



Міністерство культури та
інформаційної політики України

Львівська національна академія мистецтв



Косівський інститут прикладного
та декоративного мистецтва

ПРОБЛЕМИ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ГУЦУЛЬЩИНИ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

студентська науково-практична конференція
20 травня 2021 р.

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

КОСІВ-2021

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

КОСІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ПРИКЛАДНОГО
ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ЛНАМ

ПРОБЛЕМИ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ГУЦУЛЬЩИНИ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

студентська науково-практична конференція

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

ББК Щ. Я 54 (4 УКР-2Л6В)
УДК 7(477.83-25)

У збірнику опубліковано тези доповідей студентської науково-практичної конференції «Проблеми декоративного мистецтва Гуцульщини: традиції та сучасність», яка відбулася 20 травня 2021 року в Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. Висвітлено наукові теми, що стосуються проблем збереження та розвитку видів українського декоративного мистецтва: художнього ткацтва, художнього металу, художнього дерева тощо.

Для магістрантів та студентів закладів вищої освіти мистецького спрямування, мистецтвознавців, культурологів, дизайнерів.

Редколегія:

**Вікторія
Дутка**
(голова)

КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ДОЦЕНТ

**Олег
Слободян**

КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ДОЦЕНТ

**Валентина
Молинь**

КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ДОЦЕНТ

**Світлана
Нісевич**

КАНДИДАТ ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК, ДОЦЕНТ

Друкується за ухвалою вченої ради
Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва
від «17» листопада 2021р., протокол № 2.
©КІПДМ ЛНАМ, 2021

З М І С Т

ДЕРЕВ'ЯНІ ОСВІТЛЮВАЛЬНІ ПРИЛАДИ «ШЕЛЕСТИ»: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАДИЦІЙ ГУЦУЛЬСЬКОГО МЕТАЛІРСТВА

Рахинська В.В.

Дутка В.В.

7

ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНОЛОГІЇ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В НАВЧАЛЬНО-РОЗВИВАЮЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ

Паньків М.М.

Книш Б.В.

11

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІКИ У ПРОЄКТУВАННІ НАСТІЛЬНИХ ІГОР ДЛЯ ДІТЕЙ СЕРЕДЬОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Зінчук А.С.

Книш Б.В.

15

НАРОДНА ДРІБНОВЗІРЦЕВА ТКАНИНА КОСІВЩИНИ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ФОРМИ ПОБУТУВАННЯ

Ясінська А.Р.

Дутка В.В.

19

КОЛЕКЦІЯ ОДЯГОВИХ ТКАНИН ЗА МОТИВАМИ НАРОДНИХ ЖІНОЧИХ ГОЛОВНИХ УБОРІВ КОСІВЩИНИ

Юрнюк М.В.

Дутка В.В.

22

ТЕХНОЛОГІЯ ВИГОТОВЛЕННЯ ТА МЕТОДИ ДЕКОРУВАННЯ ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ ПЕРІОДУ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Брезіна А.В.

Юрчишин Г.М.

25

**КОВАНІ ТА ЛИТІ ОСВІТЛЮВАЛЬНІ ПРИЛАДИ: ТИПОЛОГІЯ
І СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ В СУЧАСНОМУ ІНТЕР'ЄРІ**

Підгурський В.І.

Юрчишин Г.М.

30

**ІКОНОГРАФІЯ ЛЮДСЬКИХ ЗОБРАЖЕНЬ КОСІВСЬКОЇ
МАЛЬОВАНОЇ КЕРАМІКИ**

Вацик З.І.

Кушнір О.В.

34

**СТАНОВЛЕННЯ РОСЛИННИХ ЕЛЕМЕНТІВ ТА МОТИВІВ В
ОРНАМЕНТИЦІ КОСІВСЬКОЇ МАЛЬОВАНОЇ КЕРАМІКИ ХІХ
СТОЛІТТЯ**

Близнюк А.С.

Кушнір О.В.

39

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ВЗУТТЯ В СУЧАСНОМУ
ДИЗАЙНІ**

Сенчук Г.С.

Юрчишин Г.М.

44

**ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ ІКОНОГРАФІЧНОГО
СЮЖЕТУ «ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ» В
АВТОРСЬКИХ ТВОРАХ МИХАЙЛА БОЙЧУКА ТА МОДЕСТА
СОСЕНКА**

Богданець О.М.

Молинь В.Д.

48

ДЕРЕВ'ЯНІ ОСВІТЛЮВАЛЬНІ ПРИЛАДИ «ШЕЛЕСТИ»: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАДИЦІЙ ГУЦУЛЬСЬКОГО МЕТАЛІРСТВА

Рахинська Вероніка Василівна
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри декоративного мистецтва.
Науковий керівник: *Дутка Вікторія Валеріївна*,
кандидат мистецтвознавства, доцент

На сьогоднішній день світильники стали окремим самобутнім видом українського декоративного мистецтва. Вони активно розвиваються в художньо-стильовому напрямі, якому властиві формотворче вираження, технологічні особливості. Збереження традицій освітлювальних приладів в історії розвитку гуцульського металірства є актуальним аспектом у дослідженні.

Опрацювання наукових робіт щодо окресленої проблематики вказує на те, що кількість профільних публікацій, спрямованих на розкриття обраної теми, порівняно незначна. Тематика дерев'яних світильників здебільшого розглядалася в контексті вивчення питань з інших видів мистецтва. Однак варто відзначити наукові роботи Коваль Л. М. «Основні етапи і тенденції світлового дизайну в контексті розвитку джерел світла» та «Основні тенденції розвитку дизайну світильників», у яких досліджено історію розвитку світильників на території України [1; 2]. Корисною стала стаття Маркович М. Й. «Художні світильники через призму народного мистецтва», у якій висвітлено художні особливості українських світильників та подано історичну періодизацію їх виникнення.

Мета дослідження полягає у вивченні історії розвитку освітлювальних приладів та визначенні впливу традиційного мистецтва на конструктивно-тектонічні особливості проектування сучасних дерев'яних світильників.

Перші прототипи освітлювальних приладів у побуті людини з'явилися ще з давніх-давен. Це було зумовлено необхідністю освітлення помешкання в темну пору доби. Основним

джерелом світла було полум'я — від початку його використання близько 1,5 млн. років тому й до появи перших електричних джерел світла у XVIII ст. [1]. Увесь цей період способи використання полум'я вдосконалювалися та розвивалися, вони еволюціонували від примітивного смолоскипа до олійної лампи, свічок та газового освітлення.

На теренах України початком етапу розвитку світильників як художніх виробів можна вважати епоху Київської Русі. Саме тоді майстри виготовляли перші свічники та панікадила. Матеріалами для виготовлення слугували вогнетривкі метали, дерево, кераміка, скло, кістка [2]. Кожен наступний етап технічного розвитку предметів освітлення супроводжувався новими можливостями художнього оформлення світильника.

Одним із найважливіших досягнень у розвитку технології світла було винайдення та налагодження системи електричного освітлення протягом 1870 — 1893 рр. Перші світильники для таких приладів з'явилися наприкінці XIX ст. й були яскравими представниками стилю ар-нуво.

Із початком нового століття почався етап у дизайні освітлювальних приладів. Проте він був спрямований на кількісний показник, а не на якісний. Це стало результатом стрімкої електрифікації населення. Швидкий ріст попиту на світильники вимагав термінового виробництва великих партій, а також зниження вартості таких виробів. У післявоєнний період майстри розпочали роботу над пошуком нових форм та конструктивно-стильових рішень для освітлювальних приладів.

До 1930-их років майстри набули досвіду й почали виготовляти світильники, виходячи з вимог антропометрії, гігієни освітлення та психології світла.

Наприкінці XIX століття популярним був стиль ар-деко, який увібрав у себе досягнення прадавніх культур, народного мистецтва та фольклору. Окремі майстри експериментували із «чистими формами», а вже у світильниках першої третини XX століття яскраво виражені впливи народного мистецтва [3].

Однак через політику тодішньої влади в масовому

виробництві розвивався так званий «безнаціональний» стиль, тому до 1950-их років технологічний процес дизайнерських розробок та новацій було призупинено.

У 1960-их роках розпочалося відновлення пошуку дизайну форм, проте він і надалі перебував під цензурою влади. Усі сміливі проекти, що не відповідали нормам інтернаціонального конструктивного стилю, не мали шансів на реалізацію [4].

Сучасне проектування освітлювальних приладів характеризується експериментами з різними джерелами світла, світловими системами, новими матеріалами. Освітлення стало важливою складовою інтер'єру та екстер'єру, його розглядають не як підсилюючу складову, а один із головних аспектів, який формує загальний вигляд спроектованого дизайну.

Показовим є те, що багато майстрів зосередили свою увагу саме на виготовленні виключно світильників. До найвідоміших можна віднести таких українських майстрів, як Сергій Махно, Вікторія Якуша, Інна Зіміна, Дан та Катерина Вахрамєєві та інші. У результаті проведеного мистецтвознавчого аналізу робіт вищевказаних майстрів визначено їх стилістику форми та декору, характерні конструктивні ознаки та особливості технологічних матеріалів.

Основними напрямками в розвитку дерев'яних освітлювальних приладів стали мінімалізм та народне мистецтво. Синтез двох різних напрямів дав початок новому стилю, що відомий під назвою «український примітивізм». Цей стиль вже досить популярний в Україні та Європі. Головними особливостями українського примітивізму є: використання традиційних та натуральних матеріалів (глина, дерево, метал, тканини); застосування конструктивних форм, притаманних виробам народного мистецтва; мінімальне використання декоративних елементів; синтез різних видів традиційного мистецтва (металірство та деревообробництво, кераміка та металірство, кераміка й текстиль тощо).

Отже, у процесі дослідження простежено етапи розвитку

дерев'яних освітлювальних приладів, охарактеризовано вплив традиційного мистецтва на сучасне проектування світильників, їх формотворення та конструктивно-тектонічні особливості, проаналізовано синтез різних видів мистецтв у декоративно-вжитковому вирішенні художніх світильників, визначено роль відомих українських майстрів у розвитку сучасного дизайну, у збереженні та розвитку традицій дерев'яних світильників.

Список використаних джерел

- 1. Коваль Л. М. Основні етапи і тенденції світлового дизайну в контексті розвитку джерел світла. Східноєвропейський науковий журнал. Серія: Архітектура. 2019. Вип. 11(51). С. 4 — 10.*
- 2. Коваль Л. М. Основні тенденції розвитку дизайну світильників. Модернізація та наукові дослідження: інтеграція науки та практики. 2019. С. 16 — 20.*
- 3. Маркович М. Й. Дизайн освітлювальних приладів в Україні. Вісник ХДАДМ. 2005. Вип. 10. С. 32 — 38.*
- 4. Маркович М. Й. Художні світильники через призму народного мистецтва. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2013. Вип.2. С. 209 — 214.*

ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНОЛОГІЇ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В НАВЧАЛЬНО-РОЗВИВАЮЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ

*Паньків Максим Мирославович
студент 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри декоративного мистецтва.
Науковий керівник: Книш Богдана Василівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент*

Стрімкий розвиток технологій пов'язаний із комп'ютеризацією всіх сфер нашого життя, зокрема й навчально-виховного процесу. Збалансоване поєднання сучасної технології доповненої реальності та форм традиційної педагогіки покращує якість навчального процесу, а отже, є предметом зацікавлення дизайнерів, педагогів та батьків.

Аналіз літератури засвідчує активне зацікавлення технологією доповненої реальності українськими дизайнерами Бессараб Анастасією та Дерев'янко Наталією, які розглядають дитячу навчальну літературу як мистецький твір. У їхній спільній праці «Видавничі стандарти та дизайнерське вирішення української абетки» проаналізовано загальний дизайн, ілюстрації, розглянуто структуру абетки різних українських видань та подано класифікацію типів сучасного алфавіту. У працях науковців Матвієнко Ю. С. та Гончарової Н.О. містяться відомості про застосування інформаційних технологій у педагогіці.

Мета дослідження — визначити особливості дизайнерського вирішення української абетки та перспективи застосування технології доповненої реальності в навчально-розвиваючій літературі для дітей.

Однією з перших книг дитини, безперечно, вважається абетка, з допомогою якої вона починає своє знайомство з літерами та пізнає основи читання.

Буквар є необхідним помічником для батьків у процесі навчання дитини. Окрім алфавіту, книжка знайомить зі світом предметів, тварин, поняттями певних явищ та дій.

При створенні літератури для дітей важливим є грамотне поєднання текстового та ілюстративного змісту. Саме візуалізація поданої інформації в текстовій частині допомагає кращому її засвоєнню.

Сьогодні в Україні більшість видавництв спеціалізується на дитячій літературі. Найвідомішими серед них є «А-ба-ба-га-ла-ма-га», «Айлес», «БАО», «Видавництво Старого Лева», «Казка», «Книжкова хата», «Кристал-Букс», «Манго», «Основи», «Пегас», «Перо», «Ранок», «Талант», «Школа», «Юнісофт», «Мікко», «Vivat» тощо. Серед розмаїття їхньої продукції варто відзначити зразки української абетки: «А-ба-ба-га-ла-ма-га» — «Абетка» (1999 р.), упорядкована Іваном Малковичем; «Видавництво Старого Лева» — Оксани Кротюк «Абетка» (2014 р.) та Надії Репети «Абетка ремесел і професій» (2015 р.); «Веселка» — «Козацька абетка», упорядкована Ольгою Яремійчук (2014 р.); «Пегас» — «Пухнаста абетка» (2017 р.); «Vivat» — Володимира Верховеня «Абетка для малят про звірів та звірят» (2017 р.) і «Маяткова абетка» (2018 р.); «Ранок» — Геннадія Маламеда «Новорічна абетка» (2015 р.); Ірини Сонечко «На що схожі літери?» (2016 р.); «Книжкова хата» — Марії Морозенко «Грашкова абетка» (2016 р.); «Мікко» — Григорія Фальковича «Абетка» (2011 р.); «Школа» — Сергія Цушка «Улюблена абетка» (2015 р.); «БАО» — Олега Зав'язкина «Казкова абетка» (2016 р.); «Казка» — Лесі Пінчук «Абетка» (2011 р.) тощо [1].

На сучасному ринку поліграфії для дітей абетка представлена не лише у вигляді традиційної книги. Дизайнери шукають нові форми для вираження її навчально-пізнавальних функцій. Слід виділити такі основні типи української абетки: абетка у віршах; абетка-казка; абетка-пазли; абетка-кубики; абетка-

трафарет; абетка-розмальовка, абетка з наліпками; музична абетка; абетка з доповненою реальністю; абетка на картках; абетка-плакат; абетка-мобільна гра.

Поряд із традиційними видами абетки з'являються й нові. Одним із таких є книга з технологією доповненої реальності, яка у сфері ІТ (інформаційних технологій) уже давно не є новизною, проте в навчальному процесі вона практикується нещодавно.

Доповнена реальність (у перекладі з англ. *augmented reality* або *AR*) — це технологія створеної інформації у формі тексту, графіки, аудіо й інших віртуальних об'єктів у режимі реального часу. Саме взаємодія обчислювальних пристроїв із картиною реального світу відрізняє доповнену реальність від віртуальної.

Новинкою на видавничому ринку є видання, створені за допомогою *AR*-технологій або технологій доповненої реальності. Книга з елементами *AR* за зовнішнім виглядом не відрізняється від будь-якого іншого друкованого видання, але за наявності камери, екрана й відповідного софту вона перетворюється на мультимедійний об'єкт з додатковим візуальним контентом.

На українському ринку *AR*-технології представлені в категорії дитячих книг видавництвом «Devar» у вигляді книг-розмальовок, живих книг, живої азбуки тощо. 2018 року видавництво «FastAR kids» представило, за його словами, першу в Україні «Живу Абетку», у якій «оживає» кожна сторінка. Це унікальне поєднання ІТ-технологій із звичайним класичним книговидавництвом [5].

Отже, у роботі вивчено різноманітність видів українського алфавіту; проаналізовано видання абетки найвідоміших видавництв дитячої поліграфії та проведено їх мистецтвознавчий аналіз; досліджено навчальні можливості технології доповненої реальності в умовах навчально-виховного процесу.

1. Бессараб А. О., Дерев'янка Н. В. Видавничі стандарти та дизайнерське вирішення української абетки. Теорія та історія видавничої справи й редагування. Серія: Соціальні комунікації. 2018. Вип. 3 (35). С. 61 — 68.

2. Гончарова Н. О. Технологія доповненої реальності в підручниках нового покоління. Проблеми сучасного підручника. 2019. Вип. 22. С. 46 — 56

3. Гончарова Н. О. Візуалізація навчальної інформації через використання технології доповненої реальності. Інформаційні технології в культурі, мистецтві, освіті, науці, економіці та бізнесі. Серія: Технології візуалізації інформації. С. 226 — 228

4. Матвієнко Ю. С. Упровадження технології доповненої реальності у навчальний процес. Інженерні та освітні технології. 2015. Вип. 3 (11). С. 157 — 159

5. Жива абетка. URL: <https://www.yakaboo.ua/zhiva-abetka-1641098.html>

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІКИ У ПРОЄКТУВАННІ НАСТІЛЬНИХ ІГОР ДЛЯ ДІТЕЙ СЕРЕДЬНОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Зінчук Анастасія Сергіївна
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри декоративного мистецтва.
Науковий керівник: *Книш Богдана Василівна*,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Розробка дизайну настільних ігор для розвитку уваги дітей середнього шкільного віку є основною проблематикою дослідження.

Пошук та аналіз відкритих джерел демонструє актуальність проблеми виховання підлітків. Ця тема була піднята в дослідженнях спеціалістів Київського національного медичного університету імені О.О. Богомольця — Місюри О.М. та Хайтовича М.В. Також був проведений аналіз настільних ігор як засобу виховання підлітків у роботах педагога Миколи Сарнавського.

Мета дослідження — вивчення, аналіз та розробка художньої стилістики дизайну настільних ігор для конкретної вікової групи.

Актуальність дослідження зумовлена потребою залучення дітей середнього шкільного віку до альтернативного розвиваючого навчання у формі колективної настільної гри. Через сучасну тенденцію постійного використання Інтернету та перевага його інформаційного поля, діти середнього шкільного віку не розвивають здатність зосереджувати увагу. Створення дизайну настільних розвиваючих ігор для конкретної вікової категорії дітей є актуальним для викладачів, батьків та самих підлітків.

Завдання дослідження полягає в аналізі відповідності психології підлітків та стилістичних особливостей дизайну; вивченні способів утримання уваги та ефективного навчання у формі настільної гри; створенні нових стилістичних форм дизайну для проектування розвиваючих ігор.

Будь-яка діяльність людини вимагає виокремлення об'єкта й зосередженості на ньому. Якщо людина не

мобілізує своєї уваги, то в її роботі неминучі помилки, а в сприйнятті — неточності й пропуски. Не зосередивши уваги, ми можемо дивитися й не бачити, слухати й не чути, їсти й не відчувати смаку. Увага організовує нашу психіку на все різноманіття відчуттів. З увагою пов'язані спрямованість і вибірковість пізнавальних процесів.

Разом з тим одна й та ж інформація, отримана будь-яким способом, сприймається кожною людиною по-різному. Хтось після хвилинного прочитання однієї зі сторінок книги може без труднощів переказати її зміст, інший же не запам'ятає практично нічого. А ось якщо такій людині прочитати той же текст уголос, то вона з легкістю відтворить з пам'яті почуте. Такі відмінності визначають особливості сприйняття інформації людьми, риси кожної з яких притаманні певному типу. Ігри, у свою чергу, залучають такі типи сприйняття інформації: візуали, аудіали, кінестетики, дискрети.

Візуали — це люди, для яких головним органом почуттів у процесі пізнання навколишнього світу й сприйняття інформації є зір. Вони прекрасно запам'ятовують новий матеріал, якщо бачать його у вигляді тексту, картинок, схем і графіків.

Для аудіалів набагато простіше засвоїти те, що вони один раз почули, а не сто раз побачили. Особливості сприйняття інформації такими людьми полягають у їх умінні слухати й добре запам'ятовувати сказане.

Дотик, нюх і смак відіграють важливу роль у процесі сприйняття інформації кінестетиками. Вони прагнуть доторкнутися, пощупати, спробувати предмет на смак.

Дискрет — людина, у якій сприйняття інформації відбувається через логічне осмислення, за допомогою цифр, знаків, логічних доказів. Ця категорія людей трапляється найрідше, а дітям, у тому числі й школярам, зазвичай зовсім не властива.

Початок підліткового віку пов'язується з формування найбільш високого рівня навчальної діяльності. Для підлітка поступово розкривається зміст навчальної діяльності як діяльності із самоосвіти, що спрямована на задоволення пізнавальних потреб.

Концентрація уваги — вельми цінна її якість, яка проявляється в зосередженні на одному об'єкті чи на

одному виді діяльності та одночасному відстороненні від усіх інших подразників, які не причетні до даного виду роботи. Науковими експериментами встановлено, що максимальна концентрація уваги можлива протягом 30-90 секунд.

Аналіз психології підлітків та вікових особливостей дизайну визначається в дослідженні вподобань дітей середнього шкільного віку щодо стилістичних рішень у друкованій продукції, а саме в настільних іграх.

Настільні ігри поділяються на такі типи: класичні настільні ігри; інтелектуальні настільні ігри; настільні ігри-ходилки (бродилки); настільні логічні ігри (головоломки); азартні настільні ігри; психологічні настільні ігри; навчальні настільні ігри; економічні настільні ігри; пригодницькі настільні ігри; розвиваючі настільні ігри; спортивні настільні ігри; стратегічні настільні ігри; рухливі настільні ігри; карткові настільні ігри; дорожні настільні ігри.

Отже, у сучасній педагогіці варто зосередитись на розробці дизайну навчально-розвиваючої літератури та додаткових дидактичних матеріалах, які здатні покращити якість навчання, будуть концентрувати увагу та розвивати пам'ять у дітей середнього шкільного віку.

Список використаних джерел

1. Місюра О. М., Хайтович М. В. Поширеність та прояви комп'ютерної/інтернет залежності у підлітків. Український науково-медичний молодіжний журнал. №1. 2012. С. 91 — 94.
2. Сарнавський М.О. Настільні інтелектуальні ігри як засіб виховання сучасних підлітків. Педагогічна освіта: теорія і практика. Випуск 29. 2020. С. 205 — 212.
3. Огар Е.І. Роль вікового критерію у типології видань для дітей. Секція книгознавства, видавничої справи й організації книжкової торгівлі. Наукові записки №2. 2000. С. 89 — 91.
4. Стадницький Ю.В. Мотивація підлітків до читання науково-пізнавальної літератури. Поліграфія і видавнича справа. № 2. 2008. С. 72 — 77.
5. Яременко Н.В., Психолого-педагогічні особливості організації ігрової діяльності учнів підліткового віку. Педагогіка і психологія професійної освіти. № 1.2008. С. 137 — 148.

НАРОДНА ДРІБНОВЗІРЦЕВА ТКАНИНА КОСІВЩИНИ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ФОРМИ ПОБУТУВАННЯ

Ясінська Анна Романівна
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри декоративного мистецтва.
Науковий керівник: Дутка Вікторія Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Сучасний світ характеризується стрімким відродженням національних традицій народного мистецтва та культури. У цьому контексті великої популярності набуває художній текстиль, який починає відновлюватися в осередках народного ткацтва на Косівщині, Буковині, Покутті та Гуцульщині. Разом із проблемою збереження давніх традицій виникає питання впровадження їх у сучасні мистецькі процеси та побут споживачів різних категорій. З'являються нові методи декорування одягових тканин, прогресують нові технології, зокрема тканини ручної роботи успішно адаптуються в сучасному дизайні. Тому розвиток авторського текстилю на основі досліджень народних традицій є запорукою збереження та популяризації матеріальних і духовних цінностей національної культури.

Традиційну тканину досліджували відомі українські вчені. У монографії доктора мистецтвознавства Олени Никорак «Сучасні художні тканини Українських Карпат» розглядаються тканини Українських Карпат [2], які класифікуються за функціональним призначенням і декоруванням. У мистецтвознавчих роботах дослідниці Ольги Олійник «Ткацтво Покуття кінця ХХ — початку ХХІ століття: традиція та образно-стильові інспірації» здійснено аналіз традиційної художньої тканини на сучасні запити суспільства, які спрямовують розвиток покутського ткацтва у створення образних асоціацій майстрами та дизайнерами текстилю [4]. Корисною для нашого розуміння стала стаття О. Никорак «Тканини для узоротканих жіночих сорочок», у якій подано інформацію

про ткани сорочки й охарактеризовано широкий спектр варіантності їх декору [3]. Багато історичної інформації про народний текстиль західних областей України можна знайти в публікаціях відомої дослідниці ХХ століття Савини Сидорович [5]. Важливою для опрацювання методів розвитку традицій українського текстилю є робота Луковської Ольги Ігорівни «Кореляція традицій і новацій у художньому текстилі України» [1].

Мета дослідження — винайти інноваційні способи декорування одягових тканин на основі дослідження художньо-стильових особливостей зразків дрібно-взірцевого народного ткацтва Косівщини.

Дрібно-взірцева тканина — це створена ткацькими переплетенням структура, на поверхні якої рельєфно виділяються візерунки, що ритмічно повторюються. Сучасні дрібно-взірцеві тканини за функціональними ознаками поділяються на декілька видів:

- тканини для головних уборів (перемітки);
- тканини для натільного вбрання (сорочки);
- тканини для поясного вбрання (запаски, пояси);
- тканини для аксесуарів (сумки, пояси).

Перемітка — яскраве мистецьке явище в українській культурі, що підкреслює старовинний головний убір заміжніх жінок та належить до найбільш вишуканих у мистецькому світогляді компонентів одягу. Тканини для переміток на Косівщині характерні насиченістю орнаментальних смуг у зонах декору, які повторюються на двох кінцях тканини, та поліхромною колористикою, що гармонійно поєднується з тканинами одягового ансамблю гуцульської ноші.

Сорочка — один із найдавніших видів натільного одягу, який є складовою жіночого та чоловічого вбрання. Ткані сорочки характерні тим, що здебільшого виткані з льону й бавовни дрібно-взірцевими техніками ткання.

Запаска — дрібно-взірцевий, видовжений вертикально, виріб жіночого поясного вбрання, що характеризується яскравою мистецькою своєрідністю. Композиція декору запасок містить різні за шириною

орнаментальні смуги, які ритмічно повторюються. Ці тканини вирізняються своєю колористичною гамою, яка є змінною в залежності від території побутування.

Пояс (крайка) — елемент чоловічого й жіночого національного костюма довжиною від 2 до 2,5 метрів. У XIX ст. на території Косівщини побутували узорні пояси, виконані на спеціальних ткацьких верстатах. Під час Другої світової війни верстати, а разом з ними й технологія ткання узорних поясів, були втрачені. Сучасні вироби складаються з декількох орнаментальних смуг по всій довжині, на кінцях яких є тороки, а колірна гама відповідає колористиці виробу.

Сумка — аксесуар до одягу, для щоденного й святкового використання. Тканина для сумок виткана переважно з вовняних ниток та здебільшого декорована поясами. Вироби характерні поліколірністю, контрастністю кольорової гами, строкатими, клітчатими та смугастими ритмами.

Отже, інтерпретація досліджених традиційних форм дрібновзірцевих тканин Косівщини полягає в переосмисленні характерних ознак тканих виробів та в застосуванні їх у нових структурах декору. Проведено низку творчих експериментів, які полягають у можливості використання традицій декорування народних сумок, поясів та запасок у дизайні сучасних одягових тканин.

Список використаних джерел

1. Луковська О. Кореляція традицій і інновацій у художньому текстилі України на зламі XX — XXI ст. *Народознавчі зошити*. №2. 2018. С. 421-424.
2. Никорак О. Сучасні художні тканини Українських Карпат. К.: Наукова думка. 1988.
3. Никорак О. Тканини для узоротканих жіночих сорочок західної частини Українського Полісся й Волині. *Народознавчі зошити*. №3-4. 2009. С. 343 — 365.
4. Олійник О. Ткацтво Покуття кінця XX — початку XXI століття: традиція та образно-стильові інспірації. *Народознавчі зошити*. №2. 2018. С. 441 — 447.
5. Сидорович С. Ткацтво. Народна творчість та етнологія. №1. 2016. С. 49 — 81.

КОЛЕКЦІЯ ОДЯГОВИХ ТКАНИН ЗА МОТИВАМИ НАРОДНИХ ЖІНОЧИХ ГОЛОВНИХ УБОРІВ КОСІВЩИНИ

Юрнюк Мар'яна Віталіївна
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри декоративного мистецтва.
Науковий керівник: *Дутка Вікторія Валеріївна*,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Головний убір — одна з важливих складових частин народного костюма, що становить надзвичайно розвинутий складний комплекс, який не лише включає велику кількість різноманітних компонентів, поєднаних між собою, а й передбачає способи їх носіння, узгодження із зачіскою. Тому вивчення художньо-стильових засад народних жіночих головних уборів ХІХ — ХХ ст. є важливим під час винайдення інноваційних способів інтерпретації традицій у сучасному декоративно-прикладному мистецтві. Актуальність теми полягає в потребі популяризувати надбання народного мистецтва та впроваджувати їх у сучасні мистецькі процеси.

Художньо-пластичні характеристики українських головних уборів досліджувала доктор мистецтвознавства Г.Г. Стельмахчук у праці «Традиційні головні убори українців» [1]. Корисною стала книга С.Й. Сидорович «Художня тканина західних областей УРСР» [2]. Історичну інформацію про головні убори знаходимо в праці В.І. Наулко «Культура і побут населення України» [3]. Допомагає з'ясувати зміст орнаменту відомий український науковець М. Силівачов у своїй книзі «Лексикон української орнаментики» [5].

Мета дослідження — виявити характерні художньо-стильові ознаки народних головних уборів Косівщини та на основі зібраного матеріалу створити інноваційну колекцію тканин.

Як частина цілого головний убір має свої

специфічні риси, сформовані в процесі постійного функціонального вдосконалення. З найдавніших часів він виконував практичну функцію — захищав голову людини від холоду та спеки. Паралельно формувалося й поняття про головний убір як символічний знак і оберіг. Окрім захисної, практичної та оберегової функцій головний убір виконував ще й естетичну, властиву тільки йому, функцію завершення, увінчування ансамблю одягу. Головні убори мають важливе символічне значення в обрядах українців, під час яких розкривається багатий духовний світ національних традицій.

Орнаментальні мотиви народних тканин для головних уборів Косівщини представляють собою комплекс образів, джерелом виникнення яких є реальний світ. Аналіз зразків виробів дає можливість виявити типові для орнаментальної системи декорування, виокремити випадкове, збагнути корені спільності, що єднують народну тканину Косівщини з мистецтвом інших територій України, зокрема зі Львівською, Тернопільською, Чернігівською, Вінницькою областями.

Хустка широко використовувалась майже в усіх весільних обрядах. На гуцульському весіллі в Косівському районі хустку як знак-символ чіпляли до одягу на груди нареченому, що вирізняло його серед парубків, а згодом молодий пов'язував її на голову нареченій. Хустка іноді означала «лист» до нареченого. Ними, як і рушниками, при сватанні перев'язували вище ліктя руки сватів. Хустки як символ достатку дарували на весілля, ними скріплювали руки молодих, щоб шлюб був міцним. У весільному обряді вона виконувала функцію «єднання молодих».

Перемітка — довге полотнище у формі рушника з тканим або вишитим орнаментом по боках. За народним повір'ям, вона виконувала функцію оберегу. Нею покривали молоду або ж перев'язували молодих

як символ єднання сім'ї. Довжина такого полотнища сягала до двох метрів, а ще давніші — й до п'яти. Вироби були білого кольору, на кінцях прикрашені перебірним тканням із сухозліткою срібного та золотого кольорів. Зазвичай завершення переміток мали кутаси (прикраса у вигляді жмутка ниток, шнурків тощо, зв'язаних з одного кінця докупи).

Отже, давніми традиційними та найбільш поширеними на території Косівщини головними уборами вважалися перемітка та хустка, які відігравали значну роль у народних обрядах українців. Декор, колір та різноманітні способи носіння цих виробів свідчать про розмаїття традицій народного вбрання та високий духовний рівень народної української культури.

Список використаних джерел

1. *Стельмашук Г.Г. Традиційні головні убори українців. К: Наукова думка. 1993. 240 с.*
2. *Сидорович С.Й. Художня тканина західних областей УРСР. К: Наукова думка. 1979. 152 с.*
3. *Наулко В.І. Культура і побут населення України. Навчальний посібник для вузів. К.: Либідь. 1991. 284 с.*
4. *Матейко К. Український народний одяг: етнографічний словник. К.: Наукова думка. 1996. 196 с.*
5. *Силівачов М. Лексикон української орнаментики. К: Аспект-Поліграф. 2005. 400 с.*

ТЕХНОЛОГІЯ ВИГОТОВЛЕННЯ ТА МЕТОДИ ДЕКОРУВАННЯ ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ ПЕРІОДУ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Брезіна Андрій Володимирович
студент 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри декоративного мистецтва.
Науковий керівник: *Юрчишин Галина Миколаївна,*
кандидат архітектури, професор

Мистецтво Київської Русі, беззаперечно, є самобутнім явищем європейської культури епохи Середньовіччя. Давньоруським майстрам вдалося створити справжні шедеври живопису, архітектури декоративно-прикладного мистецтва. Завдяки комунікації з державами-сусідами, тогочасні умільці набували досвіду, проте у своїх роботах стійко зберігали та продовжували багатовікові традиції українського народу.

Одним із багатьох мистецьких напрямів, у яких учні перевершили своїх учителів, була ювелірна справа. Неповторний стиль та багатогранність металевих прикрас цієї доби вражають навіть бувалих ювелірів. Багато нюансів створення неповторних середньовічних виробів досі залишаються повною мірою не розкритими, що створює перешкоди на шляху відродження і продовження традиційної ювелірної справи [1, с. 38].

З огляду на це, актуальність дослідження зумовлена гострою потребою поглибленого вивчення технологічних принципів виготовлення та методів декорування віднайдених «скарбів» давньоруських майстрів-ювелірів.

З-поміж останніх фундаментальних досліджень світового й українського художнього металу особливої уваги заслуговує хрестоматія професора Р. Шмагала. Двотомне видання є цінним першоджерелом для висвітлення теми розвитку ювелірного мистецтва в Україні та за її межами. У першому томі «Світовий та український художній метал» знаходимо ґрунтовну інформацію про ювелірне мистецтво Київської Русі та

сусідніх імперій [8]. У другому томі львівський дослідник приділяє значну увагу творчості українських майстрів-ювелірів [9].

Не менш важливий матеріал містить наукова робота доктора культурології Ю. Сабадаш. У співавторстві з доцентом Ю. Нікольченком створено працю «Особливості ювелірного мистецтва періоду Київської Русі», у якій розглянуто металеві прикраси X — XIII ст., були виготовлені в осередках західних земель (Рівненська обл.) [6].

Мета і завдання пропонованої статті полягають у здійсненні художньо-композиційного аналізу металевих прикрас Київської Русі. Надзвичайно важливим для сучасного металірства є дослідження засобів і прийомів виготовлення та оздоблення виробів, що були створені багато століть тому, оскільки тогочасним майстрам вдалося опанувати та розвинути велику кількість різноманітних технік та методів виготовлення прикрас із металу. На основі проведених досліджень розроблено авторську колекцію ювелірних прикрас.

Більшість виробів періоду становлення Київської держави виготовлені шляхом кування та лиття міді, срібла й різноманітних сплавів. Характерні вироби цього часу — примітивні масивні прикраси з товстого дроту. На той момент митці-ювеліри вже володіли карбуванням, чеканкою, чорнінням, виїмчастим емалюванням та литтям за восковою моделлю [4].

Представники кожного покоління намагалися внести у виготовлення прикрас щось нове, властиве тільки їм [3, с. 175]. Із розвитком ремесла (X — XIII ст.) почали урізноманітнюватися та вдосконалюватися прийоми виконання. Творіння майстрів складалися не тільки з одного, а вже із трьох переплетених між собою кованих дротів, на яких відбувається гра світлотіней. У цей же період давньоруське ювелірництво збагатилося різноманітними візерунками та техніками. Завдяки набутим знанням вдалося створити найвитонченіші прикраси: намиста, сережки, діадеми, колти, хрести та

інші обшиті перлами та коштовним матеріалом вироби.

Процес створення прикрас литтям по восковій моделі полягав у переплетенні воскових лляних або вовняних шнурків. Готову модель обливали рідкою глиною, і після висихання віск витоплювали, а шnurки спалювали. Після цього у порожню глиняну форму заливали розплавлений метал. У своїх роботах ремісники застосовували найпримітивніший спосіб карбування. Вироби являють собою листи з тонкого металу, що декоровані тисненням геометричного малюнка, викладеного з дрібних і великих кульок металу.

Найбільш помітний розквіт ювелірного мистецтва на Русі припав на XII — XIII ст. У цей період митці принесли у свою скарбницю вміння із технологій виконання «зерні», «філіграні», що відкрило їм можливість для формування нових стилів у своїх роботах [7, с.337].

Оздоблення виробів за допомогою зерні полягає у створенні маленьких золотих, срібних або платинових кульок діаметром 0,3 — 0,4 мм [7, с. 284]. Підготовлені кульки кріплять за допомогою тонкого шару припою та полум'я у заздалегідь виконаних заглибленнях. Характерним технологічним способом, притаманним руських майстрам, було використання сусального золота, змішаного з ртуттю. Це пояснюється тим, що під час пайки ртуть вигорала, а золото швидко плавалося й надійно скріплювало обидві деталі, не порушуючи при цьому зовнішнього вигляду виробу. Ще однією особливістю привабливості твору, що був виконаний даною технікою, є виготовлення максимально однакових за розміром і формою зерняток. Для цього давні умільці нарізали тонкий дріт на невеликі шматки й клали в отвори на деревному вугіллі. При нагріванні металеві заготовки плавалися та стікали у заглиблення потрібного діаметру.

Техніка філіграні полягає у створенні мереживного орнаменту шляхом кріплення один до одного тонкого дроту в певній конфігурації. Готовий орнамент можна залишити ажурним або напаяти на металеву основу. У

Київській Русі дана техніка зародилася в X — XII ст., де й прижилася назва «скань», що з давньоруської означає «вити», «скручувати». Не зважаючи на простоту виконання скані, вона вимагає високого рівня майстерності, оскільки виконується абсолютно вручну [6, с. 88 — 91].

Техніка черні є також досить давнім ювелірним способом обробки металу. Він полягає у нанесенні спеціального розчину на відповідну до ескізу поверхню виробу, після чого при високій температурі плавиться й надійно кріпиться до основи. Найчастіше чернь наносять на срібні вироби, при цьому робота набуває шляхетного вигляду та стійкості до механічних пошкоджень.

Не дивлячись на всі здобутки митців ювелірної справи, вершиною мистецтва даного періоду вважається техніка перегородчастої емалі. Процес її виготовлення виглядав наступним чином: на пластину із золота припаювали тонкі перегородки. Порожнини, які при цьому утворилися, заповнювали емалевим порошком і розплавляли його [3, с. 107 — 109]. Це описав у своїх працях німецький знавець ремесел Теофіл в XI ст. Почесне місце зайняла Русь завдяки високомайстерним виробам «із золота з емаллю та срібла з черню», що свідчить про надзвичайні здібності середньовічних ремісників та високоінтелектуальний розвиток держави Київської Русі [8, с. 89].

Саме металеві прикраси з давніх віків підтверджують соціальний статус свого власника й несуть найбільше інформації про устрій суспільства, котре їх використовувало. На жаль, величезна кількість мистецьких здобутків знаходиться в музеях та приватних колекціях за межами нашої держави, а ворогуючі сусіди позбавляють нас можливості повноцінного дослідження творчих надбань наших предків.

Отже, майстри Київської Русі зробили значний внесок у скарбницю світової культури, а також сформували підґрунтя для подальшого розвитку української культури. Їх творчість базується на багатотисячолітніх зв'язках з іншими народами та племенами,

котрі принесли свої художні традиції, красиві мотиви та оригінальні технологічні методи. Вивчення давніх ювелірних виробів допомагає відчутти епоху, під час якої вони створювалися. Тому увага до вивчення ювелірного мистецтва простежується впродовж багатьох століть.

Києво-руські традиції виготовлення ювелірних виробів і сьогодні залишаються потужною базою для вивчення, наслідування та розвитку сучасної художньої обробки металу, яка в умовах технічного прогресу набуває нових перспектив. Відділу художньої обробки металу КІПДМ ЛНАМ упродовж десятиліть вдається синтезувати автентичні технологічні способи та новітнє обладнання для виготовлення унікальних ювелірних виробів, які займають призові місця на всеукраїнських та міжнародних творчих конкурсах.

Список використаних джерел

1. Асеев Ю.С. Джерела. Мистецтво Київської Русі. К.: Мистецтво, 1979. 216 с.
2. Бородай Ю. О. Українська емаль. К.: Український письменник. 2013. 261 с.
3. Історія української культури: у 5 томах: Історія культури давнього населення України/гол. ред. Толочко П.П. К.: Наукова думка, 2001. Т. 1. 1136 с.
4. Казакевич Г. Кельти на землях України. Археологічна, мовна та культурна спадщина. К. 2010. 304 с.
5. Музей історичних коштовностей України: фотоальбом. К.: Мистецтво, 1984. 114 с.
6. Нікольченко Ю. М., Сабадаш Ю. С. Особливості ювелірного мистецтва Київської Русі (скарби X — XIII ст. з Рівненщини). К.: НАКККіМ, 2018. С. 88 — 91.
7. Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу: у 2 томах. Світовий та український художній метал. Львів: Апріорі. 2015. Т.1. 420 с. 1780 іл.
8. Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу: у 2 томах. Художній метал України XX — початку XXI ст. Львів: Апріорі, 2015. Т.2. 276 с. 668 іл.

КОВАНІ ТА ЛИТІ ОСВІТЛЮВАЛЬНІ ПРИЛАДИ: ТИПОЛОГІЯ І СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ В СУЧАСНОМУ ІНТЕР'ЄРІ

*Підгурський Владислав Ігорович
студент 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри декоративного мистецтва.
Науковий керівник: Юрчишин Галина Миколаївна,
кандидат архітектури, професор*

Ковані та литі світильники — це унікальне мистецьке явище, яке тісно пов'язане з церковним інтер'єром, панськими світлицями й традиційним житлом селян і міщан. Вивчення цієї теми полягає в ґрунтовному дослідженні, систематизації відомої інформації та детального мистецтвознавчого розгляду унікальних художніх творів.

Аналіз наукових робіт підтверджує, що на теперішній час ковані та литі світильники досліджені зовсім мало. Узагальнену інформацію про сучасних художників-ковалів, які займаються виготовленням кованих та литих освітлювальних приладів, можна знайти у працях мистецтвознавців Л.В. Долинського та П.М. Жолтовського. Вони цілком логічно виділяють основні групи світильників за функціональними й конструктивними ознаками. Окремі згадки про коштовні свічники, лампади та їх майстрів містить книга М. Петренка «Українське золотарство XVI — XVIII ст» [5].

Метою дослідження є вивчення історії розвитку й становлення кованих та литих світильників як окремого виду декоративного мистецтва та введення в науковий обіг нових імен сучасних майстрів художнього кування, а також популяризація традиційного народного ремесла.

Українські світильники XVI — XX ст. демонструють взаєморозвиток західних і місцевих мистецьких парадигм, віддзеркалюють інтегрованість української культури в загальноєвропейському процесі.

Найбільшого піднесення мистецтво світильників

досягло у XVII — XIX ст. У цей час творчо засвоюються ідеї попередніх епох, виникають нові типологічні групи, типи освітлювальних приладів, які стали концептуальними взірцями для проєктування перших електричних світильників XX ст.

Завдяки технічному розвитку суспільство отримувало щораз яскравіші та гігієнічно чистіші джерела світла (газові й газові лампи, електричні жарівки, люмінесцентні лампи, металогалогенні тощо). Водночас художня фантазія, уява й смаки спонукали до запровадження найвишуканіших форм освітлювальних приладів, виконаних ковалями, ливарниками й токарями, складувачами, ювелірами та різьбярками за стильовими вимогами свого часу.

Встановлено, що з XII — XIII ст. збереглися ажурно литі з бронзи три церковні панікадила-хороси, що свідчать про високу майстерність київських металообробників. Основні стилістичні особливості хоросів — це архаїчні мотиви у вигляді стилізованих птахів. Унаслідок аналізу творів XVI ст. з'ясовано, що у виготовленні українських світильників починають застосовувати ковані елементи доби Ренесансу.

Найбільшого розвитку виробництво світильників досягло у XVII — XVIII ст. унаслідок бурхливого пошуків у галузях художньої обробки металу, дерева й кераміки. Розмаїті свічники виготовляють у визначних мистецьких центрах золотарства, деревообробництва й гончарства. У 1760-х рр. з'являються асиметрично карбовані візерунки як ознака рококо на великих і малих настільних свічниках та пишно орнаментовані квітковими мотивами настінні рефлектори.

Окремий стилістичний напрям становлять скульптурні свічники, литі з латуні. У виготовленні освітлювальних приладів періоду бароко, рококо простежуються такі головні принципи пластики та декорування:

1) конструктивістські прийоми й застосування мінімальних засобів мистецької виразності;

- 2) рельєфний декор;
- 3) ажурний декор у поєднанні з анімалістичними силуетами;
- 4) запровадження складних пластичних зображень;
- 5) синтез профілювання, ажурних деталей, силуетних символів.

Простота й лаконічність форм свічників повністю відображає підгрунтя стилю «класицизм» та оригінально поєднується з іншими предметами інтер'єру. Майстри Галичини знову повертаються до виготовлення решітчастих і фігурних типів свічників у контексті стилістів неорококо. Настінні бра з маскаронами, пальметами, акантом, лілеями й міфічними фігурами й люстри, які виготовляли на замовлення з кольорового металу та кришталю, відзначалися урочистою святковістю й еkleктикою декоративних мотивів.

Новий напрям у стилі «модерн» виник у 1890-х рр. після тривалого наслідування старих стилів. Металеві світильники для облаштування церков і громадських будівель у Львові виготовляли слюсарська майстерня Г. Васіка, бронзоліварні майстерні І. Випаска, В. Скнузеля, Є. Спожанського та В. Устянського.

В оздобленні свічників, що литі з бронзи, часто застосовують рослинні мотиви стилізованих троянд, ірисів, орхідей, польових квітів. На території Центральної і Східної України стильові вияви «модерну» стали помітні на початку ХХ ст.

Металеві світильники, як правило, класифікують за такими типологічними групами: первісні освітлювальні прилади, олійні лампи, свічники, люстри та ліхтарі. До найдавніших типів належать окуття смолоскипів (процесійна підгрупа), смолоскип-решітка та лучина (стаціонарна підгрупа). Лучина буває різноманітних типів: лучинастійка із зажимами, лучина стійка із диском, лучина стійка із стільничкою, лучина-протома, лучина-пташка, лучина-фігура, лучина із рухомими штангами. Олійні металеві лампи мають три типологічні підгрупи

виробів: настільні, пристінні та наземні канделябри [4].

Типологічна група металевих свічників є найбільш розгорнутою і конструктивно опрацьованою.

Люстри об'єднують усі типи підвісних до стелі освітлювальних приладів, серед яких виділяють дві підгрупи: люстри, підвішені на стрижні, та люстри, що висять на ланцюгах.

Отже, у науковій роботі вивчено історію розвитку й становлення кованих та литих світильників як окремого виду декоративного мистецтва, введено в науковий обіг нові імена сучасних майстрів художнього кування, досліджено та популяризовано традиційне народне ремесло.

Список використаних джерел

1. Коваль Л. М. Основні етапи і тенденції світлового дизайну в контексті розвитку джерел світла. Східноєвропейський науковий журнал. Сер. Архітектура. 2019. Вип. 11(51). С. 4 — 10.
2. Коваль Л. М. Основні тенденції розвитку дизайну світильників. Модернізація та наукові дослідження: інтеграція науки та практики. 2019. С. 16 — 20.
3. Маркович М. Й. Дизайн освітлювальних приладів в Україні. Вісник ХДАДМ. 2005. Вип. 10. С. 32 — 38.
4. Маркович М. Й. Художні світильники через призму народного мистецтва. Наукові записки. Серія Мистецтвознавство. 2013. Вип. 2. С. 209 — 214.
5. Петренко М. Українське золотарство XVI — XVIII ст. — Київ: Наукова думка, 1970. — 207 с., іл.

ІКОНОГРАФІЯ ЛЮДСЬКИХ ЗОБРАЖЕНЬ КОСІВСЬКОЇ МАЛЬОВАНОЇ КЕРАМІКИ

Вацик Зореслава Іванівна
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри декоративного мистецтва.
Науковий керівник: Кушнір Олександра Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства

Косівська мальована кераміка відзначається багатогранністю сюжетних композицій. Значну роль у них відіграють людські зображення з виразною іконографією, що вже упродовж двох століть використовується керамістами при створенні нових композиційних рішень, збагачуючи національну спадщину української культури.

Іконографія людських зображень у косівській мальованій кераміці завжди привертала увагу мистецтвознавців, адже сюжетні композиції гончарів, їх особливості та побудова малюнка є унікальними. Найбільш детальну типологію зображення людських постатей у косівській кераміці XIX ст. подають Юрій Лащук [5] та Галина Івашків [2]. Більш поверхнево до цієї теми зверталися Агнія Колупаєва [3], Марія Гринюк [1], Олег Слободян [6]. Художні особливості творення сюжетних композицій у кераміці другої половини XX ст. висвітлювала Олександра Кушнір [4]. Матеріали цих досліджень стали основою для проведення аналізу іконографії людських зображень у косівській мальованій кераміці, що вже понад два століття не залишають нікого байдужими.

Основним засобом вираження малюнків є лінія. Нею керамісти створюють орнаменти, жанрові сцени, так зване «письмо» на глині. Напряма лінії, її товщина, потовщення, пластичність, динамічність — це ті технічні моменти під час малювання, які розрізняють почерк усіх майстрів, створюють унікальну ідентичність митця. Якщо барви однакові для всіх (жовтий, зелений, брунатний), то лінія, мальована від руки, — це своєрідний штрих-код

художника, який неможливо повторити. Лінія виступає основною формою вираження всіх фігур та предметів, а напрям, нахил, завиток створюють характер сюжетної композиції. Якщо дивитися на ці сюжети в хронологічній послідовності, то можемо побачити чіткі вподобання майстрів різного періоду, їхнє бачення людського образу, подачі стилю вбрання. Кожна епоха керамістів створювала своєрідний «канон», яким користувалися сучасники та послідовники як непорушним правилом, чимось святим і зрозумілим.

Фігури людей у першій половині XIX ст. (протягом часу формування та становлення сюжетних малюнків) зображували за чіткими іконографічними стандартами. Очевидно гончарі взяли за основу зразки західних сюжетних композицій, коріння яких сягає ще із часів шумерів та Давнього Єгипту. Найбільш близьку паралель схожості можна провести з мальованими фігурами сирійської кераміки XIII ст., у якій також близька кольорова гама й техніка виконання малюнків.

У сюжетах мальованої кераміки розмежовують кілька основних типових принципів зображення фігури людини. Перший — найбільш повторюваний у використанні — це профільне зображення обличчя, рук, гомілкової частини ніг та стоп. Тулуб та ноги вище колін керамісти зображували в анфас. Другий принцип зображення фігури відрізнявся анфасним зображенням голови, адже часто відтворювалася вся фігура (наприклад, фігури святих), проте ступні замальовувалися завжди у профілі. Постаті в класичних зразках — стрункі, видовжені, рухи рук чіткі, голова гордо піднята вверх або прямо, навіть якщо це простий селянин. Положення фігури вказує на вид діяльності людини: обробляє вона землю чи пореається в млині, гончарює чи розважається, полює тощо. Найбільш привабливими є ті сюжети, у яких розігруються динамічні сцени. Зокрема напрям ніг, основні рухомі частини тіла відображають наміри персонажа, його подальшу дію. Такий принцип зображення можна назвати «статичною

анімацією»).

Сучасні інтерпретації мають чимало варіацій в об'ємах фігур, пишності вбрання, деталізації, але головним залишається профільне, узагальнене, чітке та статичне, так би мовити, «канонічне» зображення фігури людини.

Деталі обличчя відображали напівсхематично. У XIX ст. очі зображували як дві повіки, намальовані рисками із крапкою посередині. Інколи форма ока зустрічається більш округла, випукла. Ніс завжди великий, іноді заокруглений, а подекуди — прямий або вільно піднятий уверх, що зливається із чолом. Нерідко на обличчі малювали вуса, які буквально однією лінією вигиналися вверх або вниз. Святого Миколая та євреї зображували з бородою та вусами, які малювали за допомогою опуклих ліній. Волосся відтворювали кількома штрихами або рядом глибоких дужок, а євреям домальовували пейси. У II половині XX — початку XXI ст. спосіб зображення обличчя змінюється: очі промальовані більш «правильно», ніс — витонченіше, пропорційний до величини обличчя, волосся — коротке чи довге, а іноді завите в «кучері».

Головний убір на зразках мальованої кераміки того періоду прикрашав голову заможних чоловіків. Обов'язковим він був для жовнірів, високоповажних вельмож, вершників, поштарів. Музики, дзвонарі, пастухи могли зображуватись без головних уборів. Їх форма відповідала статусу, образу, вона варіювалася величинами та додатковими аксесуарами — пір'ям, стрічками. Циліндричні головні убори носили військові персонажі.

У XIX ст. майстри-керамісти малювали кисті рук кількома штрихами, без деталізації, а в другій половині XX ст. кисті та пальці рук стають «правильнішими», з виразнішою пластикою ліній.

Жінок зазвичай зображували в таких сюжетних композиціях: з букетом або з парасолею, на прогулянці поруч із чоловіком або ж у ситці з ним. Жіночі риси

обличчя суттєво не відрізнялися від чоловічих. Збагнути, що це інша стать, ми можемо за такими ознаками, як жіночий одяг, висока та пишна зачіска без головного убору, широкі сукні, які були в панянок більш оздоблені, ніж у селянок.

Унікальною особливістю зображення жінок косівськими гончарями є те, що тільки їх у сценах «Страшного суду» (XIX ст.) та інтимних сценах (XXI ст.) малювали оголеними.

Одяг у ранніх зразках косівської кераміки XIX ст. малювали однотипним, схожим між собою. Головними відмінностями в ньому були деталі, особливо у верхній частині: гудзики, перехресні стрічки військових, пояс. Ноги, зокрема форма штанів, малювалися більш цікаво, вони могли бути як прямими, так і звуженими донизу. Інколи, зовнішня сторона штанів була прямою, а внутрішня або задня — хвилястою.

Вбрання в сюжетних композиціях косівської мальованої кераміки XX ст. набуває національного характеру гуцульського строю. Гуцулів зображували у вишитих сорочках, кептарях, капелюхах із пір'ям, постолах, штанах з оздобленням унизу. Гуцулок малювали у вінках, чільцях, вишитих сорочках, кептарях, запасках, капчурах та постолах.

Святий Миколай, Богородиця з дитятком та святі Катерина й Варвара мали статичний характер зображення. Зовсім інакше зображували Юрія-Змієборця — молодого, із кучерями та списом у руках, у динамічних рухах, який верхи на коні боровся зі змієм.

Доповненням до людських фігур були аксесуари. Мисливці, вельможі й жовніри мали при собі зброю — шаблю, рушницю, пістоль, а пани, яких везли у «бричках», викурювали люльку. Музичний інструмент був притаманний не тільки музикам, а й поштареві, що ним повідомляв про приїзд транспорту з поштою, на яку очікували селяни. У другій половині XX ст. переважно малювали троїстих музик зі скрипкою, цимбалами та трубою.

Отже, основним засобом вираження іконографії людських зображень косівської мальованої кераміки XIX — XXI ст. була лінія. Фігури людей малювали за чіткими стандартами. Одяг у сюжетних композиціях керамістів протягом XIX ст. був простим та однотипним, а вже у XX ст. він набув яскраво виражених рис національного строю.

Іконографія всіх людських зображень косівської мальованої кераміки XIX — XXI ст. має чітку канонічну структуру, у якій мінливими є тільки стрій та динаміка контурної лінії, що залежить від індивідуального почерку майстра.

Список використаних джерел

1. Гринюк М. М. Декоративний народний розпис в інтер'єрі гуцульської хати (середина XIX — кінець XX століття): дис... канд. мистецтвознавства / Львівська академія мистецтв. Львів, 1997. 184 с.
2. Івашків Г. М. Декор української народної кераміки XVI — першої половини XX століття. Львів: Ін-т народознавства НАНУ, 2007. 544 с.
3. Колупаєва А. В. Українські кахлі XIV — початку XX століття: історія, типологія, іконографія, ансамблевність: монографія. Львів: Інститут народознавства НАНУ, 2006. 383 с.
4. Кушнір О. В. Косівська кераміка другої половини XX століття (типологія, художні особливості, персоналії): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів: Львів. нац. акад. мист. 2011. 16 с.
5. Лашук Ю. Покутська кераміка. Опішне: Українське народознавство. 1998. 142 с.
6. Павлина Цвілик: альбом /авт.-упоряд. Олег Слободян. К.: Мистецтво. 1982. 101 с.

СТАНОВЛЕННЯ РОСЛИННИХ ЕЛЕМЕНТІВ ТА МОТИВІВ В ОРНАМЕНТИЦІ КОСІВСЬКОЇ МАЛЬОВАНОЇ КЕРАМІКИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Близнюк Анастасія Сергіївна
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри декоративного мистецтва.
Науковий керівник: *Кушнір Олександра Володимирівна*,
кандидат мистецтвознавства

Рослинна орнаментика косівської мальованої кераміки завжди була актуальною як з огляду унікальності серед загальноукраїнської, так і з огляду зацікавленості нею поціновувачів народного мистецтва, етнографів та мистецтвознавців. На сьогодні чимало праць наукового та популярного характеру, присвячених цьому питанню, розглядаються лише поверхнево та узагальнено.

Метою дослідження є детальне вивчення рослинної орнаментики косівської мальованої кераміки ХІХ ст., аналіз наукових публікацій за темою, збір та опрацювання фактологічного матеріалу, проведення типологічної систематизації елементів та мотивів, а також ґрунтовне вивчення схем укладання рослинних елементів в орнаментальні структури та їх роль у тематичних композиціях.

Вивченню рослинної орнаментики косівської мальованої кераміки ХІХ ст. присвячували такі мистецтвознавці, як Юрій Лащук [7;8], Олег Слободян [9], Марія Гринюк [2], Давид Гоберман [1], Галина Івашків [3;5], Агнія Колупаєва [6]. Їх праці стали підґрунтям для дослідження, у якому вивчається тема становлення мальованої кераміки, розглядаються художні особливості рослинної орнаментики ХІХ ст. в загальноукраїнському контексті.

З появою в Косові мальованої полив'яної кераміки гончарі стали застосовувати рослинні елементи, які

становили структуру мотиву орнаментальної або сюжетної композиції. Протягом ХІХ ст. викарбовувалися чіткі зображення одиниць рослинного характеру, тобто елементи, які набули сталого й постійного використання. Основоположниками перших рослинних орнаментів є невідомі косівські гончарі початку ХІХ ст. Згодом передовими ж гончарями, прізвища яких бачимо на виробах, є Петро Гаврищів та Іван Баранюк. Найбільшого розквіту в напрямі пишності форм та динамічності пластики ліній, рослинна орнаментика набула у творах Михайла Баранюка, Івана Совіздранюка й Олекси Бахматюка. Рослинні орнаменти саме останнього майстра стали основою для подальшого розвитку мальованої кераміки ХХ — ХХІ ст.

Рослинна орнаментика входила в структуру декору всіх мальованих полив'яних керамічних виробів ХІХ ст. — мисок, кахлів, дзбанів, кухлів, свічників, пасківників, калачів і плесканців.

Серед усього розмаїття рослинних елементів можна виокремити наступні групи: листя («кучері», «слізки», серцевидні, трипелюсткові, дубові й мигдалевидні листочки), квіти (розквітлі круглі та овальні, трипелюсткові, п'ятипелюсткові, напіврозквітлі дзвоники, пуп'янки, тюльпани та інші квіти), деревоподібні (кущ, деревце, ялинка), плоди (грона винограду, ягідки). Усі вище перелічені елементи використовувалися одноосібно, вони уклалися в мотиви, орнаментальні структури або ставали доповненнями до геометричних чи сюжетних композицій, були невід'ємними при зображенні тварин.

У залежності від форми виробу, ці елементи могли використовуватися при створенні орнаментальної смуги (береги мисок, карнизи печі, свічники, дзбани, калачі, кухлі, пасківники), симетрично-обертової структури чи осередкової (кахлі, миски, дзбани, плесканці).

У комплексі всіх орнаментальних розписів, головним і суттєвим елементом рослинного орнаменту є мотив «квітка», яка виступає окремо як повністю

розквітла квітка в найрізноманітніших варіантах або в поєднанні з іншими елементами рослини у вигляді галузки, китиці, віночка, гірлянди, розквітлого вазона та деревця тощо.

Значну увагу в орнаментальних рослинних композиціях косівські гончарі XIX ст. приділяли листочкам. Їх узагальнена декоративна форма наближена до кучерів-завитків, листків папороті, конюшини, шипшини та інших мотивів рослинного світу.

Окремий розділ у декорі кераміки XIX ст. займають рослинні мотиви, які, на відміну від геометричних, що несуть відголоски архаїки й космології стародавніх слов'ян, відбивають у стилізованому умовній формі всю розмаїтість барв живої природи краю, іконографічні символи «дерева життя», раю тощо.

Здебільшого в центрі між двома завитками знаходиться листкоподібний пуп'янок, що тримається на рівенькому вертикальному стеблі, який унизу роздвоюється ще на два. Симетрично обвиваючи нижні форми завитків, стебла доповнюють пуп'янки. На виробках першої половини XIX ст. знаходимо ще один архаїчний мотив, який належить до найдавніших знаків, поширених у трипільській культурі — мотив, відомий як «дерево життя», що відігравав важливу роль у віруванні стародавніх слов'ян [4, 861].

Серед рослинно-орнаментальних композицій в орнаментиці косівського гончарства XIX ст. домінує вазоновий тип, який за своєю композиційною структурою близький до «дерева життя». Принципи побудови його основи, звідки проростають квіткові мотиви, трактується у трьох варіантах.

Перший — вазон ніби виростає з глечика чи декоративної вази. Це прості, одностеблеві зображення з квіткою, обабіч якої симетрично розгалужуються пуп'янки або квіти. Вони відзначаються статичністю побудови, використанням орнаментальних мотивів.

Другий варіант вазонового типу полягає в тому, що замість декоративної посудини майстри зображували

мотив «серденька» з великими кучерями по обидві сторони. Уперше вони з'являються на виробах династії Совіздранюків у першій половині XIX ст.

Незначні зміни в побудові орнаментальної основи вазона спостерігаємо на мисках першої та другої половини XIX ст., на яких зображені майже однотипні «серденька» з обведеними гнучкими кучерями — завитками. Дотримання таких традиційно ustalених принципів при створенні вазонових візерунків, очевидно, пов'язується із давніми універсальними, символіко-узагальненими за змістом законами світобудови, які ще збереглися в розписах гончарів, але вже в новій орнаментальній інтерпретації — «боже серденько» [3, 187]. Така орнаментика створює й оберігає рослинний і тваринний світ, який зображується у вигляді кучерів-завитків, розквітлих листочків, пуп'янків та квітів.

Третій варіант вазонової схеми, який належить до рідкісних зображень, відрізняється тим, що деревце або квітучий букет виростає з мотиву квітки. Подібні поодинокі варіанти, які ще нагадують гільце-деревце чи гілку-букет, збереглися на кахлях і мисках першої половини XIX ст. [4, 868]. Згруповані між собою різні за величиною листочки формують гілку-букет, яка завершується ледь помітною квіткою. Така композиційна компактність мотивів, в основі яких лежать листочки чи кучері з непомітно вираженим стеблом, спостерігається у розписах упродовж другої половини XIX — початку XX ст.

Наприкінці XIX ст. з'явилася нова, складніша орнаментальна розробка гілки, яка теж стала однією з поширених та улюблених рослинних схем керамістів наступних століть. У центрі, замість пишної квітки, — зображення птаха («райського птаха») [3, 871]. Гілка, ніби поступившись місцем фігурі, трохи зміщена з центру, але продовжує далі гнучко «тягнутися» вгору, повторюючи силует птаха. Зображені гілки від низу до верху по стеблу, нагадують «дерево життя» або вазон, як правило, з квітами, гронами винограду, листям тощо.

Отже, косівська мальована кераміка XIX ст. позначена періодом становлення рослинної орнаментики, яка входила в структуру декору таких виробів, як миски, кахлі, дзбани, кухлі, свічники, пасківники, калачі й плесканці. У залежності від форми виробу, рослинні елементи та мотиви могли використовуватися при створенні орнаментальної смуги, симетрично-обертової структури чи осередкової композиції. Серед рослинних елементів гончарі найбільше виокремлюють листя, квіти, плоди. Усі перелічені частини орнаменту рідко використовувалися одноосібно. Зазвичай вони уклалися в мотиви (гілка, вазон, букет), орнаментальні структури або ставали доповненням до геометричних чи сюжетних композицій, були невід'ємними при зображенні тварин.

Список використаних джерел

1. Гоберман Д. Н. Мотиви гуцульського керамічного розпису. К.: Дух і Літера. 2005. 184 с.
2. Гринюк М. М. Декоративний народний розпис в інтер'єрі гуцульської хати (середина XIX — кінець XX століття): дис... канд. мистецтвознавства; Львівська національна академія мистецтв. Львів. 1997. 184 с.
3. Івашків Г. М. Декор української народної кераміки XVI — першої половини XX століття. Львів: НАН У. Інститут народознавства. 2007. 544 с.
4. Івашків Г. М. Мотив «вазона» в українській народній кераміці XVI — першої половини XX ст. Народознавчі зошити. 2000. № 5. С. 860 — 889.
5. Івашків Г. М. Мотив «винограду» в українській народній кераміці. МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2009. Вип. 6. С. 126 — 136.
6. Колупаєва А. В. Українські кахлі XIV — початку XX століття: історія, типологія, іконографія, ансамблевність: монографія. Львів: НАНУ. Інститут народознавства. 2006. 383 с.
7. Лашук Ю. П. Покутська кераміка. Опішне: Українське народознавство. 1998. 142 с.
8. Олекса Бахматюк : альбом/вступ. ст. і упоряд. Лашука Ю. Ф. К.: Мистецтво. 1976. 96 с.
9. Слободян О. О. Гуцульські миски середини XIX — початку XX ст. Народна творчість та етнографія. 1987. № 2. С. 49 — 52.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ВЗУТТЯ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ

Сенчук Галина Степанівна
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри декоративного мистецтва.
Науковий керівник: Юрчишин Галина Миколаївна,
кандидат архітектури, професор

Актуальність дослідження зумовлена потребою поглибленого вивчення традиційного взуття як важливого складового елемента народного строю з метою його інтерпретації в сучасному дизайні. У процесі свого розвитку дизайн вплинув на формоутворення в архітектурі, скульптурі та декоративно-прикладному мистецтві, зокрема шевства. З-поміж останніх наукових публікацій, присвячених українському взуттю, варто відзначити статтю Петра Саса «Українське взуття другої половини XVI — першої половини XVII ст. у наукових дослідженнях останніх десятиліть» [1]. У праці розглянуто наявні в українській історіографії кінця 70-х років XX ст. — початку другого десятиліття XXI ст. наукові підходи до вивчення взуття, що мало поширення на українських землях у другій половині XVI — першій половині XVII ст.; наголошено на потребі комплексного дослідження основних типів тогочасного взуття та його конструктивних особливостей, у тому числі з урахуванням моди.

Чимало цінного матеріалу для досліджень містить монографія Костянтина Стамерова «Нариси з історії костюмів», у якій фігурують сюжети, присвячені українському взуттю XV — XVII ст. [2]. Метою цієї статті є дослідження особливостей інтерпретації традиційного народного взуття в сучасному дизайні.

Із часів палеоліту взуття набувало важливого значення. Згодом серед переліку функцій, таких, як захист від сонця та гарячого піску, низької температури, додалася ще функція естетичної цінності. На основі цього впродовж століть формувалося мистецтво виготовлення взуття, яке пройшло тривалу еволюцію. Ще два століття

тому взуття було рідкістю і його мав далеко не кожен. У монографії «Історія українського костюма» авторка Тамара Ніколаєва зазначає, що протягом XIV — XVII ст. представники знаті носили чоботи та черевики, натомість селяни, зазвичай, носили постולי та личаки. Згадуючи про людей середнього достатку, не розшифровували їх соціально-станову належність [3, с. 48].

На Гуцульщині постולי ще із сивої давнини вважалися найпоширенішим одягом для ніг. Такий попит виник насамперед через їх багатофункціональність. Узимку постולי взували на ноги, що були обкручені онучами, оберігаючи від охолодження, а влітку через складність гірського рельєфу й особливості гірських стежок слугували захистом від ушкоджень, укусів, опіків.

За словами завідувача сектора обліку Косівського музею мистецтва та побуту Гуцульщини Юрія Джуранюка, найпростіші постולי виготовлялися із сирої м'ятої шкіри, що так і отримали назву — сировці. Це взуття шили не за розміром, тому одягали й носили одразу ж після виготовлення й до тих пір, поки шкіра не затвердне й отримає форму та розмір ноги. Часто в таких постолах доводилося ночувати декілька ночей. Їх виробляли із суцільного шматка товстої та м'якої свинячої шкіри. Залежно від конфігурації носової частини та способу стягування, таке взуття поділялося на тупоносе та гостроносе.

Досить яскравою особливістю постолів до сьогодні залишається різнобарвне та технологічно розмаїте декорування. Насамперед візуальний вигляд взуття характеризується гармонійним поєднанням матеріалу, форми та конструктивних прийомів. Різноманітність засобів і технік художньої обробки залежали від способу вичинки та виду сировини, що вирізнялися фізичними якостями та структурою.

У технологічному процесі виготовлення традиційного взуття вагомим значення надавали декоруванню. Найпоширенішими техніками, якими прикрашали взуття, були: ажурне вирізування,

плетення, тиснення штампами та оздоблення металом, перфорація, аплікація тощо. Здебільшого його оздоблювали контурним тисненням та набиванням металевих цвяшків із випуклими голівками, аплікацією з різнокольорової шкіри. Іноді прикрашали шкіряними тороками. У тисненому декорі переважали плавні, хвилясті лінії або прості рослинні мотиви, що часто несли у собі якесь значення. Контури тиснення наводили на вологій шкірі за допомогою стека або випалювання. Деколи на жіночих чоботах нанесений орнамент підмальовували фарбами [6].

Додатковим декоративним елементом виступають пряжки, які виконували не тільки утилітарну функцію, а й естетичну. Такі способи декорування використовувалися на території Покуття у ХХ столітті, оскільки шевський промисел набув значного поширення. У 80-х роках на Покутті в кожному селі був один швець [6, с. 1].

Постоли декорували морщенням, перфорацією, тисненням холодними штампами та смугою плетення навколо країв. Спереду домінував рослинний орнамент, що часто доповнювався перфорацією.

Сьогодні традиційне взуття є безмежним джерелом ідей для дизайнерів та майстрів. У сучасній індустрії моди можна спостерігати наслідування різних старовинних традиційних форм, які широко використовуються для збагачення давніх зразків і створення нових.

Упродовж останніх трьох років світові дизайнери інтенсивно експериментують, додаючи яскравих акцентів, не змінюючи форми та інтерпретуючи загальновідомі мотиви та техніки. Унаслідок цього сучасне взуття набуває нових форм та відтінків, зберігаючи першоджерельні традиції.

У колекції дизайнера Max Mara 2018 року було презентовано взуття на низькій підшві з гострим припіднятим носком, плетеною стрічкою по краях та ажурним вирізуванням. Саме в цьому зразку можна помітити візуальну схожість із знайомими нам постолами. В останній колекції весна-літо Max Mara

продовжив працювати в такому ж стилі, та, на відміну від попередньої колекції взуття, він залишив тільки характерну форму та доповнив мінімальним металевим декором.

Із сучасних місцевих майстрів-дизайнерів слід відзначити майстриню Гебель Світлану, викладачку Косівського фахового коледжу. Вона працює в напрямі сучасного шевства, інтерпретуючи старовинні мотиви та техніки декорування, використовує сучасні форми та технології виготовлення. Майстриня часто експериментує з техніками, створюючи унікальні та сучасні речі через призму традиційного дизайну. Ще одним представником цього ремесла є житель Косова — Роман Лучук. Він створює взуття в традиційному народному стилі — постоли. Цього ремесла він навчився в місцевих майстрів. Усю технологію виготовлення виконує, як і пару століть тому, вручну.

Отже, у результаті проведених досліджень встановлено, що розвиток традиційного народного взуття вплинув на процес сучасного декорування та пошук нових технік виготовлення. Провідні дизайнери у своїй творчості інтерпретують традиційні першоджерела у створенні нових та водночас унікальних зразків сучасного взуття, що стають джерелом для творчості місцевих майстрів і надають можливість створювати сучасні моделі через призму традиційного дизайну.

Список використаних джерел

1. Сас П. Українське взуття другої половини XVI — першої половини XVII ст. в наукових дослідженнях останніх десятиліть. Київ. 2015.
2. Стамеров К. Нариси з історії костюмів. Київ. 2007.
3. Ніколаєва Т. Історія українського костюма. Київ. 1996.
4. Павлова М.Б. Концепция дизайна и ее влияние на формирование образовательной области. Технология: сб. тр. конф. М.: Педагогика. 2000. 310 с.
5. Дизайн. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел]. К.; Ірпінь: ВТФ Перун. 2009. 294 с.
6. Герасимович І. Ярмарки і торги на Покуття. Діло. 1886. № 88. С. 2

ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ ІКОНОГРАФІЧНОГО СЮЖЕТУ «ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ» В АВТОРСЬКИХ ТВОРАХ МИХАЙЛА БОЙЧУКА ТА МОДЕСТА СОСЕНКА

Богданець Ольга Михайлівна
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри декоративного мистецтва.
Науковий керівник: *Молинь Валентина Дмитрівна,*
кандидат мистецтвознавства, доцент

Початок ХХ століття відзначився відродженням Галицької ікони. Серед значної кількості ікон особливого значення набуває сюжет «Покрова Пресвятої Богородиці» зі своїми іконографічними особливостями.

Про галицький іконопис першої половини ХХ століття йдеться в наукових працях Д. Степовика, Н. Руско. Зокрема темі «Покрова Пресвятої Богородиці» в мистецькому житті Галичини присвячені праці Л. Волошин, О. Семчишин-Гузнер, Н. Бенях.

Метою дослідження є висвітлення іконографічних особливостей сюжету «Покрова Пресвятої Богородиці» в сакральному мистецтві Галичини першої половини ХХ століття на прикладі авторських творів Михайла Бойчука та Модеста Сосенка.

Галицька ікона— феномен у сакральному мистецтві Галичини першої половини ХХ століття, що уособлює в собі національну, етнічну та ментальну самосвідомість галичан. У процесі свого культурного розвитку під впливом візантизму галицька ікона виробляє свій стиль, естетику та мистецькі особливості. Іконописці усвідомлювали, що Україна цінна не тільки своїми краєвидами, чорноземом, а й багатою традиційною культурою. На іконах можна побачити поєднання церковного канону й фольклорних традицій, а також образи політичних та церковних діячів того періоду. Навіть образи простих селян та дітей зображували в національному вбранні. Ці деталі зумовлені поєднанням східного й західного стилів, адже значна частина талановитих митців навчалась у престижних мистецьких академіях Європи. Усі вони були

стипендіатами великого мецената української культури та образотворчого мистецтва — митрополита Андрея Шептицького.

Особливо шанованими на Галичині були ікони із зображенням Богородиці. Відомо, що образ Богоматері сповнений душевним спокоєм, випромінює материнське тепло. «Марія, будучи жінкою і земною матір'ю Христа, втілює собою архетип Великої Матері, оскільки вона є досконалою» [2, с. 110]. Богородиця Покрова — захисниця християн, яка постає в ролі посередниці між Богом і людьми, адже Покрова або Оранта з латинської — «Та, що молиться». Для нас образ Оранти цінний, оскільки він є важливою частиною іконографії Покрови, що своїми витокami сягає часів княжої доби. Вважається, що іконографія сюжету «Покрова Пресвятої Богородиці» сформувалась у другій половині XII — XIII століття в Київській Русі й походить з Візантії.

З-поміж багатьох мистців, у творчому доробку яких є образ Покрови Пресвятої Богородиці, виділяємо двох майстрів XX століття: М. Бойчука — засновника «нового українського» стилю, та М. Сосенка — творця «українського модерну», й робимо спробу визначити особливості іконографічного сюжету, проаналізувавши їх авторські твори, датовані початком XX століття.

Ікона «Покрова Пресвятої Богородиці» Михайла Бойчука, виконана 1910 року, належить до львівського періоду творчості художника. Вона написана традиційними засобами ікономалярства (левкас, темпера), має розміри 36,5x24 см. За свідченнями дослідників, ікона зберігається у приватній колекції реставратора П. Лінинського.

Визначний доробок М. Бойчука втілює в собі східну традиційну композиційну побудову сюжету та дотримання усталеної для іконопису техніки письма (рис. 1). Площинність, простота, локальність кольору, зворотна перспектива, золоте тло — основні художні засоби візантійської манери, у якій писав художник. За композиційною побудовою ікона «Покрова Пресвятої Богородиці» умовно поділена на дві частини. У верхній площині, у центрі композиції, — Богородиця в шатах та два

ангели по боках, які разом з Марією тримають омофор. Лик Марії намальований у стилі середньовічного іконопису, обличчя Богородиці наділене чіткішими рисами, ніж у інших постатей. У нижній частині, по обидва боки, зображена молитовна процесія, яка спостерігає за чудом. Найбільш детально тут промальовано дві постаті — Романа Сладкоспівця (автор чималої кількості піснеспівів на честь Богородиці) та Андрея Шептицького, як прийнято було зображати духовних чи історичних осіб. Одразу за митрополитом художник зобразив себе [1]. Події Покровського дива відбуваються на тлі Влахернського храму, перспектива якого звернена до постаті Марії, цим самим привертає увагу глядача до головного в композиції. Ці особливості є типовими для східної іконографії Покрови. В іконі ми також бачимо етнографічні прояви народного мистецтва — вишитий рушник на руках у Богородиці та вишиті сорочки ангелів.

До сюжету «Покрова Пресвятої Богородиці» звертався новатор у монументальному малярстві та іконописі Модест Сосенко, якого дослідники справедливо називають «творцем українського модерну». У Національному музеї ім. А. Шептицького, у Львові, є свідчення, що М. Сосенко писав образ «Покрови Пресвятої Богородиці». Упорядник І. Свенціцький у каталозі посмертної виставки художника 1920 року зазначив: «ікона для церкви Василіан у Канаді. У лівому углові мистець зобразив себе в колінопоклонній статі із закритим рукою обличчям» [3,с.204].

Світлина ікони «Покров Пресвятої Богородиці» Модеста Сосенка й досі зберігається у Національному музеї імені Андрея Шептицького (рис. 2). Відомо, що робота була виконана на замовлення єпископа Н. Будки для Української греко-католицької парафії Покрови Пресвятої Богородиці у Вінніпезі (рис. 3). Ікона написана за стилістикою західноєвропейського мистецтва й наближена до іконографічного типу, що сформувався в Італії «Madonna della Misericordia». Для цього типу характерна однорівнева композиційна побудова із збільшеною постаттю Богородиці, яка покриває плащем колінопоклонних до Неї людей. Часто в таких



Рис. 1. Бойчук М. «Покрова Пресвятої Богородиці». 1910 р. Ікона зберігається у приватній колекції П. Лінинського у Львові.

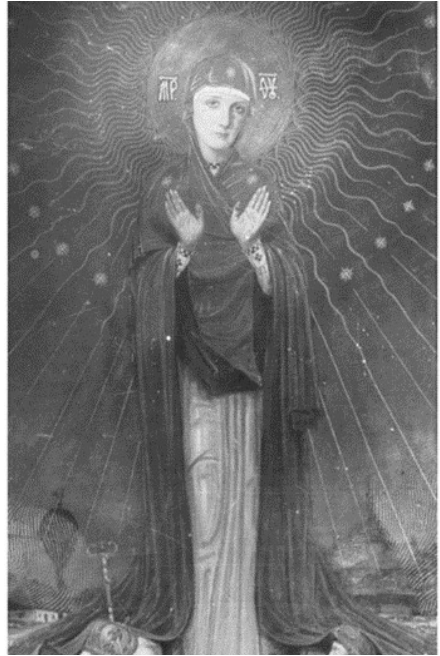


Рис. 2. Сосенко М. «Покров Пресвятої Богородиці». 1912 р. Світлина зберігається у НМЛ.



Рис. 1. Бойчук М. «Покрова Пресвятої Богородиці». 1910 р. Ікона зберігається у приватній колекції П. Лінинського у Львові.

іконах-картинах зображують немічних, хворих, простих людей, дітей. Композиційним центром на іконі є постать Богородиці з нахиленою вліво головою, й відкритими долонями до глядача. Марія одягнена в червоний мафорій та блакитну накидку — традиційні кольори в іконографії Богоматері. На цій іконі спостерігаються стилістичні та композиційні риси, властиві періоду розквіту галицької ікони. Зокрема, це сільські краєвиди, селяни в національному вбранні. Ікона виконана в академічному стилі, але разом з тим бачимо підкреслену декоративність, що є притаманною рисою стилістики М. Сосенка.

Отже, у результаті дослідження особливостей трактування іконографічного сюжету «Покрови Пресвятої Богородиці» на прикладі двох авторських творів можемо стверджувати, що вони значно відрізняються за своїм стилем та композиційною побудовою. Спільною рисою в обох іконах є лише прояв національної самоідентифікації, що була притаманна галицькому сакральному мистецтву.

Сюжет «Покрова Пресвятої Богородиці» в Україні визначається іконографічно-композиційним розмаїттям. До цього образу звертаються художники протягом багатьох століть, оскільки характерним є поєднанням такого сюжету з народною традицією. Це свідчить про те, що Богородиця стає ближчою до людей і є Покровителькою українського народу.

Список використаних джерел

1. Бенях Н. Маловідома ікона «Покрова Богородиці» у контексті сакральної тематики творів Михайла Бойчука. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів. 2007. Вип. 32. С. 101 — 104.
2. Руско Н. Особливості галицького іконопису кінця ХІХ — поч. ХХ століття: філософсько-релігійнознавчий контекст: дисертація на здобуття наук. ступеня канд. філософських наук. Острог. 2015. 196 с.
3. Семчишин-Гузнер О. Ікона Модеста Сосенка «Покров Богородиці» 1912 року. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво: збірник матеріалів І Міжнар. наук. конф. 23 — 24 листопада 2009 р.* Львів. 2009. С. 203 — 208.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Проблеми декоративного мистецтва Гуцульщини: традиції та сучасність: збірник тез доповідей студентської науково-практичної конференції. Косів: КІПДМ ЛНАМ, 2021. 53 с.

ISSN 0236 — 4832

Коректори:

Жанна ТУРЯНСЬКА
Людмила КОЗАР

Комп'ютерна верстка:

Юрій ПОРОХ

*Редакція залишає за собою право
редагувати та скорочувати матеріали.*

*Відповідальність за достовірність інформації несе автор.
Думка редакції може не збігатися з думкою автора.*

Підписано до друку «17» листопада 2021р.

Формат 14,8x21/43. Гарнітура Century Gothic.

Папір Папір ксероксний А4, 80г/м². Друк лазерний.

Наклад 5 прим.

вул. Міцкевича, 2, м. Косів, 78601

тел/факс: (03478) 2-12-60

kipdm.lnam.edu.ua

kdipdm@gmail.com conference.kdipdm@gmail.com