював і бойчукіст, а також учень Василя Кричевського Олександр Саєнко. Оскільки він займався своїм дизайном інтер'єрів за 20 років після перших перерахованих експериментів, які варто пов'язувати з флоральними пошуками 1900-х – 1910-х рр., то стилістика його розробок, близька одночасно ар деко та конструктивізму, збагачена вже естетичними засадами авангардизму.

Цікавим рішенням майстра стало уведення до власних проєктів інтер'єрів більш раціональних елементів декору, у тому числі панно з фірмовою інкрустацією соломкою, що стали візитною карткою творчості майстра (Рис. 3).

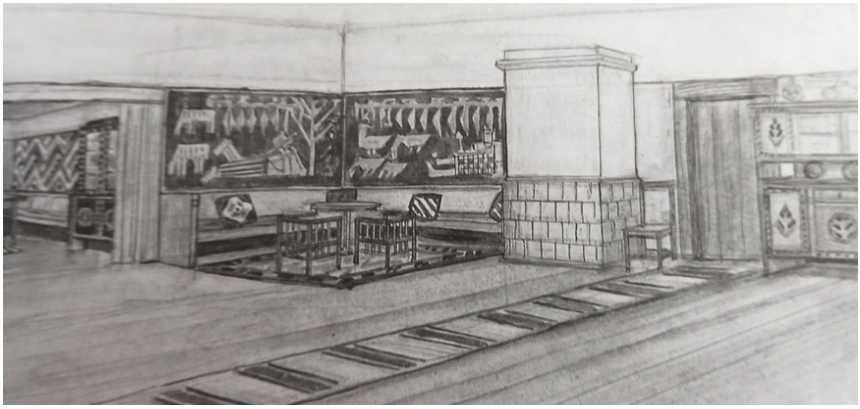


Рис. 3. О. Саєнко. Проєкт кімнати. 1928 р. Папір, акварель. 15,5х32 см. Зображення з книги: Олександр Саєнко: мистецька спадщина і сучасність / авт.-упор. Ніна Саєнко. Київ: Компанія ЛІК, 2009. С. 157.

Хоча в цілому, як і у фахівців старшого покоління, у розробках цього художника прослідковується поєднання декорованих печей, меблів, килимових доріжок, текстильних подушок [7]. Митець, фактично, продовжував

ідеї своїх наставників, творячи «націєтворче мистецтво», наслідуючи ідею Опанаса Сластьона про «всеукраїнське змислення», що мало відчуватися з декору й орнаментики інтер'єрів у синтезі із традиційними вітчизняними творами народного мистецтва [10, 1–265].

Власне, означені три художники, котрі у першій третині ХХ століття піджившлювались у проєктах розробок власних інтер'єрів культуротворчими думками визначних тогочасних зодчих Івана Левинського, Олександра Лушпинського, Дмитра Дяченка, Віктора Троценка, Костянтина Жукова, Опанаса Сластьона, Сергія Тимошенка, Євгена Сердюка (Львів, Дніпро, Харків, Київ, Полтава, Кам'янець-Подільський), проклали місток від «безнаціональної» еклектики до започаткування стилю українського архітектурного модерну [2; 8, 1–378].

Виконуючи проєкти інтер'єрів у стилістиці ар деко після 1932 р. Василь Кричевський вже більше віддавав перевагу космополітичним елементам вирішення, в яких замість вишивки з'являються орнаментальні флоральні візерунки у вітражах вікон. Порівняно з протодизайном вестибюлю в будівлі Полтавського губернського земства 1908 р., його дизайн вестибюлю у заповіднику Т. Г. Шевченка в Каневі 1938 р. (Рис. 4) [2] вражає ритмом розписних кіл із поєднанням кесонованих поверхонь стелі, виконаних у вигляді сот, й зигзагоподібними елементами архітектонічних членувань простору й більш авангардовими плямами розписів, притаманних новому стилю.

Але в цілому у вказаній композиції вже не фіксується той пієтет до народних складових українського побуту, що відзначалися у більш ранніх його проєктах інтер'єрів. Адже після 1932 р. в СРСР вже не можна було демонструвати напоказ прив'язку до усього рідного, бо це загрожувало

фізичним знищенням і звинуваченням у націоналізмі. Тому, не дивлячись, на певні композиційні, колористичні пошуки, вже після першої третини ХХ сторіччя у проєктах інтер'єрів багатьох вітчизняних майстрів була відчутна дистильована чистота ар деко без зв'язку із коренізацією.

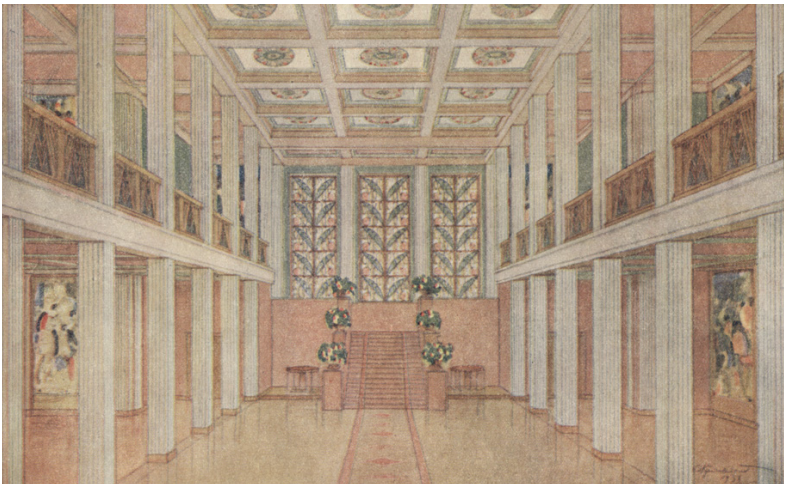


Рис. 4. В. Кричевський та П. Костирко. Проєкт інтер'єру вестибюлю заповідника Т. Г. Шевченка у Каневі. 1938 р. Фото зі статті: Школьна О. Брати Кричевські – новатори і подвижники українського етнодизайну: мат-ли Всеукр. наук.-практ. конф. «Національна модель українського дизайну: до 150-річчя з Дня народження Василя Кричевського», квітень-червень 2023 р. Київ: КНУКіМ, 2023. С. 16–22.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, проєкти інтер'єрів початку ХХ сторіччя в творчості окремих художників набули виразного національного звучання. Одним з перших розпочав свої пошуки у межах стилістики модерну Василь Кричевський, котрий втілив шість засадничих аспектів в ансамблі Полтавського губернського земства. Це були трапецієподібні одвірки і форми вікон, розписи, введення дерев'яних опасань, похідних від київоруської архітектури, елементів

шатрового зодчества й розписної поліхромної кераміки в екстер'єрах та інтер'єрах.

Майже синхронними були пошуки в творчих розробках проєктів інтер'єрів Амвросія Ждахи, який розробляв унікальні сницарські меблі, вводив мотиви мистецтва задунайських козаків із Буджаку, традиційний розпис сволоків та інкрустацію меблів, вишивку, килимові й ткані текстильні елементи, декоративні панно, народну картину.

Надалі збагатив вказані першоджерела у своїх проєктах інтер'єрів учень і послідовник Михайла Бойчука та Василя Кричевського Олександр Саєнко, увівши також предмети, інкрустовані соломкою у свій дизайн авангардно-декоративного звучання.

Надалі, у другій третині XX століття означені експерименти отримали в творчості Василя Кричевського ухил в чисте ар деко космополітичного штибу, однак досвід попередніх кількох десятиліть став культуротворчим і націєтворчим.

Список використаних джерел:

1. Архів з ескізами А. Ждахи в зб. Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. М. Заболотного в м. Києві. Альбом рисунків №8. Мебель в українському стилю. Оригінальні рисунки. Акварелі Амвросія Ждахи. 9 ілюстрацій.

2. Будівля, що започаткувала український модерн. URL: https://localhistory.org.ua/rubrics/building/budivlia-shcho-zapochatkuvala-ukrayinskii-modern/ (дата звернення: 20.04.2025).

3. Вільшанська О. Меблі Амвросія Ждахи. Народне мистецтво. Київ, 2001. №3/4 С. 62–64.

4. Вільшанська О. Меблі Амвросія Ждахи. Народне мистецтво. 2002. № 1/2. С. 62–64.

5. В. Кричевський та П. Костирко. (1938). Проєкт інтер'єру вестибюлю заповідника Т. Г. Шевченка у Каневі. Архітектура України. №3. (Вклейка).

6. Гірич І. (1991–2023). Знищені мистецька збірка і архів Михайла Грушевського в його київській оселі. URL: https://www.i-hyrych.name/Hrushevsky/ArtCollection.html (дата звернення: 20.05.2025 р.).

7. Олександр Саєнко: мистецька спадщина і сучасність / авт.-упор. Ніна Саєнко. Київ: Компанія ЛІК, 2009. 320 с.: іл.

8. Чепелик Віктор. Український архітектурний модерн / упорядник З. В. Мойсеєнко-Чепелик. Київ: КНУБА, 2000. 378 с.: іл.

9. Школьна О. Брати Кричевські – новатори і подвижники українського етнодизайну: мат-ли Всеукр. наук.-практ. конф. «Національна модель українського дизайну: до 150-річчя з Дня народження Василя Кричевського», квітень-червень 2023 р. Київ: КНУКіМ, 2023. С. 16–22.

10. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука (перша половина XX століття): дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист.; Ольга Володимирівна Школьна, Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2008. 265 с.: іл.

References:

1. Arkhiv z eskizamy A. Zhdakhy v zb. Derzhavnoi naukovoi arkhitekturno-budivelnoi biblioteky im. M. Zabolotnoho v m. Kyievi. Albom rysunkiv №8. Mebel v ukrainskomu styliu. Oryhinalni rysunky. Akvareli Amvrosiia Zhdakhy. 9 iliustratsii. [Archive with sketches of A. Zhdakha in the collection of the State Scientific Architectural and Construction Library named after M. Zabolotny in Kyiv. Album of drawings No. 8. Furniture in the Ukrainian style.

Original drawings. Watercolors by Amvrosiy Zhdakha. 9 illustrations].

2. Budivlia, shcho zapochatkuvala ukrainskyi modern. URL: https://localhistory.org.ua/rubrics/building/budivlia-shcho-zapochatkuvala-ukrayinskii-modern/ (data zvernennia: 20.04.2025). [The building that initiated Ukrainian modernism. URL: https://localhistory.org.ua/rubrics/building/budivlia-shcho-zapochatkuvala-ukrayinskii-modern/ (access date: 20.04.2025)].

3. Vilshanska O. Mebli Amvrosiia Zhdakhy. Narodne mystetstvo. Kyiv, 2001. №3/4 S. 62–64 [Furniture of Amvrosiy Zhdakha. Folk art. Kyiv, 2001. No. 3/4 P. 62–64].

4. Vilshanska O. Mebli Amvrosiia Zhdakhy. Narodne mystetstvo. 2002. № 1/2. S. 62–64 [Furniture of Amvrosiy Zhdakha. Folk art. 2002. No. 1/2. P. 62–64].

5. V. Krychevskyi ta P. Kostyrko. (1938). Proiekt interieru vestybiuliu zapovidnyka T. H. Shevchenka u Kanevi. Arkhitektura Ukrainy. №3. (Vkleika). [Interior design of the lobby of the T. G. Shevchenko Reserve in Kanev. Architecture of Ukraine. No. 3. (Paste)].

6. Hirych I. (1991–2023). Znyshcheni mystetska zbirka i arkhiv Mykhaila Hrushevskoho v yoho kyivskii oseli. URL: https://www.i-hyrych.name/Hrushevsky/ArtCollection.html (data zvernennia: 20.05.2025 r.). [The art collection and archive of Mykhailo Hrushevsky in his Kyiv home were destroyed. URL: https://www.i-hyrych.name/Hrushevsky/ArtCollection.html (access date: 05/20/2025)].

7. Oleksandr Saienko: mystetska spadshchyna i suchasnist / avt.-upor. Nina Saienko. Kyiv: Kompaniia LIK, 2009. 320 s.: il. [Oleksandr Saenko: artistic heritage and modernity / author-editor Nina Saenko. Kyiv: LIK Company, 2009. 320 p.: ill.].

8. Chepelyk Viktor. Ukrainskyi arkhitekturnyi modern / uporiadnyk Z. V. Moiseienko-Chepelyk. Kyiv: KNUBA,

2000. 378 s.: il. [Ukrainian architectural modern / compiled by Z. V. Moiseenko-Chepelyk. Kyiv: KNUBA, 2000. 378 p.: ill.].

9. Shkolna O. Braty Krychevski – novatory i podvyzhnyky ukrainskoho etnodyzainu: mat-ly Vseukr. nauk.-prakt. konf. «Natsionalna model ukrainskoho dyzainu: do 150-richchia z Dnia narodzhennia Vasylia Krychevskoho», kviten-cherven 2023 r. Kyiv: KNUKiM, 2023. S. 16–22 [The Krychevsky Brothers – Innovators and Devotees of Ukrainian Ethnodesign: Materials of the All-Ukrainian Scientific-Practical Conference «National Model of Ukrainian Design: To the 150th Anniversary of the Birth of Vasyl Krychevsky», April-June 2023. Kyiv: KNUKiM, 2023. P. 16–22].

10. Shkolna O. V. Tvorchist i mystetsko-pedahohichna diialnist Mykhaila Zhuka (persha polovyna KhKh stolittia): dys. na zdob. nauk. stup. kand. myst.; Olha Volodymyrivna Shkolna, Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. Lviv, 2008. 265 s.: il. [Creativity and Artistic and Pedagogical Activity of Mykhailo Zhuk (First Half of the 20th Century): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts; Olga Volodymyrivna Shkolna, Lviv National Academy of Arts. Lviv, 2008. 265 p.: ill.].

DOI: https://doi.org/10.28925/2025.612
УДК 738(438.32/.41 – 477)”17–18»

ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ФОРМ ТЕРІНІВ УКРАЇНСЬКОГО ФАРФОРУ-ФАЯНСУ ПРАВОБЕРЕЖЖЯ КІНЦЯ XVIII – XIX СТОЛІТЬ

Школьна Ольга Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса
Грінченка (Київ, Україна)
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
o.shkolna@kubg.edu.ua

Титаренко Анна Олександрівна,
кандидат історичних наук, провідний науковий
співробітник відділу науково-фондової роботи
Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»
(Київ, Україна),
ORCID ID: 0009-0006-2103-3313
titarenko.ann@gmail.com
Белнакіта Уляна Миколаївна,
здобувачка аспірантури кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса
Грінченка (Київ, Україна),
ORCID ID: 0000-0001-9082-8415
zpr.ukr.ua@gmail.com

TYPOLOGICAL FEATURES OF THE EVOLUTION OF THE FORMS OF THE TERINS OF UKRAINIAN PORCELAIN-FAISON OF THE RIGHT BANK OF THE LATE 18TH – 19TH CENTURIES

Shkolna Olga Volodymyrivna (Kyiv, Ukraine)
Doctor of Art History, Professor,
Head of the Department of Fine Arts,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010,
o.shkolna@kubg.edu.ua
Anna Oleksandrivna Tytarenko (Kyiv, Ukraine)
Candidate of Historical Sciences, Leading Researcher of the Department of Scientific and Fund Work of the National Reserve «Kyiv-Pechersk Lavra»
ORCID ID: 0009-0006-2103-3313,
titarenko.ann@gmail.com
Belnaqita Ulyana Mykolaivna (Kyiv, Ukraine),
Postgraduate Student, Department of Fine Arts,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
ORCID ID: 0000-0001-9082-8415,
zpr.ukr.ua@gmail.com

Анотація. Кінець XVIII століття був позначений трьома переділами Польщі між Австрією, Пруссією та росією. Ці історичні обставини змінили баланси внутрішніх та зовнішніх ринків кількох країн на мапі Європи. У результаті нове російсько-австрійське пограниччя проходило на теренах Волині, Поділля та Галичини. Відомі контрактові ярмарки у Львові, Дубно, Вільно, Новогрудку опинилися на прикордонних територіях. Врешті через політико-економічні обставини контракти було перенесено до Києва. Це певним чином об'єднало промислову зону Правобережжя, в якій опинилися фарфоро-фаянсові центри Галичини, Волині, Поділля та Київщини.

Початково у вказаній галузі провідними «зонами стилетворчості» стали найбільші фабрики Волині на чолі з Корцем. Вектори взаємодії єднали цю мануфактуру з

подільським Чудновом. З другої третини XIX століття серед значних виробництв посіло особливе місце Глинсько в Галичині, де продукція виготовлялася близькою до форм англійського Давенпорту з густим одрукуванням.

Всі перелічені центри творчо взаємодіяли з Київщиною, де на правому березі Дніпра було влаштоване Межигірську фарфоро-фаянсову фабрику. Консолідація творчих сил постійно відбувалася через постаті окремих майстрів, котрі мали відношення до фабрикації продукції у Корці, Баранівці, Городниці, Томашуві (на теренах етнічної Польщі), та Межигір'ї й Дибинцях на Київщині.

Тяглість традицій формотворення наразі прослідковується у загальних тенденціях розвитку всіх окреслених виробництв. Адже фарфор-фаянс став тим індикатором, котрий як лакмусовий папірець проявив ментальні вісі наших земель, що впевнено скеровувались на Австрію та Францію, зачіпаючи Польщу і Німеччину. Не зважаючи на окупацію росіянами, вітчизняний фарфор-фаянс свідчив про власні пріоритети в духовному житті українців, не залежні від чогось насаджування.

Ключові слова: фарфор-фаянс, декоративне мистецтво, образотворче мистецтво, композиція, стиль, колористика, формотворення, декорування.

Abstract. The end of the 18th century was marked by three partitions of Poland between Austria, Prussia and russia. These historical circumstances changed the balances of the internal and external markets of several countries on the map of Europe. As a result, the new Russian-Austrian border was located in Volhynia, Podillya and Galicia. The famous contract fairs in Lviv, Dubno, Vilno, Novogrudok ended up in the border areas. In the end, due to political and economic circumstances, the contracts were transferred to Kyiv. This in

a certain way united the industrial zone of the Right Bank, which included the porcelain and faience centers of Galicia, Volhynia, Podillya and Kyiv region. Initially, the leading «zones of style creation» in this industry were the largest factories of Volhynia, headed by Korets. Vectors of interaction connected this manufactory with Chudnov in Podillya. From the second third of the 19th century, among the significant productions, a special place was occupied by Hlynsko in Galicia, where products were made close to the forms of the English Davenport with dense printing.

All of the listed centers creatively interacted with the Kyiv region, where the Mezhyhirsk porcelain and faience factory was established on the right bank of the Dnieper. The consolidation of creative forces constantly took place through the figures of individual masters who were related to the fabrication of products in Korka, Baranivka, Gorodnytsia, Tomaszów (in the territories of ethnic Poland), and Mezhyhirya and Dybyntsy in the Kyiv region.

The continuity of the traditions of form-making is currently traced in the general trends in the development of all the outlined productions. After all, porcelain-faience became the indicator that, like a litmus test, showed the mental axes of our lands, which confidently directed towards Austria and France, affecting Poland and Germany. Despite the occupation by the Russians, domestic porcelain-faience testified to its own priorities in the spiritual life of Ukrainians, not dependent on anything imposed.

Keywords: porcelain-faience, decorative art, fine art, composition, style, color, shaping, decoration.

Вступ. В процесах відвоювання власного мистецького простору важливу роль відігравали елітарні форми тонкої кераміки, а особливо стильові домінанти великих, у тому

числі парадних сервізів, – вази для супу, других страв, десерту, соусу.

Постановка проблеми. Так склалося, що форми вітчизняних ваз для супу, других страв, соусу з фарфору-фаянсу протягом багатьох десятиліть, після розрухи кількох світових війн та революцій, збиралися з уламків у двох країнах: в Україні та Польщі. І тільки на початок XXI століття постала можливість ретроспективно поглянути на ці досягнення комплексно, зокрема в розрізі еволюції форм означених виробів XIX століття.

Аналіз останніх публікацій. Типологія вітчизняних ваз для супу фарфору-фаянсу України кінця XVIII – початку XX століття ніколи комплексно не розглядалася. Аналіз окремих виробів та їх світлини було вміщено у низці публікацій вітчизняних та польських вчених, зокрема, в фундаментальних працях Л. Долинського (1963 р.) [1]; Е. Ковецької, М. і Є. Лосьових, Л. Виноградова (1975 р.) [11]; М. Старжевської і М. Йезевської (1978 р.) [12]; Ф. Петрякової (1985 р. і 1989 р.) [4; 5] та ін. Але питання типологічної еволюції форм, їх взорування та співвіднесення з певними образно-стильовими трансформаціями, та відповідність естетичних уподобань, моди і смаків функціональному призначенню ваз для перших та других страв, соусу, паштетів, десертів цими дослідниками вирішені не були.

Формулювання мети статті. З фактичною втратою Україною власних центрів виготовлення «білого золота», культура виконання перших виробів, що мають значення як витоки традиції й пов’язані з питаннями національної ідентичності, потребує прискіпливого вивчення і уваги. Найвищі досягнення вітчизняних центрів фарфору-фаянсу вимірюються рівнем мистецьких досягнень, вершиною яких були ансамблі унікальних форм терінів,

центральних, домінантних предметів прикрашення столу та інтер'єру. Тому необхідно уважно розглянути чільні посудини столових сервізів українських земель як іміджевих предметів, котрі задавали тон, були «головою» столу в певному розумінні цього слова.

Виклад результатів дослідження. Терінами (від італ. terrina – глиняна миска) (Іл. 1) з Середньовіччя в Італії та Франції називали керамічні ємності для гусячої печінки та домашньої птиці. Звідси походить назва однойменної страви. З часом в ужиток увійшли юшки та супи, котрі подавали в ідентичних або подібних посудинах, виготовлених зі срібла або нового матеріалу – фарфору чи фаянсу. Невеличкі вази, котрі доповнювали вишуканий стіл з перших (рідких, гарячих) та других (бігусів, рагу, соте, печені) страв, у яких подавали підливу та бульйони, називали соустерінами та кісе. Ці форми поступово входили в побут всієї Європи, оскільки французька з кінця XVIII – початку XIX століття була мовою аристократів усього світу, і сервірування столу відбувалося за певним етикетом з відповідним набором наїдків та напоїв.



Іл. 1. Страва «терін» французької кухні.

З часом вази для супу, других страв, соусів тощо, покликані бути окрасою столу і вмістилищем справжніх кулінарних шедеврів, еволюціонували, набувши додаткових частин – накривок, підставок, ніжок, подіумів, в окремих випадках і власних аксесуарів: розливних ложок, від'ємних деталей у вигляді скульптур, тощо.

Найбільш ранні відомі форми терінів для перших і других страв, соустерінів українських фарфоро-фаянсових заводів датуються періодом у межах 1790–1796 рр. Єдина ваза для супу? або других страв? (розмір 23,5 х 32,0 см) з друкованою сигнатурою та ритованою літерою «А» зберігається в колекції Національного музею у Варшаві (№130196 MNW) (Іл. 2) [11, 198].



Іл. 2. Корецький терін зі збірки MNW. Напівфарфор (опак), розпис, ліплення. бл. 1790–1796 рр.

Цей терін з петлеподібними ручками у вигляді перев'язаного листя аканту, має горизонтально видовжену форму з профільованими хвилеподібними перекатами бічних стінок посудини і накривки, увінчаної ліпним завершенням у вигляді лежачого ягняти. Декорований квітковим розписом з трояндою по центру вази та на накривці, даний виріб стилістично ще тяжіє до барокових-

рокайлевих форм з м'якопрофільованим силуетом. Можливо подібні теріни виготовляло й інше підприємство співвласника Корецької фарфорової мануфактури – фабрика Прота Потоцького в Чуднові (межа Волині й Поділля та Київщини). Якість черепка предмету співвідноситься з групою вищого сорту фаянсу – опаку, або пів фарфоровими виробами. Посудина без цоколя, призначена для щоденного вжитку, зручна і не побудована як вертикаль центральної прикраси столу.

Наступні два предмети у вигляді бідончику для зберігання прохолодних наїдків або напоїв чи солодощів (окрошка, квас, морозиво), також датовані першим періодом діяльності фабрики (межі 1790–1796 рр.), зберігаються у польському Краківському національному музеї (MNK). Вони мають струнку форму циліндричної вази з високим горлом для глибокої накривки, призначеної для льоду, увінчаної пластично модельованим ухватом у формі серця. Квадратні ручки, що знизу завершуються волютоподібним загином, по силуету підкреслені відведенням синьою фарбою, ідентичним чотирьом паралельним паскам по низу та верху основного корпусу посудини. На високій шиї та по центральній частині білого поля корецької бідоноподібної каструльки зображено по одному букетику квітів. У верхній частині – кілька трояндочок, в нижній – композиція з оранжевого тюльпану, гілочок бузкових маргариток, блакитних волошок та двох жовтих троянд. На іншому боці посудини букет з бузкових троянд з добре прописаними темно-зеленими листочками. Чіткий силует білостінних фарфорових виробів, гарні пропорції працюють на створення художнього виробу, виконаного в межах класицистичної стилістики. Ці унікальні твори – дар Станіслава Мещинського, 1903 р. (Іл. 3).





Іл. 3. Корецькі форми для зберігання прохолодних напоїв і наїдків зі збірки MNK. Напівфарфор (опак), розпис, бл. 1790–1796 рр. Фарфор.

Після пожежі, відновлена близько 1800 року мануфактура, якою в той час опікувалася дирекція Михайла Мезера, знов розпочала експерименти з формами і розписом, співзвучні вже новій добі. Близько дати відновлення праці підприємства датований єдиний терін з сервізу, приписуваний дочці Клементині Чарторийській та її чоловіку Євстахію Сангушку, що нині зберігається в колекції Музею в Тарнові [9, 19–30]. Монументальні форми цієї вази для супу, що відривається від стопи ніжкою, мають вже чіткішу архітектонічну будову, яка нагадує античний кілік з великими петлеподібними вушками та накривкою.

Приземкувата чаша за своїми пропорціями близька до десертних терінів. Цей виріб, а також чашка від даного сервізу, яка збереглася, декоровані фризами з двох тоненьких рослинних гірлянд, котрі при перехрещенні утворюють ціпочок з горіхоподібних овалів біля вінець, підкреслений крихітними додатковими бутоньєрками, негусто розсипаними по полю теріну. Останній предмет за

формою ще позначений впливом англійської та італійської моди, але за декоруванням вже тяжіє до французької традиції оздоблення текстильними візерунками кшталту «ситчиків».

Наступною за часом формою у фарфорі-фаянсі Волині, є Баранівський соустерін з накривкою, з колекції MNK, (h – 11, розміри в плані – 11х17 см, №100320 разом з тацею, маркований трьома блакитними зірочками і написом), виконаний очевидно близько 1805–1810 р. [11, 206]. Він, порівняно до попередньої моделі, вже має коротку високу стопу, що відриває корпус посудини від землі. Ручки в даному випадку вирішені як ліпний декор кільцями на тулубі вази, що вже позбавлена профілювання.

Плавний силует основного об'єму соустеріну декорований вітою незабудок (інколи помилково названої гостролистом) по центру вази й квітковими пучечками на накривці. Вінчає композицію ухват у формі парасольки гриба, прикрашений бутоньєркою. По нижньому бічному краї стопи смуга широкого відведення фарбою, ідентична аналогічним одинарним паскам на вінцях та по краю накривки. Генетично цей ансамбль споріднений з формою першого корецького теріну. Також він має ще досить цупкий, світлонепроникний, але вже білий черепок, який нагадує пів фарфор. Мотив віт незабудок і посудні форми цього фасону побутуватимуть на виробництві Баранівки до 1820 року.

Аналогічний предмет без накривки, трохи нижчий і дещо більш видовжений горизонтально, зберігається в колекції Вінницького обласного краєзнавчого музею (ВКМ). Маркований написом червоною фарбою «Baranowka» (КП-1541, СФ-70), цей приклад декорований орнаментальним фризом з виноградного листя, виконаним брунатною фарбою, а також відведенням таким же

кольором по вінцях і краю основи (Іл. 4). Цікаво, що подібний розпис, але виконаний золотом, характерний для оздоблення дорогих, статусних сервізів Корця, датованих 1810–1820-ми роками (зокрема, «Пархатка», названа на честь однойменної місцевості Parchatka, – селища в Польщі, розташованого на Люблинщині у районі Пулави в окресах міста Казимеж Дольни, неподалік Вісли).





Іл. 4. Баранівські форми для соусу зі зб. Вінницького обласного краєзнавчого музею. Напівфарфор (опак), бл. 1805–1810 рр. Фарфор, розпис.

За характером пропорцій чаша соустеріну наближена до проміжної фази між бароко і класицизмом, названої у французькому мистецтві стилем Людовіка XVI. Відчувається певна «недомодельованість» форми, невпевненість руки майстра, характерна саме для перехідної доби. Однак модель соустеріну у фарфоріфаянсі Волині зустрічатиметься дуже рідко, і є певною мірою унікальною, оскільки з пануванням класицизму й ампіру її витіснять форми підливочників з ручками у формі ладді.

Від 1807 р. вази для супу відомі в асортименті Києво-Межигірської фаянсової фабрики. У шести розмірах кулястої форми (так звані круглі), п'яти овальної; супові чаші карнасові трьох величини, й трьох англійського фасону [6, 191–192]. Центральною посудиною столового сервізу були супниці, котрі ставили на широку підставку в

формі тареля. Це блюдо запобігало псуванню скатертин, а також слугувало для викладання кувертів: виделок, ложок, ножів. Решта посуду відповідно до ступеня необхідності гуртувалася навколо теріну [6, 203].

Вази для супу приземкуватої форми встановлювали на цоколях з високою ніжкою, подібної до фруктівниці. У цьому випадку пропорції та силует «з перев'язкою» у звуженій частині підставки вимагали певного моделювання накривок, що за формою наближалися до кавових або чайних, утворюючи з рештою ансамблю єдине ціле. Теріни з іншими предметами, що набиралися у сервізи поштучно, забарвлювали єдиним тоном поливи. Це давало змогу створити ефект комплекту або гарнітуру. Форми ваз для супу були творчо адаптовані під місцеві традиції кераміки Києво-Поділля. Декорувалися вони переважно лише каймою.

Наступним, вже репрезентативним сервізом перехідної доби на Корці, стане приклад з орнаментальним фризом із лавровим листям з колекції Національного музею у Кракові (MNK). Форма основного об'єму теріну у вигляді казанка на лев'ячих лапах, виконана у межах стилю цопф (нім. Zopf – швейцарський недільний хліб), інакше «Josephinischer Stil». Даний різновид австро-німецько-угорського класицизму кінця XVIII ст. був поширений і на теренах Західної України, а розквітнув у роки правління Йосифа II (1780–1790), звідки й отримав свою другу назву.

Цопф характерний для архітектури, меблів і, частково, порцеляни-фаянсу, зокрема форм ансамблів кулястих ваз для супу. Вважається, що він є різновидом відфільтрованого у Німеччині англійського класицизму, який заступив буржуазний рококо Марії Терезії. Цей стиль відрізнявся простими й суворими формами конструкцій та вишуканістю ліній і кольорових рішень. Йому були

притаманні м'які, ажурні, невисокі рельєфи та обробка поверхонь канелюрами; форми ніжок, звужених донизу; смугасті декори; орнаментика, витримана в світлих, переважно махагонієвих тонах. У деяких місцевостях цопф був провідним стилем до початку ампіра та бідермайєра (1815–1848 рр.). На виробництвах фарфору-фаянсу Волині бідермайєр розвивався повільніше, інколи зливаючись з цопфом, оминаючи ампір.

Вірогідніше за все, названий сервіз було створено в межах 1807–1812 рр. Центральна ваза від окресленого ансамблю, виконаного близько 1800–1815 рр., точно не датована, і є прикладом виробу названого композитного стилю «перехідної доби». В її ранньоампірних силуетах ще віддзеркалилися ремінісценції бароко-рококо (плавні вигини звуженої посередині накривки-купола). Розпис фризами дубового листя з жолудями, виконаний у дусі класицизму. Карбований ритмічний рисунок всіх напружених ліній теріну, натягнутих, наче лампаси офіцерів в строю, та виразний контур силуету посудини, що асоціативно нагадує добре відпрасований перед переглядом мундир, несуть ознаки майбутнього «парадно – маршевого» бідермайєру.

Вірогідно така форма чільної вази існувала й у сервізі «Пархатка» (назва місцевості від слов'янського «пара хат» – декілька домівок селян), де головні акцентні предмети сервірування столу – морозивниці. Можливо існували не лише куверти для солодкого десерту (Іл. 5), а й частина набору для подавання основних, солоних і м'ясних страв. Адже у XIX столітті ознакою доброго прийому в аристократа за етикетом того часу були щонайменше тринадцять страв на великі свята та звані обіди. Тому, можливо обидва сервізи мали супниці та столову частину для закусок. Більшість приборів обох гарнітурів майже

ідентичні за формою, з невеликими відмінностями у загинах волют соусників, пластики ніжок, що може бути пов'язано з усадкою маси при випалі.



Іл. 5. Корецькі форми сервізу з морозивницею. Зб. MNK, бл. 1800–1815 рр. Фарфор, розпис, позолота, ліплення.

Взята за основу форма морозивниці з левовими, пластично вирішеними, маскаронами, в даному випадку позбавлена додаткового простору зверху накривки для льоду. Цей терін призначений для солоних або нейтральних страв, а не десертів. Чотири звужені донизу колони, що виростають п'ятипалими стопами з фігурної основи-«руна» (форми квадратного пласта з усіченими кутами і фігурно увігнутими півкружжями країв по периметру), завершуються левовими маскаронами з кільцями-ручками у пащах.

Названі пластично вирішені деталі, флерон у вигляді фігурної, звуженої догори шишки, та краї предметів ансамблю, оформлені темнозолотою фарбою. Сама форма теріну імовірно виконана близько 1800 року, одразу по відбудові фабрики. Однак більшість предметів столової

і чайно-кавової групи з подібним розписом, виготовлені та декоровані пізніше, за Фаїною Сергіївною Петряковою датуються близько 1814–1815 рр. Пропорції теріну для перших або других, першовзірцем якого стали, очевидно австрійські та французькі приклади форми, в даному випадку були творчо адаптовані під смаки і художньо-естетичні уподобання українсько-польської аристократії.

До моделі цієї статусної вази з іще цупким, однак вже білим черепком, що нагадує кам'яну масу, наближена форма терінів (відомо два) для десерту з сервізної групи «Parchatka» (збірка князів Чарторийських Національного музею у Кракові). 109 предметів окресленого ґарнітуру [5, 188] з ідеально білим і тонким, світлопроникним черепком «високого фарфору», є прикладами найвищої якості виробів фарфору Волині за всю його двісті тридцятилітню історію. В центральній домінанті прикрашення столу головним акцентом сервірування став терін-морозивниця (Іл. 6).



Іл. 6. Корецькі форми сервізу «Parchatka» з морозивницею. Зб. MNK, бл. 1800–1815 рр. Фарфор, розпис, позолота, ліплення.

Вважається, що унікальний репрезентативний сервіз «Пархатка» створено на Корецький мануфактурі близько 1807 р. для палацу Ізабелли Чарторийської,

дружині двоюрідного брата останнього польського короля Станіслава Понятовського, Адама-Казимира Чарторийського [5, 45]. Чоловік у свій час поступився троном своєму кузену, тому родина отримала певні привілеї у тогочасному суспільстві.

В ансамблі сервізу з дубовим листям і жолудями були апробовані рафіновані ампірні цопфівські форми, взоровані на елітарну австрійську та французьку порцеляну. Саме в цьому симбіозі, оскільки в той час західноукраїнські землі у складі Польщі переходили в самостійне державне утворення на правах автономії, і форми лишилися вже знайдені, а розпис на патріотичній ноті змінювався буквально на ходу. Адже саме з появою Наполеона Бонапарта, котрий після підписання 1807 р. Тільзитського миру, за яким від Пруссії відходили землі Речі Посполитої, утворив Варшавське герцогство, підпорядковане Франції, колишні території Галицько-Волинського князівства увійшли до складу Польщі, що мала надії на суверенність.

За Віденським миром 1809 р. герцогство було ще більше розширене, оскільки Наполеон готував собі плацдарм для наступу на Росію. Однак населення тодішньої Польщі, що давно мріяло отримати всю Галичину і Велику Волинь під власну корону, було охоплене передчуттям вольностей і свобод незалежної держави й охоче підтримувало французів, панування яких тривало лиш до їх поразки від Росії 1812 року. Фарфоро-фаянсовий посуд, як індикатор соціальних змін у суспільстві, враховуючи досвід створення у Франції патріотичних фаянсів, ставав тим затребуваним мистецтвом, за допомогою якого розповсюджувалась мода на все французьке. Наполеон сформував з поляків стотисячну армію, котра виступила з ним у похід на схід, за кілька років захоплення «свободою, рівністю і

братерством» охопила всі сфери життєдіяльності Західної частини України і заводи Волинської групи.

Ще 1804 р. до Корця прибули французькі майстри порцелянової справи, керівник лабораторії фарб Севрської мануфактури, Шарль Луї Меро, а також молодший за нього Песйон (Петіон), в компетенції якого, вірогідно, було опікування фаянсовою групою виробів. До 1807 р. тривали досліди мас і фарб, що дали змогу отримати унікальний європейський продукт бездоганної якості, на котрі йшло видатків стільки ж, як сукупний прибуток підприємства. За три роки Меро відмовили у подовженні контракту, і призначили одноосібним керуючим мануфактурою Песйона, який працював далі в Корці до самого закриття фабрики.

По суті, вдала форма сервізу з теріном, декорованим фризовим орнаментом у вигляді дубового листя з жолудями, була доведена до наступного рівня довершеності: корпус горщика вище піднято над пластом-основою, стінки казанка стали більш сферичними, лінії силуету виразнішими і плавкими, але пружними, ніби натягнутими на одну струну, вся конструкція полегшилася, форма ніжок виструнчилася. Крім написів золотою фарбою «Parchatka» [11, 202] на окремих предметах, та щедрого золочення на аркатурних поясках й краях виробів, інший розпис у цьому реномовому сервізі не застосовувався.

Завершення накривок вази-теріну для десерту кшталту морозивниці має вигляд умовного фонтану. Цей пластично вирішений «султан» з клубами на завершенні, а також підпорки у вигляді чотирьох високих колон, що виростають з барельєфних лев'ячих маскаронів з кільцями-ручками у пащах, а завершуються п'ятипалою стопою, вкриті густим золотом. Терін з характерною для морозивниць заглибленою в ємність півсферичної

вази накривкою, що при закриванні утворює об'єм для накладання льоду, наслідує форму китайських вотивних горщиків-котлів на ніжках з умовними «медвежатками»-жертовоприношеннями зверху. (Розмір вази з друкованою золотом сигнатурою – h 27,5, Ø 20 см).

Крім керамічних «орієнтирів» Піднебесної, у моделі відчувається певна замилованість архаїчними культурами Стародавнього Єгипту, Древнього Риму, античної Греції. Однак форма, побудована за законами золотого перерізу і складної гармонії, виконано цільно, без зайвих деталей. У даному конкретному випадку синтетизм – це скоріше світоглядна платформа майстрів високої кваліфікації, обізнаних в археологічних здобутках сучасності. Пластична виразність, карбованість силуетів, архітектонічне членування об'єму працює на виразність і гармонійне узгодження пропорцій. До такої художньо-стильової єдності форми і декору з повагою до білизни порцеляни, пізніше корецькі модельмайстри і художники наблизяться ще лише раз, в реномовому сервізі з монограмою «LM», терін від якого нині зберігається в збірці Національного музею українського народного декоративного мистецтва у Києві.

Другий період праці Корецького виробництва, відбудованого фактично заново близько 1798–1799 рр. після пожежі в ніч з 1 на 2 січня 1797 року і до 1810 року – часу смерті засновника Юзефа (Йосипа) Клеменса Чарторийського (зазначимо, що і Прот Потоцький помер 1812 року) (Іл. 7), характеризується виключною якістю виробів. Участь родича дружини розпорядника Майсенської фарфорової мануфактури Алоїза Фрідріха Брюля – Антонія Протазія (Прота) Яцика Потоцького у долі новозведеної фабрики, а також кревну спорідненість власника маєтку і засновника Уділового товариства

з матір'ю польського короля, коханого російської імператриці Катерини II Станіслава Понятовського, – княгинею Констанцією Чарторийською, стали запорукою знань всіх секретів європейського «білого золота».





Іл. 7. Портрети компаньйонів банкіра, видатного промисловця і політичного діяча Прота Потоцького і стольника литовського, останнього старости луцького Юзефа Чарторийського.

Рецептура з Севру і французькі технології, опановані братами інженерами, технологами, художниками де Мезерами, були додатковими козирями виробництва у Корці. Врешті місцева порцеляна другого десятиліття праці мануфактури в окремих сегментах виробів не лише була на рівні, а й перевершувала якість саксонських й австрійських порцеляни-фаянсу. Вироби Корецької фабрики і донині знаходяться в музеях Києва, Львова, Харкова, Вінниці, Сум, Іллічівська, Рівного, Львова, москви, санкт-петербургу, Варшави, Кракова, Ляйпцігу, Парижу тощо.

Відомою з асортименту Корця 1810-х рр. є форма трохи приземкуватої вази без цоколя, що тяжіє до об'єму

античного кіліку. Виконана в річищі класицизму, з притаманними для цієї стилістики формами загорнутих доверху, звужених до вищої точки ручок, і краплеподібного завершення накривки у вигляді флерона, ця модель побудована за принципами простої симетрії.

Вперше серед прикладів волинського фарфору-фаянсу ми зустрічаємо в даній вазі застосування криття густим коричневим кольором основного об'єму посудини і центральної частини накривки у вигляді трохи розпластаного до вінець дзвона. Завершення обох предметів обрамлені фризами із золоченням і орнаментальними смугами золотих спіралеподібних меандрів, котрі проростають колосками на білому тлі. Доповнює це пафосне оформлення неокласичне поєднання зображення символічної чаші на центральній частині вази та накривки і так званий мотив фламбо – перев'язані бантом-стрічкою перехрещені стріли, символи кохання. Декор виконано надзвичайно тактовно у техніці графічного рисунку в один тон сірого відтінку (під гризайль).

Посудина з достатньо вишуканим чітким, лаконічним силуетом цікава як приклад форми, взорованої на австрійську моду 1730–1740-х рр. з відсилками до східної японської та іспано-мавританської кераміки. Білий черепок виробу ще досить цупкий, але на вигляд, більш скловидний та спечений; імовірно є виготовленим зі справжнього твердого, хоча й не тонкостінного фарфору. Призначення ранньокласицистичної вази універсального функціонального діапазону, очевидно, слід пов'язувати з порційною чашею для овочів («окрошки»), так званого «хлібного супу» в австрійській традиції вази «олліо») (Іл. 8). За потреби така форма могла використовуватися як терін для перших або других страв, посуд для вареників, морозива, десертів, крему, бламанже, фруктів, цукерок.



Іл. 8. Миска (терін) для «хлібного супу» «олліо». Корецька фарфоро-фаянсова мануфактура, бл. 1810 р. Зб. МЕХП. Фарфор, кобальтове криття, розпис, позолота.

Ця невеличка, «інтимна» чаша, не мала цоколя і, вочевидь, не входила до певного сервізу, а являлась, швидше, одиничним предметом. Вірогідно вона також не призначалася для урочистих застіль, чим відрізнялася від серії ансамблів крупних терінів для перших і других страв, фасони яких розпочали розробляти у 1810-х рр., а продукували до 1820-х рр. (найчастіше декоровані трипелюстковими волошками, суцвіттями незабудок або центральними великими бутоньєрками на кшталт «портрет квітки»).

Фасони сервізів, у яких підкреслювалась білизна черепка, що випускались у Корці протягом 1810–1820-х рр., переважно розроблялися ще в добу попереднього власника і виконані в межах естетичних канонів 1800-х рр. Найбільш цікавим є приклад унікальної групи виробів з монограмою «LK» в гербовому щиті, датованих 1815 роком. Юзеф Чарторийський виконував певні функції куратора «Liceum Krzemienieckiego» – польської школи у Кременці, котра посіла місце «Волинських Афін», що раніше належало Острозькій Академії. І хоча статус ліцею, заснована 1805 р. школа отримала 1815

р., після смерті власника Корецької фабрики 1810 р., одначе група унікальних виробів «LK» виконана саме на його підприємстві в кращих традиціях реномової репрезентативної порцеляни України.

Частина цього сервізу з вазою для льоду (h – 27,5, Ø – 20 см), прикрашеною ручками у вигляді цапиних масок, та іншими предметами (чарки: h – 8,5, Ø – 14,5; тарілки: h – 3,4, Ø – 23,0; соусники: h – 15,0, основа 6,7 х 23,0 см) з хронограмою 815 і друкованою золотом сигнатурою, зберігається в Національному музеї Варшави (MNK) [11, 202].

Терін для супу від групи з цією ж монограмою, однак прикрашений ручками у вигляді іншого ліпного декору, протягом 2000-х років вдалося реставрувати. Відомо, що ваза для супу мала цоколь. Розшукані у фондах МЕХП кілька дуже близьких за розмірами прикладів цього ж фасону, розписані схожим за мотивами декором.

Важливо відзначити, що це була перша, відома нам форма, створена Іллею Самбірським після повернення з Севру (Іл. 9). Однак вона має більш полегшену, позбавлену додаткових членувань, цільну конструкцію, що вирізняє український фарфор-фаянс з-поміж французьких, німецьких та австрійських аналогів.



Іл. 9. Форми терінів для перших і других страв з сервізу «Пархатка» Корецького виробництва 1800-х – 1810-х рр. Зб. MNK, фарфор, ліплення, розпис золотом.

Як нами було встановлено за аналогічною моделлю цього ж фасону в іншому розписі, назви якої ми, на жаль, не знаємо, з колекції львівського Музею етнографії та художнього промислу, з декором у вигляді трипелюсткових волошок, подібні моделі встановлювались на підставку. Ця теза підтверджується ансамблем теріну ідентичної форми на цоколі без накривки, який зберігається у фондах МЕХП (К/4856 а,б). Вазу і цоколь декоровано з одного боку букетами квітів з жовтим нарцисом, а з іншого – великою фантазійною квіткою. Декор ручок аналогічний теріну з волошковим декором.

Уважно вивчивши каталог музейної колекції художнього фарфору України кінця XVIII – середини XIX століття, створений Фаїною Сергіївною Петряковою в 1989 році, з'ясувалося, що в фондах МЕХП зберігаються два окремих цоколя під вазу для супу, датовані 1815–1820-ми роками.

Ці вироби мають декор, подібний до відреставрованого теріну – розпис золотом у вигляді фризу зі стилізованого виноградного листя. Оскільки розміри цоколів-підставок на трьох ніжках у вигляді спарених лев'ячих лап неоднакові (К/4872/2 – h-10,3 см при Ø – 34 см та К/4874/1 – h-11 см при Ø – 34,5 см), це дає змогу вважати, що до сервізу входило дві вази, можливо для перших та для других страв. Або гарнітур був замовлений на 18 і більше персон, коли об'єм однієї супниці є недостатнім для сервірування столу для одночасного прийому їжі відповідної кількості осіб.

При порівнянні корецьких вази для супу з колекції НМДМУ та вази для льоду з колекції MNK (Іл. 10), впадає у вічі різниця ліпних деталей виробів. Ручки київського експонату мають вигляд здвоєних петлею антропоморфних, а не цапиних маскаронів, не є однаковим і вирішення

флеронів. Музейний предмет НМДМУ має порівняно з вазою для льоду із колекції MNK більш вишукане пластичне моделювання завершення накривки, тактовно декороване золотом «під ажур». Флерон ансамблю теріну з накривкою на цоколі тієї ж форми, але не на здвоєних лапах, з колекції львівського МЕХП, вирішений не так делікатно, як київський, але більше промодельований, ніж краківський.



Іл. 10. Форми пластичного моделювання фрагментів терінів для перших і других страв з сервізів Корецького виробництва 1800-х – 1810-х рр., у тому числі «Пархатка», і з Межигір'я. Зб. MNK, НМДМУ.Фарфор, ліплення, розпис золотом; фаянс, різьблена колорована «гіпюрова» поверхня, ліплення.

Цікаво, що так вишукано, як розписаний флерон

на вазі НМДМУ, декоровані ручки на теріні з МЕХП. І навпаки густо вкриті золотом профільовані петлі перев'язок ручок експонату Києва, близькі за способом оформлення ухвату зі Львова. Ймовірно, декорування цих виробів проєктувалося і здійснювалося або особисто головним художником Корецької мануфактури Казимиром Собанським, або під його особистим наглядом. Син офіцера, майстер походив з Дубна. Навчався живопису в Варшаві, на думку польського колективу дослідників, очолюваних Ельжбетою Ковецькою, напевне у Йозефа Пешки. Під наглядом К. Собанського працювали «декоратори» Григорій Хомицький, Антон Гаєвський і, очевидно, німець на прізвище Блюман. У 1810-х рр. з сорока зафіксованих «порцелянників» відоме прізвище Йозефа Фарфурника та шістьох живописців: Ян Тарковський, Павло Гусевик, Петро Сухозаніт, Максим Лацимирський, Петро Завадський, вдова Сухозанітова [11, 22–35] (обстеження корецького цвинтаря 2021 року свідчить, що жодна з могил вказаних майстрів не збереглася).

Варто зауважити, що клеєні і відокремлювані деталі в ансамблях корецьких терінів 1810–1820-х рр. та їх розпис постійно варіювалися. Це свідчить про вміння майстрів дотримуватись в оформленні домінантних предметів сервізів певних неписаних правил декорування «високого» фарфору. А також – про тонкий смак фахівців, які постійно працювали над низкою фасонів виробів, їх пластичним моделюванням та проєктуванням деталей композиції й аксесуарів.

Слід відзначити, що лінія посудних форм українського фарфору, започаткована на виробництві Корцю, пов'язана з започаткуванням школи вітчизняної модельної справи та традицій розпису. У межах праці кількох виробництв Волині та Київщини протягом першої третини XIX

століття поступово було сформовано місцеву культуру української фарфоро-фаянсової промисловості з явно вираженими місцевими рисами.

Так, на запрошення Київського магістрату від 20 листопада 1800 року на Києво-Межигірську фабрику по від'їзді першого модельника Тобіаса Ваха, виписаного з Німеччини (прибув 18 жовтня 1799 р.), котрого не влаштували умови проживання та несвоєчасні виплати зарплатні, приїхали три фахівця з Корцю. Серед них найбільш грамотним вважався точильник Григорій Новицький, що на попередньому місці роботи перебував на посаді майстра. Відомим і цінним співробітником був також модельник Ілля Самбірський, котрий виготовив на Корецькій фарфоровій мануфактурі велику кількість гарних форм. Третім співробітником, потрібним в циклі технології фабрикації виробів, був формувальник Петро Турчановський. У Києво-Межигір'ї ці досвідчені майстри навчали дванадцятеро учнів [6, 24–25]. І врешті виробили лінію розвитку фаянсового посуду, певним чином взоровану на корецьку порцеляну.

Можливо тому, серед терінів імператорської фабрики тонкої кераміки були поширеними форми, близькі за композицією і образно-стильовою системою до ранніх форм ваз для супу Волині. Ґіпюровий експонат з колекції НМДМУ підтверджує цю тезу. А також, на основі типологічного аналізу, при порівнянні пластичного моделювання основного об'єму теріну і накривки з хвилеподібними «перекатами» києво-межигірських зразків раннього періоду існування фабрики, є можливість припускати, що автором кількох перших відомих нам форм ваз для супу Корцю був саме Ілля Самбірський. Син гончаря з Самбору на Львівщині, він ще молодим був відісланий братами Мезерами вчитися модельного фаху

на французьких заводах, звідки повернувся вже освіченим майстром до Корецького виробництва [1, 299].

Оскільки посада модельмайстра вже тоді була гостро дефіцитною, як констатував ще Пантелеймон Никифорович Мусієнко 1958 року [6, 24], можливо деякий час один і той самий моделяр працював одразу для двох виробництв. Цей самий підхід пізніше був властивий для модельника Баранівки Скумаровського, котрий, виходячи з типологічного аналізу форм терінів цього виробництва і волинського Романова, був автором моделей для кількох мануфактур Волині середини XIX століття. Пізніше так само працював і модельник-скульптор Бері Борох, що у третій чверті XIX століття перебував у штаті спочатку Городниці, потім фігурував на Баранівці й у Барашах. Відомо, що по закриттю Межигір'я Давид Бубін (Рубін) працював модельником на Кам'янобрідському фаянсовому заводі Волині, що виник як спадкоємець Білотинського фарфорового заводу, де зустрічалося багато рельєфних форм посуду, зокрема тарілок, цукорниць, масничок, близьких або ідентичних виробам колишньої імператорської фабрики в окресах Києва, зокрема з мотивом декору «Конвалія».

Тобто ще на початку XIX ст. проєктування і виготовлення моделей посуду та скульптури виробництв українських земель було першочерговим фактором формування місцевого напрямку стилетворчості. Міграція й спілкування певних майстрів-модельєрів з різних виробництв, або обслуговування паралельно кількох мануфактур чи фабрик, а також навчання учнів, котрі пізніше розсіювалися по заводах регіону, впливали на загальну картину розвитку мистецтва фарфору-фаянсу, складання і подальше формування його вітчизняної панорами з притаманною типологією форм, що були

пов'язані стилістично, технологічно, за силуетами, пропорціями, критеріями вишуканості і краси.

Близько 1815–1820-х рр. у Корці була виготовлена форма сферичної вази для супу з рогоподібними ручками, загорнутими догори на кшталт прикладів з античних кіліків або канфарів. Окрім цих додаткових частин, котрі проєктувалися відповідно до тодішньої моди на класицизм, ніякі інші деталі даної посудини, орієнтованої у першу чергу на австрійські невеличкі теріни моди 1730–1745 рр., не вирізняються новаторськими втіленнями ідей.

Перед осінню 1816 р. модельник Києво-Межигір'я Семен Шевченко, котрий вступив на підприємство учнем ще 1803 р., коли офіційно виробництвами форм керував майстер Християн Віммерт, (фахівець з пластичного моделювання дрібних скульптурних деталей, іноземець, котрий перед тим працював на Петербурзькому фарфоровому заводу), а де-факто навчав корецький майстер-модельєр Ілля Самбірський, отримав премію за виготовлення нового столового сервізу. Він був автором форми гладкого, кулястого гарнітуру в класицистичній традиції, виконаного для підношення імператору, прикрашеного рисунком, оздобленим друком і відведенням [6, 110].

Після того, як корецька фабрика погоріла, більш як сто осіб кваліфікованого персоналу потрібно було якось працевлаштувати, щоб зберегти кадри. Частина з них потрапила, переважно вільні люди, збіднілі шляхтичі, до Межигір'я, інші – на Городницю (кріпаки) та Баранівку (де кріпаків викупали за гроші іноземні піддані де Мезери). Так галичани та волиняни опинились у Києві.

Реєстр асортименту Межигірської фаянсової фабрики 1810-х рр. зберігся. Крім тарілок простих, десертних, півтарілок, ваз круглих і овальних, овальних чаш,

соусників круглих і овальних, менажок (лазаретних мисок), каструль №№1–5, салатників фасонних, круглих і овальних, блюд круглих та овальних, морозивників, пляшківниць (пляшкових передач), кошиків, лоханей, кухлів, масничок кількох фасонів, соусників «ручних» (підливочників), глеків, умивальних пар, всіляких чайників, полоскальниць, кавників, молочників, цукорниць, вершківниць, склянок, чашок, квітників, ваз, свічників, чорнильниць з приборами, урильників, сільничок, гірчичниць, перечниць, виготовлялися чаші супові №№1–5 алицькі №№1 – 4 круглі [6 , 110–114].

Відомо, що модель гіпюрового столового сервізу з супницею овальної форми була виготовлена до 1810 р. У кількох варіантах заливки кольоровими поливами (сірої, блакитної, синьої, світло-коричневої барви), що приховували недоліки маси, цей фасон випускався паралельно з новою формою. Модель другого теріну, створеного після 1810 р., взорована на античну вазу кшталту кіліка. Пластичне вирішення накривки посудини апелює до форм виробів художнього металу українських майстрів XVII–XVIII століть. Супниця прикрашена надглазурним розписом листям винограду, характерних для всіх фарфоро-фаянсових центрів Правобережжя [6, 115].

За асортиментом межигірського посуду 1815 року, відомі столові сервізи з друкованими букетами по центру тулубу вази та з розкидним рисунком [6, 117].

Цікаво порівняти силуети форми ручок цього предмету і композиційні прийоми синхронно до нього виготовлених центральних предметів сервізу першого виробництва Юзефа Чарторийського.

Фарфоровий ансамбль теріну з Корцю, декорований бутоньєркою з гвоздикою по центру поля супниці та з боку накривки з колекції Сумського обласного художнього

музею (К-747, з надглазурними маркою та цифровим знаком 23). Цей предмет у формі грецького горіху без цоколя, декорований надглазурним розписом і легким золоченням заввишки лише 17 см. Імовірно він був призначений або для других страв, або для хлібного супу «олліа», як в австрійській традиції, чи холоднику (Іл. 11).



Іл. 11. Корецький терін період 1815 – початку 1830-х рр. Фврфор, розпис, позолота, ліплення. Зб. СОХМ ім. Н. Онацького.

Пластичне моделювання виробу з дзвоноподібною накривкою, увінчаною пензлеподібним флероном, тяжіє до кулястих форм бароко. Розпис квітів місцевої флори доповнений лише відведенням фарбою паску на вінцях і нижніх краях стопи під короткою ніжкою та накривки. Остання делікатно профільована вдавленим паском перед нижнім краєм. Відомо, що близький до подібної форми терін на 10 см вищий (h – 27,3, Ø – 28,2 см, К/4856) без накривки, але з круглим знімним цоколем, декорований надглазурними букетами з жовтими нарцисами, зберігається в МЕХП. Вірогідно, окреслена форма проєктувалася саме як терін для перших гарячих страв. Розпис з жовто-оранжевими гвоздиками застосовувався в цей час і на корецьких формах ваз для супу з ручками у вигляді змій, та баранівських – з квадратними ручками.

Ручки, схожі до корецької моделі з класицистичними відрогами, у цей період побутували в терінах, декорованих здебільшого під гризайль, Києво-Межигірської фаянсової фабрики, де працював корецький майстер Ілля Самбірський та його учні. Після 1816 р. тут виготовлялися три великі сервізи (з виноградним бордюром і розтушуванням, з каймою палево-димчастого кольору по борту, з арабесками) та сервіз з друкованими букетами квітів [6, 118–121].

На 1821 р. динаміка попиту на супові вази викликає розширення виробництва столового сегменту. В архівах підприємства збереглися дані про розробки нових форм – млинниць, ложок великих розливних, горщиків для молока, бульйонних чаш, форм для кисілю і для крему (чашки), приборів для каші, для сніданку, машин для води, рукомийників, малих сервізів, кавових і великих столових сервізів оздоблених рисунком виконаних блакитним друком, недоукомплектованих повних столових сервізів з рисунком друком та розтушуванням, супових ваз 1-4 величини [6, 118–120] (Іл. 12).



Іл. 12. Порівняння класицистично-ампірних форм корецької миски для «олліо» (фарфор, кобальтове криття, розпис, позолота), тричасткової вази для перших страв з КМФФ (фаянс, одрукування), гіпюрової вази для супу на підставці без накривки КМФФ (колорований фаянс). Перша чверть XIX століття. Фото зі зб. МЕХП, НМДМУ, ЦДАМЛМУ.

Зразок теріну з колекції НМДМУ також має коротку ніжку, чіткий силует, наближений до сферичного, скромний пластичний декор: невеликі пелюсткові відростки вздовж кінців ручок,зі сторони тулова вази, волютоподібно загорнутих догори та флерон у вигляді нерозкритої шишки. Цей предмет на зразок античного кіліка має цоколь, декорований друком густим фризом з тим самим ритмізованим, дещо геометризованим малюнком з умовними квітами, що й на вінцях вази. По центру поля теріну виконано досить реалістичний пейзаж з садибою на лоні природи, неподалік якого зображено двох чоловіків з конем. Сюжетом у центральній частині прикрашено й іншу межигірську вазу для супу поганого стану збереження з фондів Харківського історичного музею (№6311, КС312) (Іл. 14).



Іл. 14. Межигірська ваза для супу 1820-х – 1840-х рр., виконана в стилістиці бідермайєру, з накривкою із шишкоподібним флероном, з колекції ХХМ. Фаянс, рельєф, ліпні елементи, друк.

Терін зі схоже вигнутими, але донизу, волютоподібними ручками, має кулясту форму і дзвоноподібну накривку з флероном у вигляді шароподібного пуп'янка квітки, рельєфні листочки якої, що нагадують пальмету і акант,

радіально розходяться донизу форми з хвилеподібними «перекатами», характерними для почерку Іллі Самбірського. Фриз на вінцях чаші та понад нижнім краєм накривки з квіткових мотивів, виконаний як і в попередньому прикладі, «під гризайль», підкреслює сюжетний розпис в центральному полі на білому тлі. Зображення танцюючих під одиноким деревом чоловічків в європейських одежах на тлі умовного будинку відповідає моді на романтизовані сценки першої половини XIX століття, взоровані на англійські. Черепок посудини, котрий бачимо в місцях відломів, дуже темний. Його вкривали білою поливою, після чого наносили друк.

Фризові квіткові орнаменти цього часу відомі і в єдиному прикладі варіантів декорування корецької вази на цоколі з трьома лапами з польських колекцій. Характерною рисою ансамблів терінів цього виробництва є пластичне вирішення ручок у формі змії. Відомий екземпляр на підставці з накривкою з вухами у формі двох сплетених змій. Вироби датовані періодом від 1815 до 1832 р. – часу закриття фабрики. Розмір вази, декорованої квітковим мотивом з гвоздикою, що зберігається з іншими деякими предметами сервізу в колекції MNW: h – 48, Ø – 33 см (SZC 1836 MN) [11, 202]. В різних випадках варіюється пластичне рішення флерону (у фризовому прикладі декорування – його форма на кшталт корецької вази з колекції НМДМУ з розписом золотом виноградної лози, а з ручками зі здвоєними зміями – у вигляді ананасу), та силует і висота усіченої ніжки й цоколя-підставки.

Перший різновид теріну зі звуженням на кшталт обручу під вінцями, виконаний з тонкого і просвічуваного фарфору, другий з цупкого товстостінного фаянсу, що нагадує кам’яну масу. Лапи підставки останнього здаються коротшими й більш широкими, їх розпис, як і

сама пластика форми відповідно до менш пластичного матеріалу, спрощений. Для полегшення сприйняття більш товстого черепка, відведення двома паралельними смугами фарби на вінцях та переходу вази до ніжки, а також нижнього бічного краю стопи, використане в оздобленні теріну з фризом, в ансамблі другої вази для супу не застосовувалося. В обох прикладах розпису корецьких предметів цього періоду з'являється додатковий дрібночастковий «розкидний» декор білого поля виробів, характерний для декору волинських виробництв 1810-х – 1840-х рр. Наприклад, у Межигір'ї такий розпис не зустрічається. Він укорінений у австро-німецькій та, особливо, французькій традиції з любов'ю до текстильних візерунків – так званих ситчиків, горошків, сіточок, цяточок (Іл. 15).



Іл. 15. Корецькі тричасткові теріни з колекцій НМДМУ та MNW. Фарфор, розпис, позолота, ліплення. 1815–1832 рр.

Найдорожчий корецький сервіз, очевидно декорований ручним розписом з використанням золота, за даними початку XIX століття., наведений польськими

дослідниками на чолі з Е. Ковецькою, коштував 3600 злотих. Вартість так званого «kaftiory» (кавового сервізу або дежене?) складала до 500 злотих [11, 35].

Такі вироби в подальшому ставали лише дорожчими. Через цінність продукції на ринку протягом 1884–1914 рр. її навіть підробляли в малярні Самуеля Мейблума у Бродах. Фальсифікати з кобальтовим підробним маркуванням також виготовляли і в Чехії [11, 140–192].

Окрім корецьких і межигірських ваз з пластично вирішеними ручками у вигляді змій, очевидно сучасними їм були приклади терінів баранівського виробництва з ручками у вигляді ший з голівками лебедів. Відомі два приклади подібних посудин – з колекцій МЕХП та MNW. Перший терін напівсферичної форми з накривкою, на круглому конічному цоколі, що відокремлюється, описала Фаїна Сергіївна Петрякова в каталозі 1989 р. Декорований він вже знайомим надглазурним поліхромним розписом у вигляді фризу з дрібних квітів та віт незабудок на вінцях чаші й на накривці (Іл. 16). Загальна висота виробу, датованому 1815–1820-ми рр., – 30,6 см, Ø чаші – 19,6 см (К/11137 а,б) [4, 7].



Іл. 16. Баранівський тричастковий терін з колекції MNW. Фарфор, розпис, позолота, ліплення. 1815–1820-ті рр.

Інший терін з польської збірки у складі «фамільного» сервізу з монограмою «КС» в кільці змії, що тримає в пащі свій хвіст (символ безсмертя), виготовлений на Баранівці близько 1820-го року, для Констанції Чудовської з Радзивіллів (Konstancji z Radziwiłłów Czudowskiej). Він оздоблений дещо незвичним для української «високої» порцеляни декором. Фризовий орнамент набраний з гербів родин Радзивіллів і Чудовських, емблем у вигляді чаші Ескулапа та жезлу Гермеса [5, 49–50], нанизаних, разом із пальметами, на стилізовані стріли-трилистки. Тактовно введене золото, смугами якого підкреслено архітектонічну будову посудини та визолочені, скульптурно промодельовані, деталі. Пензлеподібної форми флерон має свій рельєфний «комірець», загорнутий на накривку. Пластично вирішені ручки у вигляді ший з голівками лебедів, петлями загорнуті назовні.

Чаша супниці та накривка, що майже дзеркально її повторює, утворюють форму, в силуеті схожу на шестигранник. Вінця теріну дещо звужені по відношенню до нижньої частини сферичної вази, що споріднює даний фасон з корецьким, з ручками у формі змій, датованим 1815–1820-ми роками в українській колекції та межами 1815–1832 рр. в польській. Терін з лебединими ручками, виготовлений за майже ідеальною за законами симетрії та краси, моделлю. Вежа ансамблю з заломами, ніби в китайських пагодах, довершується фігурним цоколем у вигляді правильної піраміди з трьох об’ємів.

Підставка височіє на трьох чотирипалих лапах. Висота ансамблю теріну 46,0 см, Ø вази становить 33,0 см (інвентарний номер SZC 2134 MN, друкована сигнатура, колекція MNW [11, 202]). Вишуканість тонкостінного виробу з елітарного фарфору підкреслюється філігранністю роботи художника, який вправно і надзвичайно старанно

та акуратно наносив розпис. Відчувається професіоналізм, котрий напрацьовувався роками. Можливо цим віртуозом, якому довірили оздоблення, був художник з професійною освітою з Корця. Відомо, що з припиненням існування названої фабрики, модельники, формувальники, ливарники та художники звідти були викуплені (кріпосні) або запрошені на роботу (вільні) до Баранівки.

Пластичними ручками у вигляді змій в цей час оздоблювали також межигірські теріни з ананасоподібними флеронами і фризовим розписом листям на вінцях. Одна з таких форм відома за публікацією Пантелеймона Никифоровича Мусієнка [3]. Силует, пропорції цієї вази надзвичайно подібні до пізніших моделей Городницького фаянсового заводу з ручками у вигляді букраній. Можливо, це було пов'язано з більш пізньою естетикою бідермайєра, композитного стилю, найбільш відображеному у німецькому мистецтві.

Цікаво порівнювати форми ваз дл супу, що випускалися протягом другої половини 1820-х – 1840-х рр. на Баранівському виробництві. У російському Державному музеї кераміки та «Садибі Кусково XVIII століття» зберігається ансамбль теріну з цоколем і накривкою, декорований мотивом віт незабудок. Цей фарфоровий виріб, оздоблений надглазурним розписом, маркований орлом чорного кольору та написом червоного кольору заввишки має 33,5 см (Фр-9038).

У 1820-х рр. «зупові вази англіцького фасону столові і пончові» (себто для перших і других страв) виготовляли також на започаткованій 1811 р. графом Францішеком Ксаверієм Браницьким фабриці фаянсу в с. Дибинцях Богуславського повіту Київської губернії. Відомо, що столовий і чайний посуд цього підприємства оздоблювався графічним малюнком романтизованого характеру,

притаманним для тенденцій декорування посуду всього Правобережжя означеного часу. Зокрема, краєвидами, квітами, античними мотивами, сценами полювання і пташками. Рисунки, у порівнянні з києво-межигірськими були крупнішими, так само як у Глинсько на Львівщині. Дибинецька фабрика фаянсу припинила своє існування після 1823 і до 1828 р., коли у приміщеннях її будівлі вже діяла суконна фабрика [7, 85].

Різниця між формами баранівських і межигірських терінів 1820-х рр. (Рис. 17) є мінімальною. Навіть флерони, що нагадують ананас з рельєфним листям, «кочують». Так історично склалося, що прихильні до австрійської корони промисловці, у XIX столітті навіть брали участь у тиражуванні деяких форм для конгресу монархів країн Європи 1814–1815 р. Тоді випускалися фасони столових, чайних і кавових сервізів з квадратними «меандровими» ручками, ідентичні моделям виробів Аугартена й Віденської королівської порцелянової мануфактури (волинський Баранівський фарфоровий завод, заснований Михайлом де Мезером, першим керуючої Корецької порцеляново-фаянсової мануфактури), про що свідчить низка збережених виробів.





Іл. 17. Межигірський терін від фамільного сервізу Кушельових з накривкою. Фаянс, розпис, позолота, ліплення. 1815–1820-ті рр. Колекція Національного музею історії України.

Невідомо, який вигляд був у підставки під межигірський терін з сервізу Кушельових зі збірки НМІУ, але очевидно, що за композиційною й образно-стильовою побудовою вона по аналогії мала б бути наближеною до цоколю супових ваз Волині цієї доби. Можливо навіть з характерними опорами-брусочками замість звіриних лап. Цікаво, що у вазах для супу нової, вже третьої хвилі класицизму (перша оригінальна пройшла ще у XVII–XVIII столітті) з «меандровими» квадратними, високо піднятими ручками, використовуються вже знайомі різновиди декору, що на той час стали традиційними для українських земель. Це знову мотиви волошок, незабудок, нарцису. Форма виробу ідентична австрійським формам терінів цього ж часу, причому невідомо, чия першість. Дивлячись на саксонські зразки з квітковим розписом, можна припустити, що були українські варіації розпису трояндами, гвоздиками, фризовим орнаментом тощо (Іл. 18).



Іл. 18. Приклади «меандрових ручок» на корецьких і баранівських фарфорових терінах з тричасткових комплектів з колекцій Вінницький краєзнавчого музею, Харківського історичного музею, НМДМУ тощо. Фарфор, розпис, позолота, ліплення. 1815–1820-ті рр.





Мотив волошок, який був найбільш поширеним серед декорування ансамблів столових сервізів, і зокрема терінів, Правобережжя, веде свій родовід від улюблених візерунків французької королеви Марії Антуанетти, дружини короля Людовіка XVI, сестри австрійського імператора Йосифа II. 1777 р. останній відвідав її в Парижі, звідки до Відня були перевезені п'ятсот зразків «високого» фарфору за модою французького двору. В тому числі, серед посуду значився столовий сервіз яблучно-зеленого кольору й чотири вази для супу.

Три з них донині зберігаються у Музеї придворного столового інвентаря і декору. Великий овальний терін та круглі супниці для бульйону «олліа», що виготовлявся за іспанським рецептом, мають цоколі на чотирьох ніжках [8, 334]. Французькі декори впливали на розвій мистецтва всієї Європи. Саме на початку 1780-х фінансист і державний діяч Прот Потоцький, а також родич польського короля Юзеф Чарторийський розпочали фабрикацію фарфоро-фаянсового посуду. Можливо через уподобання власників перші мануфактури і продукували столові сервізи, декоровані стилізованими мотивами трипелюсткової волошки.

Щодо баранівських терінів з «меандровими» ручками, котрі у варіантному розписі найбільше представлені серед спадку українського фарфору XIX століття у вітчизняних і польських колекціях, варто зазначити їх датування. Приклад з оздобленням суцвіттям незабудок збірки Національного музею у Кракові (MNK, інвентарний номер 47077) з цоколем і накривкою, датований 1825–1830 рр. (маркуванням чорним орлом та написом червоною фарбою на російській мові – Барановка).

Взорований на австрійські форми сучасних терінів, ансамбль заввишки має 45 см при діаметрі 38,8 см. Ручки та флерон у вигляді кулястого ананасу з короткими рельєфними листочками-відлогами, біля корпусу вази вкриті золоченням, на початку XIX століття зустрічається у терінах з ручками у вигляді спарених антропоморфних маскаронів (збірки МЕХП, НМДМУ).

Єдиний цоколь від аналогічної вази, що зберігся в колекції Вінницького обласного краєзнавчого музею, декорований, як і весь ансамбль (КП-1308, СФ-137), волошками. Накривка цього теріну підібрана, очевидно від блюда глибокого з накривкою, форма якого з 1810–1820-х рр. побутувала на корецькій мануфактурі (збірка МЕХП) (Іл. 19).



Іл. 19. Приклади форм з на корецького фарфорового столового сервізу з мотивами волошок з колекції МЕХП. Фарфор, розпис, ліплення. 1815–1820-ті рр.

Ці мископодібні тарелі (Ø – 32,5 см, К/4890/2 [5, 208]) також вінчалися куполовидною накривкою з профільованою уступами поверхнею та ухватом у вигляді шестипелюсткової квітки на ніжці. У випадку з вінницькою накривкою флерон має вигляд схематизованої багатопелюсткової квітки на короткій ніжці. Подібний терін без цоколя і з оригінальною накривкою зберігається у фондах колекції Харківського історичного музею (КС-139, інв. №6135, маркування чорним орлом та написом червоною фарбою російською мовою «Барановка»). Вона також декорована розкиданими волошками та зеленкуватими смугами відведення по краях обох предметів.

Розмиті плями цього ж кольору підкреслюють верхні частини ручок, рельєф листя ананасу-флерону та його верхню частину. Ідентична супова ваза з накривкою, також без цоколю, оформлена квітковим розписом з оранжевим нарцисом та польовими квітами, зберігається в експозиції НМДМУ. Ті ж частини, що й у теріні з Вінницького обласного краєзнавчого музею позначені розмитими плямами зеленої фарби, в даному зразку вкриті легким золоченням. Останній предмет виконаний з фарфору, попередній з молочного кольору фаянсу, близького до французької м'якої порцеляни. Очевидно, різнилися не лише вартість виробів, а й сама естетична концепція призначення для певного інтер'єру, можливо пов'язаного з колекціонуванням або уподобанням певного типу тонкокерамічних виробів.

Відомості про офіційних замовників волинських фарфоро-фаянсових виробництв цього часу або не збереглися, або й нині є не введеними до наукового обігу. Натомість є можливість прослідкувати динаміку попиту щодо терінів на прикладі замовлень Києво-

Межигірській фаянсовій фабриці окресленого періоду, що вже є дослідженими. Враховуючи той факт, що тенденції розвитку форм і декору на Правобережжі включно з Києвом, як ми можемо прослідкувати за предметами попереднього періоду, відбувались синхронно, можемо узагальнити історіографію цього питання.

Замовниками Корецької і Баранівської порцеляни були Юзеф Стемпковський з Лабуні, Ян Крушинський з Старокостянтинова, численна рідня Чарторийських і Потоцьких – Любомирські, Сангушки, Радзивілли, Ржевуські, Тишкевичі, Лубенські, Огінські, Яблоновські, Понінські, Вишневецькі, Замойські, які заселяли всю Волинь, Галичину, частину Росії, Білорусь, Литву, великі площі в етнічній Польщі, маєтки у Франції, Англії, інших країнах Європи. Крім того, сервізи і набори замовляла забезпечена інтелігенція. Зокрема, як згадує польський письменник Юзеф Крашевський, з Баранівки до батька у село Омельне Луцького повіту для нього привезли вазу (можливо супову), салатник, 18 глибоких і 54 мілких тарелів, дві кухонні дощечки, стільки ж мисочок і сільничок [2].

Серед ансамблів терінів Корцю останнього періоду відомі приклади теріну з цоколем на лапах та окремого цоколю такого ж фасону (з розписом пучечками квітів із жовтими нарцисами на полі і легким «педікюрним» золоченням трьох лап) з приватних колекцій, що виставлялися на польських аукціонах 2000-х – початку 2010-х рр. (марки – «Всевидяче око»).

Композиційне рішення простої сферичної чаші цієї пари нагадує форму для бульйону, або інакше – кісе. Пластичне моделювання простих зручних ручок має вигляд підковоподібного вушка «каструльного» типу. Ніжка вази відсутня, натомість терін стопою спирається

на цоколь, три лапи якого, як і верхня частина ручок, ледь вкриті золоченням. Вінця чаші не відведені, позбавлені будь-якого розпису. Центральний рослинний мотив поля супниці і кілька пучечків, що прикрашають цоколь на лапах, вирізняються з-поміж інших декорів включенням домінантної квітки лілового тюльпану.

Цікаво, що розпис здійснювався майстрами, котрі, вочевидь живих голландських вищеназваних рослин або ніколи не бачили, або не розуміли, чим вони відрізняються від іконографії місцевої флори. Принаймні, замість тюльпанів, з форм терінів проглядають розписи з рисами сон-трави, яку можна було вводити до композиції малюнку, перерисовуючи з натури.

Останніми, відомими нам, найбільш пізніми формами терінів Корецької фабрики фарфору був набір ваз для перших і других страв від сервізу, датованого 1825–1830-ми рр. Він зберігається в MNK, репродукований Боженою Костух [10].

Силует великих вушок більшої вази для рідких страв за формою близький межигірським терінам зі змієподібними ручками. Ухват накривки вирішений у вигляді широкої підковоподібної петлі. Цоколь в ансамблі цієї посудини відсутній. Але за подібністю форми стопи цього предмету з сучасним йому баранівським з колекції MNK, прикрашеного широкими, перевантаженими фризовими орнаментами з дубового листя, можна зрозуміти, якою була конструкція цоколю.

Судячи з усього, в цей період підставки втрачають роль високої ніжки, покликаної задавати терінам для супу вертикаль. Їм надається функція опори, котра захищає вазу від падіння, центруючи її. Квітковий декор всіх предметів для скромних замовників не є чимось оригінальним. Пластичне вирішення накривок для обох ваз трохи

різниться: у видовженому приземкуватому теріні для других страв воно дещо нагадує бароково-рококові форми, з характерними «перекатами» (Іл. 20). Саме до подібних рішень невдовзі прийдуть і глинські майстри.





Іл. 20. Приклади пізніх волинських фарфорових терінів епохи бідермайєра з тричасткових комплектів з польських колекцій (MNW, тощо). Фарфор, розпис, позолота, ліплення. 1820-ті – 1840-ті рр.

У формі баранівського теріну 1825–1830 рр. з колекції MNK також відчувається певне спрощення фасону. Флерон має форму шишкоподібного бутону. Укорочений цоколь спирається на три скульптурно промодельовані лапи. Відчувається вплив бідермайєра у пропорціях і деяких маньєристичних «надмірностях» форм і декору. Ручки-відроги (кшталту «морський коник») цієї посудини в силуеті повторюють вигин вушок корецької вази для супу. Проте їх пластичне вирішення, що нагадує корабельні

коники, близьке фігурним елементам форм києворуської ладді.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, розглянувши типологічний ряд форм терінів фарфору-фаянсу земель Правобережної України, варто зазначити певні особливості їх еволюції. Зокрема, від кінця XVIII століття зберіглася лише одна супниця горизонтально видовженої форми, виконана в стилістиці зламу бароко і рококо і декорована квітковими бутоньєрками з домінантним мотивом троянди. Наступні за часом вироби, виконані у стриманих пропорціях цопфу й ампіру, мали пластично вирішені ручки у формі цапиних масок і кількапалі лапи-опори. Переважно вони оформлювалися делікатними орнаментальними фризами у вигляді виноградної лози або дубового листя. В Австрії даний різновид декору називається «строгий стиль». Це оздоблення виконувалося керамічними фарбами або золотом. Також вироби декорувалися криттям, розписом під гризайль.

Пізніше, від кінця 1800-х рр., окремо розвивалася лінія оформлення фарфору та фаянсу «ситчиком» зі схематизованих трипелюсткових дрібних волошок і квітковими мустерами. При чому, крім троянд, стабільним попитом користувалися суцвіття незабудок, мотиви гвоздики, нарцису. В перехідну добу від третьої хвилі класицизму до бідермайєру в моду увійшли високі форми на цоколі, прикрашені пластично вирішеними «маньєристичними» ручками у вигляді змій, лебединих ший з голівками. Декор також став змінюватися – від кількаярусних фризів з квітів та листя геометризованої фантазійної флори, що інколи вкривали більшу частину предмету майже суцільно до «медальйоноподібних» гірлянд на кшталт кольє.

До 1830-х рр., поки діяла найбільш стилетворча Корецька фарфоро-фаянсова мануфактура, котра від межі XVIII – початку XIX століть була флагманом вітчизняної тонкокерамічної галузі, на Баранівській і Межигірській фабриках намагалися випускати тричасткові теріни для перших страв. Вони складалися із таці/подіуму-піддону, власне чаші посудини та накривки. При цьому на останньому зі вказаних підприємств випускали комплект, де нижня частина підставки-піддону була пласка і призначалася для викладання кувертів (розливних і звичайних столових ложок, ножів, виделок).

Тому перспективи подальших досліджень вбачаються у всебічному вивченні насамперед тричасткових терінів виробництва підприємств земель етнічної України кінця XVIII–XIX століть.

Список використаних джерел:

1. Долинський Л. В., Мусієнко П. Н. Фарфор та фаянс. Історія українського мистецтва в 6-ти т. / під заг. Ред. М.П. Бажана та ін. Т.IV. / під ред. Я. П. Затенацького. Кн. І. Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття. Київ: Мистецтво, 1968. С. 299.

2. Климчук Андрій. Волинь – батьківщина українського фарфору. URL: http://catalog.libr.rv.ua:81/cgi-bin/irbis64r_17/cgiirbis_64.exe?LNG=uk&C21COM=2&I21DBN=BDPT10&P21DBN=BDPT10&Z21ID=&Image_file_name=E (дата звернення: 25.03.2025).

3. Мусієнко П., Деркс А. (фотограф?). Межигірський фаянс. Україна. 1954. №3. Березень.

4. Петрякова Ф. С. Художній фарфор України кінця XVIII – середини XIX ст. / Каталог. Львів: Редакційно-видавничий відділ облполіграфвидаву, 1989. 24 с.: іл.

5. Петрякова Ф. С. Український художній фарфор

(Кінець XVIII – початок XX ст.). Київ: Наук. думка, 1985. 222 с.: іл.

6. ЦДАМЛМУ. Ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 56. «Киево-Межигорская фаянсовая фабрика». Маш. з правками автора. 1 док. на 210 арк., 1958 р. Арк. 24–25, 86, 90, 102, 103, 110-121, 147, 150, 191–192, 203.

7. ЦДАМЛМУ. Ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 242. «Український фарфор і фаянс XIX – поч. XX ст.». Маш., маш. з правками автора. 1 док. на 136 арк., б/д. Арк. 59, 84, 85.

8. ЦДІАУ. Ф. 581. Киево-Межигорская фаянсовая фабрика. Оп. 1. Спр. 312. Арк. 2; Спр. 493. Арк. 334.

9. Chojnacka Halina. Fajance polskie XVIII–XIX wieku. Warszawa: Krajowa Agensja Wydawnicza, 1981. 88 s.

10. Kostuch Bożena. Polska porcelana. Kraków: Fabryka Grafiki, 2004. 115 s.: il.

11. Kowecka Elżbieta, Łosiowie Maria i Ɏerzy, Winogradow Leon. Polska porcelana. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossołińskich Wydawnictwo, 1975. 212 s.: 197 il.

12. Starszewska M., Jeżewska M. Polski fajans. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1978. C. 1–135.

References:

1. Dolynskyi L. V., Musiienko P. N. Farfor ta faians. Istoriia ukrainskoho mystetstva v 6-ty t. / pid zah. Red. M.P. Bazhana ta in. T. IV. / pid red. Ya. P. Zatenatskoho. Kn. I. Mystetstvo kintsia XVIII – pershoi polovyny KhIKh stolittia. Kyiv: Mystetstvo, 1968. S. 299.

2. Klymchuk Andrii. Volyn – batkivshchyna ukrainskoho farforu. URL: http://catalog.libr.rv.ua:81/cgi-bin/irbis64r_17/

cgiirbis_64.exe?LNG=uk&C21COM=2&I21DBN=BDPT10&P21DBN=BDPT10&Z21ID=&Image_file_name=E (data zvernennia: 25.03.2025).

3. Musiienko P., Derks A. (fotohraf?). Mezhyhirskyi faians. Ukraina. 1954. №3. Berezen.

4. Petriakova F. S. Khudozhnii farfor Ukrainy kintsia XVIII – seredyny XIX st. / Kataloh. Lviv: Redaktsiino-vydavnychyi viddil oblpolihrafvydavu, 1989. 24 s.: il.

5. Petriakova F. S. Ukrainskyi khudozhnii farfor (Kinets KhVIII – pochatok XX st.). Kyiv: Nauk. dumka, 1985. 222 s.: il.

6. TsDAMLMU. F. 990. Musiienko Panteleimon Nykyforovych, ukrainskyi radianskyi mystetstvoznavets. Op. 1. Spr. 56. «Kyevo-Mezhyhorskaia faiansovaia fabryka». Mash. z pravkamy avtora. 1 dok. na 210 ark., 1958 r. Ark. 24–25, 86, 90, 102, 103, 110-121, 147, 150, 191–192, 203.

7. TsDAMLMU. F. 990. Musiienko Panteleimon Nykyforovych, ukrainskyi radianskyi mystetstvoznavets. Op. 1. Spr. 242. «Ukrainskyi farfor i faians XIX – poch. XX st.». Mash., mash. z pravkamy avtora. 1 dok. na 136 ark., b/d. Ark. 59, 84, 85.

8. TsDIAU. F. 581. Kyevo-Mezhyhorskaia faiansovaia fabryka. Op. 1. Spr. 312. Ark. 2; Spr. 493. Ark. 334.

9. Chojnacka Halina. Fajance polskie XVIII–XIX wieku. Warszawa: Krajowa Agensja Wydawnicza, 1981. 88 s.

10. Kostuch Bożena. Polska porcelana. Kraków: Fabryka Grafiki, 2004. 115 s.: il.

11. Kowecka Elżbieta, Łosiowie Maria i Ɏerzy, Winogradow Leon. Polska porcelana. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossołińskich Wydawnictwo, 1975. 212 s.: 197 il.

12. Starszewska M., Jeżewska M. Polski fajans. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1978. S. 1–135.

ВІД РЕДАКЦІЇ

Вимоги до матеріалів

- статті осіб, які не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем);
- стаття надсилається окремим файлом разом із файлом рецензії (скан чи фотокопія) та авторською довідкою на адресу редакції: v.zaitseva@kubg.edu.ua або подається за допомогою OJS;
- обов'язковим є підтвердження редколегією прийняття матеріалу до друку;
- стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, але її автор може подати до редколегії інший матеріал. У разі повторного виявлення запозичень редакція залишає за собою право відмовити у публікаціях матеріалів даного автора.

Технічне оформлення

Стаття має містити наступні елементи:

* **вступ**;
* **постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
* **аналіз останніх досліджень і публікацій**, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;
* формулювання **мети статті;**
* **виклад результатів** дослідження;
* **висновки** з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Список використаних джерел оформлюється за ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку. Не бажані посилання на словникові видання та праці навчально-методичного характеру (методичні вказівки, посібники, підручники), самоцитування.

Приклад оформлення:
Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: Інтертехнологія, 2006. 256 с.
Після списку використаних джерел надається його транслітерований латиною варіант (References).
Приклад оформлення:
Avramenko, O. (2006). Terezy doli Viktora Zarets′koho [Libra of the fate of Victor Zaretsky]. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

Обсяг статті – від 0,5 до 1 авт.арк. (20000-40000 знаків); робочі мови – українська, англійська, польська, французька; текст подається у текстовому редакторі MS Word ОС Windows через інтервал 1,5, шрифт Times New Romen, кегль 14, абзац 1,25 см, поля – 2 см;

По лівому краю:
Шифр УДК;
По центру:
Ім’я, по-батькові та прізвище автора (ів); вчене звання, науковий ступінь, посада, місце роботи (без скорочень), ORCID (укр. мовою), електронна пошта;
Назва статті (укр. мовою);
По ширині:
Анотація українською мовою (від 1800 знаків); Ключові слова українською мовою (7-10 слів); Текст статті;
Список використаних джерел;

По центру:
Ім’я, по-батькові та прізвище автора (ів); вчене звання, науковий ступінь, посада, місце роботи (без скорочень), ORCID (укр. мовою), електронна пошта англ. мовою; Назва статті (англ. мовою);
Анотація (англ.мовою); Ключові слова (англ.мовою); References.
Цитування оформлюється за принципом [4, с.12].
Ілюстрації подаються в гарній якості (мінімум – 300 dpi). Підпис під ілюстрацією подається курсивом, розмір шрифта – 11, вирівнювання – по центру.

ISSN: 3041-1505

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

АРТПРОСТІР

Науковий журнал

Видається з 2015 р.

Випуск 2 (6)

Київ - 2025

ISSN: 3041-1505

SCIENTIFIC PUBLICATION

BORYS GRINCHENKO
KYIV METROPOLITAN UNIVERSITY

ARTSPACE

Scientific Journal

Published since 2015

Volume 6

Kyiv - 2025