

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

Колективна монографія

УДК 7.072.2:001.8(477)
У45

Рецензенти:

О. К. Федорук, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Н. І. Сиротинська, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

О. В. Школьна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Київського національного університету імені Бориса Грінченка

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 11 від 23.06.2020 р.)

Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія / За заг. ред. д. і. н. В. В. Карпова; НАКККІМ. — Рига: Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. — 370 с.

ISBN 978-9934-588-58-7

У колективній монографії розглядається сучасне осмислення процесу розвитку українського мистецтва, подаються матеріали наукових студій дослідників української художньої культури, результати експертних мистецтвознавчих досліджень творів мистецтва.

Призначено для широкого кола поціновувачів українського мистецтва, вчених, докторантів, аспірантів, студентів спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», а також може бути корисним для фахівців з музеєзнавства, історії та культурології.

УДК 7.072.2:001.8(477)

© Національна академія
керівних кадрів культури і мистецтв, 2020
© Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020

ISBN 978-9934-588-58-7

ЗМІСТ

Марія Атлантова-Даллада

**Українське актуальне мистецтво в контексті
західноєвропейської практики** 5

Олена Андріанова

**Технологічні дослідження в структурі
мистецтвознавчої експертизи** 20

Анастасія Барановська

Межі мистецтва: наукові та навколохудожні дискусії 71

Світлана Біскулова

**Роль ATR-FTIR спектроскопії при проведенні комплексної
експертизи творів мистецтва** 87

Світлана Долеско

Національний одяг як форма виразу української ментальності 114

Олексій Жадейко

**Виставкова історія та експозиційний потенціал живопису
й графіки Валерія Гегамяна** 129

Володимир Індутний, Олена Походяща

Наукова атрибуція та прогнозування вартості ікон 148

Віктор Карпов, Наталія Сиротинська, Олександра Бондик

Ейдетика художньої творчості людини в контексті нейроарту 168

Сергій Коваленко

**Вплив жіночої краси на творчість Казимира Малевича
на прикладі його роботи «Жіночий торс номер один: форма і колір»** 184

Вадим Михальчук

**Феномен української друкованої графіки зламу XX та XXI ст.:
тенденції, школи, майстри** 201

Ірина Міщенко

**Творчість Марини Ващенко як один з проявів
мистецтва постмодернізму** 217

Ірина Скорик

Тілесність в мистецтві. Жанр «ню» 228

Ольга Самар

**Трансгресія суспільства та її відображення у творчості
українських художників кінця XX — початку XXI ст.** 244

Ганна Петренко

**Типологічні аспекти дослідження нефритової (жадової)
скульптурної пластики Китаю 261**

Інна Поліщук

**Сучасний стан наукового дослідження підробок та піратства
творів мистецтва 275**

Ірина Несен

**Український традиційний костюм у контексті
архітектоніки моделей 289**

Оксана Циганок

**Ризики когнітивних спотворень при експертизі творів мистецтва,
предметів колекціонування та антикваріату 303**

Stepan Dychkovskyy, Sergiy Ivanov

**The role of activity of scansens of Ukraine in the development
of cultural tourism of the region 317**

Oleksii Rohotchenko

Socialist realism: myth and reality 338

Valeria Shulgina

Monuments of musical Ukrainica: expert assessment 350

УКРАЇНСЬКЕ АКТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПРАКТИКИ

Марія Атлантова-Даллада

ВСТУП

Процес інтеграції українського актуального мистецтва у західноєвропейський мистецький простір є важливим етапом розвитку не тільки українського мистецтва як самобутньої культурної одиниці у реаліях світового мистецького сьогодення, але й важливим з точки зору популяризації українського артконтексту у світі та Західній Європі. Цей процес був перерваний довгими роками ізоляції українського мистецького простору від світового, його відновлення є однією із задач українських сучасних митців, а вивчення та документування — задачею мистецтвознавців, що є сучасниками і спостерігачами цього явища.

Інтеграція українських художників у світове мистецьке середовище почалася ще на початку 20 століття і відбувалася природнім шляхом, адже багато творчої молоді із якої згодом сформувалася плеяда українських митців світового рівня навчалася та працювала у Парижі, Мюнхені, Празі, формуючи українські осередки, завдяки яким відбувався мистецький обмін, що мав однаково плідний вплив як на українське мистецтво, так і на західноєвропейське. На жаль, у 30-х роках 20 ст. цей процес був перерваний Радянською Владою і відновлений тільки у середині 80-х, коли художники української «нової хвилі» заявили про українське актуальне мистецтво як відокремлене від радянського контексту явище.

1. Зв'язок українського мистецтва із зарубіжними мистецькими практиками XX ст. у дорадянський і радянський періоди

Українські митці в різні історичні періоди співпрацювали з європейськими, подекуди не тільки впливаючи але змінюючи хід розвитку світового мистецтва. Так, наприклад, український авангард займає надзвичайне важливе місце не тільки в історії розвитку сучасного українського мистецтва, а й в розвитку світового авангарду. Українські художники — авангардисти слугували своєрідним містком між західним та вітчизняним мистецтвом. На початку XX століття на українських художників впливали європейські тенденції модернізму, які почалися з австрійської сецесії. Більшість художників продовжили освіту за кордоном. Так, Михайло Жук, Олекса Новаківський, Іван Труш

навчалися у Кракові, Олександр Мурашко навчався у Парижі та Мюнхені, Абрам Маневич та Федір Кричевський — студенти Густава Клімта, а Олександр Богомазов та Анатолій Петрицький — наступники.

Українські авангардисти поєднували національні традиції з європейськими тенденціями, постійно обмінюючись досвідом з європейськими представниками у цій галузі. Історію українського авангарду слід розглядати в контексті політичної ситуації першої чверті XX століття, оскільки саме поняття «український авангард» ототожнювалося з радянським авангардом, нехтуючи його оригінальністю та національним колоритом.

Українська школа авангарду почала функціонувати на початку XX століття. Вона мала багато спільного як з російським авангардом, так і з європейським. Однак тривалий розглядалася саме як частина етапу розвитку радянського авангарду, тим самим нехтуючи географічними та культурними особливостями, а тому творчість українських митців була віднесена до спадщини радянського мистецтва.

Авангардне мистецтво розвивалося в кінці XIX століття і відображує відчуття суспільства в той час. Науково-технічний прогрес початку XX століття відрізняв традиційне академічне мистецтво XIX століття від нового. Будується Ейфелева вежа, виникає кінотеатр, вигадується дирижабль, і людина освоює новий простір. Всі ці відкриття допомогли знайти нові прийоми художньої виразності для передачі та задоволення вимог загальних тенденцій.

Український авангард мав свої національні відмінності та характерні риси. Його розвиток був пов'язаний не тільки із розумінням законів еволюції нового мистецтва і художньої культури в цілому, а й із радикальним запереченням реалізму і натуралізму XIX ст. Змінилося поняття еволюції мистецтва, художникам стали доступні нові образи, традиційні форми переосмислювалися та ставилася під сумнів. Рівновага, що панувала у мистецтві була порушена новітніми здобутками, що призвело до використання нових інструментів у мистецтві, сформованих під впливом української національної ідеї та культурних традицій. Таким чином, на початку століття в Україні вже було підґрунтя, що підживлювало якісний перехід до нових візуально пластичних форм, в контексті світового і західноєвропейського мистецтва.

Розвиток українського авангарду припадає на перші три десятиріччя XX ст. Його історію, як і в цілому авангарду, розділяють на два етапи. Перший охоплює 1907–1914 роки (охоплює пізній період модерну та сецесії і тісно пов'язаний із новітніми ідеями та досягненнями в Європі). Другий етап починається з 1920 року, коли з новою енергією вибухнули творчі сили у всіх видах мистецтва: літературі, театрі, живописі, архітектурі. Цьому бурхливому бажанню осягати нові форми було покладено кінець у 30-х роках в тих державах, де перемогли тоталітарні чи фашистські режими. Прорив відбувався на багатьох рівнях

і був зумовлений тісними міжнародними взаємовідносинами з авангардними рухами та освітньою діяльністю мистецьких шкіл, наприклад М. Мурашка, О. Екстер у Києві, Л. Підгородецького, О. Новаківського — у Львові, О. Архипенка — у Берліні, Парижі, М. Бойчука — у Парижі [Горбачов Д., 2017].

У результаті нової політики Радянського Союзу та історичних явищ 20 століття багато художників покинули новостворену державу та змогли продовжувати працювати за кордоном, просуваючи українське мистецтво. За часів другої світової війни художники, що перебували в Німеччині та Австрії в таборах для переміщених осіб, а найбільші з них — американський, англійський, французький розпочали виставки українського мистецтва та об'єднані творчі виставки. У січні 1946 р. у Карлсфельді виникла секція Українського культурно-освітнього реферату, а у березні відбулася публічна виставка 14 українських художників з естонцями, поляками, латвійцями тощо. Особливо привернули увагу В. Лісоський, М. Кміт та Ю. Кульчицький. Того ж року відбулися виставки митців у Баден-Бадені та Зальбурці. В Берхтесгадені, була організована виставка українських митців, за участю М. Анастасієвського, М. Бутовича, В. Дядинюка та ін. Велика виставка, у якій приймали участь 48 українських митців відбулася у Мюнхені у січні 1947 р. в Німецькому національному музеї. Було засновано Українську спілку образотворчих митців — УСОМ. УСОМ мало чудове кредо — «На українських митців, що перебувають в сучасну пору в еміграції, лягає важливе й відповідальне завдання: з одного боку — зберегти і продовжити ті форми українського національного мистецтва, що сьогодні не можуть бути розвинені в Україні, з другого — репрезентувати українську культуру перед чужинцями. Українські митці, знайшовшись силою обставин на чужині, вважають своїм обов'язком не тільки далі вивчати великі досягнення європейського мистецтва, але й вносити в те європейське мистецтво свої власні, оригінальні надбання. Це буде важливим тільки тоді, коли українські митці зберігатимуть національну суть свого мистецтва, проте в творчій практиці українське мистецтво має розмовляти тією самою образотворчою мовою, що й мистецтво світове, і українське мистецтво при всій своїй відмінності повинне формально ставити і розв'язувати ті самі образотворчі проблеми». Після того, як митцям було дозволено покинути табори більшість з них назавжди оселилася в США, Німеччині, Австрії, Канаді, Австралії, Аргентині, Бразилії та ін. Там вони мали можливість експонувати свої твори у світових галереях, а також формували творчі спілки. Найдієвішими такими спілками є: Об'єднання митців українців Америки (ОМУА), Українська спілка образотворчих митців Канади (УСОМ) і спілка українських образотворчих митців Австралії (СУОМА). Великий внесок у Українське мистецтво та його популяризацію мала так звана група українських митців. Прихистком для українців також стала Чехо-Словаччина. У Празі діяв Український вільний

університет, Український Вищий педагогічний інститут, Українська студія пластичного мистецтва, та музей визвольної боротьби України. Українська студія пластичного мистецтва виховала таких графіків як Віктор Цимбал, Роберт Лісовський, Микола Бутович і т.д. У 1998 р. працівники Слов'янської Бібліотеки у Празі виявили понад 1000 творів 68 українських митців-графіків, що були у власності Музею Визвольної Боротьби України. Взагалі у музеях Чехії і Словаччини є багато робіт українських художників, що є великим надбанням світового авангардного мистецтва першої половини ХХ ст. У повоєнний період відзначалося культурно-соціальне життя української еміграції у Німеччині, зокрема Мюнхені. У 1945 р. відновив діяльність Український вільний університет, а в Аугсбурзі було засновано Українську вільну академію наук із відділами передісторії, історії, мовознавства, мистецтвознавства та ін. У Німеччині творили Григорій Крук, Северин Борачок, Василь Масютин, Сергій Жук, Василь Петрукта ін. У Польщі у 1928 р. був заснований Український науковий інститут. У Варшавській та Краківській академії мистецтв здобули освіту Олекса Новаківський, Роман Сельський, Олена Кульчицька, Іван Труш. Українці також відомі і в інших країнах: в Англії працював — Роберт Лісовський, Василь Перебийніс, Галя Мазуренко, Ростислав Глукко; у Швейцарії—Іван Курах, Зоя Лісовська-Нижанківська, Любомир Винник, в Австрії — Марія Долицька, Христина Куриця-Ціммерман; в Люксембурзі — Ярослав Крушельницький. Багато художників, що емігрували у період 90-х рр. оселилися в Італії. В 2010 р. була організована спілка «Оберіг», до якої увійшли Іван Карась, Микола Швець, Лариса Іськів, Ліля Баб'як, Олег Колотай, Володимир Луцик, Михайло Соболь, Галина Чухаль, Юрій Стецьків. Слід зазначити, що багато митців виїжджали за кордон не з наміром емігрувати, але через складні умови не змогли повернутися до України. Це Олександр Архипенко, Михайло Андрієнко-Нечитайло, Олекса Грищенко, Любослав Гуцалюк, Петро Андрусів, Надія Сомко. Якщо закордоном митці мали змогу працювати і розвиватися, то у радянському союзі ситуація складалася дещо інакше. Із початком 30-х років в радянському союзі був запроваджений новий напрям у мистецтві — соціалістичний реалізм, що був обраний за офіційну естетику. Мистецтво ставало все більш політичним та кожний твір проходив жорстку цензуру. Тому не про який розвиток авангарду не йшло навіть мови. Авангардний живопис знищувався. У 1933 р. вийшов наказ про реформування художніх об'єднань та створенні єдиного Союзу художників СРСР, держава стає єдиним замовником та керівником мистецтва. Соцреалізм був затверджений як пріоритетний метод радянського мистецтва заснованою у 1947 р. Академією Художеств СРСР. Це рішення надовго ізолювало художнє середовище радянського простору від світових мистецьких процесів і тільки наприкінці 50-х-60-х років художники знову відкривають для себе світову

культурну спадщину, і, навіть, свої культурні надбання, такі як іконопис та авангард, що майже три десятиріччя знаходилися під забороною.

У середині 20 століття в США зароджується постмодернізм, який швидко поширюється у світі оскільки вбирає у себе тенденції новітнього часу. Нова художня течія спонукає до пошуку нових творчих методик, які б могли задовольнити потреби мистецького висловлення. Постмодернізм широко використовує такі інструменти для відкриття нових ідей, як симулякр, гра, іронія, подвійне кодування; це прослідковується у роботах поп-арту, оп-арту, транс-авангарду. Постмодернізм розвивався, поширився до Європи, де він яскраво проявився у творчості трансавангардистів. Ідею постмодернізму, що між копією та оригіналом немає особливої різниці, художники успішно продемонстрували переосмисливши те, що вже було створено і трансформуючи твори минулого у сучасність. Тут буде доречно згадати головну характеристику постмодернізму, а саме симулякр. Симулякр в концепції постмодернізму — це копія без оригіналу, тобто копія оригіналу, якого не існує або не обов'язково повинен існувати для того, щоб копія існувала. Постмодернізм в образотворчому мистецтві сьогодні є найбільш популярним на світовій арені. І хоча на території Радянського Союзу це явище не отримало значного розповсюдження через політику партії, його проєкцію можна все ж таки визначити у певних мистецьких андеграундних течіях. Так, цікавим явищем був так званий соцарт, який зародився у 70-х роках минулого століття. Причиною виникнення соцарту, як прояву неофіційного мистецтва, стало розвінчання культу Сталіна та повернення з таборів діячів культури та художників, серед яких Лев Кропивницький, Юл Состер, Борис Свешніков. Соцарт був реакцією митців на відсутність свободи думки та вираження поглядів. Деякі зміни відбулися під час правління Горбачова М., коли вперше від глави держави було почуто: «Тоді міжнародні відносини повністю відображають інтереси народів і надійно служать спільній справі та забезпеченню безпеки, коли в центрі всього буде людина, її турбота та права. І свобода». Однак загалом ситуація не змінилася. Рішення також приймалися на горі, після ретельного аналізу та цензури, незважаючи на ослаблення останньої.

2. Виникнення нової хвилі українських митців та відновлення процесу інтеграції українського актуального мистецтва в західноєвропейський контекст

Велику роль в українському сучасному мистецтві відіграла так звана «Нова Хвиля» українських художників. Її формування розпочалося з середини 80-х років і мала певні історичні передпосилання. Художники «нової хвилі» змогли вивести українське мистецтво на міжнародний рівень, остаточно відокремивши українське мистецтво від російського (Островська-Люта О., 2011).

На великих виставках «Українську нову хвилю» також називали «українське необароко», «український постмодерн», «український трансавангард», на кшталт італійського трансавангарду. Однак, навряд італійський трансавангард був знайомим українським митцям на той час. Можна сказати, що Український трансавангард 80-х, відноситься до італійського так само, як російський футуризм 1910-х, що надихався маніфестом Філіппо Томмазо Марінетті але до італійського футуризму в цілому мав доволі умовне відношення (Ложкіна А. 2019).

Інтелектуальними лідерами «нової хвилі» стають Арсен Савадов та Георгій Сенченко. 1987 р. на Всесоюзній молодіжній виставці було представлено їхню картину «Печаль Клеопатри» — парафраза «Кінного портрета принца Балтазара Карлоса» Дієго Веласкеса. Картина була розкритикована за надмірну брутальність письма, що суперечила високій художній культурі андеграунду донедавна панувавшому у мистецьких колах. На захист художників висловився Олександр Соловйов, для якого було принципово важливим відокремити першоджерела сюжету. У своїй статті він зауважив, що художники взяли за основу не монумент Петра I, а саме роботу Веласкеса. Це відокремлює українську нову хвилю від російського контексту та наблизило до мистецьких практик Заходу.

З початком 90-х та набуттям Україною Незалежності відбувається ряд виставок у Європі: «Постанастезія. Діалог з Києвом. Вісім українських художників в Мюнхені» (1992 р.), «Ангели над Україною» (1993 р., Единбург), «Степи Європи. Сучасне мистецтво України» (1993 р., Варшава). Виставки були цікаві з точки зору репрезентації світові українського мистецтва на пострадянському тлі. Актуальне мистецтво України у часи перебудови зіткнулося із занепадом культурних інституцій, відсутністю критики, доступу до надбань західного сучасного мистецтва, економічною кризою, крім «зовнішніх» проблем дали ознаки і «внутрішні», а саме відсутність своєї, нативної мистецької проблематики. Концептуальні ідеї все ж таки здебільшого були переспівуванням московських мистецьких проявів. Важливим було відвідання українськими митцями Документи у м.Кассель (1992 р.), але ні мистецтво перформансу, ні хеппенінги не прижилися на українському мистецькому ґрунті, адже не були підкріплені концептом. У середині 90-х безпосереднім лідером культурного життя України стає Київ. Тут же започатковується український арт-бізнес явище, що виникло в незалежній Україні вперше. Виникають перші приватні галереї: Триптих (1988 р.), Совіарт (1988 р.), Тарас (1992 р.) та ін. З'являються корпоративні галереї, такі як «Українська Національна галерея» Градобанку (1991 р.).

У процесах репрезентації українського мистецтва на міжнародному рівні, безумовно, важливе місце посідає участь України у загально визнаних мистецьких форумах та виставках. На жаль, до німецької Документи,

виставці, що організовується кожні 5 років у м.Касселі, українські митці ще не були залучені, що свідчить прикладом того, що Україна ще тільки на своєму шляху до інтеграції у європейський мистецький простір, однак Україна добре відома на Венеціанському бієнале та бієнале у Сан-Пауло. У 2002 р. Україну у Сан-Пауло представляв україно-канадський художник Тарас Палатайко із проектом «З висоти пташиного польоту», що було створено за підтримки ЦСМ при НаУКМА. Перформанс порушував питання маргіналізації груп населення через посилення урбанізації.

У 2004 р. у Сан Пауло Україну представив Віктор Марущенко із проектом «Донбас. Країна мрій». Художник відобразив проблематику міжособових стосунків та спустошення світу через ряд фотографій. «Донбас. Країна мрій» зображує мешканців маленьких міст Донбасу, найбільш індустріального регіону України, та їхнє сьогодення. Репортажні фотографії Віктора Марущенко були безжальними фактами про людей, що при суцільному занепаді економіки зіткнулись із реальністю пострадянської країни.

З 2001 року Україна, як незалежна держава увійшла до постійних країн учасників Венеціанського бієнале. Після відбору проектів міністром культури Богданом Ступкою до участі було обрано проект Фонду Мазоха (куратор Юрій Онух, комісар — Євген Карась) — «Найкращі художники ХХ-го століття». Як «найкращі художники ХХ ст.» були представлені політичні діячі — Гаррі Труман, Микита Хрущов, Саддам Хусейн, Адольф Гітлер, Пол Пот, науковці — Зигмунд Фрейд, серійні маньяки, військовий злочинець Ільзе Кох, бандити Боні і Клайд, Аль Капоне. Постаті були представлені не тільки діяннями, але й іменами брендами та рекламною продукцією. Обраний проект спричинив багато галасу і після втручання віце-прем'єр міністра Миколи Жулинського був відхилений, а куратор відсторонений. Натомість, був обраний проект «Палатка». Успіх українського проекту «Палатка» 2001 р. був обумовлений декількома факторами: за браком коштів український павільйон був розташований поза межами експозиційної зони. Кураторами проекту виступив В. Раєвський, комісар О. Федорук. Розташування українського проекту у військовому наметі, було не тільки обумовлено бюджетом, але й мало концептуальний сенс. В середині намету була розташована діорама з ідилічним соняхами а на задньому плані ЧАЕС. По зовнішньому периметрі було розміщено плакати з кадрами акції «Україна без Кучми». Як пояснив згодом Олександр Федорук проект репрезентував постчорнобильське українське сучасне мистецтво, де художники, твори яких суттєво відрізняються стилістично та ідеологічно об'єдналися разом для втілення єдиного проекту. В ньому прийняли участь: Арсен Савадов, Валентин Раєвський, Олег Тістол, Юрій Соломко, Ольга Мелентій, Сергій Панич.

Спеціальне запрошення куратора бієнале Харальда Зеємана на участь до окремої експозиції отримав Віктор Марущенко (фото «Чорнобіль»)

та Олександр Ройтбурд із проектом «Психоделічне вторгнення броненосця «Потьомкін» у тавтологічному галюцинозі Сергія Ейзенштейна (1998 р.). Одну з робіт Ройбурда придбав Музей модерного мистецтва МоМа [Платонова А., 2019].

Успіх 2001 р. був закріплений на бієнале 2003 р. куратором 50-го бієнале виступив молодий куратор Франческо Бонамі. Якщо 49-те Венеціанське Бієнале було, скоріше, «перевіреною класикою», то 50-те Бієнале залучило багато нових імен, а відомі представилися новими концептами творчості. «Станція Утопія» та «Зона необхідності» стали взірцем кураторства та інформативного дискурсива мистецтва. З огляду на це 50-те бієнале стало важливим у історії світового сучасного мистецтва. Від України брав участь проект Віктора Сидоренка «Жернова часу» (режисер відео — Олесь Санін). Однією з провідних тем відео є роздуми на тему взаємодії людини та часу. Адже, з одного боку, людина розчиняється у череді монотонних рухів та дій, з другого — це забезпечує зв'язок минулого з теперішнім. Персонажі на відео спочатку здаються вигаданими художником, але згодом викреслюються у реальних людей. У процесі створення інсталяції стало зрозумілим, що використання напівтемряви дає змогу залучити системи відображення руху. Таким чином було досягнуто повільне розкриття пластики задуму головне завдання — показати метафору безкінечності через повторюваність дій. Для проекту Сидоренко використав живописну роботу розміром 200 смх500 см та доповнив її 7-хв відео (режисер Олесь Санін, що, тільки-но випустив свій фільм «Мамай», який викликав певний резонанс і в Україні, і поза її межами, а оператором виступив Сергій Михальчук (Платонова А., 2019).

Цікаво, що на створення проекту Сидоренка надихнули фотоальбоми, що були випадково знайдені ним у Сумах, на яких було зображено молодих чоловіків у кальсонах.

На підготовку до 50-го бієнале було більше часу, ніж на 49-й. Проект експонувався у палаццо Юстіана, він був позитивно відмічений глядачами та критиками. Одну з робіт проекту придбав музей сучасного мистецтва KIASMA в Хельсинки (Платонова А., 201).

У 50-му бієнале приймали участь і роботи Сергія Браткова, однак, у складі російського павільйону. Його роботи та відео увійшли у груповий проект куратора Віктора Мізіано «Повернення митця» (Платонова А., 2019).

Український павільйон 2005 р був представлений двома проектами: національний проект від Міністерства Культури — проект Миколи Бабака «Діти твої, Україно». Кураторами виступили Олексій Титаренко та Михайло Сидлин, а комісаром Віктор Хаматов. Проект мав яскраве патріотичне забарвлення. Був представлений фото українських селян з народними ритуалами та звичаями, а також фото і відео з Помаранчевої революції. Презентація павільйону прохо-

дила за участю Міністерства культури України Оксані Білозір. У рамках поза-конкурсної програми було показано проект фонду Віктора Пінчука «First Acquisitions» («Перші придбання»), що по факту було презентацією приватної колекції. В рамках цього проекту було продемонстровано роботи Арсена Савадова, Бориса Михайлова, Василія Цаголова, також роботи відомих митців Олафура Елліасона, Філіппа Паррено, Навіна Раваншайкуля, Карстена Хеллера та Джун Нгуєна-Хацушибі. Куратором цього проекту був Ніколя Бурріо.

У 2007-му році організацію участі України у 52-му Венеціанському бієнале Міністерство Культури України, враховуючи попередній успіх, надало Київському центру сучасного мистецтва Пінчук Арт Центр. Український павільйон розташовувався у палаці Пападополі. Проект представлений Пінчук Арт Центром — «Поема про внутрішнє море», в експозицію котрого увійшли 8 художників із України, США та Німеччини. Комісаром павільйону став Пітер Дорошенко, а куратором проекту — Олександр Соловйов. В проекті були представлені роботи Олександра Гнилицького та Лесі Заяць, Бориса Михайлова, Сергія Браткова, Юргена Теллера, Марка Тічнера, Сема Телора-Вуда та DZINE. Український проект був відмічений британською газетою Daily Telegraph як один з 5-ти найцікавіших.

У 2009-му році організацією українського павільйону знову займається Пінчук Арт Центр. Проект був представлений художником Іллею Чічканом та японським художником Мухарою Ясухиро. Комісаром проекту знову був Пітер Дорошенко, а куратором став Володимир Кличко. Проект «Степи мрійників» був присвячений мріям про подорожі. Головним персонажем був хазяїн палацу Пападолі-Ніколо, що в XIX ст. повторив шлях Марко Поло та добрався до Японського моря. «Степи мрійників» являв собою інтерактивну інсталяцію. Проект був, мабуть, одним із, якщо не найвидовишнішим за всю історію участі України Венеціанському бієнале.

У 2011 рік на 54-й бієнале Пінчук Арт Центр не виступав як організатор. Україну представляла художниця Оксана Мазь із своїм проектом «Post-vs-Proto-Renaissance», що являв собою фрагмент копії Гентського вівтаря ван Ейків, зробленого із декоративних дерев'яних яєць, що за словами художниці були розписані людьми 50-ти різних національностей та різних релігій. На яйцях люди зобразили свої гріхи. Організатором проекту виступив інститут Fedorova Cultural Foundation and Change Performing, куратором проекту став Акілле Боніто Оліва. Проект експонувався в храмі на площі Святого Марка.

Пінчук Арт центр знову розташувався у палаці Пападолі із проектом Future Generation Art Prize та представив роботи переможця першої премії Пінчук Арт Центру Артема Волокітіна.

У 2013 р. на 55-му Венеціанському бієнале кураторами проекту виступили Олександр Соловйов та і Вікторія Бурлака. Павільйон був представлений

роботами трьох художників Гамлета Зіньковського, Миколи Рідного та Жанни Кадирової. Опорою експозиції українського павільйону став проект Жанни Кадирової «Пам'ятник пам'ятнику» — відеоінсталяція із зображенням під різними кутами скритий пам'ятник невідому кому. Гамлет Зіньковський представив два своїх проекти «Наодинці із собою» (графіка шариковою ручкою) та «Книга людей». Микола Рідний представив свої два проекти «Монумент» — відео зносу пам'ятника героям революції на площі Конституції в Харкові та копії конструктивістських постаментів та пам'ятників, а також проект «Сховище» — макети радянських бомбосховищ та два документальних відео, на одному з них — лекція по цивільній обороні, що проходить в одному з харківських бомбосховищ, на іншому батько художника Олександр Рідний проводить екскурсію по погребу у родинній хаті.

На позаконкурсній програмі Future Generation Art Prize Україну представила група молодих художників «РЕП». Вони представили гіпсокартонну інсталяцію «Євроремонт. Шляхом покращення» — метафора на штучність реформ Януковича.

У 2015 р. на 56-му Венеціанському Бієнале Україна була представлена роботами Жанни Кадирової, Микити Кадана, Миколи Рідного, Євгенії Білорусець, Ані Звягинцевої та «Відкритої групи» (Юрій Білей, Антон Варга, Павло Ковач, Станіслав Туріна) у проекті «Норе» (Надія), що був Організований Пінчук Арт Центром. Український павільйон був розташований у скляному кубі на набережній, так роботи були видимі навіть для перехожих. Євгенія Белорусець представила фото шахтарів, що опинилися між українською армією та ДНР, «Відкрита група» зробила проект про відсутніх людей, що являв собою відео проект, в якому камери були встановлені у будинках людей, що пішли на війну і велося онлайн спостереження. Жанна Кадирова представила інсталяцію із газетних вирізок. Проект Миколи Рідного супроводжувався текстами Сергія Жадана. Микита Кадан представив проект «Труднощі профанації». Проект отримав багато глядацької уваги та був відмічений світовою пресою.

Роботи українського художника Миколи Рідного прийняли участь в новому проекті та були обрані куратором Окуи Енвезором. Роботу «Звичайні місця» було придбано до колекції Пінакотеки сучасності в Мюнхені та NBK в Берліні

Цікава ініціатива, що наробила галасу і була висвітлена журналами «The Guardian» и «Artforum» була організована платформою Ізоляція за участю українських митців та мала назву «On Vacation». Суть полягала у селфі художників на території російського павільйону.

У 2017 р. відбір до участі у 57-му Венеціанському бієнале виграв музей «Dallas Contemporary» із проектом Іллі та Емілії Кабакових, однак було повідомлено, що художники не можуть брати участь у проекті. Тоді було вирішено, що український павільйон буде представляти проект Бориса Михайлова. Робота

над проектом почалася ще у 2014 р. ідеєю проекту є висвітлення образу героя сучасності та показу його пороків. Серія фоторобіт являла собою портрети політиків, що Борис Михайлов робив разом із дружиною з екрана телевізору.

Разом із Михайловим Україну представляла молода група митців «Sviter» та група «Жужалка», а також дизайнер Антон Белінський. Група «Sviter» та Іван Світличний представляли аудіоінсталяцію. Група Жужалка — дві фотосесії. Антон Белінський — капсульну колекцію із концептуальним зв'язком із темою українського павільйону.

Український павільйон 2019 р. викликав доволі неоднозначні відгуки. Проект «Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні» проходив під кураторством «Відкритої групи». За задумом 9 травня 2019 року над Венецією повинен був пролетіти найбільший літак «МРІЯ» та на кілька секунд кинути тінь на сади Джардіні. В літаку за задумом авторів повинен був бути диск із даними усіх художників України, що погодилися взяти участь у проекті. Однак реалізація проекту була далека від задуму. Мрія так і не пролетіла над Венецією. А сам проект та сама його участь у Бієнале були сприйняті критикою неоднозначно.

Україна пройшла доволі складний шлях на Венеціанському бієнале від наметів та презентацій що відповідає смакам діаспори до дійсно сучасних та добре організаційних проектів.

Безумовно, участь українських митців у таких відомих у світі заходах як Венеціанській бієнале та бієнале у Сан-Пауло сприяли популяризації українського мистецтва у світі. Паралельно з цим, з середини 90-х—початку 2000-х в Україні відбувається формування арт ринку, що сприяє поширенню українського мистецтва не тільки в межах країни, але й за кордоном. Слід згадати постать Ігоря Абрамовича, вклад якого неможливо переоцінити з точки зору популяризації українського мистецтва у західній Європі. Саме він сприяв налагодженню зв'язків із західноєвропейськими галереями та аукціонними домами. В 2009 році аукціонний дім Sotheby's (Сотбіс) вперше проводив аукціон україно-російського сучасного мистецтва Ukrainian-Russian Contemporary Sale в Лондоні. Для участі в аукціоні було відібрано 19 робіт 13 художників. На аукціоні було продано 9 робіт на суму 201,5 тис. дол. Найдорожчою картиною, продано на аукціоні стала робота Оксани Мазь «Діалог 02» (54,3 тис. дол.). Робота Цаголова Bunny (from the ukraininan — xfiles series) була продана за 40 тис. дол. Окрім цього були продані роботи Ройтбурда, Гусева, Чічкана, Савадова.

Через півроку у тому ж 2009 році аукціонний дім Phillips de Pury & Co також провів торги, де були представлені роботи українських митців. Картина Олександра Ройтбурда «Прощавай, Караваджо!» була продана за рекордну суму 97 тисяч дол.

За рік до цього у 2008 р. Phillips de Pury & Co продав роботу Іллі Чічкана «Воно» за 79,500 тис. дол. Хоча це був вторинний продаж, тобто роботу представив колекціонер, а не сам художник.

У 2012 р. на аукціоні Phillips de Pury & Co робота Олега Тистола «Розмальовка» була придбана за 53,900 тис. дол.

У 2013 р. на Phillips de Pury & Co було придбано роботу А. Криволапа «Кінь. Вечір» за \$186,200. тис. дол, це дає привід називати Анатолія Криволапа найбільш комерційно вдалим українським художником.

За рекордну суму у 2007 р. на аукціоні сучасного мистецтва було продано роботу Давида Бурлюка «У церкві» за 650 тис. долларів.

Після проголошення незалежності українські митці отримали можливість виходу на міжнародний арт-ринок та співпрацювання з європейськими мистецькими інституціями та галереями. Сьогодні Україна має багатий потенціал молодих талановитих художників, що привертають увагу світових галеристів та колекціонерів. Окрім того, не слід забувати про вже визнаних українських художників, таких як Віктор Марущенко, Іван Марчук, Павло Маков. Інтеграція українського мистецтва у європейський простір все ще продовжується. Однак, вже сьогодні можна сказати, що цей процес проходить динамічно і слугує поштовхом до особистого розвитку українських художників.

Активно розвиваються спільні проекти із західноєвропейськими країнами, що проходять із сумістним кураторством українських кураторів та західноєвропейськими кураторами. Проекти за участю українських художників проходять закордоном у Польщі, Австрії, Німеччині та інших країнах, нерідко спільні проекти можна побачити й в Україні, зокрема в «Арсеналі».

Нинішня українська сфера мистецтва і живопису багата безліччю імен, які на слуху як в Україні, так і за межами країни. Нове покоління українських митців змінило українську мистецьку практику. Їх діяльність розширила український мистецький простір і окреслила потребу створення ідеологічних мистецьких організацій та інтеграції актуального українського мистецтва у західноєвропейський та світовий мистецький простір. Це також було обумовлено прискореним темпом мистецького життя в Україні після розпаду Радянського Союзу. Наразі, Україна має цілий ряд українських художників що живуть як в Україні, так і поза її межами, що своїм мистецтвом привертають увагу не тільки всесвітньовідомих кураторів виставок та фалеристів але й широкі верстви української суспільності. Арсен Савадов, Олексій Криволап, Віктор Сидоренко, Микола Швець, Іван Карась, Володимир Макаренко, Аркадія Оленська-Петришин, Алекс Кош, Іван Марчук, Борис Михайлов, Віктор Марущенко, Сергій Братков, Павло Маков — імена лише небагатьох художників, із якими пов'язують українське актуальне мистецтво закордоном. Наразі формується нове покоління молодих перспективних митців, що вже зацікавили Захід та привер-

нули увагу світових галеристів до своєї творчості. Серед них можна зазначити і роботи Назара Білика, і Романа Мініна, на офіційному сайті Жанни Кадірової зазначено, що вона співпрацює з італійською галереєю, Гамлет Зінковський, всі ці митці поширюють знання про українську художність і виводять українське мистецтво на світовий рівень. Процес інтеграції українського мистецтва в західноєвропейську мистецьку практику триває й досі, однак важливо відмітити, що про українське актуальне мистецтво вже зараз знають, знають і цінують закордоном.

ABSTRACT

У статті простежено історичну хронологію поширення українського мистецтва у ХХ столітті за кордоном. Розглянуто українське сучасне мистецтво, яке розвивалося в умовах радянської ізоляції та особливості його розвитку в часи незалежної України. Протягом ХХ ст. можливості для художнього діалогу були складними. Війни, революції, зміни в ідеологіях, політичні рішення вплинули і досі впливають на сучасний стан мистецтва. історія українського авангарду була завершена у 30-х. роках, але їх спадщина стала світовим досвідом та зразком. Тоталітарний режим призвів до декількох хвиль еміграції. Художники, що продовжували працювати в еміграції формували осередки українського мистецтва у інших країнах і таким чином розповсюджували та популяризували його. У той самий час офіційною естетикою радянського союзу було затверджено соц.реалізм, а художній процес був ізолюваний від світового майже на 70-ть років. Були окреслені зміни в художніх практиках українських митців післяпроголошення Незалежності та визначені їх нові творчі пошуки. У середині 80-х — початку 90-х рр. в Україні починає зароджуватися українське актуальне мистецтво. Велику роль в цьому процесі відіграли митці «нової хвилі» — непересічного явища в Українському мистецтві. Вони знову залучили українське мистецтво до світового мистецького процесу, тим самим вписавши український контент у європейську практику. Художники нової хвилі: А. Савадов, Г. Сенченко, О. Голосія, О. Тістол, К. Реунов, О. Гнилицький, В. Раєвський, В. Цаголов, О. Ройтбурд, І. Дюрич, І. Подольчак, І. Панич, Ю. Соломко, В. Трубіна, А. Сагайдаковський, С. Ликов, О. Лісовський, В. Рябченко, Д. Кавсан, А. Вартиванов, О. Сухоліт, Г. Вишеславський, М. Маценко, М. Скугарева, М. Мамсиков, І. Чічкан, І. Ісупов, П. Керестей, Р. Жук, О. Мігас, А. Ганкевич, Д. Дульфан визначили сучасну художню практику — різні види фотографії, перформанси, відео-арт, інсталяції та ін. Нова хвиля привернула увагу до українського мистецтва та знову вивела його на арену світового. У часи Незалежної України українське мистецтво зазнає суттєвого розвитку та поступово розповсюджується у західній Європі. Відомі українські митці приймають участь у міжнародних івентах світового значення,

а їхнє мистецтво все частіше можна зустріти у галереях та музеях західно-європейських країн. Українські художники приймають участь у аукціонах Сотбіс, Крісті, Філіпс. З 2001 року Україна, як незалежна держава увійшла до постійних країн учасників Венеціанського бієнале. Був проаналізований внесок сучасних відомих українських митців у популяризацію українського мистецтва. Українське актуальне мистецтво сьогодні все ще на шляху свого розвитку. Однак, із досягненням країною Незалежності, отриманні можливості подорожувати та доступу до відкритих ресурсів інформації українські митці все більше інтегруються у простір європейського мистецтва. Імена українських художників стають все більш знайомими, а отже формується певний імідж українського арт-простору. Велику роль відіграють в цьому процесі не тільки митці із України, але й українці, що виїхали та працюють за кордоном. Арсен Савадов, Олексій Криволап, Віктор Сидоренко, Микола Швець, Іван Карась, Володимир Макаренко, Аркадія Оленська-Петришин, Алекс Кош, Іван Марчук, Борис Михайлов, Віктор Марущенко, Сергій Братков, Павло Маков — імена лише небагатьох художників, із якими пов'язують українське актуальне мистецтво закордоном. Процес інтеграції українського мистецтва в західноєвропейську мистецьку практику триває й досі, однак важливо відмітити, що про українське актуальне мистецтво вже зараз знають і цінують за кордоном.

REFERENCES

1. Спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України ХХ – ХХІ століть. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : ВХ, 2008. 188 с. іл.
2. Сусак В. Українські митці Парижа 1900–1939. Київ : Родовід, 2012.
3. Титаренко О. Бієнале очима куратора. Галерея, 2005. № 2. 10 с.
4. Турчак Л. І. Про український постмодерн у мистецтві. Культура і мистецтво у сучасному світі, 2013. Вип. 14. С. 189–195.
5. Українська нова хвиля. Друга половина 1980-х — початок 1990-х років: Каталог виставки. Київ, 2009.
6. Шпитковська Н. Арт-Дубаї 2014. L'Officiel Украина, 2014. С. 60–64.
7. «Надія!», національний павільйон України на 56-й Міжнародній виставці мистецтв у Венеції — La Biennale di Venezia. URL: <http://pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/28178?fbclid=IwAR1RFXIYFgphP6ep5QBILZP5VCUdhZNaLVmRoys9OsClmj0DJl-Egp-CGkE> (дата звернення 02.12.2019 р.)
8. Баршинова О. Про актуальне українське мистецтво. URL: <http://www.culturalproject.org/video/53.html>. (дата звернення 02.12.2019 р.)
9. Баршинова О. Сучасне українське мистецтво: історична пам'ять та світовий контекст. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/>

- suchasne-ukrayinske-mystetstvo.html?fbclid=IwAR1RFXIYFgphP6ep5QBILZP5 VCUdhZNaLVmRoys9OsClmj0DJl-Egp-CGkE (дата звернення 02.12.2019 р.)
10. Баршинова О. Українське мистецтво на межі XX – XXI століть. URL: <http://www.culturalproject.org/video/99.html>. (дата звернення 05.01.2020 р.)
 11. Свиблова О. В поисках счастливого конца. Родник, 1990. № 5 (41). 42 с.
 12. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX – XXI століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. — К.: ВХ [студіо], 2008. — 188 с.: іл.
 13. Скляренко Г. «Пунктир концептуалізму». В книзі: Сучасне мистецтво: Науковий збірник Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2010. С. 209–230.
 14. Скляренко Г. Бароко в Україні: епоха, стиль, світогляд, традиція, історична доля?. Міф «Українське бароко». Каталог виставки в Національному художньому музеї України. Київ, 2012.
 15. Соловьев А. Скетч о младоукраинской живописи (взгляд из Киева) Декоративное искусство СССР, 1989. № 3.
 16. Соловьев А. На путях «раскартинивания». Художественный журнал. 1993. № 1
 17. Соловьев А. По ту сторону очевидности. Предварительные размышления по поводу одного явления. Искусство, 1988, № 10. С. 35–37 с.
 18. Спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України XX – XXI століть. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: ВХ, 2008. 188 с. іл.
 19. Сусак В. Українські митці Парижа 1900–1939. Київ: Родовід, 2012.
 20. Титаренко О. Бієнале очима куратора. Галерея, 2005. № 2. 10 с.

Information about the author:

Марія Атлантова-Даллада,
магістр мистецтвознавства

ТЕХНОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В СТРУКТУРІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

Олена Андріанова

ВСТУП

Технологічні дослідження є невід'ємною складовою комплексної експертизи творів мистецтва у світовій практиці сьогодення, вони сприяють вдосконаленню їхньої атрибуції і широко застосовуються у створенні модерного «музейного продукту». Проте, у діяльності вітчизняних культурно-освітніх і науково-дослідних закладів і установ, а також у навчальній практиці профільних освітніх закладів України такі дослідження майже не використовуються, а кількість установ, що здійснюють технологічну експертизу творів мистецтва, є доволі незначною. Отже, наразі існує гостра необхідність у поширенні знань про можливості сучасної експертизи об'єктів культурної спадщини.

1. Становлення і розвиток технологічної експертизи творів мистецтва

Технологічне дослідження творів мистецтва, перш ніж зайняти місце, яке йому належить сьогодні в музейній роботі і реставраційній практиці, пройшло кілька історичних етапів розвитку. За Ю. Гренбергом (Grenberg, Yu. I., 2000), пропонується поділ історії змін технології на чотири основні етапи, які пов'язані із застосуванням точних наук для дослідження художніх творів (період античності), використанням хімічних досліджень для вивчення археологічного матеріалу (середина XVIII — друга половина XIX ст.), вивченням письмових джерел з матеріалів і техніки живопису (друга половина XIX — початок XX ст.), появою дослідних лабораторій, наукових центрів з технологічного дослідження і реставрації творів мистецтва (від початку XX ст.). Остаточного комплексного підходу до експертизи творів мистецтва був сформований у 1960–1970-х рр. (Kosolapov A. I., 2015). Він базується на спільному застосуванні методів стилістичного, історико-матеріального аналізу і сучасного технологічного дослідження. З кінця 1990-х рр. почала стрімко розвиватися нова міждисциплінарна галузь вивчення культурної спадщини — історія технології мистецтва (Technical Art History), що вивчає матеріали і технології, тобто фізичну сторону художніх об'єктів, а також сам процес їхнього створення, поєднуючи досвід істориків мистецтв, консерваторів та вчених (Hermens E., 2012). Саме комплексні дослідження творів мистецтва дозволяють отримати найдостовірніші результати під час вивчення об'єктів вітчизняної культурної спадщини, розширити уявлення

фахівців про технологічні особливості дослідженого твору, вдосконалити інструменти атрибуції експонатів зі збірок музеїв України, що відповідає пріоритетним напрямам розвитку експертизи у світі.

При дослідженні творів мистецтва використовують оптичні та фізико-хімічні методи. До перших відносять мікроскопічні дослідження, візуальний огляд у видимому, ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах.

Використання світлового мікроскопа для експертизи картин має давню історію. Близько 1780 р. Жак Шарль сконструював мегаскоп (Lahire B., 2019) — апарат, призначений для проектування на екран збільшеного зображення. Цей винахід став прообразом інструменту для макрофотографічного вивчення живопису, який став сьогодні одним з необхідних елементів його технологічного дослідження. У 1870 р. М. фон Петтенкофер запропонував використання мікроскопа для дослідження живопису (Price N. C., 1996).

Процес розвитку і популяризації досліджень творів мистецтва в УФ-діапазоні (320–400 нм) детально висвітлений у монографії Ю. Гренберга (Grenberg, Yu. I., 1987). Явище люмінесценції, або світіння в темряві різних речовин під дією ультрафіолетових променів, вчені почали вивчати ще в XIX ст. Важливим моментом у розвитку люмінесцентного аналізу був випуск на початку XX ст. вдосконалених конструкцій ртутнокварцевих ламп і виробництво з 1903 р. скляних фільтрів Вуда, які здатні пропускати лише хвилі з довжиною від 270 до 370 нм (промені Вуда). У 1928 р. в монографії П. Данкворта були підведені перші підсумки розвитку люмінесцентного аналізу і показано великі можливості застосування люмінесценції в багатьох сферах, зокрема і в музейній роботі. До початку 1930-х рр. люмінесцентний аналіз творів живопису поступово впроваджується в музейну практику, а у 1930 р. про дослідження в ультрафіолетових променях говорилося вже як про метод вивчення живопису, який увійшов в повсякденну практику багатьох музейних лабораторій.

Початок розвитку досліджень художніх творів в інфрачервоному діапазоні (700–1000 нм) відносять до 1930-х рр. (Grenberg, Yu. I., 2000). Одним з перших використав інфрачервону фотографію для дослідження творів живопису Р. Ліон, який констатував відмінність у тоні для однакових за кольором пігментів в інфрачервоних променях. До кінця 1930-х рр. було освоєно техніку фотографування картин в ближній інфрачервоній області (інфрачервона фотографія живопису) і розроблено методику їх дослідження. Тоді ж було відзначено, що за допомогою інфрачервоної фотографії у відбитому випромінюванні можна виявити підготовчі рисунки на ґрунтах картин під фарбовим шаром.

У другій половині XX ст. застосування в музейній роботі отримали ІЧ-рефлектографічні пристрої (фотоелектронні пристрої з приймачами, чутливими у нефотографічній спектральній області >1000 нм (Kosolapov A. I., 2015). У ході технічного вдосконалення фотоелектронних приймачів, починаючи

з 1970-х рр., в музейну практику на зміну електронно-оптичним перетворювачам прийшли замкнуті телевізійні системи — відікони (їхня спектральна чутливість доходила до довжин хвиль 2000–2400 нм, проте оптична роздільна здатність обмежувалася телевізійним стандартом у 625 рядків у кадрі). У 1970–1980-х рр. були розроблені оптичні основи виявлення прихованих зображень на картинах і сформульовані принципи вибору оптимальних фотоелектронних систем для цієї мети.

Дослідження об'єктів культурної спадщини хімічними і фізико-хімічними методами бере свій початок від кінця XVIII ст. (Mantler, M., 2000), проте лише на початку XX ст. розвиток хімії, накопичення досвіду досліджень, розроблені мікрохімічні методи та крапельні тести дозволили повніше реалізувати можливості хімічного аналізу під час технологічного дослідження живопису (Grenberg, Yu. I., 2000; Mantler, M., 2000). До початку 1960-х рр. мікрохімічний аналіз у його класичній формі вийшов зі стадії розробки і був повсюдно прийнятий як один з ефективних і найдоступніших методів визначення неорганічних і органічних складових творів мистецтва.

Подальший розвиток фізико-хімічних методів дослідження при експертизі творів мистецтва був обумовлений необхідністю вдосконалення вже існуючих методів аналізу і розробкою нових. Бурхливий розвиток електроніки в останні десятиліття відкрив інноваційні можливості для експертизи творів мистецтва за допомогою оптично-емісійного спектрального аналізу, атомно-абсорбційної спектрометрії, рентгенодифракційного аналізу тощо, найпоширенішими з яких у сучасній вітчизняній та зарубіжній практиці є методи рентгенофлуоресцентного спектрального аналізу (РФА) та інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням (FTIR).

Розвиток застосування методу РФА відноситься до 1950–1960-х рр. (Caneva S., 2000), однак портативні або, принаймні, переносні РФА-спектрометри почали ефективно використовувати лише на початку 1970-х рр. Численні дослідження можливості застосування рентгенофлуоресцентного аналізу для здійснення експертизи музейних об'єктів, зокрема живописних творів, виробів з металів, скла і кераміки, з'явилися лише наприкінці XX ст. (Glinsman L. D., 2004; Szökefalvi-Nagy Z., 2004). Метод інфрачервоної спектроскопії для вивчення матеріалів живопису фактично почали використовуватись ще в 1950-х рр., однак його поширення відноситься до 1966 р., коли було опубліковано статтю, присвячену застосуванню інфрачервоної спектрофотометрії для аналізу картин та стародавніх артефактів (Casadio F. 2001). Починаючи з 1980-х рр., завдяки значному вдосконаленню наявних приладів, було здійснено значну кількість досліджень і опубліковано ряд праць з експертизи творів мистецтва.

2. Основні методи технологічних досліджень творів мистецтва

Пріоритетним у дослідженні предметів мистецтва є використання недеструктивних методів аналізу, особлива увага при цьому приділяється оптичним і неінвазивним (безконтактним) фізико-хімічним методам. До оптичних методів дослідження відносять візуальні дослідження у видимому світлі (неозброєним оком та за допомогою мікроскопа), ультрафіолетовому (УФ) і інфрачервоному (ІЧ) діапазонах (іл. 1), найпоширенішими фізико-хімічними методами у сучасній практиці досліджень є рентгенофлуоресцентний спектральний аналіз (РФА) та інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням (Andrianova O. B. 2019). Застосування вказаних методів при експертизі творів живопису, об'єктів культурної спадщини на паперовій основі та виробів з металів має певні особливості.

Дослідження у видимому світлі (візуальний аналіз та мікроскопічні дослідження)

Найпростішим засобом дослідження твору, що дозволяє отримувати значну кількість інформації, є візуальне вивчення роботи у видимому світлі. До видимого випромінювання відносять електромагнітні хвилі, довжина яких лежить в інтервалі від 400 нм (фіолетове світло) до 760 нм (червоне світло). Твір мистецтва розглядають послідовно, спочатку в цілому, а згодом, вивчають окремі фрагменти і деталі. При подальшому дослідженні застосовують метод оптичної мікроскопії з використанням стереоскопічних, або біокулярних (іл. 2) та цифрових мікроскопів (іл. 3), обладнаних додатковим джерелом освітлення. Стереоскопічний мікроскоп дозволяє краще побачити об'ємні (тривимірні) деталі, зокрема, корпусний мазок, та особливості поверхні. Цифровий USB-мікроскоп, незважаючи на певні недоліки (двовимірність зображення, заважаючий вплив лакового покриття), має ряд переваг — дозволяє фіксувати, масштабувати і калібрувати отримані фотографії.

Експертиза творів живопису. Візуальний огляд творів живопису здійснюють при прямому та бічному освітленні: у першому випадку це дозволяє встановити ознаки побутування, зафіксувати стан збереження і виявити реставраційні втручання; у другому — виявити текстури, деформації та пошкодження твору. Загальноприйнятим є дослідження у такій послідовності, в якій картина створювалася — вивчення основи, ґрунту, фарбового шару і покриття (іл. 4), що дозволяє:

при огляді основи — встановити породу деревини та наявність слідів обробки дошки, які вказують на технологію її виготовлення; визначити характеристики полотняної основи (склад волокна, тип і щільність переплетення); при вивченні звороту картини встановити матеріал та особливості конструкції підрамка, а також виявити ознаки перетягування картини на інший підрамок

та дублювання авторського полотна або його окрайок; дослідити клейма, написи, наліпки, старі інвентарні номери та інші маркування на лицевому та зворотному боці картини;

при аналізі ґрунту (на окрайках полотна, у втратах і потертостях живопису чи у широких тріщинах кракелюра) — дослідити кількість і колір шарів ґрунту, наявність імприматури, ступінь помелу наповнювачів;

при огляді фарбового шару — зафіксувати стан збереження твору (кракелюр, потертості, подряпини, втрати тощо), визначити наявність підготовчого рисунка та підмальовка; встановити ступінь дисперсії та колір пігментів (це дозволяє попередньо їх ідентифікувати), тип кракелюра (ґрунтового походження, деформаційний, олійні розриви тощо), ділянки реставраційних втручань, які важко виявити в УФ та ІЧ-світлі;

при вивченні покривного лаку — встановити кількість його шарів, виявити ознаки руйнування.

Як основу для живописних творів можуть використовувати дерево, полотно, папір, метал, кістку, скло тощо, але перші два типи основ є найпоширенішими. Дерево є одним з найдавніших видів основи творів живопису: на тонких дошках зі смоковниці, ліванського кедра, кипариса тощо у I–III ст. у техніці енкаустики були виконані фаумські портрети. У західноєвропейському живописі дерев'яні основи для картин були поширені переважно до кінця XVII ст.

При візуальному аналізі роботи на дерев'яній основі звертають увагу на такі параметри, як порода деревини, метод виготовлення дошки (наявність слідів ручної або механічної обробки, фасок по периметру, слідів зміни формату чи розміру), присутність клейм, написів і маркувань. Породу деревини встановлюють, вивчаючи макро- та мікроскопічні особливості матеріалу і порівнюючи їх з еталонними зразками з власної бази даних (іл. 5–7) чи фотографіями, доступними на спеціалізованих сайтах¹. Зазвичай при визначенні породи деревини вивчають всі розпили, а саме: поперечний (або торцевий), що перпендикулярний до осі стовбура та напрямку волокон; радіальний, що проходить по радіусу уздовж волокон деревини через серцевину (центр) стовбура; тангенціальний, що проходить на деякій відстані від серцевини стовбура дотично до окружності річних кілець.

Загальним принципом при експертизі є відповідність породи деревини місцю створення картини. Протягом останніх років опубліковані численні дослідження і узагальнені статистичні дані щодо поширення різних порід деревини як основи для творів живопису. Технологічні особливості виготовлення дошки, її товщина, метод виготовлення і обробки поверхні, тип поєднання

¹ The wood database : Explore wood : Break out of the ordinary. URL: <https://www.wood-database.com/> та Wood anatomy of Central European species. URL: <http://www.woodanatomy.ch/>

окремих дощок у щит тощо дозволяють отримати інформацію про час та місце виготовлення основи (Grenberg, Yu., 1982; Maksimova, T. V., 2013).

Від XV ст. дерево поступово стали витіснити зручніші і дешевші основи, в першу чергу, полотняні. Головним типом основи полотна стає в Італії у XVI ст., у країнах Північної Європи — від XVII ст., протягом довгого часу співіснуючи з деревом, а з XVIII ст. і дотепер полотно є найпоширенішим матеріалом для виготовлення основи живописного твору (Grenberg, Yu., 1982; Stoner, J. H., 2012). Важливими характеристиками полотна є склад волокна (іл. 8–11), тип і щільність переплетення (іл. 12–15). Аналіз літературних джерел (Carbonnel, K. V. D., 1980; Harley, R. D., 1987; Maksimova, T. V., 2013) дозволяє виявити закономірності поширення полотен з різних волокон у країнах Європи в певні історичні періоди, а також уживаність полотен різного способу плетення.

При експертизі творів мистецтва на полотні вивчають також конструкцію підрамка (іл. 16–17), штампи, маркування, інвентарні номери і етикетки або наліпки на звороті картини (на підрамку та полотні — іл. 18–19), встановлюють наявність слідів перетягування картини. Форма підрамка, тип з'єднання планок, спосіб натягування полотна допомагають уточнити час створення картини та її побутування (Posternak O. A. 2002, Razanov M. 2010). Ідентифікація маркувань на звороті картини в окремих випадках дозволяє отримати інформацію про час виробництва основи (Labreuche, P., 2008; Ravaud, E., et al., 2014) або уточнити провенанс твору (відомості про експонування, продаж тощо).

Ґрунт є важливою складовою творів живопису, оскільки виконує ряд функцій: вирівнює поверхню основи, забезпечує зв'язок між основою і фарбовим шаром, попереджає проникнення в'язива з фарбового шару до основи, відіграє роль у створенні колористики живописної роботи. Технологічні особливості ґрунту (кількість шарів, їх колір, ступінь помелу наповнювачів, присутність ґрунту на крайках полотна — іл. 20–25) дозволяють виявити характерні ознаки, притаманні певним історичним періодам чи живописним школам (Grenberg, Yu., 1982; Rasporina, V.A., 2016; Stoner, J. H., 2012).

Мікроскопічні дослідження фарбового шару дозволяють виявляти області реставраційних втручань, розрізняти різні типи кракелюра, а також робити попередню ідентифікацію пігментів за кольором і розміром їхніх зерен. Рисунок кракелюра обумовлений причинами його виникнення, до яких відносять: природне старіння основи (іл. 26–27); деструкцію в'язива живопису і ґрунту (іл. 28); надлишок в'язива у фарбовому шарі чи ґрунті (іл. 29); порушення умов зберігання твору; механічні пошкодження тощо (іл. 30). Виявлені методом оптичної мікроскопії особливості розташування і характер кракелюра (Bucklow S., 1997) дозволяють встановити взаємозв'язок між фізичними причинами його появи та їхнім візуальним ефектом (він визначається

взаємодією основи, ґрунту і фарбового шару, впливом умов зберігання і механічними пошкодженнями твору), а також ідентифікувати штучний кракелюр чи рисунок, який імітує природний кракелюр (іл. 31).

Дослідження методом оптичної мікроскопії дозволяють робити попередні висновки про час створення живописної роботи за ступенем помелу пігментів (іл. 32–34). Останні дослідження показали, що грубий помел пігментів у фарбах пояснюється не лише технічними труднощами виготовлення, а й зміною забарвлення залежно від ступеня помелу (Gettens, R. J., Fitzhugh, E. W., 1974) — грубодисперсні пігменти мають більшу насиченість кольору (іл. 35).

Експертиза творів мистецтва на паперовій основі. При експертизі творів мистецтва на паперовій основі візуальний огляд з використанням бічного освітлення застосовують для встановлення ознак побутування, фіксації стану збереження, виявлення паперовідливної сітки та філіграней, попередньої ідентифікації волокон і наповнювачів у складі паперу.

Водяні знаки (філіграні), лінії вержерів і понтюзо паперовідливної сітки є найочевиднішими характерними ознаками виробництва паперу, які використовуються при його датуванні (іл. 36). До XV – XVII ст. відноситься приблизно 300 тисяч різних водяних знаків, з розвитком паперової промисловості ця кількість значно збільшилась. Вченими складаються альбоми філіграней, які містять водяні знаки, знайдені в точно датованих документах, рукописних і друкованих книгах (Klerikov, S.A., 1978), і служать основними посібниками для датування паперу. Однак, складність точного датування паперу цим методом є очевидною: філігрань не завжди присутня, а точність датування багатьох філіграней є невисокою. До того ж в середині XVIII ст. відбулися значні зміни в технології виробництва паперу (Baglioni P., 2013, Esipova V. A., 2003): у 1757 р. англієць Д. Баскєрвіль винайшов принципово нову паперовідливну сітку без понтюзо, що поклало початок нової епохи у виробництві паперу; у 1799 р. француз Н. А. Робер запропонував метод безперервного розливу паперової маси з використанням нескінченної сітки, влаштованої за принципом конвеєра; з другої чверті XIX ст. почали широко використовувати папір без водяних знаків, що унеможливило його датування за філігранями. Такі зміни зумовили використання фізико-хімічних методів для встановлення часу виготовлення паперу (та творів на його основі) за волокнистим і елементним складом.

Визначення волокнистого складу паперу є необхідною складовою при датуванні творів мистецтва на паперовій основі (Andrianova O. B., Biskulova S.O., Borysenko M. O., 2018; Craddock P. T., 2009; Esipova V. A., 2003): до середини XIX ст. сировиною для паперу слугувало ганчір'я, до складу якого входили волокна бавовни, льону, коноплі тощо; протягом 1800–1890-х рр. до ганчір'я додавали солом'яні волокна; з середини XIX ст. при виробництві паперу почали

використовувати деревну целюлозу. При виготовленні паперу волокна рослин чи деревної целюлози зберігають свою структуру, що дає можливість ідентифікувати їх за характерними особливостями при мікроскопічному дослідженні. При аналізі використовується порівняння волокон у складі паперу, що досліджується (іл. 37–38), з еталонними зразками.

З XVI ст. для підвищення міцності та довговічності паперу на його поверхню почали наносити покриття на основі глини (каоліну), яке шліфували вручну, пізніше для шліфування покриття паперу почали використовувати прес зі сталевих пластин, а з 1830 р. — каландр (Reyden van der, D., 1993). Кількість наповнювачів в історичному папері є незначною, з XIX ст. для покращення характеристик паперу починають застосовувати біло, крейду, каолін, а у XX ст. для зменшення вартості паперу вміст неорганічних наповнювачів значно збільшується.

Експертиза творів мистецтва з металів і сплавів. Технологічна експертиза металевих виробів базується на встановленні відповідності методу виготовлення досліджуваного предмета еталонній історичній технології, а саме, технології певного періоду, яка є характерною для даної культури і часу виробництва. Для порівняння використовують оригінальний твір мистецтва з музейної або приватної колекції або опубліковані результати дослідження аналогічних предметів. Останній підхід виявляється незамінним у випадках, коли досліджуваний предмет є унікальним, тобто в доступних колекціях прямі еталони для порівняння відсутні.

Вивчення предмета починається з візуального огляду твору неозброєним оком. Визначення технології виробництва виробів з металів дозволяє встановити прийоми та засоби, які використовував майстер, характер та ступінь застосування спеціальних техніко-технологічних прийомів, які визначали рівень металообробного виробництва відповідного часу. Мікроскопічні дослідження є необхідною складовою в експертизі античних ювелірних виробів (Craddock P. T., 2009; Dayfri U., 1995). У давніх золотих виробах для декорування поверхні в техніці філіграні і виготовлення ланцюжків широко використовувався дріт. До IX – X ст. дріт вироблявся куванням або шляхом перекручування золотих стрічок і брусків (іл. 39), тож використання такої технології є індикатором автентичності об'єкта. Пізніше почали виготовляти дроти протягуванням крізь фільери. Згідно з П. Креддоком (Craddock P. T., 2009), критерії визначення відмінностей стародавніх дротів були опубліковані в 1920-х рр., проте потенціал використання цих технологічних особливостей виготовлення як індикаторів автентичності античних виробів не був реалізований. Згодом поширення в 1970-х рр. інформації про технологію виготовлення античних виробів призвело до появи на антикварному ринку прикрас, вироблених з імітуванням давньої технології (іл. 40).

Структура патини і шару продуктів корозії металу (іл. 41) надають інформацію про середовище, в якому вони утворювалися, метод виготовлення предмета та його побутування. Отже, вивчення продуктів корозії може дати важливі підказки щодо місця знахідки або зберігання предмета. Існуючий в антикварній практиці метод визначення «давності» предмета, який базується лише на складі і типі патини, у багатьох випадках не працює через різноманітність і вигадливість методів штучного патинування (іл. 42). Разом з тим знання основних типів і структури природної патини, що утворюється на металах різного складу, є додатковою датуючою ознакою в експертизі виробів.

Дослідження в ультрафіолетовому (УФ) діапазоні

Ультрафіолетова область спектра (180–400 нм) безпосередньо слідує за синьо-фіолетовою ділянкою його видимої частини (іл. 1). У експертизі творів мистецтва використовують аналіз у ближній частині спектра (від 320 до 400 нм), загальновідомий як довгохвильове УФ-випромінювання, чорне світло, або світло Вуда. Під дією УФ-променів речовини органічного та неорганічного походження, зокрема деякі пігменти, лаки та інші компоненти, що входять до складу творів мистецтва, світяться в темряві. При цьому світіння кожної речовини є відмінним: воно визначається її хімічним складом і характеризується конкретним кольором та інтенсивністю. Розрізняють два види люмінесценції: флуоресценцію (короткотривала люмінесценція, яка зникає в момент припинення дії УФ-променів) та фосфоресценцію (люмінесценція, яка триває від долей секунди до кількох годин після припинення дії УФ-променів). На практиці при дослідженні творів мистецтва використовують лише аналіз флуоресценції речовин.

Вивчення флуоресценції в УФ-світлі здійснюється в темному приміщенні з використанням зовнішніх джерел ультрафіолетового випромінювання (УФ-лампи) з довжиною хвилі 310–400 нм (іл. 43).

Експертиза творів живопису. Дослідження живописних творів в УФ-світлі (Andrianova, O. B., 2019; Kosolapov A. I., 2010; Webber S. L. 2008) дає інформацію про лакове покриття, наявність ділянок розчищення чи потоншення лаку (іл. 44), дозволяє виявити реставраційні втручання та, в окремих випадках, зробити припущення про час створення живопису за флуоресценцією пігментів.

Попередні висновки про природу покриття можна зробити за кольором його флуоресценції в УФ-діапазоні. У табл. 1 наведений колір флуоресценції найпоширеніших у реставраційній практиці лаків і клеїв (табл. 1).

Реставраційні втручання в УФ-світлі проявляються як мазки і плями, відтінок яких дозволяє говорити про час виконання тонувань. Области, піддані реставрації менше ніж 30–50 років тому, виглядають темно-фіолетовими (іл. 47). З часом вказані ділянки тьмянішають і втрачають інтенсивність (іл. 48),

їх світіння змінюється з блідо-фіолетового (тонування, виконані близько 50-ти років назад) на світло-бузкове (порівняльний вік тонувань — близько 70 років). Старі реставраційні втручання, виконані понад 100 років тому, в УФ-променях не ідентифікуються, за винятком випадків, коли стає помітною флуоресценція окремих пігментів, використаних реставратором і відмінних від пігментів авторського живопису (наприклад, цинкове білило).

Таблиця 1 — Флуоресценція найпоширеніших у реставраційній практиці лаків і клеїв

Найменування покриття	Колір флуоресценції
Смоляний лак, дамара, мастикс	Невиражений жовтуватий, з часом набуває інтенсивного жовто-зеленого відтінку (іл. 45)
Шелак	Жовтуватий, з часом перетворюється на оранжево-коричневий
Віск	Напівпрозорий білий чи світло-рожевий
Акрилстирольний лак	Світло-блакитний або світло-бузковий (іл. 46)
Кремнійорганічний лак	Молочно-блакитний
Лаки на основі нітроцелюлози	Світло-жовтий
Vernice finale, Patina varnish (Maimeri)	Яскравий блакитний
Тваринний клей	Світло-блакитний, з часом набуває жовтого кольору
Клеї на основі полівінілацетатної емульсії	Яскравий молочно-блакитний

Характер флуоресценції фарбового шару може дати додаткову інформацію про використані художником пігменти. У табл. 2 представлені найпоширеніші пігменти і наведений колір їх флуоресценції в УФ-діапазоні. Слід зауважити, що власна флуоресценція фарб спостерігається лише на картинах, де лакове покриття нанесене тонким шаром або взагалі відсутнє. У інших випадках світіння пігментів маскується флуоресценцією лаку, що значно обмежує використання досліджень в УФ-діапазоні.

Таблиця 2 — Флуоресценція білила та пігментів

Найменування пігменту	Колір флуоресценції
Свинцеве білило	Яскраво-білий
Цинкове білило	Яскравий жовто-зелений (кінець XIX — початок XX ст.) Тьмяно-жовтуватий або сіро-бузковий (перша третина XX ст.) Тьмяно-білий або жовтуватий (з середини XX ст.)
Титанове білило	Темно-фіолетовий (не флуоресціює)

Закінчення таблиці 2

Найменування пігменту	Колір флуоресценції
Літопон	Білий або яскравий світло-жовтий
Кадмій жовтий	Жовто-коричневий або яскравий оранжевий (з середини ХХ ст.)
Цинкова жовта	Жовто-зелений
Хром жовтий	Жовто-коричневий
Кіновар	Червоно-коричневий
Марена натуральна	Яскравий рожево-оранжевий
Краплак	Бузково-фіолетовий
Ультрамарин синій	Бузково-фіолетовий
Берлінська лазур	Синій
Кобальт синій	Блакитний

Експертиза творів мистецтва на паперовій основі. Дослідження творів мистецтва на паперовій основі в УФ-світлі дозволяють робити попередні висновки про час виробництва паперу за його флуоресценцією, виявляти сліди побутування і реставраційних втручань (Andrianova, O. B., Biskulova, S. O., Borysenko, M. O., 2018; Burtseva, E. M., 2002). Папір, виготовлений до початку ХІХ ст., в УФ-діапазоні має рівномірне світле блакитне світіння (іл. 49), флуоресценція паперу ХІХ ст. змінюється від жовтуватого до бузкового і сірого відтінків, а папір, виготовлений з використанням деревної целюлози, виглядає тьмяно-фіолетовим. Папір, датований кінцем ХІХ — початком ХХ ст. часто має яскраво-жовте світіння. З середини ХХ ст. спостерігається насичене бузково-фіолетове світіння паперу (іл. 50), яке є типовим для паперів зі значним вмістом наповнювачів, або яскраве молочно-блакитне світіння (іл. 51), зумовлене використанням оптичних відбілювачів. Плями фоксингів, непомітні неозброєним оком, в ультрафіолетовому світлі мають білу, блідо-жовту або жовто-оранжеву флуоресценцію. Сліди замокань і плісняви часто проявляються під дією УФ-променів як жовтуваті і жовто-оранжеві плями. Дослідження паперу в УФ-діапазоні також дозволяють виявити області реставрації та ідентифікувати клейові забруднення.

Експертиза творів декоративно-ужиткового мистецтва з металів. Метали та їхні сполуки у складі патини в УФ-діапазоні переважно не флуоресціюють (виглядають темно-фіолетовими), що значно обмежує використання цього методу. Однак, огляд в УФ-світлі дозволяє виявити сліди зовнішніх втручань (покриття, проклейки чи пізні тонування) і, в окремих випадках, дозволяє робити висновки про природу сполук у складі патини за характерною для них флуоресценцією, що робить його важливою складовою експертизи.

Дослідження в інфрачервоному (ІЧ) діапазоні

До ІЧ-області відносять діапазон довжин хвиль 700–10 000 нм, однак при дослідженні творів мистецтва використовують ближній ІЧ-діапазон (від 700 до 2400 нм — іл. 1), розрізняючи фотографічну (700–1100 нм) та рефлектографічну (1100–2400 нм) області. Аналіз в інфрачервоній фотографічній області можливий з використанням доступних спеціалізованих чи модифікованих фотоапаратів, обладнаних фільтром (наприклад, «B+W 093 F-Pro IR» або «Pro-HD IR1K»), який здатний пропускати лише ІЧ-випромінювання (іл. 52), тоді як дослідження в рефлектографічній області вимагає спеціалізованого вартісного обладнання. Огляд в ІЧ-діапазоні (іл. 53) здійснюється при наявності джерела інфрачервоного випромінювання (лампа розжарювання потужністю 300–500 Вт), що вимагає особливої уваги і постійного контролю температури поверхні досліджуваного об'єкта.

Дослідження творів мистецтва в інфрачервоній області ґрунтується на властивості матеріалів пропускати, поглинати чи розсіювати ІЧ-випромінювання. Поглинання фарбовими матеріалами на основі вільного вуглецю (вугіль, сажа, графітний олівець) становить майже 100 %, що дає змогу ідентифікувати підписи, дати, написи або інші маркування на творі чи його звороті (підрамку). Огляд творів живопису в ІЧ-діапазоні дозволяє отримати інформацію про наявність підготовчого рисунка, виконаного чорною фарбою чи вуглем, і його змін автором (іл. 54). Аналіз ступеня зменшення інтенсивності поглинання ІЧ-променів на різних фрагментах твору дає можливість робити попередні висновки про природу пігментів, адже органічні та синтетичні пігменти (крапак, марена, індіго) у ІЧ-променях є прозорими; кіновар і кадмійвмісні пігменти виглядають білими, а залізовмісні пігменти (вохри, умбри, берлінська лазур) проявляються темно-сірими або чорними мазками (іл. 55). Одним з важливих етапів дослідження живописних творів у ІЧ-діапазоні є вивчення в наскрізному ІЧ-світлі, яке дозволяє отримати додаткові дані про основу твору (тип плетення, щільність і зернистість полотна, виявити шви чи реставровані прориви), скласти уявлення про індивідуальні технологічні особливості і техніку виконання художника (характер і розташування мазків, чергування тонких та пастозних фарбових шарів), а також виявити приховані зображення нижніх шарів живопису, авторські правки та зміни композиції (іл. 56).

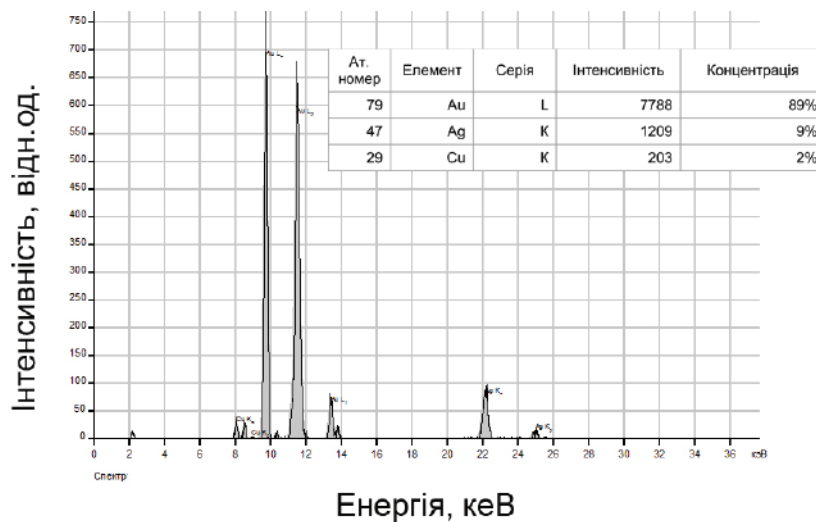
Вивчення творів мистецтва, виконаних на папері, у бічному та наскрізному ІЧ-світлі дає інформацію про природу використаних художником фарб, структуру паперової маси і характер включень, а також дозволяє виявити водяні знаки (іл. 57).

При експертизі творів декоративно-ужиткового мистецтва з металів огляд у ІЧ-світлі є малоінформативним.

Метод рентгенофлуоресцентного спектрального аналізу (РФА)

Найпоширенішим у сучасній світовій практиці дослідженням творів мистецтва є метод рентгенофлуоресцентного спектрального аналізу (РФА). Основною перевагою методу є його недеструктивність та безконтактність, що робить цей метод пріоритетним під час дослідження об'єктів культурної спадщини. Метод РФА ґрунтується на взаємодії досліджуваного об'єкта з рентгенівськими променями, при якій виникає характеристичне флуоресцентне випромінювання атомів. За положенням максимумів піків в отриманому спектрі випромінювання встановлюється якісний склад об'єкта, а інтенсивність піків пропорційна їх концентрації у досліджуваній області (спектр 1).

Метод РФА дозволяє визначати хімічні елементи з порядковими номерами Z від 16 (сірка) до 92 (уран), причому чутливість методу збільшується для елементів з більшим порядковим номером. Аналіз та обробка результатів вимірювань здійснюються автоматично, із встановленням процентного елементного складу досліджених зразків щодо 100 % визначених елементів.

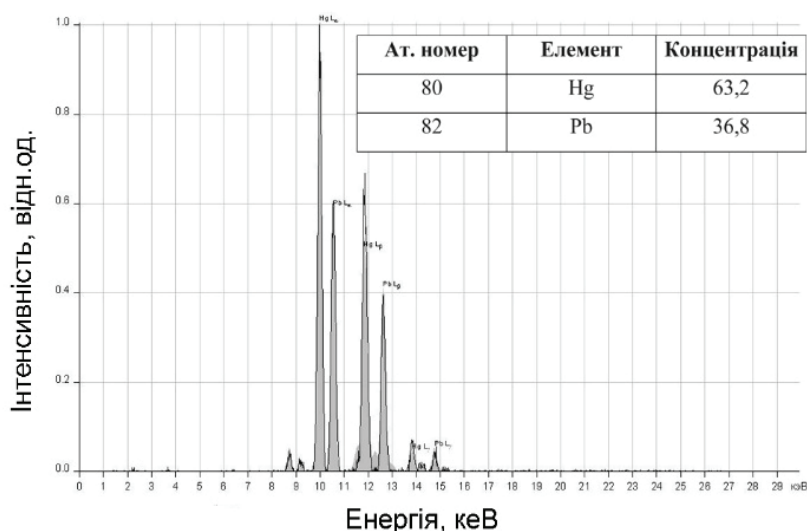


Спектр 1. Спектр РФА електруму (природний сплав золота (Au) і срібла (Ag) з домішками міді (Cu)) із встановленим елементним складом

Незважаючи на ряд переваг, метод РФА має певні обмеження: метод дозволяє виявляти лише елементи, а не сполуки, до яких вони входять, тож неможлива однозначна ідентифікація для ряду пігментів, що містять мідь, свинець, кобальт та хром; волокна у складі паперу та полотна, в'язиво, органічні барвники, лакове покриття містять переважно легкі елементи ($Z < 16$), тому ці речовини і сполуки не ідентифікуються методом РФА. Ці обмеження можуть бути особливо важливими, коли аналіз методом РФА застосовується для дослідження палітри сучасних художників, яка може містити природні

та синтетичні пігменти, а також складні суміші або змішані художником фарби. Слід зазначити, дослідження методом РФА виконуються лише на авторських ділянках твору з урахуванням наявності областей реставраційних втручань.

Експертиза творів живопису. Під час дослідження творів живопису аналізується ґрунт і вся колірна гама фарб, використаних художником. Доцільним є послідовний аналіз білила на декількох ділянках твору, особливо, якщо вони мають різну флуоресценцію в УФ-діапазоні, а також жовтих, червоних, зелених, синіх і фіолетових фарб. Отримані результати в подальшому інтерпретуються з визначенням імовірних пігментів. Нижче наведений спектр РФА червоної фарби із встановленим елементним складом (спектр 2), в Таблиці 3 подані приклади інтерпретації елементного складу ґрунту і фарбового шару.



Спектр 2. Спектр РФА червоної фарби із встановленим елементним складом. Виявлені елементи — Ртуть (Hg) і Свинець (Pb) — свідчать про наявність у складі фарби кіноварі (HgS) і свинцевого білила ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$)

Таблиця 3 — Приклади інтерпретації елементного складу ґрунту і фарбового шару

Ґрунт	
Визначені елементи	Імовірні наповнювачі
Са	Крейда CaCO_4 або гіпс CaSO_4
Фарбовий шар	
Визначені елементи	Імовірні пігменти
Білило	
Pb	Свинцеве білило $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$
Pb, Zn	Свинцево-цинкове білило $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2 + \text{ZnO}$

Закінчення таблиці 3

Ґрунт	
Zn	Цинкове білило ZnO
Zn, Ba	Цинкове білило ZnO або літопон $\text{ZnS} + \text{BaSO}_4$
Жовтий	
Pb, Sn	Свинцево-олов'яниста жовта Pb_2SnO_4
Pb, Sb	Неаполітанська жовта $\text{Pb}_y\text{Sb}_{2-x}\text{O}_7$
Pb, Zn, Cr	Свинцеве білило $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ + цинкове білило ZnO + хром жовтий PbCrO_4 або цинкова жовта ZnCrO_4
Червоний	
Hg	Кіновар HgS
Cd, Se	Кадмій червоний $\text{CdS} \cdot \text{CdSe}$
Зелений	
Cu	Малахіт $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ або азурит $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$
Cu, As	Emerald Green $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COOH}) \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$
Cr	Хром зелений Cr_2O_3 або смарагдова зелена $\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$
Синій	
Co, Ni, As	Смальта $\text{CoO} \cdot n\text{K}_2\text{SiO}_3$
Cu	Азурит $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$

При експертизі творів живопису методом РФА визначають елементний склад ґрунту і аналізують усю колірну гаму фарб, використаних художником. Важливою складовою досліджень є ідентифікація датуючих пігментів (пігменти, які мають чіткі часові рамки появи, поширення і використання), аналіз їх співвідношення та поєднання у ґрунті і фарбовому шарі з урахуванням особливостей поширення пігментів у різних країнах. Однією з основних датуючих ознак живописних творів є використане у ґрунтах і фарбовому шарі білило — свинцеве, цинкове або титанове (Biskulova, S. A., 2013; Biskulova, S. A., 2015). Хронологічні межі виробництва різних білих пігментів наведені у табл. 4.

Свинцеве білило ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) — найпоширеніший білий пігмент, який вироблявся чотирма способами: голландським (або венеційським), німецьким, французьким і англійським. Свинцеве білило відоме з епохи античності і промислово вироблялося до кінця XX ст. (заборонене в європейських країнах і США у 1970-х рр. (Learner, T., 2007; Stoner, J. H., 2012), в СРСР — на початку 1990-х рр. (Grenberg, Yu., Pisareva, S., 2010)). Присутність у свинцевому білилі домішок таких хімічних елементів як Аргентум (Ag, срібло), Хром (Cr), Купрум (Cu, мідь) та Цинк (Zn) є датуючою ознакою (Craddock, P. T., 2009), що дозволяє робити припущення про час його виробництва. Ряд недоліків свинцевого білила (нестійкість до дії сірчистого газу, що викликає

потемніння білил, їх отруйність), стали причиною пошуку нового білого пігменту. Це прагнення було реалізоване з появою цинкового білила (ZnO), яке, на відміну від свинцевого, не є токсичним.

Таблиця 4 — Хронологічні межі виробництва білих пігментів

Пігмент	Поява/початок виробництва	Припинення виробництва
Свинцеве білило $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$	Відоме з епохи античності	1970-і рр. — заборонене в європейських країнах і США; на початку 1990-х рр. — в СРСР
Цинкове білило ZnO	1845 р. — початок промислового виробництва фарби у Франції; близько 1850 р. — в інших європейських країнах і США; з середини 1860-х рр. — у Російській імперії. До початку 1880-х рр. — ідентифікується завжди у суміші зі свинцевим білилом. З 1900-х рр. — чисте цинкове білило (без домішок свинцевого) може визначатися у ґрунті і всіх фарбах.	Виробляється дотепер
Титанове білило TiO_2	1920 р. — початок промислового виробництва художньої фарби (композит анатазу, сульфатний спосіб) у США; 1925–1926 рр. — в європейських країнах; 1940 р. — титанове білило (композит рутилу, сульфатний спосіб) виробляють у США, 1948–1952 рр. — у країнах Європи; 1959 р. — промислове виробництво TiO_2 хлоридним способом (рутил, відсутні домішки Nb) в США, у 1965 р. — в Європі; 1971 р. — виробництво фарби на основі чистого TiO_2 (рутил, хлоридний спосіб) в США та Європі. 1972 р. — початок промислового виробництва олійних фарб на основі TiO_2 (анатаз) в СРСР.	1971 р. — припинення виробництва композитних фарб на основі анатазу. Фарби на основі рутилу виробляються дотепер.

Промислове виробництво цинкового білила розпочалося у Франції у 1845 р., в інших європейських країнах і США — близько 1850 р. (Feller, R. L., 1986), в Російській імперії цинкове білило поширилося з середини 1860-х рр.

(Grenberg, Yu., Pisareva, S. 2010). Перехід від використання свинцевого до свинцево-цинкового і цинково-свинцевого білила у ґрунтах і фарбах був поступовим і досить тривалим: співвідношення Zn/Pb у фарбах збільшувалося з часом: у 1860-х рр. зустрічаються складні суміші свинцевого і цинкового білил, а наприкінці XIX ст. виявлено вже чисте цинкове білило (без домішок свинцевого).

Основним недоліком цинкового білила є тривалий час його висихання, чого позбавлене титанове білило (TiO_2). Початком промислового виробництва TiO_2 вважають 1918 р., коли норвезька компанія з виробництва діоксиду титану Titan Company A/S почала регулярний випуск своєї продукції. Як художню фарбу титанове білило вперше випустили у США в 1920 р., у Франції — в 1925 і 1926 рр., згодом в Англії, Норвегії, Німеччині, Нідерландах (Grenberg, Yu., Pisareva, S., 2010). Діоксид титану виробляється хлоридним і сульфатним способами (Driel van, B. A., et al., 2018) і, залежно від будови кристалографічної решітки, може мати модифікацію анатазу і рутилу (рутильна модифікація пігменту може виготовлятися будь-яким способом, а анатазна — лише сульфатним). Хлоридний спосіб отримання TiO_2 був розроблений у 1948 р., проте повномасштабне промислове виробництво було розпочато у США лише в 1959 р., в Європі — у 1965 р. Характерним елементом у складі анатазу є ніобій, присутність якого пов'язана з наявністю мікродомішок у руді. При виготовленні титанового білила сульфатним способом домішки ніобію ідентифікуються методом РФА, а відсутність ніобію свідчить про використання хлоридного способу виробництва та наявність у фарбі рутилу. Титанове білило першої третини XX ст. вироблялося у модифікації анатазу, тож мало помітний жовтуватий відтінок і ще у 1930-х рр. не користувалося попитом. Тому для покращення характеристик фарби на основі титанового білила випускали у вигляді композитів (сумішей), до складу яких, крім TiO_2 , входили баритове білило, кальцит (крейда) і/або оксид цинку (FitzHugh, E. W., 1997). На початку 1930-х рр. було встановлено, що пігмент чистого білого кольору можна отримувати з рутилу. Такі композити титану на основі рутилу і сульфату кальцію вироблялися у США з 1940 р., в Англії були вперше виготовлені в 1948 р., в Німеччині — у 1952 р. (FitzHugh, E. W., 1997). У 1971 р. в Європі та США виробництво композитних пігментів на основі TiO_2 поступилося місцем чистому діоксиду титану (FitzHugh, E. W., 1997; Grenberg, Yu., Pisareva, S., 2010). У СРСР титанове білило як художню фарбу вперше почали випускати у 1961 р. у вигляді полівінілацетатної (ПВА) темпер, перші відомості про титанове білило в олійній фарбі радянського виробництва відносяться до 1972 р., а на початку 1973 р. на них були затверджені технічні умови (Grenberg, Yu., Pisareva, S., 2010). Незважаючи на це, у живописі радянських художників титанове білило зустрічається раніше, якщо використовуються фарби закордонного виробництва.

До датуючих жовтих пігментів можна віднести свинцево-олов'янисту жовту, неаполітанську жовту та кадмій жовтий. Ідентифікація хрому у жовтих фарбах може вказувати на присутність таких пігментів як хром жовтий, цинкова жовта чи стронціанова жовта (див. табл. 3), проте необхідним є подальше уточнення складу пігменту методом ІЧ-спектроскопії. Хронологічні межі виробництва основних неорганічних жовтих пігментів наведені у табл. 5.

Таблиця 5 — Хронологічні межі виробництва неорганічних жовтих пігментів (Feller, R. L., 1986; Grenberg, Yu., Pisareva, S., 2010; Kosolapov, A. I., 2010; Roy, A., 1993)

Пігмент	Поява/початок виробництва	Припинення виробництва
Жовта вохра Fe_2O_3	У живописі — з часів печерних розписів	Поширена дотепер
Свинцево-олов'яниста жовта Pb_2SnO_4	Початок XIV ст. — ідентифікований у творах живопису	До середини XVIII ст. — ідентифікується у творах живопису
Неаполітанська жовта $\text{Pb}_3\text{Sb}_2\text{O}_7$	Кінець XVII ст. — ідентифікована у творах живопису	До початку XX ст. — використовується як пігмент
Хром жовтий PbCrO_4	1809 р. — запропонований як пігмент; 1818 р. — ідентифікований у творах живопису	До кінця 1960-х рр. — ідентифікується у творах живопису
Цинкова жовта ZnCrO_4	1847 р. — запропонований як пігмент; 1855 р. — ідентифікований у творах живопису	До середини 1950-х рр. — ідентифікується у творах живопису
Стронціанова жовта SrCrO_4	1809 р. — запропонована як пігмент; кінець 1820-х рр. — ідентифікована у творах живопису	Поширена дотепер
Кадмій жовтий CdS	1817 р. — запропонований як пігмент; 1825 р. — промислове виробництво; 1840-і рр. — поширення як пігменту.	Поширений дотепер

Неорганічні червоні пігменти є датуючими при встановленні часу створення живописних творів XX ст. Основну увагу при аналізі червоних фарб слід приділяти таким пігментам як кіновар і кадмій червоний (Andrianova, O. B., Biskulova, S. O., Shybanova, I. M., 2018; Grenberg, Yu., Pisareva, S., 2010; Roy, A.,

1993), які мають певні часові рамки появи, поширення або припинення виробництва. Хронологічні межі виробництва основних неорганічних червоних пігментів наведені у табл. 6.

Таблиця 6 — Хронологічні межі виробництва неорганічних червоних пігментів (Andrianova, O. B., Biskulova, S. O., Shybanova, I. M., 2018; FitzHugh, E. W., 1997; Grenberg, Yu., Pisareva, S., 2010)

Пігмент	Поява/початок виробництва	Припинення виробництва
Червона вохра Fe_2O_3	У живописі — з часів печерних розписів	Поширена дотепер
Кіновар HgS	З давнини — натуральний мінеральний пігмент (cinnabar); З VIII ст. — в Європі вироблялася штучна фарба (vermilion)	До середини 1950-х рр. ідентифікується у творах живопису
Сурик Pb_3O_4	З I–III ст. — використання у фаянсових портетах та енкаустичних іконах	До кінця XIX ст. — зустрічається у станковому живописі та в іконописі
Кадмій червоний $\text{CdS}\cdot\text{CdSe}$	1910 р. — початку промислового виробництва; 1919 р. — поширення в Європі; 1938/1939 р. — виробництво в СРСР.	Виробляється дотепер

Кіновар (сульфід ртуті, HgS) як натуральний мінеральний пігмент використовувалася з давнини, штучна фарба вироблялася в Європі з VIII ст. і залишалася найпоширенішим неорганічним червоним пігментом до середини 1950-х рр. На початку XX ст. кіновар поступово стали замінювати кадмієм червоним. Датою початку промислового виробництва червоного сульфід-селеніду кадмію вважається 1910 р., однак пігмент не одразу набув поширення серед живописців — цьому перешкождали низька якість фарби і висока ціна. Лише в 1919 р. німецька фабрика фарб Баєр (Farbenfabriken Bayer & Co) удосконалила процес отримання пігменту, що зробило фарбу доступнішою і сприяло її поширенню. У СРСР виробництво кадмію червоного розпочалося в 1938–1939-х рр. на Ленінградському заводі художніх фарб, а технічні умови на фарбу «кадмій червоний» були введені пізніше — з 1944 р. Уся гама олійних кадмієвих фарб від оранжевої до пурпурної увійшла до зміненої редакції технічних умов в 1948–1950 рр. Отже, встановлення наявності кіноварі і сульфід-селеніду кадмію у фарбах методом РФА дозволяє звужити часовий діапазон при встановленні часу створення творів олійного живопису XX ст.

Найскладнішою є інтерпретація елементного складу зелених і синіх фарб, оскільки більшість з них вимагають уточнення пігменту методом

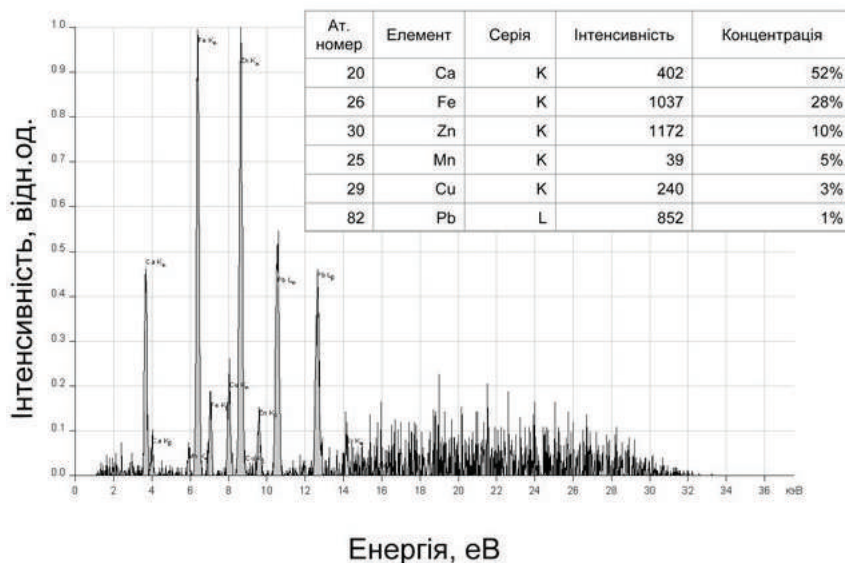
ІЧ-спектроскопії (див. табл. 3), а ультрамарин і берлінська лазур методом РФА не виявляються. У табл. 7 наведені хронологічні межі виробництва зелених і синіх пігментів, які можна ідентифікувати методом РФА.

Таблиця 7 — Хронологічні межі виробництва зелених і синіх пігментів, ідентифікація яких можлива методом РФА (FitzHugh, E. W., 1997; Grenberg, Yu., Pisareva, S., 2010; Kosolapov, A. I., 2010; Roy, A., 1993)

Пігмент	Поява/початок виробництва	Припинення виробництва
Emerald Green $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COOH}) \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$	1814 р. — промислове виробництво пігменту	З 1960-х рр. — заборона на виробництво
Фталоціаніновий зелений хлоро-бромомідний	Кінець 1950-х рр. — промислове виробництво пігменту	Поширений дотепер
Смальта $\text{CoO} \cdot n\text{K}_2\text{SiO}_3$	1540–1560 рр. — початок виробництва	З 1720-х рр. витіснена з появою берлінської лазури
Кобальт синій $\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$	1804 р. — промислове виробництво пігменту	Поширений дотепер
Церулеум Co_2SnO_4	1868 р. — промислове виробництво пігменту	Поширений дотепер

Отже, метод РФА дає можливість визначати елементний склад наповнювачів ґрунту і пігментів фарбового шару та виявляти датуючі пігменти, тобто пігменти, які мають чіткі часові рамки появи, поширення і використання. Аналіз літературних джерел і використання баз даних складу ґрунтів і фарбового шару еталонних творів дозволяють встановлювати певні хронологічні межі і визначати час створення олійного живопису.

Експертиза творів мистецтва на паперовій основі. Рентгенофлуоресцентний спектральний аналіз є одним з пріоритетних методів дослідження об'єктів культурної спадщини на паперовій основі. Вказаний метод дозволяє за елементним складом паперу встановлювати вік його виробництва та є невід'ємною частиною комплексної експертизи графічних творів (Andrianova, O., Byskulova, S., Fesenko, O., 2016; Manso, M., Carvalho, M. L., 2007; Manso, M., Costa, M., Carvalho, M. L., 2008). Основним джерелом хімічних елементів у папері (див. спектр 3) є речовини, що входять до складу рослинних волокон чи використовуються під час виготовлення паперу. У більшості випадків переважаючими елементами у складі паперу є Кальцій (Ca) та Ферум (Fe), оскільки вони містяться у рослинах у відносно великих кількостях, а присутність Fe і домішок інших металів (Cu, Mn, Pb та Zn) може бути пов'язана з технологіями водопостачання та обладнанням, що використовувалося для виробництва паперу, застосуванням наповнювачів та відбілюючих агентів.



Спектр 3. Спектр РФА паперу із встановленим елементним складом (виявлені Ca, Fe, Zn, Mn, Cu, Pb свідчать про наявність їх сполук у складі паперу)

Наявність сполук кальцію в папері може обумовлюватися рядом причин: складом води, застосуванням вапна $\text{Ca}(\text{OH})_2$ (при подрібненні ганчір'я для усунення жирових домішок), наявністю желатинової проклеєнки (при виготовленні якої використовувалися кістки та інші частини тварин) або присутністю наповнювачів (природної крейди чи гіпсу). Вміст Кальцію в папері XVII — першої половини XIX ст. становить 30–60%, а у зразках сучасного паперу Кальцій часто є домінуючим елементом (його вміст збільшується до 60–100%).

Присутність Калію (K) може бути пов'язана з додаванням КОН при виробництві паперу. Слід відзначити, що у складі деяких історичних та більшості сучасних зразків паперу Калій відсутній: у першому випадку, вірогідно, як луг використовували гідроксид натрію NaOH (натрій не виявляється при дослідженні методом РФА), а не гідроксид калію КОН; сучасний папір переважно виробляється з деревної целюлози з використанням розчину гідроксиду та сульфіді натрію. Більшість паперів XVII ст. мають у своєму складі невеликі домішки Калію (до 10%), в XVIII – XIX ст. кількість Калію збільшується і досягає 20–30% в окремих зразках. Сполуки калію зустрічаються в складі паперу до середини XX ст., а для паперів другої половини XX ст. цей елемент присутній лише в зразках, які містять каолін як наповнювач.

Типовим елементом у складі паперу, виготовленого до останньої третини XIX ст. є Манган (Mn, марганець), наявність якого пов'язують з якістю очищення сировини і води. Відносні концентрації Мангану зменшуються від 9–13% у паперах XVII – XVIII ст. до 1–5% у паперах першої половини

XIX ст. Починаючи з 1860-х років, Манган міститься в поодиноких зразках у малих кількостях (близько 1 %), а у паперах, виготовлених після 1920-х років, цей елемент відсутній.

Вміст Купруму (Cu, мідь) у папері, виготовленому до початку XX ст., є невисоким і становить 1–7 %. Винятком є зразки російського паперу другої третини XVIII ст., в яких вміст Купруму досягає 15 %, що може пояснюватися використанням мідних відливних форм або оббитих міддю ємностей для сировини (черпальних чанів та ін.) (Sirro, S. V., 2011). Наявність домішок Cu не є характерною для паперу, виробленого після середини XX ст., але зустрічається в зразках низької якості.

Присутність Плюмбуму (Pb, свинець) та цинку (Zn) в складі паперу може бути пов'язана з технологіями водопостачання, папероробним обладнанням, використанням свинцевого і цинкового білила як відбілюючих агентів. У папері, виробленому до першої половини XIX ст., присутні невеликі концентрації Pb та Zn (до 10 %), з середини XIX ст. вміст Pb збільшується до 30 %, а на початку XX ст. відзначається зменшення вмісту Pb до 1–2 %. У папері другої половини XX ст. сполуки свинцю відсутні. Вміст Zn збільшується у зразках паперу кінця XIX — першої половини XX ст. і досягає 30–45 %, однак, у папері останньої третини XX ст. домішки цинку вже не спостерігаються.

Наприкінці 1880-х рр. відзначається поширення баритового білила (BaSO_4) як наповнювача або мінерального покриття паперу (Reyden van der, D., 1993), з кінця 1920-х рр. — титанового білила (діоксид титану, TiO_2) (FitzHugh, E. W., 1997). Папір другої половини XX ст. характеризується значним вмістом наповнювачів, Ba та Ti стають домінуючими елементами і становлять 60–90 % в окремих зразках.

Отже, дослідження творів мистецтва на паперовій основі методом РФА дозволяє встановити елементний склад паперу, визначити макро- та мікроеlementи, що входять до складу рослинних волокон чи обумовлені особливостями процесу виготовлення паперу, і зробити висновки про час виробництва паперу з похибкою ± 25 –50 років.

Експертиза творів мистецтва з металів і сплавів. Технологічна експертиза творів мистецтва з металів методом РФА базується на порівнянні складу сплаву з відомими об'єктами, які вважаються еталонними для даного часу і місця виробництва. Однак, слід зауважити, що метод РФА має ряд обмежень, бо дозволяє дослідити лише склад поверхні твору. Глибина аналізу залежить від того, які хімічні елементи входять до складу сплаву, від типу джерела збудження приладу та інших параметрів установки.

При аналізі творів декоративно-ужиткового мистецтва, виготовлених з благородних металів, важливо також враховувати збагачення поверхні сріблом чи золотом через ряд фізико-хімічних процесів (ефект розчинення,

лиття та дифузії (Hall, E. T., 1961)), тобто, результат дослідження поверхні методом РФА може не відображати реальний склад сплаву. Незважаючи на складність оцінки, під час експертизи виробів з благородних металів методом РФА застосовують порівняльний аналіз саме поверхні об'єкту з еталонними творами. Найскладнішими для технологічного дослідження є вироби зі сплавів золота. Відомо, що основними компонентами золотих самородків і золото-вмісних руд є золото, срібло та мідь (Constantinescu, B., 2008; Melcher, M., 2009). Природне золото містить від 1 % до 50 % срібла, вміст міді при цьому не перевищує 2,5 %. Отже, сплави золота, в яких міститься менше 1 % срібла, можна вважати отриманими в результаті збагачення золотоносних руд, а концентрації міді більші за 2,5 % свідчать про штучне походження сплаву. Аналіз літературних даних складу золотих предметів, створених до кінця II ст. до н. е., дозволяє зробити висновок про те, що вони вироблені з природного золота. Наприкінці II ст. до н. е. — в I ст. н. е. спостерігається поширення виробів, виготовлених зі збагаченого золота.

Середина XIX ст. в Європі позначена зростанням популярності ювелірних прикрас, виконаних в античному стилі, що призвело до збільшення попиту на їх колекціонування, а також до появи численних копій і підробок древніх золотих виробів. Виявити таку підробку на підставі стилістичного аналізу або дослідження складу сплаву досить важко, але іноді це можливо, якщо враховувати наявність нехарактерних домішок. Домішки Стануму (Sn, олово), Цинку (Zn), Кадмію (Cd) та Вольфраму (W) в концентраціях, більших за 0,1 %, зустрічаються у сплавах золота від середини XIX ст. (Craddock, P. T., 2009), що дає можливість ідентифікувати підробку.

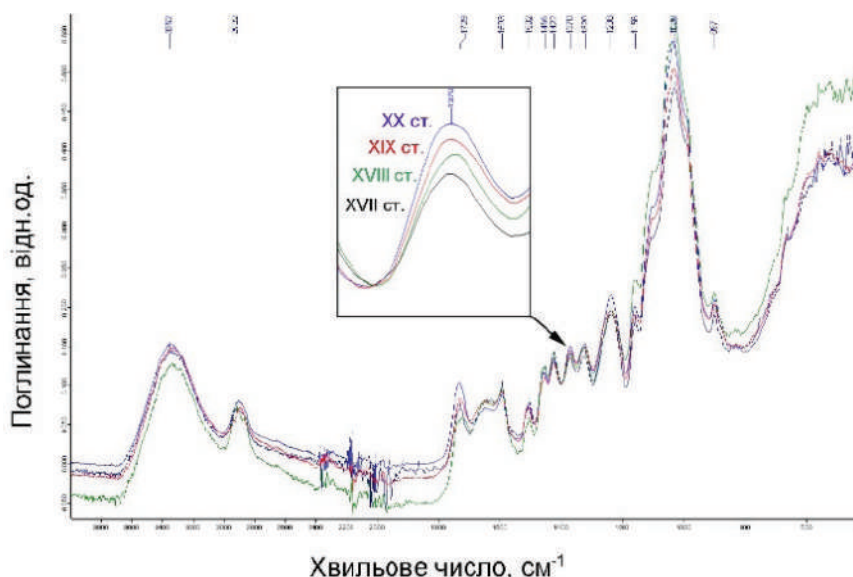
Отже, дослідження творів декоративно-ужиткового мистецтва з металів та сплавів методом РФА дозволяє встановити основні компоненти та мікродомішки у їхньому складі та шляхом порівняння з результатами досліджень еталонних творів підтвердити чи спростувати час виробництва або виявити ознаки фальсифікації.

Метод інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням

В основі методу інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням лежить взаємодія досліджуваної речовини з ІЧ-випромінюванням (частота від $2 \cdot 10^4$ до 10 см^{-1}). При поглинанні групами атомів частини випромінювання в ІЧ-спектрі спостерігаються смуги характеристичних коливань зв'язків сполук, що дозволяє встановити структуру досліджених зразків у порівнянні з еталонними. Останнім часом в експертизі творів мистецтва все ширше використовується метод ІЧ-спектроскопії із застосуванням порушеного повного внутрішнього відбиття (ATR-FTIR), який не вимагає попередньої пробопідготовки зразків перед аналізом.

Експертиза творів живопису. Метод інфрачервоної спектроскопії дозволяє визначити органічні складові основи, пігменти та наповнювачі у фарбовому шарі і ґрунті, ідентифікувати тип в'язива та лакового покриття.

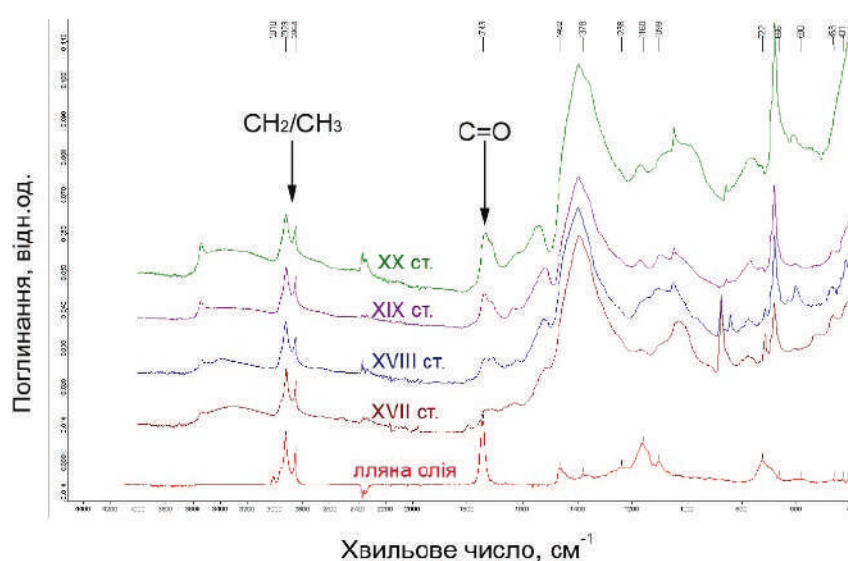
При експертизі полотняної основи оптична мікроскопія та мікрохімічний аналіз мають ряд обмежень (Garside, P., 2003), оскільки руйнування і фізичні пошкодження часто можуть приховувати або спотворювати характерну морфологію волокон, необхідну для однозначної ідентифікації. Метод ATR-FTIR дозволяє надійно, відтворювано і без попередньої пробопідготовки розрізняти рослинні, тваринні і штучні (синтетичні) волокна. Одним із пріоритетних напрямків застосування методу ІЧ-спектроскопії при експертизі дерев'яних основ живописних творів є можливість встановлення породи і порівняльного віку деревини (Macchioni, N., 2019; Matthaes, G., 2002; Popescu, C. M., 2007). В основі методики датування деревини, розробленої у БНТЕ «АРТ-ЛАБ», лежить зменшення інтенсивності смуги целюлози (1370 см^{-1}) по відношенню до смуги лігніну ($1505\text{--}1510\text{ см}^{-1}$), яке відбувається в результаті природного старіння. Порівняння ІЧ-спектра зразка основи досліджуваної роботи із спектрами еталонних датованих зразків деревини тієї ж породи (порівняння ІЧ-спектрів еталонних зразків деревини липи XVI – XX ст. наведено на спектрі 4) дозволяє встановлювати вік деревини з точністю $\pm 25\text{--}50$ років.



Спектр 4. Порівняння ІЧ-спектрів еталонних зразків деревини липи XVI — XX ст. (Andrianova, O. B., 2019)

Одним із пріоритетних напрямків дослідження творів живопису з метою датування є визначення ступеня полімеризації/старіння в'язива (Biskulova, S. O., 2019). Останні дослідження дозволили встановити, що інтенсивності

характеристичних смуг поглинання карбонільних груп $C=O$ ($1738\text{--}1743\text{ см}^{-1}$) у FTIR-спектрах олії зменшується з часом по відношенню до метиленових/метильних груп CH_2/CH_3 ($2850\text{--}2930\text{ см}^{-1}$). Порівняльний аналіз ІЧ-спектрів білила зі спектрами білил аналогічного складу еталонних датованих робіт дозволяє за зменшенням інтенсивності смуги поглинання групи $C=O$ по відношенню до смуг CH_2/CH_3 груп (порівняння ІЧ-спектрів лляної олії і свинцевого білила картин XVII — XX ст. наведені на спектрі 5) визначати ступінь старіння в'язива і час створення живопису з похибкою $\pm 10\text{--}25$ років.



Спектр 5. Порівняння ІЧ-спектрів лляної олії і свинцевого білила картин XVII — XX ст. (Andrianova, O. B., 2019)

Експертиза творів мистецтва на паперовій основі. Аналіз паперу методом ІЧ-спектроскопії (Andrianova, O., 2016) показує наявність у його складі органічних матеріалів (целюлоза рослинного походження, лігнін, клей тощо) та деяких неорганічних наповнювачів (крейда, гіпс, каолін). Покриття і проклейки на поверхні паперу, а також наповнювачі в його складі ідентифікують шляхом порівняння спектрів дослідженого паперу із спектрами еталонних зразків.

Експертиза виробів з металів. При дослідженні творів мистецтва з металів та сплавів застосування методу ІЧ-спектроскопії є обмеженим — цей метод використовується переважно для встановлення природи патини на поверхні виробу чи виявлення покриття.

SUMMARY

У сучасному мистецтвознавстві технологічні дослідження стали невід'ємною складовою комплексного підходу до вивчення художніх творів.

Оптичні та фізико-хімічні методи широко використовуються при вирішенні завдань, які ще нещодавно залишалися винятково компетенцією істориків мистецтва. Науково-технологічна експертиза творів мистецтва є окремою галуззю знань, яка передбачає, крім знання технологій і методів також володіння основами історичної техніки, технології та матеріалознавства. Незважаючи на помітний розвиток експертизи творів мистецтва в останні десятиліття, кількість фундаментальних досліджень і наукової літератури, присвячених технології живопису, є досить невеликою, а публікації щодо результатів технологічних досліджень паперу та виробів з металів є вкрай нечисленними, тому наразі існує гостра необхідність у поширенні знань про можливості сучасної експертизи об'єктів культурної спадщини серед зацікавленої аудиторії.

При дослідженні творів мистецтва найпоширенішими є наступні оптичні і фізико-хімічні методи: візуальний огляд у видимому світлі, ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах, оптична мікроскопія, рентгенофлуоресцентний аналіз і інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням. Принципи використання і можливості кожного з методів при експертизі творів живопису, об'єктів на паперовій основі і виробів з металів мають ряд особливостей.

У комплексній технологічній експертизі творів живопису візуальний огляд і мікроскопічні дослідження дозволяють виявити технологічні особливості і зробити попередні висновки про час та місце створення картини. Огляд в УФ-діапазоні використовують для виявлення реставраційних втручань та попередньої ідентифікації пігментів за кольором їхньої флуоресценції. Дослідження в ІЧ-діапазоні застосовують для виявлення підготовчих рисунків, авторських змін та пошуків, що можна використовувати при подальшому аналізі авторської живописної манери. Аналіз методом РФА дозволяє ідентифікувати елементний склад ґрунту та фарбового шару і визначити датуючі пігменти. Метод ІЧ-спектроскопії використовують для встановлення органічних складових основи, пігментів та наповнювачів в фарбовому шарі та ґрунті, ідентифікації типу в'язива та лакового покриття. Пріоритетними напрямками застосування методу є можливість встановлення порівняльного віку деревини, зокрема, при дослідженні дерев'яних основ, і визначення ступеня старіння в'язива живопису. Сукупність проведених досліджень дозволяє встановити час створення творів живопису з похибкою $\pm 10\text{--}25$ років.

При експертизі творів мистецтва на паперовій основі візуальний огляд застосовують для встановлення ознак побутування, виявлення водяних знаків, попередньої ідентифікації волокон і наповнювачів у складі паперу. Дослідження в УФ-світлі дозволяють робити висновки про час виробництва паперу за його

флуоресценцією. Вивчення у бічному та наскрізному ІЧ-світлі дає можливість виявити водяні знаки, дає інформацію про структуру паперової маси, а також природу використаних художником фарб і чорнила. Метод РФА дозволяє встановити елементний склад паперу і визначити час його виробництва з похибкою у $\pm 25\text{--}50$ років. Аналіз паперу методом ІЧ-спектроскопії показує наявність органічних матеріалів, зокрема, лігніну, та наповнювачів (крейда, гіпс, каолін) у його складі, що дозволяє уточнити час виробництва паперу.

Технологічна експертиза металевих виробів базується на встановленні відповідності методу виготовлення досліджуваного предмета еталонній історичній технології. Додаткову інформацію щодо місця знахідки або зберігання предмету можуть дати дослідження патини. Аналіз виробів з металів методом РФА ґрунтується порівняння основних компонентів та мікродомішок у їхньому сплаві з складом еталонних творів. Це дозволяє підтвердити час виробництва предмета чи спростувати, виявивши ознаки фальсифікації.

При вивченні об'єктів культурної спадщини перед мистецтвознавцями часто постає питання підтвердження чи спростування існуючої атрибуції твору, особливо у тих випадках, коли стилістичний порівняльний аналіз вказує на його копійований характер. Технологічні дослідження в цьому випадку є необхідною складовою експертизи, бо дозволяють встановити технологічні особливості матеріалів та техніки виконання твору, визначити час та ймовірне місце його створення та підтвердити або спростувати дані про первинність або вторинність твору.

ABSTRACT

У статті проаналізовано спеціалізовану наукову літературу, присвячену технологічним дослідженням творів мистецтва оптичними і фізико-хімічними методами. Представлені принципи використання та можливості кожного з методів в експертизі творів живопису, об'єктів на паперовій основі і виробів з металів, основну увагу приділено встановленню часу створення об'єктів культурної спадщини на основі технологічних особливостей і датуючих ознак творів. Показано, що застосування всього комплексу технологічних досліджень дозволяє виявити окремі технологічні особливості індивідуальної авторської манери, визначити технологічні ознаки певного часу та регіону і встановити час створення дослідженого об'єкту із похибкою $\pm 10\text{--}25$ років для живопису, $\pm 25\text{--}50$ років — для творів мистецтва на паперовій основі, а також підтвердити чи спростувати існуючі дані про час виготовлення творів декоративно-ужиткового мистецтва з металів. Викладені у статті матеріали можуть сприяти посиленню розуміння ролі технологічних досліджень серед фахової аудиторії та популяризації наукових знань серед широкого кола поціновувачів мистецтва, зокрема приватних колекціонерів.

REFERENCES

1. Andrianova, O. B., Biskulova, S. O., Borysenko, M. O. (2018) Tekhnologichne doslidzhennja jak skladova ekspertyzy ta restavraciji tvoriv mystectva na paperovij osnovi. Proceedings of the *Persha mizhnarodna naukovo-praktychna konferencija «Suchasni problemy konservaciji i restavraciji ta pysemnoji kuljтуры na perghamentnij i paperovij osnovakh»*. (Ukraine, Lviv, November 23, 2018), Lviv: UAD LNNB Ukrajinu im. V. Stefanyka, pp. 23–31. (in Ukrainian)
2. Andrianova, O. B., Biskulova, S. O., Zhyvkova, O. V., Tymchenko, T. R., Chujeva, K. Je. (2019) *Nauka. Mystectvo. Studiji. Osvita: tekhnologichni doslidzhennja tvoriv mystectva z kolekciji Muzeju Khanenkiv*. Kyiv: Feniks. (in Ukrainian)
3. Andrianova, O. B., Biskulova, S. O., Shybanova, I. M. (2018) Kinovar i Kadmi chervonyj: datuvannja tvoriv olijnogho zhyvopysu XX stolittja. Proceedings of *The XI Mizhnar. nauk.-prakt. konf. Naukova restavracija. Istorija, suchasnistj, shljakhy modernizaciji* (Ukraine, Kyiv, September 11–14, 2018), Kyiv: NNDRCU, pp. 11–14. (in Ukrainian)
4. Andrianova, O., Byskulova, S., Fesenko, O. (2016) Doslidzhennja paperu suchasnymi metodamy nedestruktyvnogho analizu ta vyznachennja chasu jogho vyrobnyctva. *Visnyk Ljvivsjkogho universytetu. Serija khimichna*. Vol. 57, no. 1, pp. 212–218. (in Ukrainian)
5. Baglioni, P., Chelazzi, D. (eds.). (2013). *Nanoscience for the Conservation of Works of Art*. Vol. 28. Cambridge: RSCPublishing.
6. Berrie, B. H. (ed.) (2007) *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*. Vol. 4. Washington: National Gallery of Art.
7. Biskulova, S. A., Andrianova, E. B., Fesenko, E. V. (2013) Vozmozhnost' datirovki maslyanoy zhivopisi po sostavu belil. Proceedings of *The IX nauk.-prakt. konf. Doslidzhennja, konservacija ta restavracija muzejnykh pam'jatok: dosjaghnennja, tendenciji rozvytku. Do 75-richchja zasnuvannja NNDRC Ukrajinu*. (Ukraine, Kyiv, May 27–31, 2013), Kyiv: NNDRCU, pp. 27–31. (in Russian)
8. Biskulova, S. A., Andrianova, E. B., Fesenko, E. V. (2015) Belila v maslyanoy zhivopisi i gruntakh kak datirovochnye priznaki v rabotakh khudozhnikov kontsa XIX — nachala XXI stoletij. Proceedings of the *XVIII nauchn. konf. Ekspertiza i atributsiya proizvedenij izobrazitel'nogo i dekorativno-prikladnogo iskusstva* (Russia, Moscow, November 21–23, 2012), Moscow: Ob'edinenie «Magnum Ars», pp. 389–398. (in Russian)
9. Biskulova, S. O., Andrianova, O. B. (2019) Doslidzhennja stupeni starinnja v'jazyva v olijnomu zhyvopysi ta PVA temperi metodom infrachervonoji spektroskopiji (ATR-FTIR). Proceedings of the *IV Mizhnar. nauk.-prakt. konf.*

- Muzeji ta restavracija u konteksti zberezhennja kulturnoji spadshhyny: aktualni vyklyky suchasnosti* (Ukraine, Kyiv, June 6–7, 2019) (eds. Rudnyk O. V., Chernecj V. Gh., Pyvovarov S. V., et al.), Kyiv: NKPIKZ, ARU, pp. 39–46.
10. Bucklow, S. (1997). The description of craquelure patterns. *Studies in conservation*, vol. 42, no. 3, pp. 129–140.
 11. Burtseva, E. M. (2002) Issledovanie bumagi pod mikroskopom v ul'trafiol'tovykh luchakh. Proceedings of The VI *nauchn. konf. Ekspertiza i atributsiya proizvedeniy izobrazitel'nogo iskusstva* (Russia, Moscow, November 27–30, 2000), Moscow: Ob"edinenie «Magnum Ars», pp. 179–186. (in Russian)
 12. Caneva, C., Ferretti, M. (2000). XRF spectrometers for non-destructive investigations in art and archaeology: the cost of portability. Proceedings of the 15th International Conference on Nondestructive Testing (Roma, Italy, October 15–21, 2000). (electronic journal) Available at: <https://www.ndt.net/article/wcndt00/papers/idn680/idn680.htm> (accessed 22 January 2020).
 13. Carbonnel, K. V. D. (1980). A study of French painting canvases. *Journal of the American institute for conservation*, vol. 20, no. 1, pp. 3–20.
 14. Casadio, F., Toniolo, L. (2001). The analysis of polychrome works of art: 40 years of infrared spectroscopic investigations. *Journal of Cultural Heritage*, vol. 2, no. 1, pp. 71–78.
 15. Constantinescu, B., et al. (2008). Micro-SR-XRF and micro-PIXE studies for archaeological gold identification — The case of Carpathian (Transylvanian) gold and of Dacian bracelets. *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms*, vol. 266. No. 10, pp. 2325–2328.
 16. Craddock, P. T. (2009) *Scientific investigation of copies, fakes and forgeries*. Oxford; Burlington, MA: Elsevier / Butterworth-Heinemann.
 17. Dayfri, U., Dzhek, O. (1995) *Grecheskoe zoloto. Yuvelirnoe iskusstvo klassicheskoy epokhi V–IV veka do n. e.* Saint Petersburg: AO «Slaviya». (in Russian)
 18. Driel van, B. A., et al. (2018) The white of the 20th century: an explorative survey into Dutch modern art collections. *Heritage Science*. Vol. 6, no. 1, pp. 16–31.
 19. Esipova, V. A. (2003) *Bumaga kak istoricheskiy istochnik: (po materialam Zapadnoy Sibiri XVII–XVIII vv.)*. Tomsk: Izd-vo Tomsk. un-ta. (in Russian)
 20. Feller, R. L. (ed.). (1986) *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*. Vol. 1. Washington: National Gallery of Art.
 21. FitzHugh, E. W. (ed.) (1997) *Artists' Pigments : A Handbook of Their History and Characteristics*. Vol. 3. Washington: National Gallery of Art, New York, Oxford: Oxford University Press.
 22. Garside, P., Wyeth, P. (2003). Identification of cellulosic fibres by FTIR spectroscopy-thread and single fibre analysis by attenuated total reflectance. *Studies in conservation*, vol. 48, no. 4, pp. 269–275.

23. Gettens, R. J., Fitzhugh, E. W. (1974). Malachite and green verditer. *Studies in conservation*, vol. 19, no. 1, pp. 2–23.
24. Glinsman, L. D. (2004). *The application of x-ray fluorescence spectrometry to the study of museum objects* (PhD Thesis). Amsterdam: University of Amsterdam.
25. Grenberg, Yu. (1982) *Tekhnologiya stankovoy zhivopisi. Istoriya i issledovanie : monografiya*. Moscow: Izobr. Iskustvo. (in Russian)
26. Grenberg, Yu. I. (ed.) (1987) *Tekhnologiya, issledovanie i khranenie proizvedeniy stankovoy i nastennoy zhivopisi : ucheb. posobie*. Moscow: Izobrazitel'noe iskustvo. (in Russian)
27. Grenberg, Yu. I. (ed.) (2000) *Tekhnologiya, issledovanie i khranenie proizvedeniy stankovoy i nastennoy zhivopisi : ucheb. posobie*. Moscow: GosNII restavratsii. (in Russian)
28. Grenberg, Yu., Pisareva, S. (2010) *Maslyanye kraski KhKh veka i ekspertiza proizvedeniy zhivopisi. Sostav, otkrytie, kommercheskoe proizvodstvo i issledovanie krasok*. Kyiv: ООО «Izdatel'stvo «Zerkalo mira».
29. Hall, E. T. (1961). Surface-enrichment of buried metals. *Archaeometry*, vol. 4, no. 1, pp. 62–66.
30. Harley, R. D. (1987). Artists' prepared canvases from Winsor & Newton 1928–1951. *Studies in conservation*, vol. 32, no. 2, pp. 77–85.
31. Hermens, E. (2012) Technical art history: the synergy of art, conservation and science. *Art History and Visual Studies in Europe : Transnational Discourses and National Frameworks*, vol. 212, no. 4, pp. 151–165.
32. Klepikov, S. A. (1978) *Filigrani na bumage russkogo proizvodstva XVIII — nachala XX veka* Moscow: Nauka. (in Russian)
33. Kosolapov, A. I. (2010) *Estestvennonauchnye metody v ekspertize proizvedeniy iskusstva*. Saint Petersburg: Gosudarstvennyy Ermitazh. (in Russian)
34. Kosolapov, A. I. (2015) Kamera «Osiris» dlya IK-reflektografii kartin. *Proceedings of the XVIII nauchn. konf. Ekspertiza i atributsiya proizvedeniy izobrazitel'nogo i dekorativno-prikladnogo iskusstva* (Russia, Moscow, November 21–23, 2012), Moscow: Ob»edinenie «Magnum Ars», pp. 379–385. (in Russian)
35. Labreuche, P. (2008) The industrialisation of artists' prepared canvas in nineteenth century Paris. Canvas and stretchers: technical developments up to the period of Impressionism. *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung: ZKK*. Vol. 22, no 2, pp. 316–328.
36. Lahire, B. (2019) *This is Not Just a Painting*. Hoboken, New Jersey: Wiley.
37. Learner, T. (ed.). (2007) *Modern paints uncovered: proceedings from the modern paints uncovered symposium*. Los Angeles, California: Getty Publications.

38. Macchioni, N., et al. (2019). Dating trials of wooden historic artefacts through FT-IR spectroscopy. *Journal of Cultural Heritage*. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2019.10.011> Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207419306375> (accessed 20 January 2020)
39. Maksimova, T. V. (2013) *Tekhnologiya gollandskoy zhivopisi XVII veka. Derevyannaya i tkanaya osnovy*. Moscow: Institut naslediya. (in Russian)
40. Manso, M., Carvalho, M. L. (2007). Elemental identification of document paper by X-ray fluorescence spectrometry. *Journal of Analytical Atomic Spectrometry*, vol. 22, no. 2, pp. 164–170.
41. Manso, M., Costa, M., Carvalho, M. L. (2008). Comparison of elemental content on modern and ancient papers by EDXRF. *Applied Physics A*, vol. 90, no. 1, pp. 43–48.
42. Mantler, M., Schreiner, M. (2000). X-ray fluorescence spectrometry in art and archaeology. *X-Ray Spectrometry: An International Journal*, vol. 29, no. 1, pp. 3–17.
43. Matthaes, G. (2002). Spectroscopic Dating and Classification of Wood. *Proceedings of the WAG sessions of the 30th AIC Annual Meeting* (Miami, Florida, USA, June 6–11, 2002), Washington, DC : WAG AIC, pp. 65–68.
44. Melcher, M., et al. (2009). Investigation of ancient gold objects from Artemision at Ephesus using portable μ -XRF. *ArcheoSciences. Revue d'archéométrie*, vol. 33, pp. 169–175.
45. Newman, R. (1979). Some applications of infrared spectroscopy in the examination of painting materials. *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 19, no. 1, pp. 42–62.
46. Popescu, C. M., et al. (2007). Degradation of lime wood painting supports: evaluation of changes in the structure of aged lime wood by different physico-chemical methods. *Journal of analytical and applied pyrolysis*, vol. 79, no. 1–2, pp. 71–77.
47. Posternak, O. A. (2002) Raspoznavanie istoricheskoy i fal'sifitsiruyushchey restavratsii. *Proceedings of The VI nauchn. konf. Ekspertiza i atributsiya proizvedeniy izobrazitel'nogo i dekorativno-prikladnogo iskusstva* (Russia, Moscow, November 27–30, 2000), Moscow: Ob»edinenie «Magnum Ars», pp. 287–294. (in Russian)
48. Price, N. C., Talley M. K., Vaccaro, A. M. (1996) *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Readings in Conservation Series. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
49. Raspopina, V. A. (2016) Nekotorye aspekty provedeniya tekhnologicheskoy ekspertizy proizvedeniy zhivopisi. *Proceedings of The X Mizhnarodna naukovo-praktychna konferencija «Doslidzhennja, konservacija, restavracija rukh-*

- omykh pam'jatok istoriji ta kuljтуры: tradycji, innovaciji» (Ukraine, Kyiv, May 24–27, 2016), Kyiv: NNDRCU, pp. 293–297. (in Ukrainian)
50. Ravaud, E., et al. (2014) Study of a pre-primed canvas bundle from the Binant color merchant. *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints* (Melbourne, September 15-19, 2014). pp. 15–19.
51. Razanov, M. (2010) Kak pravil'no natyanut' kholst na podramnik. *Khudozhestvennyy Sovet*. Moscow: ZAO «Izdatel'skiy dom «GAMMA», no. 3, pp. 9–15. (in Russian)
52. Reyden van der, D., Mosier E., Baker M. (1993) History, Technology and Treatment of Specialty Papers Found in Archives, Libraries, and Museums: Tracing and Pigment-Coated Papers. Pigment-coated papers 1: history and technology. *Proceedings of the ICOM Committee for Conservation tenth triennial meeting* (Washington, DC, August 22-27, 1993), Washington, DC: ICOM Committee for Conservation. pp. 491–498.
53. Roy, A. (ed.) (1993) *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press.
54. Ruiz-Moreno, S., López-Gil, A. (2010) Contributions Towards the Palette of Liubov Popova. *InCoRM Journal, International Chamber of Russian Modernism*. vol. 1, no. 2–3. pp. 32–41.
55. Sirro, S. V. (2011) Rentgenofluorestsennyi analiz bumagi v ekspertnom issledovanii russkogo risunka (na primere izucheniya «Petrovskikh malyshy» iz sobraniya GRM). *Fotografiya. Izobrazhenie. Dokument*. vol. 2, no. 2. pp. 72–75. (in Russian)
56. Stoner, J. H., Rushfield, R. A. (ed.). (2012) *Conservation of Easel Paintings*. New York, NY: Routledge.
57. Szökefalvi-Nagy, Z., Demeter, I., Kocsonya, A., & Kovács, I. (2004). Non-destructive XRF analysis of paintings. *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms*, vol. 226, no. 1–2, pp. 53–59.
58. Webber, S. L. (2008) Technical Imaging of Paintings. *Art Conservator: The Bulletin of the Williamstown Art Conservation Center*. Williamstown: WAAC, vol. 3, no. 1. pp. 19–22.

Список ілюстрацій до статті

«Технологічні дослідження в структурі мистецтвознавчої експертизи»

1. Области спектру електромагнітних хвиль ультрафіолетового, видимого і інфрачервоного діапазонів.
2. Стереоскопічний мікроскоп МБС 12.
3. Цифровий USB-мікроскоп Sigeta Expert.

4. Послідовність аналізу творів живопису при візуальному і мікроскопічному дослідженні. Джерело зображення: <http://countingvermeer.rkdmmonographs.nl/chapter-2-the-use-of-x-radiographs-in-the-study-of-paintings/making-and-interpreting-x-radiographs>.
5. Макрофотографія деревини дуба (збільшення x50), поперечний розпил (ліворуч) та тангенційний розпил (праворуч).
6. Макрофотографія деревини бука (збільшення x50), поперечний розпил (ліворуч) та тангенційний розпил (праворуч).
7. Макрофотографія деревини бука (збільшення x50), поперечний розпил (ліворуч) та тангенційний розпил (праворуч).
8. Макрофотографія полотна з конопляного волокна (збільшення x50).
9. Макрофотографія полотна з лляного волокна (збільшення x50).
10. Макрофотографія полотна з бавовняного волокна (збільшення x250).
11. Макрофотографія полотна з шовкового волокна (збільшення x250).
12. Макрофотографія полотна простого прямого переплетення (збільшення x50).
13. Макрофотографія полотна складного прямого переплетення (репс) (збільшення x50).
14. Макрофотографія полотна складного прямого переплетення (рогожка) (збільшення x50).
15. Макрофотографія полотна діагонального (саржевого) переплетення (збільшення x50).
16. Розсувний підрамок, виготовлений у XIX ст.
17. Розсувний підрамок, виготовлений у XX ст.
18. Штмп на підрамку — логотип магазину малярського приладдя «Lefranc et Cie», який використовувався у 1880–1896 рр. (Labreuche, P., 2008).
19. Штмп на звороті полотна — логотип торговця малярським приладдям «Binant», який використовувався у 1824–1854 рр. (Ravaud, E., et al., 2014).
20. Макрофотографія ґрунту на дерев'яній основі (збільшення x50), картина XVII ст.
21. Макрофотографія ґрунту на полотні (збільшення x50), картина XVII ст.
22. Макрофотографія ґрунту двошарового (збільшення x50), картина XVIII ст.
23. Макрофотографія ґрунту одношарового (збільшення x50), картина XVIII ст.
24. Макрофотографія ґрунту фабричного двошарового (збільшення x50), картина XIX ст.
25. Макрофотографія ґрунту фабричного одношарового (збільшення x50), картина XIX ст.
26. Макрофотографія кракелюра ґрунтового походження, живопис на дереві (збільшення x50).

- 27.Макрофотографія кракелюра ґрунтового походження, живопис на полотні (збільшення x50).
- 28.Макрофотографія кракелюра, обумовленого старінням в'язива (збільшення x50).
- 29.Макрофотографія кракелюра, обумовленого нерівномірним висиханням фарбового шару і ґрунту (збільшення x50).
- 30.Фотографія деформаційного кракелюра, який утворився при натягуванні полотна на реставраційний підрамоч.
- 31.Макрофотографія рисунку, який імітує природний кракелюр (збільшення x50).
- 32.Дисперсність пігментів у фарбовому шарі картини XVI ст. (збільшення x50).
- 33.Дисперсність пігментів у фарбовому шарі картини XVII ст. (збільшення x50).
- 34.Дисперсність пігментів у фарбовому шарі картини XIX ст. (збільшення x50).
- 35.Подрібнений природний малахіт. Різний ступінь помелу призводить до зміни яскравості пігменту. Джерело ілюстрації: Gettens, R. J., Fitzhugh, E. W., 1974.
- 36.Фотографія аркушу метричної книги с.Моринці Звенигородського повіту Київської губернії (Національний музей Тараса Шевченка, А-60, арк. 24) у бічному світлі (ліворуч) і наскрізному світлі (праворуч). У наскрізному світлі помітні лінії паперовідливної сітки і філігрань з літерами «МГОФ», яка є типовою для паперу, виготовленого у 1810-1817 рр. (Klerikov, S. A., 1978).
- 37.Макрофотографія рослинних волокон і наповнювача у складі паперу (збільшення x250).
- 38.Макрофотографія рослинних волокон і волокон деревної целюлози у складі паперу (збільшення x250).
- 39.Макрофотографія фрагмента оригінального античного виробу (збільшення x50)
- 40.Макрофотографія фрагмента золотого виробу, виготовленого у стилістиці античного часу (збільшення x10).
- 41.Макрофотографія природної патини на поверхні виробу з бронзи (збільшення x50).
- 42.Макрофотографія штучної патини на поверхні виробу з бронзи (збільшення x50).
- 43.Джерела ультрафіолетового випромінювання (ліворуч) та огляд творів живопису в УФ діапазоні (праворуч).
- 44.Невідомий художник. Портрет невідомої жінки (НМІУ, інв. № М-31), полотно, олія, 64,5x49,3. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та УФ світлі (праворуч). В УФ світлі помітне потоншення і видалення лаку на окремих ділянках твору.

45. Іван Шавикін. Портрет Т. Г. Шевченка (Національний музей Тараса Шевченка, Інв. № Ж-488), полотно, олія, 24,5х21,0. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). В УФ-світлі помітне зеленкувате світіння покриття, яке є типовим для старих смоляних лаків.
46. Вільгельм Котарбінський. Ранковий туман (Музей Ханенків, інв. № 337 ЖК), полотно, олія, 124х62. Фотографія у видимому світлі. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). В УФ-світлі спостерігається блакитна флуоресценція покриття, яка є типовою для сучасних синтетичних лаків.
47. Клод-Луї Муше. Куртизанка у Венеції, 1873, полотно, олія, 46х36. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). Піддана реставрації область у центральній частині твору в УФ-світлі виглядає темно-фіолетовою, що свідчить про виконання тонувань менше ніж 30 років тому.
48. Копія з картини Антоніса ван Дейка. Портрет чоловіка у чорному (Музей Ханенків, інв. № 17 ЖК), полотно, олія, 87,5 х 64,5. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). В УФ-світлі помітні недавні реставраційні тонування (виглядають темно-фіолетовими), а також тонування, нанесені близько 70–100 років тому (тьмяно-бузкові плями).
49. Карта «Вид на Кампен» (Музей Ханенків, інв. № 2922 Гр), 1597, папір, гравюра на міді, 330х485. Фотографія у видимому світлі. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). В УФ світлі папір має рівномірне світле блакитне світіння, яке є типовим для паперу, виготовленого до початку XIX ст.
50. Сергій Шишко. Жіночий портрет в хустині. 1941, папір, графітний олівець. 265х211. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). В УФ-світлі папір має насичене бузково-фіолетове світіння, яке є типовим для паперу зі значним вмістом наповнювачів.
51. Сергій Шишко. Пейзаж з церквою. 1976, папір, графітний олівець. 298х203. Фотографія у видимому світлі. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). В УФ-світлі — папір має яскраве молочно-блакитне світіння. Фотографія картини у видимому світлі.
52. Модифікований для зйомки в ІЧ діапазоні фотоапарат, обладнаний фільтром.
53. Огляд твору живопису в ІЧ-діапазоні при наявності джерела інфрачервоного випромінювання.
54. Абрахам Діпраам. Солдат та служниця (Музей Ханенків, інв. № 539 ЖБ). дерево, олія. 38х28,6. Фотографії фрагмента картини у видимому світлі

- (ліворуч) і бічному ІЧ-світлі (праворуч). В ІЧ діапазоні помітні лінії детального підготовчого рисунка і авторські зміни композиції.
55. Копія з картини Помпео Джироламо Батоні. Різдво (Музей Ханенків, інв. № 333 ЖК). полотно, олія. 57х45. Фотографії фрагмента картини у видимому світлі (ліворуч) і бічному ІЧ-світлі (праворуч). В ІЧ-діапазоні сині фарби виглядають чорними, що є типовим для берлінської лазури.
56. Невідомий художник. Біля моря. полотно, олія. 39х50. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) і наскрізному ІЧ-світлі (праворуч). У наскрізному ІЧ-світлі помітні авторські зміни композиції.
57. Карта «Вид на Кампен» (Музей Ханенків, інв. № 2922 Гр), 1597, папір, гравюра на міді, 330х485. Фотографії фрагмента карти у видимому світлі (ліворуч) і наскрізному ІЧ-світлі (праворуч). В ІЧ-світлі фарба гравюри виглядає чорною, що є типовим для чорних пігментів на основі вуглецю (сажа), помітні лінії паперовідливної сітки і водяний знак.

Ілюстрації до статті «Технологічні дослідження в структурі мистецтвознавчої експертизи»



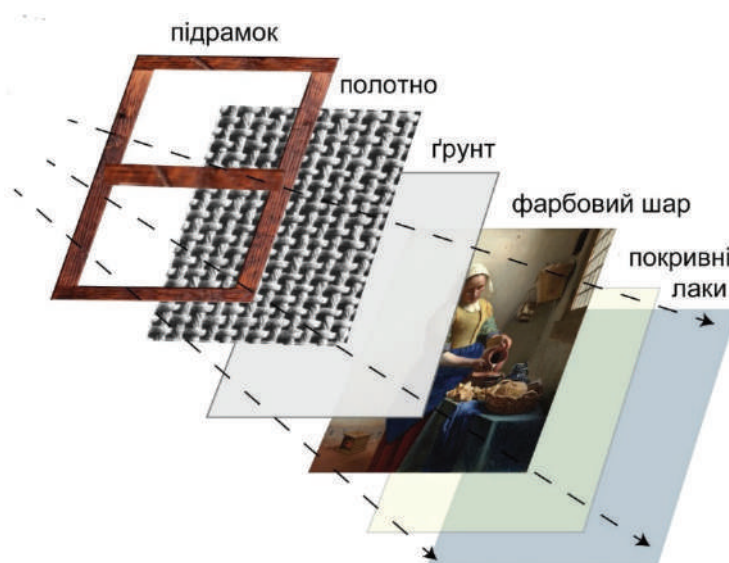
Іл. 1. Області спектру електромагнітних хвиль ультрафіолетового, видимого і інфрачервоного діапазонів



Іл. 2. Стереоскопічний мікроскоп МБС 12



Іл. 3. Цифровий USB-мікроскоп Sigeta Expert

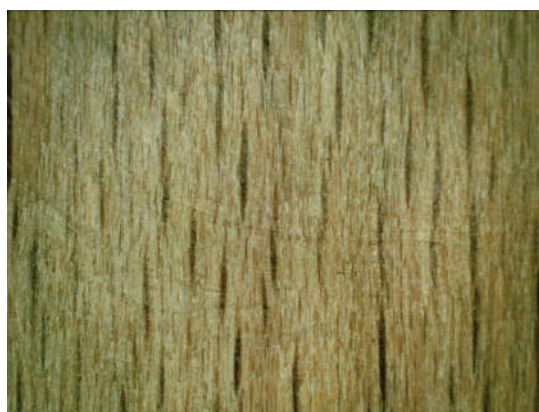
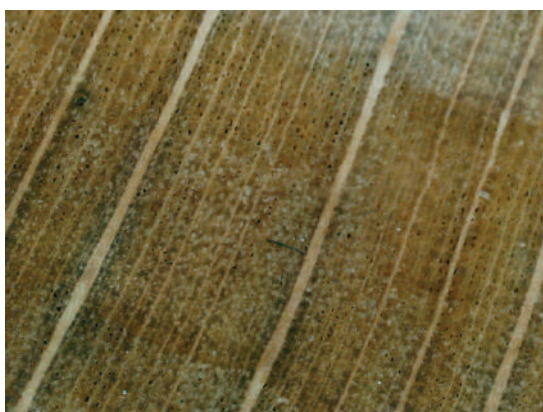


Іл. 4. Послідовність аналізу творів живопису при візуальному і мікроскопічному дослідженні

Джерело зображення: <http://countingvermeer.rkdmonographs.nl/chapter-2-the-use-of-x-radiographs-in-the-study-of-paintings/making-and-interpreting-x-radiographs>



Іл. 5. Макрофотографія деревини дуба (збільшення x50),
поперечний розпил (ліворуч) та тангенційний розпил (праворуч)



Іл. 6. Макрофотографія деревини бука (збільшення x50),
поперечний розпил (ліворуч) та тангенційний розпил (праворуч)



Іл. 7. Макрофотографія деревини бука (збільшення x50),
поперечний розпил (ліворуч) та тангенційний розпил (праворуч)



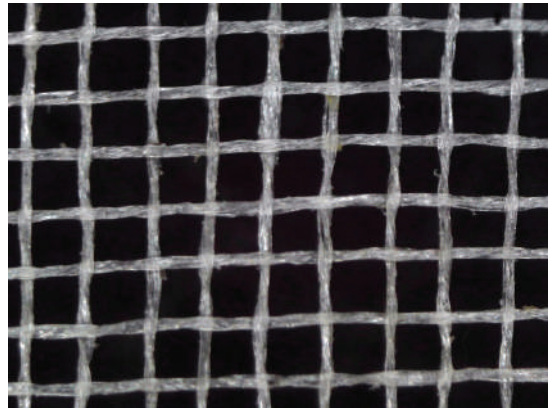
Лл. 8. Макрофотографія полотна
з конопляного волокна
(збільшення x50)



Лл.9. Макрофотографія полотна
з лляного волокна (збільшення x50)



Лл. 10. Макрофотографія полотна
з бавовняного волокна
(збільшення x250)



Лл. 11. Макрофотографія полотна
з шовкового волокна
(збільшення x250)



Лл. 12. Макрофотографія полотна
простого прямого переплетення
(збільшення x50)



Лл. 13. Макрофотографія полотна
складного прямого переплетення (репс)
(збільшення x50)



Іл. 14. Макрофотографія полотна складного прямого переплетення (рогожка) (збільшення $\times 50$)



Іл. 15. Макрофотографія полотна діагонального (саржевого) переплетення (збільшення $\times 50$)



Іл. 16. Розсувний підрамок, виготовлений у XIX ст.



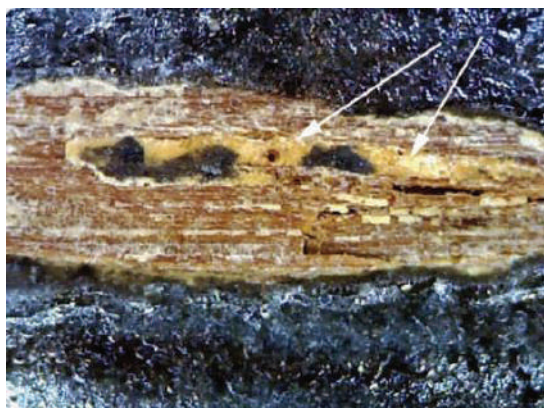
Іл. 17. Розсувний підрамок, виготовлений у XX ст.



Іл. 18. Штамп на підрамку — логотип магазину малярського приладдя «Lefranc et Cie», який використовувався у 1880–1896 рр. (Labreuche, P., 2008)



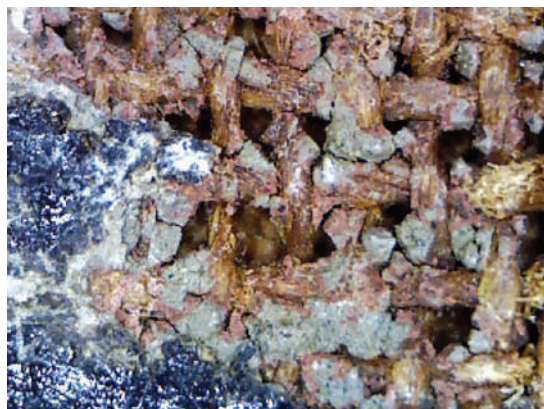
Іл. 19. Штамп на звороті полотна — логотип торговця малярським приладдям «Binant», який використовувався у 1824–1854 рр. (Ravaud, E., et al., 2014)



Іл. 20. Макрофотографія ґрунту на дерев'яній основі (збільшення x50), картина XVII ст.



Іл. 21. Макрофотографія ґрунту на полотні (збільшення x50), картина XVII ст.



Іл. 22. Макрофотографія ґрунту двошарового (збільшення x50), картина XVIII ст.



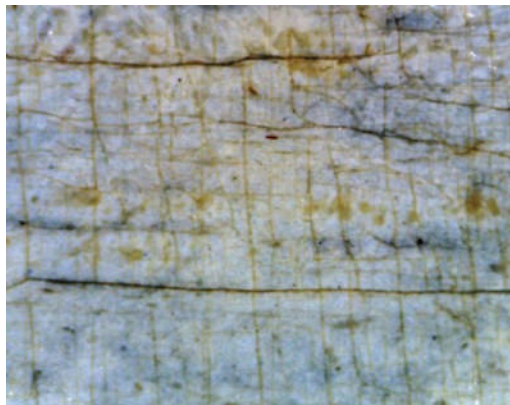
Іл. 23. Макрофотографія ґрунту одношарового (збільшення x50), картина XVIII ст.



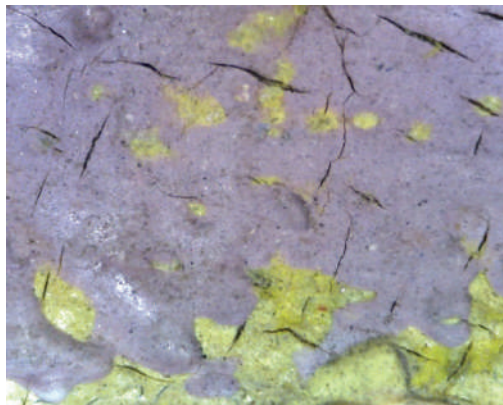
Іл. 24. Макрофотографія ґрунту фабричного двошарового (збільшення x50), картина XIX ст



Іл. 25. Макрофотографія ґрунту фабричного одношарового (збільшення x50), картина XIX ст.



Іл. 26. Макрофотографія краquelюра ґрунтового походження, живопис на дереві (збільшення x50)



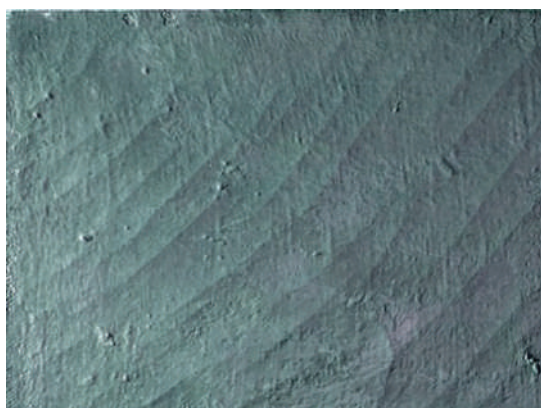
Іл. 27. Макрофотографія краquelюра ґрунтового походження, живопис на полотні (збільшення x50)



Іл. 28. Макрофотографія краquelюра, обумовленого старінням в'язива (збільшення x50)



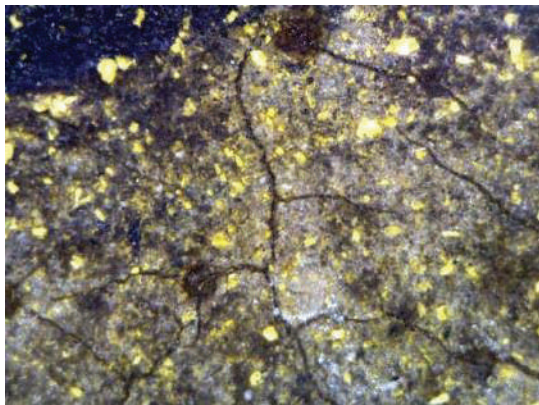
Іл. 29. Макрофотографія краquelюра, обумовленого нерівномірним висиханням фарбового шару і ґрунту (збільшення x50)



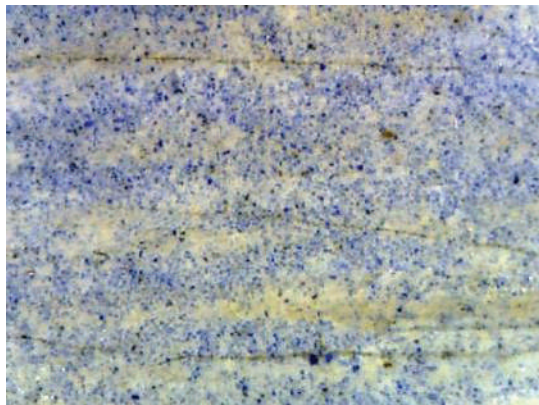
Іл. 30. Фотографія деформаційного краquelюра, який утворився при натягуванні полотна на реставраційний підрамок



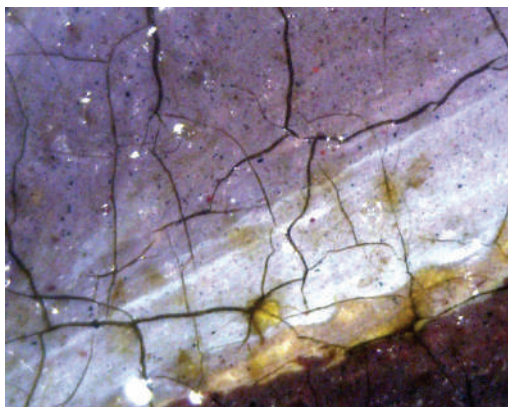
Іл. 31. Макрофотографія рисунку, який імітує природний краquelюр (збільшення x50)



Іл. 32. Дисперсність пігментів
у фарбовому шарі картини XVI ст.
(збільшення x50)



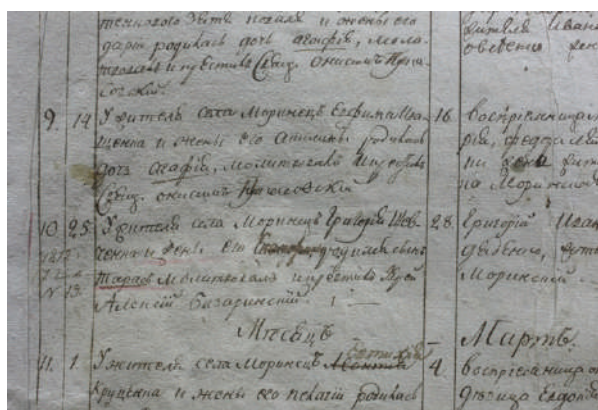
Іл. 33. Дисперсність пігментів
у фарбовому шарі картини XVII ст.
(збільшення x50)



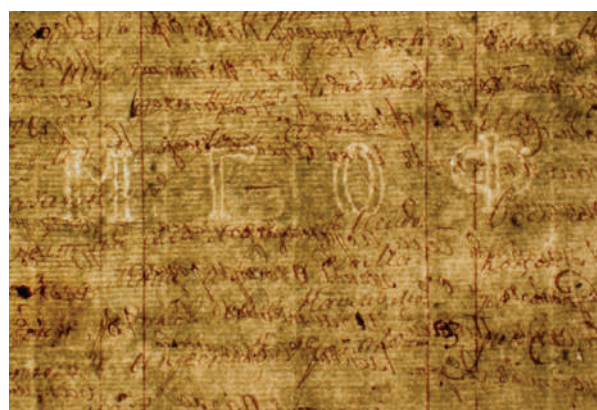
Іл. 34. Дисперсність пігментів
у фарбовому шарі картини XIX ст.
(збільшення x50)

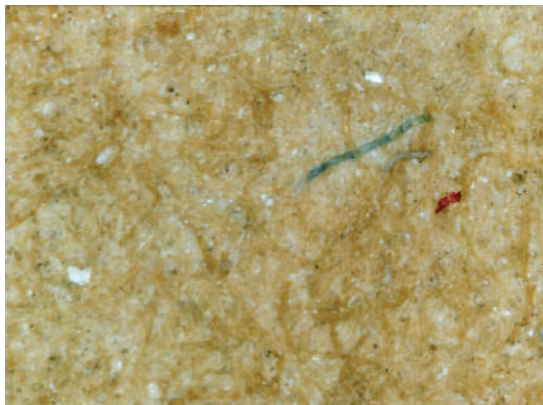


Іл. 35. Подрібнений природний малахіт.
Різний ступінь помелу призводить до зміни
яскравості пігменту. Джерело ілюстрації:
Gettens, R. J., Fitzhugh, E. W., 1974

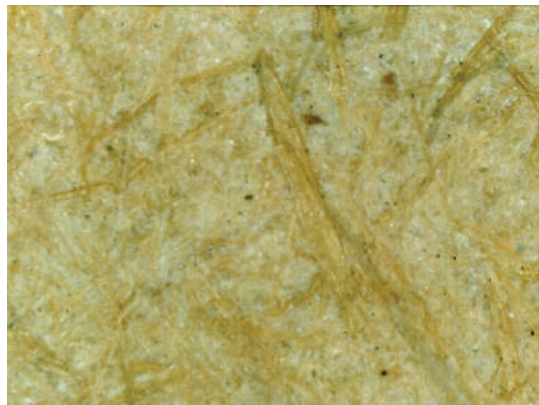


Іл. 36. Фотографія аркушу метричної книги с. Моринці Звенигородського повіту Київської губернії (Національний музей Тараса Шевченка, А-60, арк. 24) у бічному світлі (ліворуч) і наскрізному світлі (праворуч). У наскрізному світлі помітні лінії паперовідливної сітки і філігрань з літерами «МГОФ», яка є типовою для паперу, виготовленого у 1810-1817 рр. (Klerikov, S.A., 1978)





Іл.37. Макрофотографія рослинних волокон і наповнювача у складі паперу (збільшення x250)



Іл. 38. Макрофотографія рослинних волокон і волокон деревної целюлози у складі паперу (збільшення x250)



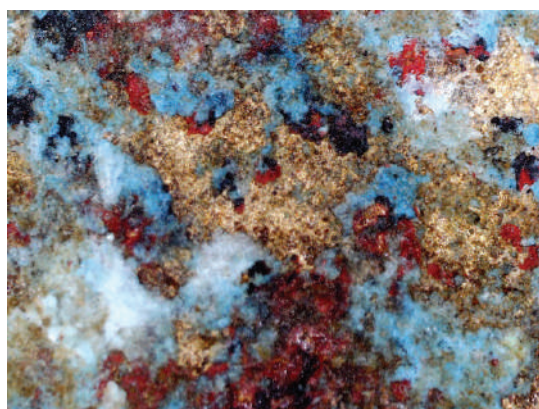
Іл.39. Макрофотографія фрагмента оригінального античного виробу (збільшення x50)



Іл. 40. Макрофотографія фрагмента золотого виробу, виготовленого у стилістиці античного часу (збільшення x10)



Іл.41. Макрофотографія природної патини на поверхні виробу з бронзи (збільшення x50)



Іл. 42. Макрофотографія штучної патини на поверхні виробу з бронзи (збільшення x50)



Іл. 43. Джерела ультрафіолетового випромінювання (ліворуч) та огляд творів живопису в УФ діапазоні (праворуч)



Іл. 44. Невідомий художник. Портрет невідомої жінки (НМІУ, інв. № М–31), полотно, олія, 64,5х49,3. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та УФ світлі (праворуч). В УФ світлі помітне потоншення і видалення лаку на окремих ділянках твору



Іл. 45. Іван Шавикін. Портрет Т.Г. Шевченка (Національний музей Тараса Шевченка, Інв. № Ж-488), полотно, олія, 24,5х21,0. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). В УФ-світлі помітне зеленкувате світіння покриття, яке є типовим для старих смоляних лаків



Іл. 46. Вільгельм Котарбінський. Ранковий туман (Музей Ханенків, інв. № 337 ЖК), полотно, олія, 124х62. Фотографія у видимому світлі. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). В УФ-світлі спостерігається блакитна флуоресценція покриття, яка є типовою для сучасних синтетичних лаків



Іл. 47. Клод-Луї Муше. Куртизанка у Венеції, 1873, полотно, олія, 46х36. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). Піддана реставрації область у центральній частині твору в УФ-світлі виглядає темно-фіолетовою, що свідчить про виконання тонувань менше ніж 30 років тому



Іл. 48. Копія з картини Антоніса ван Дейка. Портрет чоловіка у чорному (Музей Ханенків, інв. № 17 ЖК), полотно, олія, 87,5 х 64,5. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). В УФ-світлі помітні недавні реставраційні тонування (виглядають темно-фіолетовими), а також тонування, нанесені близько 70–100 років тому (тьмяно-бузкові плями)



Іл. 49. Карта «Вид на Кампен» (Музей Ханенків, інв. № 2922 Гр), 1597, папір, гравюра на міді, 330х485. Фотографія у видимому світлі. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). В УФ світлі папір має рівномірне світле блакитне світіння, яке є типовим для паперу, виготовленого до початку ХІХ ст.



Іл. 50. Сергій Шишко. Жіночий портрет в хустині. 1941, папір, графітний олівець. 265х211. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). В УФ-світлі папір має насичене бузково-фіолетове світіння, яке є типовим для паперу зі значним вмістом наповнювачів



Іл. 51. Сергій Шишко. Пейзаж з церквою. 1976, папір, графітний олівець. 298x203. Фотографія у видимому світлі. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) та в УФ-діапазоні (праворуч). В УФ-світлі — папір має яскраве молочно-блакитне світіння Фотографія картини у видимому світлі



Іл. 52. Модифікований для зйомки в ІЧ діапазоні фотоапарат, обладнаний фільтром



Іл. 53. Огляд твору живопису в ІЧ-діапазоні при наявності джерела інфрачервоного випромінювання



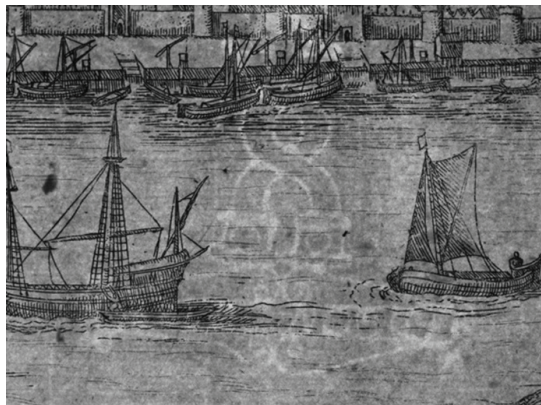
Іл. 54. Абрахам Діпраам. Солдат та служниця (Музей Ханенків, інв. № 539 ЖБ). дерево, олія. 38x28,6. Фотографії фрагмента картини у видимому світлі (ліворуч) і бічному ІЧ-світлі (праворуч). В ІЧ-діапазоні помітні лінії детального підготовчого рисунка і авторські зміни композиції



Іл. 55. Копія з картини Помпео Джироламо Батоні. Різдво (Музей Ханенків, інв. № 333 ЖК). полотно, олія. 57x45. Фотографії фрагмента картини у видимому світлі (ліворуч) і бічному ІЧ-світлі (праворуч). В ІЧ-діапазоні сині фарби виглядають чорними, що є типовим для берлінської лазури



Іл. 56. Невідомий художник. Біля моря. полотно, олія. 39x50. Фотографії у видимому світлі (ліворуч) і наскрізному ІЧ-світлі (праворуч). У наскрізному ІЧ-світлі помітні авторські зміни композиції



Іл. 57. Карта «Вид на Кампен» (Музей Ханенків, інв. № 2922 Гр), 1597, папір, гравюра на міді, 330х485. Фотографії фрагмента карти у видимому світлі (ліворуч) і наскрізному ІЧ-світлі (праворуч). В ІЧ-світлі фарба гравюри виглядає чорною, що є типовим для чорних пігментів на основі вуглецю (сажа), помітні лінії паперовідливної сітки і водяний знак

Information about the author:

Андріанова Олена Борисівна,
кандидатка хімічних наук,
магістр мистецтвознавства,
Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»,
директорка

МЕЖІ МИСТЕЦТВА: НАУКОВІ ТА НАВКОЛОХУДОЖНІ ДИСКУСІЇ

Анастасія Барановська

ВСТУП

Подолання художніх канонів традиційного мистецтва з приходом авангарду призвело до «розмиття» поняття мистецтва. Парадоксальною є ситуація, коли художник все може назвати мистецтвом, але при цьому не все мистецтвом стає та визнається. Існує безліч творів художників, зміст яких не розкривається завдяки творчій діяльності автора, а ставить у глухий кут, як глядача, так і досвідчених критиків. Існують роботи, в яких «новизна» досягається виключно за рахунок використання «табуйованих» зображень або дій. Ще однією проблемою постає розрізнення «гри у кітч» та справжнього кітчу. З активним нав'язуванням позиції, що мистецтвом є все, із запереченням «художнього», публіка все більше стає «всеїдною», а з іншого боку — гострі суперечки навколо сучасного мистецтва між видатними критиками та теоретиками мистецтва не вщухають: проблема меж мистецтва розглядається в контексті, що є мистецтвом, а що до нього не може бути віднесено, та які критерії існують для такого розмежування.

1. Теоретичні спроби і складнощі на шляху визначення сучасного мистецтва і його меж

У ХХ столітті самовираження митців вийшло за межі традиційних художніх форм. Протягом півстоліття «нове», революційне мистецтво пройшло шлях від категорій «немистецтво», «антимистецтво» до визнання світовими музейними інституціями.

Сьогодні обсяг поняття «мистецтво», на відміну від класичного поняття «витончених мистецтв», включає набагато більше категорій, в тому числі такі, як концептуальне мистецтво, мистецтво нових медіа, стріт-арт, саунд-арт, нейро-арт. Якщо ж досліджувати усю сукупність арт-об'єктів, що репрезентуються у художніх галереях, то видається, що мистецтво не має меж, що мистецтвом є все.

Подібне розмивання меж мистецтва алогічне за науковим критеріями. Відповідно до закону співвідношення обсягу та змісту будь-якого поняття, чим ширший обсяг поняття, тим вужчий його зміст. І якщо обсяг мистецтва — все, то зміст мистецтва втрачається. Тож ідея про відсутність меж у мистецтві є згубною для його змісту, суті.

Три століття знадобилось митцям, філософам та естетам, щоб від розуміння мистецтва у добу Відродження дійти до його визначення як «мімезису

прекрасного» і об'єднання 7 категорій у «витончені мистецтва». Ще більше складнощів викликає визначення поняття «мистецтво» у наш час.

Тож не дивно, що антиесенціалістська теорія (прихильниками її є Вейтц, Кеннік, Зіфф), що обґрунтовує неможливість визначення мистецтва, у 1950–1960-ті стала провідною у Америці, хоча і найбільш радикальною. Так, американський художник та теоретик мистецтва Поль Зіфф зазначає: «Ми знаємо, що таке мистецтво, коли ніхто про це нас не питає; тобто ми знаємо досить добре, як правильно застосовувати слово “мистецтво”. А коли нас питають, що таке мистецтво, ми не можемо відповісти» (Ziff P., Dickie G., 1997).

Через відсутність об'єктивних, сформульованих у доктрині критеріїв визначення мистецтва, у художній середі продовжуються суперечки, щодо визнання чи невизнання безлічі об'єктів мистецтвом, а видатні теоретики мистецтва не відступають перед «задачею» виокремити специфічні ознаки мистецтва.

Цікаво, що у середині 60-х, коли на Заході мистецтво модернізму вже мало абсолютну перевагу перед академічним, у п'ятитомній «Енциклопедії мистецтва» («Encyclopedia of Art») 1966 року, виданій у Нью-Йорку, не міститься «будь-якого змістовного розшифрування феномену, якому вона присвячена», а у «Британській енциклопедії» («Encyclopedia Britannica») 1965 року «вказується лише на те, що мистецтво (майстерність) зберігає свій зв'язок із ремеслом та з витонченими мистецтвами» (Yeremeev A. F., 1987). В той самий час радянські теоретики мистецтва аналізували західне «немистецтво» та виступали проти «розмивання» меж мистецтва, присвячуючи безліч праць аналізу художності у творах мистецтва і апелюючи до того, що «немистецтво» не має художніх критеріїв оцінки.

У 30-х роках ХХ століття в Америці почали виникати музеї сучасного мистецтва, які підтримували авангардне мистецтво та остаточно зміцнили його статус. Те, що не було художнім з точки зору самих творців, потрапляючи в музеї, викликаючи запеклі суперечки критиків, — стало вважатися явищами новаторського мистецтва. Беньямін В. назвав це «аурою», оскільки поміщений в музей предмет став набувати якості ніби художності, навіть незважаючи на її повну відсутність (Benyamin V., Grishyn M., Saveljeva, Tyura V., 2010).

Тут варто згадати інституційну теорію визначення мистецтва, що була висунута Д. Дікі у статті «Визначаючи мистецтво», в якій останній вважає, що присвоєння артефакту статусу мистецтва залежить від інституційного оформлення, тобто репрезентації у музеї чи галереї. Сам Дікі, обґрунтовуючи власну теорію, погоджується із Артуром Данто, цитуючи останнього: «Мистецтву необхідне щось таке, чого око не може виявити, — атмосфера художньої теорії, знання історії мистецтва, тобто художній світ» (Ziff P., Dickie G.,

1997). Щось дуже подібне про художнє поле, яке складається із критиків, клієнтів, спонсорів, колекціонерів, інших художників, які за допомогою мови, обговорень формують уявлення про окремого художника, про окремий артефакт як мистецький, говорить французький соціолог П'єр Бурдьє. На його думку, таке уявлення має об'єктивний характер через довгий історичний розвиток, через тривалий період дискусії (Bourdieu P.).

Продовжуючи розвивати тезу Данто про художній світ, Дікі стверджує, що твір мистецтва — це артефакт, якому певне суспільство або соціальна група привласнили статус кандидата для оцінки всередині системи художнього світу, тобто через інституційне представлення.

Очевидно, що інституційна теорія надто поверхова. Грейсон Перрі, володар премії Тернера та один із самих впливових художників сучасного мистецтва, у своїй книзі «Тому що це сучасне мистецтво!» також не підтримує ідею, що усе може бути мистецтвом, і що усе, що виставлене у галереї є мистецтвом. Він каже, що подібна практика трапляється у світі мистецтва часто і називає це «запозиченою важливістю». При цьому він додає, «що можна подивитись виставку і сказати: «Ой, мені подобається ця політична тема. Вона дійсно важлива, про неї варто говорити. Але на мистецтво це не тягне» (Perry G., 2017).

Крім того, у 1999 році у Великобританії був заснований міжнародний мистецький напрям стакізм, нині поширений у 52 країнах світу, що також називає себе рухом анти-анти-арт. У маніфесті стакізму зазначено «Мистецтво, якому потрібна галерея, щоб бути мистецтвом, не є мистецтвом» (Stuckist manifesto).

Німецький теоретик Ніклас Луман заперечує можливість спостерігати межу і перехід від немистецтва до мистецтва. На його думку, межа є результат рефлексії. Я бачу об'єкт як немистецький, потім вже бачу його як мистецький, і таким чином з'являється межа (Bondarevska I.A., 2017).

Деякі критики поєднують у визначенні твору мистецтва усі перелічені вище підходи і при цьому не заперечують права глядача вирішувати, чи є артефакт мистецтвом.

Слабким місцем усіх вищезазначених концепцій є те, що не приділена увага суттєвим ознакам, критеріям мистецтва, підставам, на яких об'єкт сприймається мистецьким. Ставлення до об'єкту в даному випадку залежить від суб'єктивних оцінок, в першу чергу, критиків та музейних кураторів, в той час, як існує безліч прикладів зміни смаків у мистецьких колах. Грішин М. навіть визначив нову, порівняно з «класичною» ситуацію функціонування мистецтва у суспільстві: «новизна артефакту, яка виходить за межі культурного контексту, потребує визнання з боку авторитету. Виникає така, що не має аналогів в сакральному або новоевропейському мистецтві, ситуація, коли на перше

місце виходить не твір і не творець-художник, а арт-критик, що створює геніїв, і відмовляє «нікчемам» (Benyamin V., Grishyn M., Saveljeva, Tyupa V., 2010).

Тьеррі де Дюв у своїй роботі «Іменем мистецтва. До археології сучасності» схиляється до номіналістської онтології: «Пісуар Дюшана виявляє магічну владу слова «мистецтво»,...він...ілюструє невизначеність, відкритість та незавершеність поняття «мистецтво»...є емблемою теорії мистецтва як перформативного утворення.... ніщо не відрізняє його від будь-якого пісуару, немистецтва, за винятком, знову ж таки, найменування мистецтво» (Duve T. d., 2014).

Джозеф Кошут, як і Дональ Джадд, у 1960-ті роки також притримувався номіналістської онтології. Він вважав, що розуміння артефакту у якості мистецтва повинно бути апіорним, чистою позадосвідною данністю. Якщо художник говорить, що певний твір мистецтва є мистецтво, то це означає, що такий твір мистецтва визначає поняття мистецтва. При цьому бажано помістити артефакт у певний контекст, наприклад виставити у галереї. Тоді апіорне розуміння буде підкріплене емпіричним шляхом.

Отже, витвір мистецтва стає витвором мистецтва тому, що хтось (сам художник або хтось інший) про це сказав і представив його для оцінки іншим. Але водночас постає запитання: хто має право так сказати?

Відомий історик мистецтва Ернст Гомбріх вважає, що мистецтво як таке не існує, існують тільки художники. Тоді постає питання, хто є художником у час, коли навіть художня освіта не є обов'язковою, щоб назватися художником?

Кошут відповідає на це питання наступним чином: «Цінність» окремих художників після Дюшана можна визначити залежно від того, наскільки вони задаються питаннями щодо природи мистецтва; інакшими словами, “що вони додали до поняття мистецтва” або чого там не було до того, як вони почали» (Kosuth J.).

При цьому Кошут не заперечує того, що живопис або скульптура є мистецтвом. Він навіть підкреслює, що живопис є видом мистецтва. На його думку, якщо художник займається живописом (або скульптурою), він приймає традицію, яка слідує за ними, яка ніби скеровує художника згори. Займатись живописом означає не запитувати про природу мистецтва, а приймати її європейську традицію.

Однак, аналізуючи тезу Кошута про винайдення художником «нової подачі мистецтва» (крім використання мови традиційного мистецтва), постає питання, чи дійсно зміна форми або медіуму мистецтва з олії на будь-що інше (тіло, кров, ідея, банан) додасть щось нове після зміни природи мистецтва Дюшаном. Адже концепція природи мистецтва Дюшана полягала в тому, що все може бути мистецтвом, якщо так сказав художник; що будь-що може бути презентоване як мистецтво із вкладенням у нього нового змісту.

З приводу концептуального мистецтва, що протиставляється традиційному, художники-стакісти у своєму маніфесті (2000 р.) зазначали, що «Концептуалізм так називають не тому, що він породжує безліч ідей (концепцій), а тому, що йому ніколи не вдається просунутися за межі однієї єдиної концепції, а саме оригінальної думки Дюшана» (A stuckist document).

Тим не менше, ідея представити щось нове, що ще не створювалось раніше, прижилася у сучасному мистецтві, хоча новизна найчастіше полягає у використанні незвичного засобу вираження і залишається в рамках концептуального мистецтва.

Як зазначалось вище, визначити мистецтво лише через нескінченність нових форм неможливо, оскільки розмиється і зникне його зміст. Слід виокремити внутрішні, суттєві ознаки, що притаманні творам мистецтва.

Повертаючись до досліджень Данто, слід погодитись з висунутим ним постулатом про те, що «твори мистецтва є завжди про щось, володіють відповідним змістовним значенням. А змісти втілені в тому предметі, котрий ними володіє» (Danto A., 2018). Єдність форми і змісту твору мистецтва, коли форма кореспондує змісту, виражає його, відповідно до задуму художника доносить ідею автора, викликає сприйняття твору і відповідні почуття — ось одна із внутрішніх ознак мистецтва.

Лев Толстой вважав, мистецтво — це передача почуття, коли одна людина свідомо відомими зовнішніми знаками (тобто через певну форму, образ) передає іншим свої почуття, а інші люди заражаються ними (Tolstoy L.N., 2018). З емоції форми починається мистецтво, вважав видатний радянський психолог Лев Виготський. Далі слід зазначити, що форма не повинна заважати сприйняттю змісту, вона повинна йому сприяти. «Породжене мистецтвом почуття дає більш високе, організоване, упорядковане, справді людське переживання світу» (Yeremeev A. F., 1987).

Продовжуючи аналізувати форму та зміст мистецтва, стверджуючи, що кожен твір мистецтва володіє універсальною художністю, Артур Данто задається питанням, який інтерес може представляти для поціновувачів мистецтва інсталяція Фішлі та Вайса у магазинній вітрині у вигляді драбин та ганчір'я, вимазаного фарбою, або як відрізнити мистецтво від реальних речей, які мистецтвом не є, але можуть бути використані у якості творів мистецтва (Danto A. 2018). Якщо самовираження Фішлі та Вайса (зв'язок між формою та змістом їх арт-об'єктів) не зрозуміле навіть критику та теоретику мистецтва, то чи буде воно вважатись художнім самовираженням? На думку мистецтвознавців, завжди зміст твору призначений передавати суб'єктивно-пристрастне почуття автора у ставленні до світу, його духовний досвід. Очевидно, у даному випадку, при простому переносі реальних речей у контекст виставкового простору цього не відбувається.

При цьому, як вже зазначалось, артефакту потрібне визнання і критиками, і суспільством.

На соціальній значимості твору та його соціальному визнанні наполягає Савельєва О. «Індивідуальний досвід «відчування» цінний лише тоді, коли має загальний для людей зміст, цінний для багатьох, а не залишається «окремим випадком», і заслуговує соціального тиражування. Інакше нехай досвід так і залишається індивідуальним» (Benyamin V., Grishyn M., Saveljeva, Tyupa V., 2010). Така соціальна значимість, як підкреслює Савельєва, повинна бути публічно визнана, твір мистецтва повинен пройти легітимізацію у суспільстві.

Таке твердження кореспондує концепції Бурд'є про історичне, «ненасильницьке» укорінення розуміння мистецтва завдяки, в тому числі, обговоренню у «художньому полі». Слушно зазначає Тюпа В., що «Парадигми художності являють собою історично конкретні системні єдності аксіоматичних (для свого часу) загальнокультурних уявлень про місце мистецтва в житті людини і суспільства, ...його... засоби, про критерії і зразки художності. ... охоплюють не тільки тих, хто створює, але і тих, хто сприймає мистецтво: це культуроутворююче єднання безлічі свідомостей із загальною для них художньою інтенцією» (Benyamin V., Grishyn M., Saveljeva, Tyupa V., 2010).

Якщо імпресіонізм та постімпресіонізм, зустрінуті без захоплення, вже через 20-30 років після свого виникнення були засвоєні безліччю свідомостей, то деякі напрями сучасного мистецтва навіть у ХХІ столітті після спливу 50–100 років не «приживаються». Про це красномовно говорять назви книжок, виданих мистецтвознавцями: «Хто боїться сучасного мистецтва?». Кен Ан і Джесіка Черазі, «Незрозуміле мистецтво. Від Моне до Бенксі» Віла Гомперца, «Мистецтво дивитись. Як сприймати сучасне мистецтво» Оссіана Уорда. Культурноутворюючого єднання у розумінні сучасного мистецтва, прийняття посткласичної художньої парадигми в усіх її проявах суспільством та критиками не сталося. Новаторство у сучасному мистецтві не може підмінити суттєвих ознак мистецтва: єдності форми та змісту, що несуть соціальну значимість. Як зазначає М. В. Грішин, «Межі сучасного мистецтва встановляться тоді, коли «провісницькому», «новаторському» баченню сучасного художника, який відмовився від «класичного погляду» на світ, буде відповідати настільки ж некласична картина світу, яка утвердилась як факт масової культурної свідомості, а не продукт мислення кількох десятків просунутих теоретиків» (Benyamin V., Grishyn M., Saveljeva O., Tyupa V., 2010).

Якщо проаналізувати усю множину творів, які переважною більшістю визнаються мистецтвом, то можна побачити, що зміст цих творів викликає почуття захоплення (від естетичного враження у класичному мистецтві до захоплення інтелектуальною складністю ідеї — новизною смислу, іншим кутом зору на природу речей у концептуальному мистецтві), хвилювання або

шоку. Якщо мова артефакту є незрозумілою або надто спрощеною, через що зміст арт-об'єкту не викликає сприйняття, почуттів та емоцій, то очевидно, що такий об'єкт перестає відповідати навіть мінімальному набору критеріїв, а будь-які позахудожні можливості оцінити твір відсутні, в той час як формальні критерії (представлення у галереї) не можуть бути визначальними, тому що не містять в собі підґрунтя для критичної оцінки артефакту. Саме художність твору, або, іншими словами, вираження суб'єктивного досвіду художника у конкретно-чуттєвій формі, передбачає його можливість бути зрозумілим, сприйнятим, викликає переживання, асоціації, емоції відповідно до ідеї, задуму автора.

Отже, твору мистецтва притаманні такі суттєві, визначальні риси, як єдність форми та змісту, якими передається індивідуальний досвід, ідея, задум митця, здатний викликати сприйняття та переживання у інших людей, такі як захоплення, хвилювання або шок, через що твір стає соціально значущим і отримує визнання як мистецтво у суспільстві.

Варто також зазначити, що слід погодитись із думкою Грішина, «що суворі, визначені і об'єктивні межі мистецтва існують тільки у його різновидах, що зберегли зв'язок з класичною традицією і є її носіями у сучасному світі» (Benyamin V., Grishyn M., Saveljeva O., Tyura V., 2010). Саме тому, вказані вище суттєві ознаки є лише орієнтиром, що надає можливість відповісти на питання, чи є певний артефакт мистецтвом чи ні щодо сучасного мистецтва.

У випадку, коли немає однозначної думки у художній середі щодо конкретного артефакту, поціновувач мистецтва, використовуючи ці мінімальні критерії разом із власним культурним досвідом може скласти свою думку. Про це говорить критик Кокс у огляді першої виставки сучасного мистецтва у Америці, звертаючись до людей: «саме для вас створюється мистецтво, і самі судіть чесно, чи корисно те, що називає себе мистецтвом, для вас або для світу. Ви можете помилятися, але, в основному, ваші інстинкти вірні, і, крім того, ви і є останній суддя. Якщо ваш шунок бунтує проти цього мотлоху, то тому, що це не годиться людині за їжу» (Ziff P., Dickie G., 1997).

Також слід зазначити, що у марксистській естетиці та мистецтвознавстві ХХ століття, багато теоретиків для нетрадиційного (некласичного) мистецтва використовували такі категорії, як «немистецтво», «антимистецтво». І до сьогодні ці категорії є вживаними та актуальними. Їх використовують Манін у праці «Неискусство как искусство», Крючкова у праці «Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений», Бичков у «Лексикон нон-класики. Художественно-эстетическая культура ХХ века» та багато інших теоретиків, які відстоюють позицію традиційного мистецтва як єдиного мистецтва на протигагу мистецьким напрямкам модернізму та постмодернізму. Крім того, поняття антимистецтво використовувалось дадаїстами,

концептуалістами, групою Молодих британських художників, стакістами та іншими художниками на Заході.

Такий поділ мистецтва на традиційне та антимистецтво є небезпідставним. Навіть видатний художник сучасності Герхард Ріхтер із смутком зазначає, що 80 відсотків того, що представлено на арт-ринку є сміттям. Через розмивання меж мистецтва і відсутність усталених орієнтирів у культурному полі, арт-об'єкти, що не представляють ані художньої, ані інтелектуальної чи соціальної цінності, потрапляючи у виставковий простір, «легалізуються» на рівні з мистецькими творами. Гавриляченко зазначає, що таке «інше» виходить за межі мистецтва, і невідворотно буде оформлене термінологічно, але досі завзято «мімікрує» під мистецтво (Benyamin V., Grishyn M., Saveljeva O., Tyura V., 2010).

Аналізуючи ставлення до авангардистських течій, що заклали фундамент для дискусій, Тьеррі де Дюв (бельгійсько-канадський теоретик сучасного мистецтва, художній критик, куратор, викладач та автор багатьох книг, присвячених теорії сучасного мистецтва) говорить про те, що не знає, чи буде досягнуто консенсусу. На його думку, для одних негативізм і руйнування канонів мистецтва авангардом є революційним розвитком мистецтва, на думку інших — такий негативізм «декласує» мистецтво. Дюв зазначає, що тут неможливо бути безпристрасним істориком та займати дві позиції одночасно. В будь-якому разі, сьогодняшня художня парадигма вже розмежовує мистецтво на класичне та інші види мистецтва, а всезагальна інтенція вважати мистецтвом «усе» з початку ХХ століття так і не сформувалась.

2. Суперечлива природа концептуального та кітчевого мистецтва

Сьогодні концептуальне та кітчеве мистецтво є найбільш актуальним, попри те природа такого мистецтва викликає жвавий дискурс у художній середі, в першу чергу, щодо його надто незвичних або надто баналізованих форм виразності.

Марсель Дюшан вважається одним з перших художників — концептуалістів, оскільки переніс акценти з зовнішнього вигляду об'єкту на закладену у нього концепцію.

Художник та критик Джозеф Кошут наголошував, що за допомогою самодостатнього редімейду мистецтво змінило свій фокус з форми мови на те, про що говорилося, що при цьому змінилася природа мистецтва: від питання морфології — до питання функції. Ця зміна (від «зовнішності» до «концепції») стала початком модернізму і початком концептуального мистецтва.

Головне питання для митця відтепер є питання про природу мистецтва: що є мистецтво?

Серед найбільш відомих двадцятирічного на той час Джозефа Кошута є робота «Один і три стільці» 1965 року, що представляє собою стілець, фото-

графію цього стільця та його словникове визначення. Таким чином, Кошут ставить питання, що є стілець, і одночасно демонструє, що це і предмет, і його образ (зображення), і значення (текст). За задумом Кошута стілець і його фотографія повинні змінюватися з кожною новою експозицією, однак копія словникової статті «стілець» і схема з інструкціями установки роботи «Один і три стільця» залишаються незмінними.

У 1970 році 25-річний Кошут був куратором виставки концептуального мистецтва «Інформація» в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку, яка позиціонувала мистецтво як джерело інформації та ідей. Робота «Один і три стільці» експонувалась на цій виставці.

Згодом Кошут відкидає матеріали і залишає лише тексти. У серії «Мистецтво у якості ідеї як ідеї» (1966–1968) він дає словникові визначення слів, як, наприклад, «визначення», «вода», «значення», «ідея».

Під впливом ідей Дюшана художники 1950–1960-х почали використовувати будь-який матеріал, в тому числі, власне тіло, якщо такий медіа міг розкрити певну ідею.

Так, засновник міжнародної групи «Флюксус», Джордж Мачюнас, казав: «Все може стати мистецтвом і кожен може створювати його» (Phillips Sam., 2016). За принципом «зроби сам» з мінімалістичними інструкціями здійснювались перформанси «Флюксусу». Мієко Сиомі називала результат своєї творчості «відкритою подією». Це було «запрошення відкрити те, що закрито». Учасників акції просили точно описати, що відбулось з ними у момент «події». Це елементарне завдання було випадком на адресу статусного мистецтва, що містилось у музеях, та зв'язало усіх учасників актом взаємодії. «Фортепіанна п'єса для Девіда Тюдора No 2» (1960 р.) Ламонте Янга представляла собою такий припис: «Відкрийте кришку клавіатури фортепіано, не здійснивши при цьому жодного чутного звуку. Повторіть стільки разів, скільки буде завгодно» (Rush M., 2018).

Для «Флюксуса» близькими були ідеї дада як антимистецтва. Джордж Мачюнас у своєму маніфесті писав про неодада у мистецтві. Учасники руху «Флюксус» заперечували «класичний модернізм». Вони стирали межу між мистецтвом та буденними предметами або діями.

Концептуальний твір «Лайно художника» П'єро Мандзоні (1961 р.) є прикладом їдкої критики арт-ринку. На його думку твори мистецтва підпорядковані загальним механізмам споживання та товаризації. Кінцевий продукт художника оточений ореолом і перетворюється на елітний товар. У 1961 році, насміхаючись над арт-ринком та очікуваннями колекціонерів від художника він писав: «Якщо колекціонери чекають від художника чогось інтимного, дійсно особистого — ось їм його власне лайно» (An K., Cerasi J., 2018). 90 консервних банок з лайном успішно продавались за ціною золота,

що демонструвало те, якою «всеїдною» є публіка, якщо «товар» виготовив художник.

Тут спадає на думку перформанс Олександра Бренера, що потиснув руку одному з найвідоміших кураторів — Хансу Ульріху Обрісту, рукою, вимашеною у лайні. Тільки тому, що цей акт здійснив художник, Обріст терпів приниження. І тут постає важливе питання про наслідки переходу меж у мистецтві. Чи готове суспільство, яке споконвіку закладало ідеї поваги до людської гідності, до неприємних наслідків? Принаймні, в основному законі України — Конституції України — проголошується, що «Людина, її життя і здоров'я, честь і гідність ... визнаються в Україні найвищою соціальною цінністю». Тож чи повинно суспільство боротися за вже проголошені етичні ідеали та відстоювати межі у будь-чому, тим більше у мистецтві, що має надзвичайний вплив на формування людської свідомості, чи мистецтво є легким способом безвідповідально порушити закон?

Або, ще один приклад шокуючого перформансу. Міша Бадасян, що живе у Берліні, став успішним та відомим художником, що запрошується на фестивалі, читає лекції про мистецтво, завдяки арт-проекту «Save the Date». Бадасян є гомосексуалістом, а його акція полягала в тому, щоб цілий рік кожного дня знайомитись з чоловіками для зайняття сексом щодня з новим партнером. За словами автора він досліджує тіло та самотність. Згадується вираз Віла Гомперца «Сучасне мистецтво. Що це взагалі таке?». Більшість сучасних критиків мовчить, або продовжує відстоювати позицію, що все може бути мистецтвом, що мистецтво не має меж. Подібне розмиття меж мистецтва під виглядом «творчого пошуку» розмиває, в першу чергу, межі соціальних норм та без перебільшення може мати наслідком соціальні проблеми. Це нагадує проблеми, породжені таким феноменом, як «сексуальна революція 1960–1970-х» та «контрреволюцію» у відповідь, породжену, в тому числі, виникненням СНІДУ.

Як стверджував художник Сол Левітт у своїх «Параграфах про концептуальне мистецтво», опублікованих у журналі Artforum у 1967 році, жодна з форм нічим не перевершує інші, тому художник може використовувати будь-яку форму — від словесного вираження (записаного або висловленого) до фізичного об'єкта. Всі ідеї є мистецтвом, якщо вони пов'язані з мистецтвом і підпадають під норми мистецтва.

Типовим прикладом, коли виключно ідея (без фізичного вираження) є мистецтвом, є робота Марії Айххорн «П'ять тижнів, двадцять п'ять днів, сто сімдесят п'ять годин» (2016) у галереї Чизенхейл у Лондоні. Айххорн зачинила галерею, а її співробітникам надала відпустку. За її словами «Ні галерея, ні виставка не зачинені — вони просто переміщені у публічну сферу та суспільство» (An K., Cerasi J., 2018). Змістом роботи є час, відведений співробітникам галереї.

Ставлення до мистецтва є суперечливим навіть у художників-концептуалістів. Сол Левітт вважав, що концептуальне мистецтво гарне тільки тоді, коли гарною є ідея. В той самий час інший художник-концептуаліст Брюс Науман зазначає: «Якщо я художник і я у майстерні, то все, що я там роблю, це мистецтво» (Gomperts U., 2016). Французький концептуаліст Даніель Бюрень зовні галерей, на стінах, на полах вивішував вертикальні смуги з наступними заявами: «Музей/галерея автоматично зводить усе експоноване у ранг Мистецтва і робить це з такою впевненістю, що заздалегідь унеможливорює будь-які намагання поставити питання про основи мистецтва незалежно від того, ким це питання задається» (Phillips Sam., 2016).

Отже, концептуальне мистецтво — це продовження Дюшанівського методу про те, що все може бути мистецтвом. Проте визначеності щодо природи мистецтва ця теза не додає.

Як не дивно, але найбільше проти неодада, неореалізму, концептуалізму у 60-ті виступали саме Марсель Дюшан разом з іншими дадаїстами. Тут доречно навести цитати із книги дадаїста Ханса Ріхтера «Дада. Мистецтво та антимистецтво», випущеної у 1964 році: «Тепер у неодадаїзмі виникає спроба встановити шок як самоцінність. Антифетишу намагаються знову надати атрибут мистецтва <...> Те, що у дадаїзмі та пізніше у сюрреалізмі ще було зброєю, у неодадаїзмі перекувано у популярний плужний леміш, яким вони можуть обробляти родюче поле комерційних та ласих до сенсацій галерей, рівно як і «позбавлене коріння людство». Пара старих башмаків є парою старих башмаків... Іронія та цинізм мають сенс лише у тому випадку, якщо вони направлені проти дегуманізації. Той факт, що ряд снобістських колекціонерів купляє башмаки та нічні горщики, погіршує становище глядачів у конформістському суспільстві. Вони опиняються у становищі віслюка, який більше не знає, куди йому повертати — направо чи наліво» (Richter H., 2018). Такому однозначно негативному ставленню, що виражає зневагу до епігонів дада, присвячений цілий розділ вказаної вище книги із міркуваннями-цитатами самих дадаїстів, з яких розпочалось дада.

Якщо концептуалізм стирає межі між реальністю та мистецтвом, то кітч стирає межі між «низьким» та «високим». Слово кітч є словом німецького походження — *Kitsch* — та у перекладі означає несмак, халтура. У термінологічному мистецтвознавчому словнику кітч визначається як «потік особливого роду продукції, розрахованої на задоволення «нерозвинутих смаків» (Kantor A. M., 1997). Євгенія Чернецова визначає кітч як «дешевку», підробку під справжнє, під те, що заслуговує уваги (Chernetsova E., 2015).

На думку багатьох дослідників кітч як феномен виник задля задоволення потреб прошарку нижчого класу: «За відсутності коштів для того, щоб скористатись послугами висококласних майстрів, люди почали придбавати відверті

підробки... Ці підробки з претензією на мистецтво відрізняє банальність та вульгарність» (Chernetsova E., 2015).

Ольга Муха, аналізуючи кітч як естетичну категорію, дійшла висновку, що у класичному розумінні він являє собою «квазіхудожню відповідь на потреби простої людини без особливих вимог, але з претензією. Тобто механізм створення кітчу направлений зверху униз: оброблений у машині маскультуа твір мистецтва відсікає «зайве», занадто глибоке, складне, обтяжливе, надто філософське і видає прийнятний легкотравний продукт» (Muha O. Ya., 2013).

Узагальнюючи позиції багатьох критиків мистецтва, можна зазначити, що кітч видає поверховість, вторинність, банальність, вульгарність та шаблонність.

Поруч із змістовною поверховістю у кітчевих творах краса підміняється красивістю, або «гламуром», надмірною солодкуватістю, декоративністю, перебільшеною яскравістю або виразністю, в чому проявляється його квазіхудожність.

Визначальний вплив на Західну теорію мистецтва 40-х та наступних років мала стаття критика мистецтва Клемент Грінберга «Авангард і кітч», опублікована у 1939 році в Америці у журналі *Partisan Review*.

Саме завдяки позиції Грінберга формалістичне мистецтво, в першу чергу — авангардне, постало як високе елітарне мистецтво, а академічне мистецтво було визнано кітчем у класичному розумінні псевдокультури. У цій статті Грінберг називає Третьяковську галерею «московським музеєм сучасного мистецтва — кітчу», зараховуючи, в тому числі, Репіна до митців, що створювали кітч.

Доречно згадати, що авторитет Грінберга, як суб'єктивний погляд на мистецтво, «розбивав» концептуаліст Джозеф Кошут, що виступав проти формалізму на противагу концептуальному мистецтву, проте це не змінило вже закріпленого негативного ставлення до традиційного академічного мистецтва.

Норвезький художник із світовим визнанням Одд Нердрум, який створює картини, що за майстерністю прирівнюються до робіт старих майстрів, проголошує себе королем кітчу, зазначаючи при цьому, що і кращі картини Рембрандта, якби були написані сьогодні, вважалися б кітчем (Odd Nerdrum). У 1998 році він заснував мистецький напрям кітч, що став міжнародним.

У 90-х Одд Нердрум вів затяжну війну з Національною академією мистецтв у Осло за можливість викладати в її стінах традиційний фігуративний живопис.

Інакшими є справи у одного з найуспішніших художників сучасності — Джеффа Кунса, представника нео-поп, якого критики нарекли королем кітчу і який заперечує цей титул.

Серія його робіт «Банальність» містить «монументалізовані» статуетки, що за формою та змістом виглядають, як яскравий та типовий приклад кітчу,

але за рахунок своїх розмірів нагадують скульптуру. Прийнято вважати, що це така постмодерністська іронія. Кунс цією монументалізацією ніби зрівняв низький кітч — з високим — зі скульптурою. Але сам Кунс говорить, що у його роботах немає ні кітчу, ні іронії.

Кунса також вважають одним з найскандальніших художників сучасності після представлення у світ серії робіт «Зроблено на небесах». Як і у серії «Банальність», форма більшості візуальних зображень є кітчевою, в той час як зміст є порнографічним. Саме завдяки кітчевим прийомам, композиційній постановці Кунс ніби «нівелює» порнографію, позбавляє її «серйозності» та реальності, і, як наслідок, — легітимізує її у інституційному середовищі.

У художніх колах при зверненні до робіт кітчевого характеру сучасних художників, які мають визнання на арт-ринку, поширеним є використання формулювання «автор іронізує», «грає у кітч». Вказані формулювання легітимізують будь-який зразок кітчу. Кітчевими і водночас тими, що завоювали популярність у зірок та мільярдерів (Франсуа Піно), є роботи французьких художників П'єра Коммуа і Жилья Бланшара, як приклад, «Льодова леді», «Шанхайські квіти». У подібних роботах естетизується гламур, завдяки чому межу між «низьким» кітчем та «високою» грою у кітч дуже складно провести. Так, на думку Германа Броха сутність кітчу полягає у підміні етичної категорії категорією естетичною.

Зовсім інакше сприймаються роботи американського художника Девіда Лашапеля, з багатьох робіт якого дійсно можна судити про його тонкий смак. У даному випадку доречно навести думку Джона Уостера: «Щоб насолоджуватись дурним смаком, потрібно мати дуже, дуже гарний смак» (Chernetsova E., 2015).

Надія Мусянкова вважає, що щодо сучасного мистецтва слово кітч продовжує використовуватися скоріше в негативному значенні. Так характеризують роботи, про які хочуть сказати, що художник намагається просто створити епатажний образ без будь-якої прихованої ідеї, що метою того чи іншого твору мистецтва є спричинення скандалу заради скандалу або шокування публіки ницістю і вульгарністю форми.

На думку Наталії Конрадової, не існує однозначних критеріїв кітчу — були випадки, коли відношення до одного і того ж твору коливалося по синусоїді від «попса» до «шедевр». Кітч — це поняття, яке занадто залежить від моди, думки популярних критиків і того, що сьогодні вважається вульгарним, а що — елітарним.

Оскільки кітч в умовах сучасного мистецтва є досить суб'єктивним поняттям, щоб скласти думку про роботи з використанням прийомів кітчу, потрібно не тільки робити аналіз зовнішніх елементів зображення, але й не забувати керуватись внутрішнім відчуттям смаку. Провідні мислителі, що

досліджували категорію «смаку», сходяться у позиції, що виразив Іммануїл Кант у «Критиці здатності судження»: смак як естетична здатність судження є суб'єктивною здатністю, що спирається на глибинні об'єктивні засади буття, які не піддаються понятійному опису, але всезагальні (тобто властиві усьому людству) за своїм укоріненням у свідомості.

SUMMARY

Отже, активні пошуки визначення поняття мистецтва розпочалися на Заході у 1960-ті роки у зв'язку з інституційною «легітимізацією» нових форм самовираження у мистецтві. Більшість західних вчених керувались формальними критеріями оцінки, що породило виникнення інституційної та номіналістської теорій, як найбільш «зручних», завдяки яким усі арт-об'єкти підпадали під категорію мистецьких. Проте спори між науковцями та у соціокультурному полі не вщухли і Артур Данто звернувся до внутрішньої суті мистецтва, вказавши, що кожен твір мистецтва володіє універсальною художністю. Такий погляд, що спирається на специфічні, внутрішні ознаки мистецтва слід вважати найбільш досконалим і логічним з позиції наукового визначення поняття. Критерії художності ґрунтовно вивчені провідними радянськими та багатьма сучасними теоретиками мистецтва і надають можливість об'єктивно визначати мистецтво.

Концептуальне мистецтво, як ніяке інше, використовувало такі форми виразності, що ставили художніх критиків та інших митців у глухий кут, щодо визначення, наскільки новизна та оригінальність художнього задуму розкриває зміст арт-об'єкту. Значення надавалось ідеї, при цьому матеріальне втілення стало не обов'язковим. Не заперечуючи досягнень концептуалізму, як виду мистецтва, аналізуючи концептуальні твори, виходячи із засад художності (головної складової будь-якого мистецького твору), варто керуватись правилом, що новизна форми вираження є талановито винайденою тоді, коли художня мова є зрозумілою, коли вона розкриває задум твору, щоб арт-об'єкт не перетворився на річ у галереї, що не спроможна транслявати ідею, викликати емоцію.

У кітчевому мистецтві змісту відводиться поверхове, баналізоване значення, розраховане на швидке «засвоєння». Коли табуйоване або кітч стають самоціллю зображення, замість формування культури у суспільстві формується її сурогат, оскільки епатаж та квазіхудожність сприймаються за «істину». При створенні художнього твору застосування елементів кітчу є дуже складною задачею, оскільки є загроза, що «гра у кітч» перетвориться на справжній кітч завдяки формі візуальної виразності, що не рідко трапляється у сучасному мистецтві.

ABSTRACT

У статті досліджуються теоретичні напрацювання у сфері естетики та мистецтвознавства щодо визначення поняття мистецтва, його меж, існуючі критерії оцінки арт-об'єктів. Зосереджено увагу на суперечливих питаннях концептуального та кітчевого мистецтва. Наукова новизна дослідження полягає у виділенні таких категорій як «немистецтво» та «анти-художність», спробі встановити єдині для усього сучасного мистецтва об'єктивні критерії оцінки арт-об'єктів. Робота розширює джерельну базу для подальших досліджень у сфері філософії та мистецтвознавства щодо критеріїв оцінки арт-об'єктів з метою розрізнення мистецтва та немистецтва.

REFERENCES

1. Ziff P., Dickie G. (1997). *Amerikanskaya philosophiya iskusstva*. Yekaterinburg, 320 s. [in Russian]
2. Yermeev A. F. (1987). *Granitsy iskusstva*. Moskva, 319 s. [in Russian]
3. Benyamin V., Grishyn M., Saveljeva O., Tyupa V (2010). *Kulturologicheskie zapiski. O granitsah iskusstva*. Vyp. 12. Moskva, GII. 418 s. [in Russian]
4. Bourdieu P. *Istoricheskij genesis chistoj jestetiki. Essencialistskiy analiz i illyuziia absolutnogo* <http://bourdieu.name/content/istoricheskij-genezis-chistoj-jestetiki> [in Russian]
5. Perry G. (2017). *Potomu chto eto — sovremennoe iskusstvo!* Moskva, 152 s. [in Russian]
6. Stuckist manifesto. <http://www.stuckism.com/stuckistmanifesto.html> [in English]
7. Bondarevska I.A. (2017) *Mezhi mysteztva, Kulturologiia* №1(1). 5-9 s. [in Ukrainian]
8. Duve T. d. (2014) *Imenem iskusstva. K arheologii sovremennosti*. Moskva, 192 s. [in Russian]
9. A stuckist document. <http://www.stuckism.com/StuckistAntiAntiArt.html> [in English]
10. Danto A. (2018). *Chto takoe iskusstvo?* Moskva, 168 s. [in Russian]
11. Tolstoy L.N. (2018). *Ob iskusstve i literature*. Moskva, 216 s. [in Russian]
12. Phillips Sam (2016). *Izmy. Kak ponimat sovremennoe iskusstvo*. Moskva, 160 s. [in Russian]
13. Rush M. (2018) *Novye media v iskusstve*. Moskva, 256 s. [in Russian]
14. An K., Cerasi J. (2018) *Kto boitsa sovremennogo iskusstva? Putevoditel po miru sovremennogo iskusstva ot A do Ya*. Moskva, 136 s [in Russian]
15. Gomperts U. (2016) *Neponiatnoe iskusstvo. Ot Mone do Benksi*. Moskva, 464 s. [in Russian]

16. Richter H. (2018) Dada. Iskusstvo i antiiskusstvo. Vklad dadaistov v iskusstvo XX veka, 360 s. [in Russian]
17. Kantor A.M. (1997) Appolon. Izobrazitelnoe i dekorativnoe iskusstvo. Architectura. Terminologicheskii slovar. Moskva, 736 s. [in Russian]
18. Chernetsova E. (2015) Kitch. Iskusstvo ili kulturnyy musor? Moskva. 128 s. [in Russian]
19. Muha O. Ya. (2013). Kitch i camp kak novoe vysokoe i nizkoe. Revolyutsiya binarnykh otnosheniy v estetike. Vestnik Samarskoy gumanitarnoy akademii. Seriya "Philosophiya. Philologiya" №1 (13). 3-20 s. [in Russian]

Information about the author:

Анастасія Барановська,
магістр мистецтвознавства

РОЛЬ ATR-FTIR СПЕКТРОСКОПІЇ ПРИ ПРОВЕДЕННІ КОМПЛЕКСНОЇ ЕКСПЕРТИЗИ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

Світлана Біскулова

ВСТУП

За багатомілітикову історію свого розвитку людство накопилило величезний багаж знань у різних областях, зокрема в галузі мистецтва. Якщо окинути поглядом історію розвитку естетичного спрямування життя людини від наскальних зображень, чудових живописних робіт епохи Відродження і до арт-мистецтва теперішнього часу можна побачити, що змінювалися не тільки прийоми живопису, а й матеріали і технології їх виготовлення. Як досягнути таємниці мистецтва минулих часів? Сьогодні такі можливості з'явилися: дослідження предметів мистецтва оптичними і фізико-хімічними методами із застосуванням сучасних приладів і пристроїв дозволяють встановити час створення предметів мистецтва.

Згідно з монографією Гренберга Ю.І. (Grenberg, Yu., 2000), систематичні технологічні дослідження стали застосовуватися для вивчення живопису, починаючи в кінці ХІХ століття, коли з'явилися перші фотографічні системи і фотоемульсійні пластини. У першій половині ХХ ст. стали використовуватися УФ лампи та інфрачервоні прилади для дослідження музейних предметів мистецтва. І лише в другій половині ХХ ст. з'явилися досконалі прилади, такі як електронний мікроскоп, емісійний спектрометр, рентгенографічні прилади, рентгенофлуоресцентний аналізатор, інфрачервоний (ІЧ) спектрометр з Фур'є-перетворенням тощо.

Одним з досконалих експрес-методів прийнято вважати ІЧ-спектроскопію, як метод, за допомогою якого можна визначити структуру неорганічних пігментів і всього масиву органічних сполук, включаючи в'язива фарб, лаків, клеїв і матеріалів, з яких були вироблені предмети мистецтва. Практика використання ІЧ-спектроскопії для вивчення музейних експонатів передбачає дослідження об'єктів, виконаних у різних техніках — монументальний живопис, скульптура, станковий і мініатюрний живопис, ікона, графіка, гравюра, предмети інтер'єру, музичні інструменти, вироби декоративно-ужиткового мистецтва. При створенні цих предметів мистецтва були використані різні матеріали, такі як цегла/штукатурка, тканини, папір, картон, металеві сплави, дерево, слонова кістка, порцеляна, фаянс, кераміка, майоліка, камені тощо, і, звичайно, фарби, серед яких олійні займають провідне місце. Це пов'язано перш за все з тривалістю їхнього використання. У ХV ст. Ван Ейк винайшов (Berger, E., 1961; Grenberg, Yu., 2000) методику очищення

олії з можливістю її використання як лакового покриття для темпер (з часом яєчна темпера тьмяніє), а потім застосував в приготуванні фарб (розтирання пігментів з олією).

Минуло 500 років з часу впровадження олії в художні фарби, і сьогодні стоїть питання перед експертами-технологами і мистецтвознавцями, коли написана робота — в XV або XVII ст.? А може це пізня копія XIX ст. або підробка XXI століття? Якщо на поверхні живопису є глибокий кракелюр (тріщини в олійному або темперному шарі як перша ознака старіння в'язива в фарбах) (іл. 1-2), експерт з великою часткою ймовірності скаже, що живопис старий і йому близько 500 років. Але це візуальний метод визначення часу створення картини.

Технологи-експерти багато часу витратили на дослідження технології виготовлення фарб, не менше часу витрачено на встановлення старіння/ полімеризації олійного в'язива в фарбах (Berger, E., 1961).

Не менш цікавими є дослідження Кукса Ю.М. (Kuks, Yu., 2014) про застосування темперних фарб, як природних (яєчний жовток, віск), так і синтетичних (ПВА, акрил). У роботі відображені питання, пов'язані зі зміною технологій застосування в'язива в фарбах і зміною полімерних матеріалів з часом. Також показані механізми утворення емульсійних матеріалів живопису, наведені приклади найстійкіших складів. Він зробив висновок про те, що стародавні рецептури емульсій мало чим поступаються сучасним дисперсійним складам і можуть з успіхом замінити синтетичні матеріали в процесі відтворення настінних розписів (Kuks, Yu., 2016).

В'язиво для фарб на основі воску і курячого яйця, ймовірно, застосовували ще в давнині. Лукас А. (Lucas, A., 1958) вважав, що живопис Стародавнього Єгипту виконувалася із застосуванням яєчного білка. Але найбільшу популярність має той факт, що в XV столітті, в той час, коли Ченніно Ченніні створив свій «Трактат про живопис» (Chennini, Ch., 1933), фарба на основі яєчного жовтка була «універсальною темперою», однією з найпопулярніших технік живопису в Європі. Тільки роботи братів Яна і Хуберта Ван Ейків на початку XV століття змінили уподобання художників, дозволивши успішно користуватися фарбами на основі олій, що висихають. Вважають, що з цього періоду інтерес до жовткової темпер (у європейських художників поступово згасає, і на зміну приходить темпера на основі молочного казеїну.

Е. Бергер же стверджував, що в той час активно починають користуватися різними емульсійними сумішами на основі яєчного жовтка: яєчно-олійними і яєчно-лаковими темпер (ами, які до XV століття ніколи не використовувалися в живописі. Причому, він вважав, що саме Ян Ван Ейк відкрив можливість яєчного жовтка емульгувати рівну кількість олії або лаку з отриманням водорозчинного в'язива. Вважають, що вдосконалення олійного живопису

Яна Ван Ейка могло статися до 1410 року, що дозволило, як пише Е. Бергер, «виконання надзвичайно тонких ліній, орнаменту, волосся, бороди і деталей, на які ми завжди милуємося з здивованим питанням, як могла бути досягнута така тонкість виконання» (Berger, E., 1961). Цей вид темпери тривалий час працював і після вдосконалення олійного живопису. Такою темперою працювали Рафаель, Леонардо да Вінчі і багато інших.

На сьогодні є кілька методів визначення старіння в'язива — олії і протеїновмісних сполук (наприклад, яєчної темпері) (Grenberg, Yu., 2000), серед яких найперспективнішими є мікрохімічний метод та інфрачервона (ІЧ) спектроскопія з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR).

Метод ATR-FTIR спектроскопії успішно застосовується не тільки для оцінки ступеня старіння олії, але і при встановленні старіння деревини будь-якої породи (Andrianova, O., 2019). Важливу роль відіграють дослідження методом ATR-FTIR спектроскопії при датуванні паперу (Andrianova, O., 2016).

У цьому розділі монографії представлені дослідження олійного та темперного живопису, а також розглянуті технологічні дослідження предметів мистецтва з музеїв України з метою встановлення часу їх створення, включаючи визначення полімеризації в'язива у фарбах і ступеня старіння деревини основ живописних робіт.

1. Дослідження ступеня старіння в'язива в олійному живописі та ПВА темпері методом інфрачервоної спектроскопії (ATR-FTIR)

На сучасному арт-ринку з'являється все більше підробок, тому перед експертами стоїть важке завдання по датуванню творів олійного та темперного живопису, створених протягом останніх 50 років. У художніх фарбах цього періоду присутній весь спектр білил, пігментів, синтетичних органічних барвників і в'язива, що ускладнює виявлення датуючих ознак. Тому при встановленні часу створення живописних творів одним з пріоритетних напрямків досліджень є визначення ступеня полімеризації/старіння в'язива (олія, клей, акрил, полівінілацетат (ПВА) тощо) методом ATR-FTIR спектроскопії (Biskulova S., 2019).

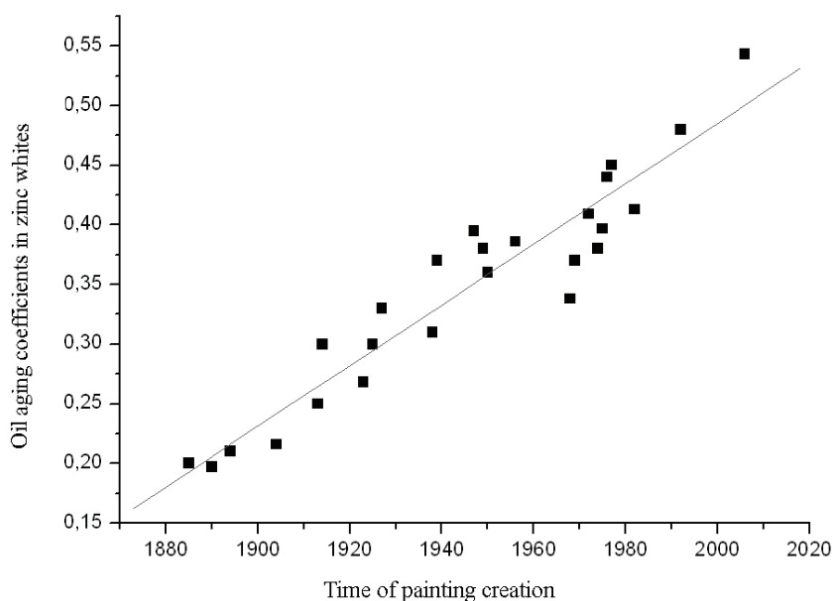
В основі методу лежать коливання окремих груп атомів у сполуках під дією теплового випромінювання в ІЧ діапазоні, при цьому завдяки поглинанню групами атомів частини теплового випромінювання ми спостерігаємо у ІЧ-спектрі смуги поглинань характеристичних коливань, які свідчать про наявність певного з'єднання, що дозволяє нам визначити структуру передбачуваних методом рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) неорганічних пігментів і наповнювачів та встановити весь спектр органічної складової фарбового шару.

При проведенні технологічних досліджень колекцій картин XVI – XXI ст. протягом останніх 12 років нами зібрана база даних по старінню/

полімеризації олії в білилах та фарбах. Як було встановлено (Weerd, van der J., 2005), при старінні олії в ІЧ-спектрах може змінюватися як положення піку характеристичного коливання зв'язку в сполуках, так і його інтенсивність. Тому в перших роботах (Biskulova, S., 2014; Biskulova, S., 2015) ми досліджували старіння полімеризації олії по зсуву піку групи $C=O$ по відношенню до еталону — піку груп CH_2/CH_3 в олії. При вдосконаленні методики оцінки старіння олії ми почали використовувати зміну інтенсивностей цих смуг.

У роботі (Kireeva, V., 2008) було показано, що інтенсивність більшості смуг поглинання в олії в області $1000\text{--}1200\text{ cm}^{-1}$ також змінюється по відношенню до еталонних смуг груп CH_2/CH_3 . Згідно з патентом (Zyablov, E., 2008), можливо використовувати інтегральні інтенсивності різних смуг в олії, їхнє співвідношення та розраховувати коефіцієнти старіння олії.

У попередніх дослідженнях показано (Biskulova, S., 2013; Biskulova, S., 2015), що коефіцієнти старіння олії $k = A(C=O) / A(CH_2/CH_3)$ (k — співвідношення інтегральних інтенсивностей (A) характеристичних смуг поглинання карбонільної групи $C=O$ $1738\text{--}1743\text{ cm}^{-1}$ і метиленових/метильних груп CH_2/CH_3 $2850\text{--}2930\text{ cm}^{-1}$) у цинковому білилі датованих робіт XX — початку XXI ст. зменшуються з часом. На іл. 3 представлений калібрувальний графік лінійної залежності, що дозволило нам визначати час створення творів живопису, виконаних цинковим білилом з кінця XIX до початку XXI століття з точністю до 25–35 років (Biskulova, S. & Andrianova, O., 2020).



Іл. 3. Залежність коефіцієнтів старіння олії в цинковому білилі від часу створення творів мистецтва. (Dependence of oil aging coefficients in zinc whites on the time of painting creation, Biskulova, S. & Andrianova, O. 2020)

Варто відзначити, що побудувати графіки залежності для іншого типу білила, такого як свинцеве, свинцево-цинкове і цинково-свинцеве, а також цинково-титанове і титаново-цинкове на олійному в'язиві неможливо. Це пов'язано з рядом причин. По-перше, олійне в'язиво в свинцевому білилі XV – XIX ст. часто використовувалося з додаванням клеїв і смол (Berger, E., 1961), що при розрахунку коефіцієнтів необхідно враховувати. По-друге, різні типи білил, які входять до складу змішаного білила, мають відмінні сикативні властивості і здатність до полімеризації олії (Biskulova, S., 2019). Однак, деякі підходи щодо визначення старіння/полімеризації олії в свинцевому білилі ми використовуємо при встановленні часу створення картин XVI – XX ст. Порівняльний метод оцінки старіння олії з еталонними датованими картинами дає непогані результати, які були представлені в ході виконання проекту «НАМИСТО» (Andrianova, O., 2019).

У роботах було показано (Meilunas, R., 1990; Weerd, van der J., 2005), що в процесі полімеризації/висихання олії на повітрі під дією денного світла відбувається ряд перетворень: на перших стадіях має місце автоокислення тригліцеридів карбонових кислот при взаємодії кисню повітря з утворенням вільних радикалів по зв'язку $C=C$ (пероксидних сполук типу $ROO\cdot$), взаємодія яких з іншими радикалами призводить до нових продуктів полімеризації олії (через стадії утворення карбоксилатів, омилення, зшивання вуглецевих ланцюгів, полімеризації, деградації тощо).

Як відбуваються всі ці процеси в різного типу білилі? Щоб відповісти на питання, нами представлений у роботі (Biskulova, S., 2019) довготривалий експеримент по дослідженню ступеня старіння/полімеризації олії білила різного складу (табл. 1), виконаний методом ATR-FTIR спектроскопії протягом 2014–2019 рр. При проведенні експерименту на поверхню основи за допомогою шпателя були нанесені п'ять типів білил (табл. 1), за основу були обрані картон і лляні, фабрично заґрунтовані полотна.

Дослідження ступеня полімеризації олії виконувалися на спектрометрі фірми Bruker Vertex 70 (Німеччина) (іл. 4) з приставкою Platinum ATR з елементом порушеного повного внутрішнього відбиття (алмазне вікно). Програмне забезпечення OPUS 65 дозволяє реєструвати і обробляти FTIR спектри у діапазоні довжин хвиль $400\text{--}4500\text{ см}^{-1}$ з точністю вимірювання $0,5\text{ см}^{-1}$, а також використовувати бібліотеки ІЧ спектрів еталонів. Для розрахунку коефіцієнтів старіння олії у білилі спектри FTIR були нормалізовані і приведені до базової лінії та інтенсивностей смуг в області $2850\text{--}2970\text{ см}^{-1}$ (як еталонні смуги).

Для лляної олії характерні смуги 3010 (C=C) , $2923\text{ (CH}_3\text{)}$, $2854\text{ (CH}_2\text{)}$, 1743 (C=O) , 1462 , 1373 , 1238 , 1160 , 1099 , 722 см^{-1} . Для свинцевого білила характерні наступні смуги: 1396 (карбонільна група), 852 , 836 , 680 см^{-1} . Сильне

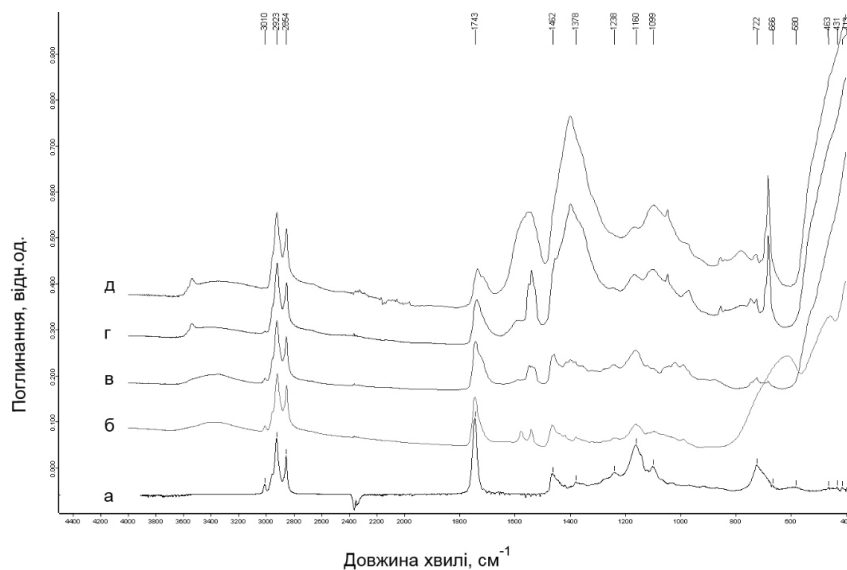
Таблиця 1 — Характеристики дослідженого білила

№	Маркування	Час виробництва	Виробник	Елементний склад, РФА*
1	Білило свинцево-цинкове, фарба олійна художня ДКО**	1986	ЛНВО «Пигмент», Завод художніх фарб, Ленінград	Pb (49,7 %) Zn (49,7 %)
2	Білило цинкове, фарба олійна художня	1977	Завод художніх фарб, Ленінград	Zn (99,7 %)
3	Білило титанове, фарба олійна художня	2013	Майстер-клас Завод художніх фарб «Невская палитра» (Росія)	Ti (66 %) Zn (34 %)
4	Titanium White Extrafine oil colours (білило титанове, фарба олійна художня)	2014	Classico, Maimeri S.p.A. (Італія)	Zn (74 %) Ti (26 %)
5	Titanium White Extra Artists` Oil Color (білило титанове, фарба олійна художня)	2014	Lefranc & Bourgeois (Франція)	Ti (72 %) Zn (28 %)

* Елементний склад білила визначали методом рентгенофлуоресцентного спектрального аналізу (РФА) на приладі ElvaX-ART (Київ, Україна), діапазон елементів для визначення від S (16) до U (92).

** ДКО — дегідратована касторова олія.

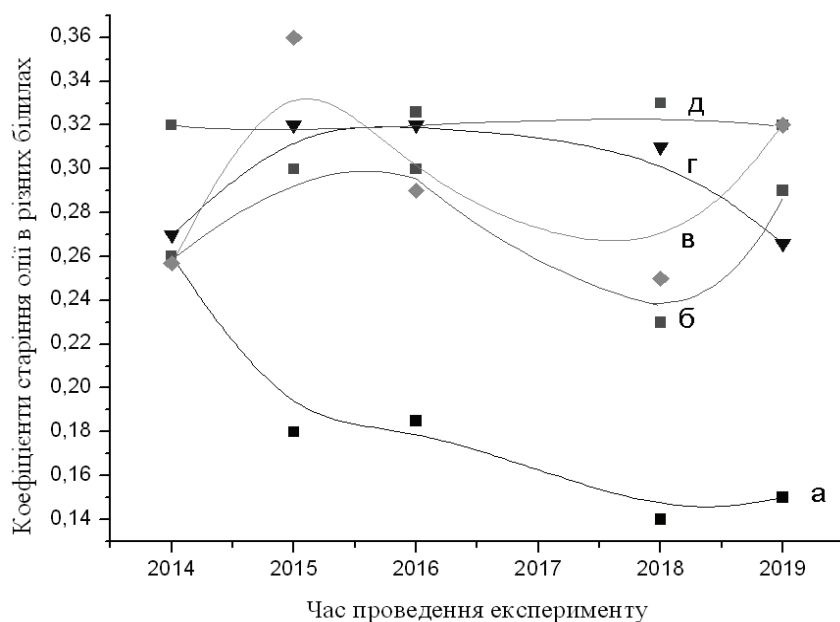
поглинання цинкового і титанового білил реєструється у FTIR спектрах менше 700 см^{-1} . Спектри лляної олії і білил 1-5 представлені на іл. 5.



Іл. 5. FTIR спектри: лляної олії (а), титанового білила 4 (б), цинкового білила 2 (в), свинцево-цинкового білила 1 (г) та старіння білила 1 (2019) (д)

У FTIR спектрі дослідженого нами білила 1 (іл. 5) спостерігається зникнення смуги в області $3006\text{--}3009\text{ см}^{-1}$, що відповідає зв'язку $\text{C}=\text{C}-\text{H}$ в олії, одночасно фіксується широке поглинання в області $1500\text{--}1650\text{ см}^{-1}$, обумовлене появою карбоксилатів і подальшим процесом омилення останніх з приєднанням іонів свинцю і цинку (Robinet, L., 2003). В області $3300\text{--}3400\text{ см}^{-1}$ спостерігається збільшення інтенсивності смуги ОН груп (коливання розтягування), які з'являються при окисненні олії, із зсувом смуги в короткохвильову область. Одночасно в області коливань розтягування зв'язку $\text{C}=\text{O}$ карбонільних груп жирних кислот $1738\text{--}1743\text{ см}^{-1}$ з'являється плече 1716 см^{-1} , що відповідає за коливання ефірних/карбоксильних груп в тригліцеридах олії (коливання розтягування $\text{C}-\text{O}$ груп), а смуга коливань розтягування $\text{C}=\text{O}$ зменшується з часом, що дозволяє нам діагностувати процес полімеризації олійного в'язива у білилі (властиво всім типам білил). Збільшення інтенсивності трьох смуг в області коливань ефірних груп $\text{C}-\text{O}$ ($1240, 1165, 1096\text{ см}^{-1}$) також підтверджує участь жирних кислот у тригліцеридах олії в окислювальному процесі полімеризації (Balakhnina, I., 2016).

На іл. 6 представлені зміни коефіцієнтів старіння олії протягом 2014–2019 рр. у білилі різного складу на картоні і фабрично заґрунтованих полотнах.

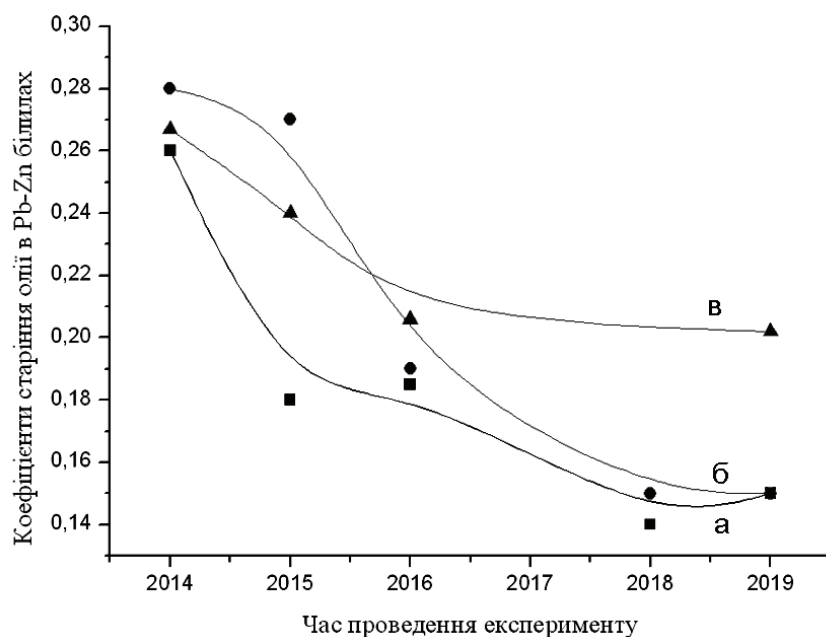


Іл. 6. Зміна коефіцієнтів старіння олії у білилах різного складу протягом 2014–2019 рр. (на картоні): білило 1 (а), білило 3 (б), білило 5 (в), білило 4 (г), білило 2 (д)

Варто відзначити, що деяке збільшення коефіцієнтів старіння олії протягом першого року проведення експерименту, яке є характерним для всіх типів

білила, пов'язано перш за все з приєднанням кисню повітря до жирних кислот і появою більшої кількості груп $C=O$ в структурі олії під час полімеризації.

У результаті досліджень встановлено (іл. 7), що протягом п'яти років висихання олії відбувається найдинамічніше у свинцево-цинковому білилі (білило 1), що обумовлено сикативними властивостями свинцевого білила/сполук свинцю. При цьому коефіцієнти старіння олії зменшуються від 0,26 до 0,15–0,20 (табл. 2).



Іл. 7. Зміна коефіцієнтів старіння олії (ДКО) з часом у свинцево-цинковому білилі на картоні (а), полотні 1 (б) і полотні 2 (в)

Таблиця 2 — Коефіцієнти старіння олії (k) у досліджених білилах на різних основах (протягом 2014–2019 рр.)

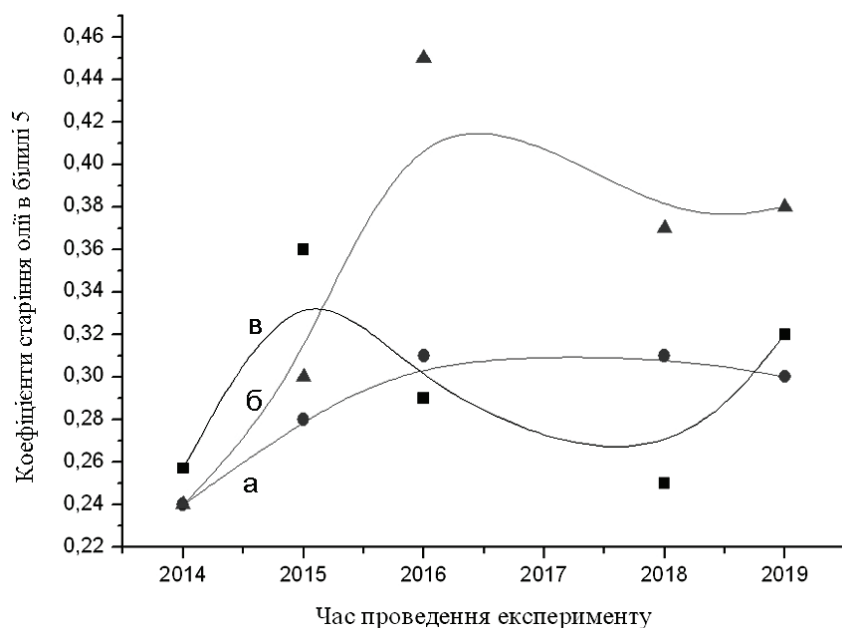
Білила	k, з тубів, 2014	k, картон		k, полотно 1*		k, полотно 2**	
		2015	2019	2015	2019	2015	2019
Білило 1	0,26	0,18	0,15	0,27	0,15	0,24	0,20
Білило 2	0,31	0,30	0,32	0,31	0,31	0,27	0,33
Білило 3	0,26	0,3	0,29	0,28	0,29	0,285	0,31
Білило 4	0,25	0,32	0,27	0,33	0,3	0,29	0,43
Білило 5	0,24	0,36	0,325	0,28	0,3	0,3	0,38

* — полотно лляне, заґрунтоване фабрично, ґрунт на основі клеє-олійної емульсії, наповнювач — цинкове білило;

** — полотно лляне, заґрунтоване фабрично, ґрунт на основі полівінілацетатної емульсії (ПВА), наповнювач — титанове білило.

У титановому білилі (білила 3–5) процеси окислювальної полімеризації олії на повітрі здійснюються швидше (іл. 6), ніж у цинковому білилі, але значно повільніше, ніж у свинцево-цинковому білилі. Ймовірно, у титановому білилі відбуваються інші радикальні процеси, завдяки каталітичним властивостям TiO_2 і безпосередній участі титанового білила в окислювальному процесі полімеризації олії з утворенням ефірних сполук і карбоксилатів.

При цьому у FTIR спектрах зразків титанового білила на будь-яких основах спостерігається сильне поглинання в області 1716 см^{-1} (ефірні групи) і широке поглинання в області $1500\text{--}1650\text{ см}^{-1}$ (карбоксильні групи), що призводить до різкого зростання коефіцієнтів старіння олії в 2015–2016 рр., а потім до їх поступового зменшення (іл. 8). Слід зазначити, що для титанового білила 4 залежність коефіцієнта старіння олії від часу має неоднозначний характер (іл. 8), що може свідчити про складний і багатостадійний процес полімеризації.



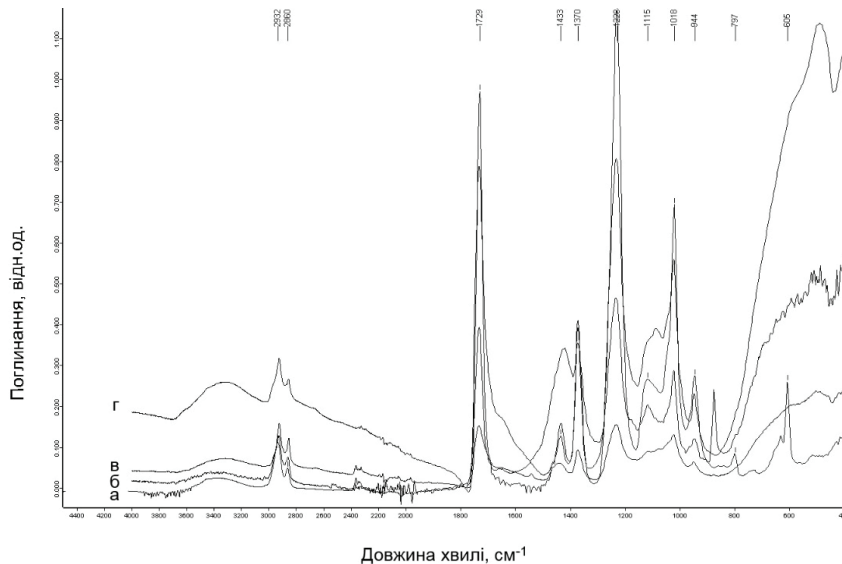
Іл. 8. Зміна коефіцієнтів старіння олії з часом у титановому білилі (Maimeri) на полотні 1 (а), полотні 2 (б) і картоні (в)

Висихання цинкового білила (білило 2) протягом п'яти років відбувається досить повільно, причому дещо швидше на заґрунтованих полотнах, ніж на картоні. Коефіцієнти старіння олії при цьому змінюються незначно і залишаються на рівні 0,31–0,33 (табл. 2).

Наприкінці ХХ ст. увагу художників привертають темперні фарби на синтетичній основі. Полімер полівінілацетат (ПВА) відкритий у Німеччині в 1912 році Фріцем Клатте (Klatte, F., 1915). В'язиво ПВА темпері складається

з водної емульсії синтетичної полівінілацетатної смоли з додаванням стабілізаторів і структуруючих речовин. Незважаючи на те, що ПВА досить стійкий при нормальних умовах (розкладається з відщепленням оцтової кислоти лише при температурі близько 180–200°C), однак, як показали наші дослідження живопису, виконаного в техніці ПВА темпер (Biskulova S., 2019), фарбовий шар з часом побутування картин зазнає змін. Так, мікроскопічні дослідження показали, що фарби ПВА стають сухішими і крихкішими. Тому нами було досліджено старіння ПВА темпер методом ATR-FTIR спектроскопії.

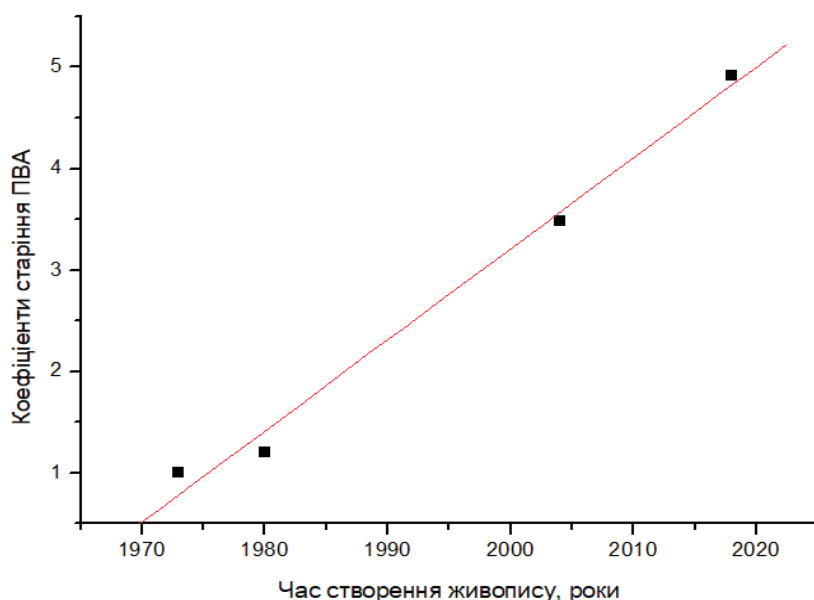
Нами було проведено порівняльний аналіз ступеня старіння в'язива датованих живописних творів 1970–2000-х рр., виконаних у техніці ПВА темпер, а також полівінілацетатних фарб сучасних виробників (іл. 9). Дослідження виявили кореляцію між коефіцієнтами старіння ПВА і часом створення картин — у FTIR спектрах спостерігається зменшення інтенсивності смуги карбонільної групи C=O (1732 см⁻¹) полівінілацетатної емульсії (іл. 10). Виявлена майже лінійна залежність коефіцієнтів старіння ПВА від часу створення картин робить перспективними подальші дослідження старіння ПВА з метою встановлення часу створення творів, виконаних у техніці ПВА темпер.



Іл. 9. FTIR спектри ПВА на титановому білілі: картина 1973 року (а), картина початку 2000-х (б), ПВА темпера 2018 року (в) — та водна емульсія ПВА (г)

Таким чином, проведені методом ATR-FTIR спектроскопії дослідження полімеризації олії у білілі різного складу дозволяють зробити наступні висновки. По-перше, збільшення коефіцієнтів старіння олії протягом першого року проведення експерименту (2014–2015), яке є характерним для всіх типів

білила, пов'язане з приєднанням кисню повітря до жирних кислот і появи більшої кількості груп $C=O$ в структурі олії під час її полімеризації.



Іл. 10. Залежність коефіцієнтів старіння полівінілацетатної емульсії від часу створення творів мистецтва

По-друге, свинцеве білило у складі білила 1 сприяє швидкому висиханню олії, при цьому у FTIR спектрах спостерігається утворення карбоксилатів і продуктів полімеризації. Цинкове білило відноситься до повільно висихаючих фарб, процес його старіння також супроводжується утворенням карбоксилатів і продуктів полімеризації. Наявність титанового білила у фарбах сприяє швидкій полімеризації олії, однак процес старіння олії у титановому білилі є складним і багатостадійним, що вимагає залучення інших фізико-хімічних методів для його однозначного трактування.

Проведені первинні дослідження методом ATR-FTIR спектроскопії старіння олії у білилі різного складу дозволяють встановити кореляцію ступеня полімеризації в'язива від часу, що дає можливість датувати твори олійного живопису, виконані свинцевим, цинковим і титановим білилами, а також живописні твори, виконані титановим білилом у техніці ПВА темпері.

2. Роль ATR-FTIR спектроскопії при датуванні творів декоративно-ужиткового мистецтва на прикладі бюро-кабінету з колекції Музею Ханенків

Датування пам'ятників декоративно-ужиткового мистецтва нерідко є ключовим моментом при експертизі старовинних європейських меблів,

коли вирішується питання оригіналу, копії або підробки. Яскравим зразком венеційського меблевого мистецтва XVII – XVIII ст. в Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків є бюро-кабінет невідомого венеційського майстра, привезене з Італії в кінці XIX ст. Богданом Ханенком, засновником музею і відомим українським колекціонером антикваріату. Бюро-кабінет (поєднання письмового бюро, трюмо з потаємними відділеннями та шафи для столових приборів і білизни) виготовлене з дерева (липа, тополя, дуб, вільха, сосна), металу (бронза, залізо), декороване поліхромним розписом, гравіруванням, різьбленням із золоченням, срібленням декору шафи та вставками з дзеркального скла (іл. 11). Імовірно, шафа була створена в 1644 році на замовлення Папи Інокентія X (Giambattista Pamphili; 1591–1657) для впливої радниці Олімпії Майдалькіні (Olimpia Maidalchini; 1591–1657). Проте, на сьогодні така легенда не підтверджена, тому потрібні як додаткові мистецтвознавчі, так і технологічні дослідження. З метою встановлення часу створення предмета мистецтва працівники Музею Ханенків звернулися до Бюро науково-технічної експертизи (БНТЕ) «АРТ-ЛАБ». Нами були досліджені фрагменти бюро-кабінету (дверцята фасаду, зворот шафи, висувна шухлядка, комод, колона, елементи декору).

У сучасній практиці техніко-технологічних досліджень предметів мистецтва надають перевагу оптичним і фізико-хімічним методам, а саме, візуальним дослідженням у видимому, ультрафіолетовому (УФ) і інфрачервоному (ІЧ) діапазонах, а також рентгенофлуоресцентному спектральному аналізу (РФА) та ІЧ-спектроскопії з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR) (Andrianova, O., 2019).

Надзвичайна надійність, точність і простота використання зробили ATR-FTIR спектроскопію у всіх областях, де вона може бути застосована, науковим методом номер один. Інфрачервона спектроскопія як фізико-хімічний метод використовується для визначення структури органічних матеріалів, зокрема деревини і в'язива фарбового шару, які зазнають змін з плином часу (Matthaes, G., 1993; Matthaes, G., 2020; Popescu, C., 2007), що дозволяє датувати предмети мистецтва.

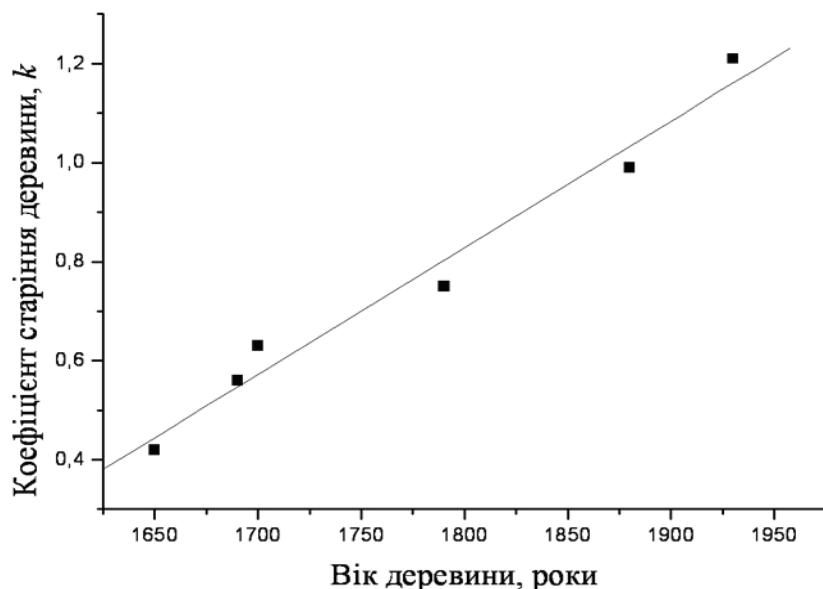
У першому підрозділі було показано, що в'язиво олійних фарб старіє досить швидко за рахунок окислення і полімеризації складових олій (Biskulova, S., 2019), тоді як старіння деревини — досить тривалий процес. Накопичена нами база FTIR спектрів деревини різних порід XV – XXI ст. дозволяє виявити закономірності процесу старіння деревини, до складу якої входять целюлоза, геміцелюлоза і лігнін (Andrianova, O., 2019). Лінійні молекули целюлози (геміцелюлози) зазнають значних змін у порівнянні з молекулами лігніну, які мало руйнуються.

Спектрографічний метод датування дерев'яних об'єктів мистецтва демонструє два підходи для оцінки FTIR спектра (Matthaes, G., 1993). В основі одного лежить аналіз зрушень піків целюлози і лігніну в FTIR спектрі

(Matthaes, G., 2020). Другий підхід ґрунтується на аналізі зменшення інтенсивності смуги поглинання целюлози і геміцелюлози (характеристичне коливання зв'язків $\text{CH} - 1365\text{-}1370\text{ см}^{-1}$) в ІЧ спектрі по відношенню до смуги лігніну (характеристичне коливання подвійних зв'язків бензольного кільця лігніну — $1505\text{-}1510\text{ см}^{-1}$). Смука 1505 см^{-1} використовується як внутрішній стандарт — спектри досліджених зразків деревини перед подальшим аналізом нормалізуються за інтенсивністю до зазначеної смуги.

У наших дослідженнях було використано порівняльний метод аналізу зменшення інтенсивності піків (для деревини липи) (Andrianova, O., 2019).

Також була запропонована нова методика: по співвідношенню інтегральних інтенсивностей (A) піків целюлози і лігніну розраховуються коефіцієнти старіння деревини $k = A(1375\text{ см}^{-1})/A(1505\text{ см}^{-1})$ і будується графік залежності k від часу створення датованих предметів мистецтва на дерев'яній основі (іл. 12) (Biskulova, S., 2020). З представленої залежності можна зробити висновок, що вік деревини липи, яка використана при створенні шафи, відповідає середині XVII ст. (нижня точка на прямій — іл. 12). Такий висновок узгоджується з архівними документами Музею Ханенків.



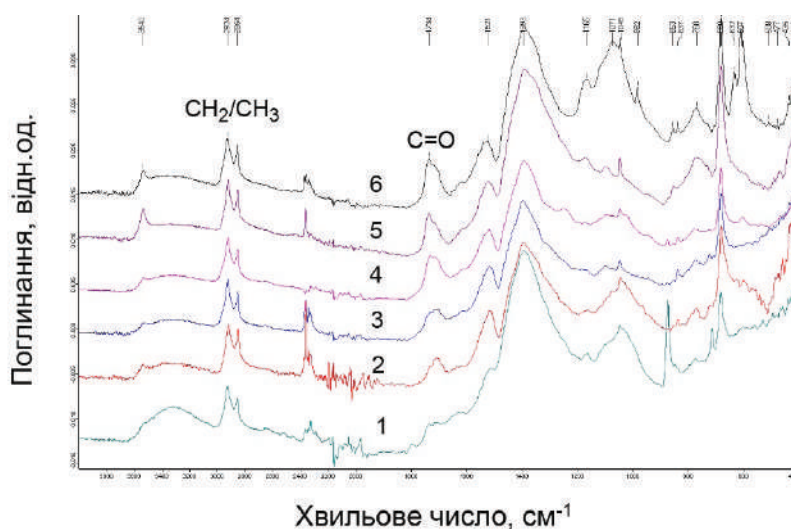
Іл. 12. Зміна коефіцієнтів старіння деревини в залежності від часу створення предметів мистецтва на дерев'яній основі

У результаті техніко-технологічної експертизи методами РФА і ATR FTIR спектроскопії були встановлені основні матеріали шафи (склад дерев'яних і металевих деталей), а також білило, пігменти, наповнювачі (табл. 3), використані у фарбах при розпису шафи.

Таблиця 1 — Білило, пігменти і наповнювачі, виявлені при дослідженні бюро-кабінету

Час	Найменування матеріалів фарб	Фрагмент бюро-кабінету
Середина XVII ст.	Свинцеве білило, вохра, кіновар, азурит, ультрамарин синій, блакитна яр-мідянка, пігмент Lamp black (сажа). Наповнювачі — гіпс, крейда.	Внутрішня частина шафи. Позолота — золото.
Не раніше другої чверті XVIII ст.	Берлінська лазур.	Фасад дверей і комода. У золотій фарбі декору — мідь.
Кінець XIX — перша чверть XX ст.	Цинкове білило, крапак червоний.	Внутрішня частина дверей, пізні тонування.

При проведенні технологічної експертизи творів мистецтва важливою датоюю ознакою є встановлення старіння/полімеризації в'язива олії (Biskulova, S., 2019; Andrianova, O., 2019). У FTIR спектрі смуга коливань розтягування $C=O$ зменшується у порівнянні зі смугами CH_2/CH_3 груп з часом, що дозволяє нам діагностувати процес полімеризації олійного в'язива у білилі (іл. 13). За даними FTIR спектроскопії порівняльний вік олії у білилі, використаному для розпису внутрішньої частини шафи, відповідає середині XVII ст. Однак, у пробах ряду фарб на фасаді дверей і комода старіння/полімеризація олії відповідає пізнішому часу нанесення фарбового шару. На підставі цього можна зробити



Іл. 13. ІЧ-спектри олії у свинцевому білилі творів мистецтва: першої половини XVII (1), середини XVII (2), другої половини XVII (3), другої половини XVIII (4), кінця XIX (5) і початку XX ст. (6)

припущення про те, що фасад дверей міг бути дописаний у XVIII ст. Підтвердженням цієї обставини служить виявлена методом FTIR спектроскопії берлінська лазур, яка була запатентована в 1704 р. і стала використовуватися в фарбах у другій чверті XVIII ст. (Grenberg, Yu., 2010)

Пізніші реставраційні роботи шафи були проведені в кінці XIX — першій чверті XX ст., що підтверджується дослідженнями в УФ діапазоні і мікроскопічними дослідженнями (спостерігається затікання рожевої фарби в кракелюр нижнього шару живопису). У цей же період були використані цинкове білило і крапак червоний (Kosolapov, A., 2010).

Проведене дослідження методом ATR-FTIR спектроскопії бюро-кабінету з колекції Музею Ханенків дозволило встановити наступне.

1. Старіння деревини липи відповідає середині XVII ст.
2. Ступінь старіння олії відповідає середині XVII ст.
3. Виявлені пігменти фарбового шару — свинцеве білило, кіновар, ультрамарин синій, азурит, яр-мідянка — є типовими пігментами XVII ст.
4. Виявлена берлінська лазур при розпису фасаду дверей шафи і комода дозволила зробити висновок, що бюро-кабінет з фасаду дверей дописувалося не раніше другої чверті XVIII ст.
5. Реставраційні роботи з використанням цинкового білила і крапака червоного могли бути проведені наприкінці XIX — у першій чверті XX ст.

Підсумовуючи результати технологічних досліджень предмета декоративно-ужиткового мистецтва, можна зробити висновок, що бюро-кабінет було виготовлено та пофарбовано в середині XVII ст., фасад шафи дописувався не раніше другої чверті XVIII ст., а реставраційні роботи були проведені наприкінці XIX — у першій чверті XX ст.

Зараз бюро-кабінет зайняло гідне місце в постійній експозиції Музею Ханенків. У 2018 році шафа знаходилася в одному із залів виставкового проекту музею «Венеція найясніша», кураторкою якого була заступниця генерального директора з науково-дослідної роботи Живкова О., підготовкою матеріалів по венеційським меблям займалися старші наукові співробітниці музею Гудзинська С. і Варчук М.

3. Дослідження старіння деревини ікон із колекцій музеїв України методом ATR-FTIR спектроскопії

У сучасній світовій практиці при атрибуції об'єктів культурної спадщини, зокрема творів сакрального мистецтва, необхідною є комплексна експертиза, яка включає технологічні дослідження, що дозволяють виявити датуючі ознаки та встановити час створення. До датуючих ознак можна віднести технологічні особливості типу і конструкції основи, склад наповнювачів, пігментів і в'язива у ґрунті та фарбовому шарі. Пріоритетним напрямком досліджень творів

мистецтва на дерев'яній основі є визначення методом інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR) порівняльного ступеня старіння деревини основи.

В основі оцінки старіння деревини методом ATR-FTIR спектроскопії лежить аналіз зменшення інтенсивності смуги поглинання целюлози і геміцелюлози ($1365\text{--}1370\text{ см}^{-1}$) в ІЧ спектрі по відношенню до смуги лігніну (характеристичне коливання подвійних зв'язків бензольного кільця лігніну — $1505\text{--}1510\text{ см}^{-1}$). Бази даних лабораторії, сформовані протягом десяти років, дозволяють проводити аналіз старіння деревини різних порід методом ATR-FTIR спектроскопії шляхом порівняння з датованими зразками. Смуга 1505 см^{-1} використовується як внутрішній стандарт — спектри досліджених зразків деревини перед подальшим аналізом нормалізуються за інтенсивністю до зазначеної смуги.

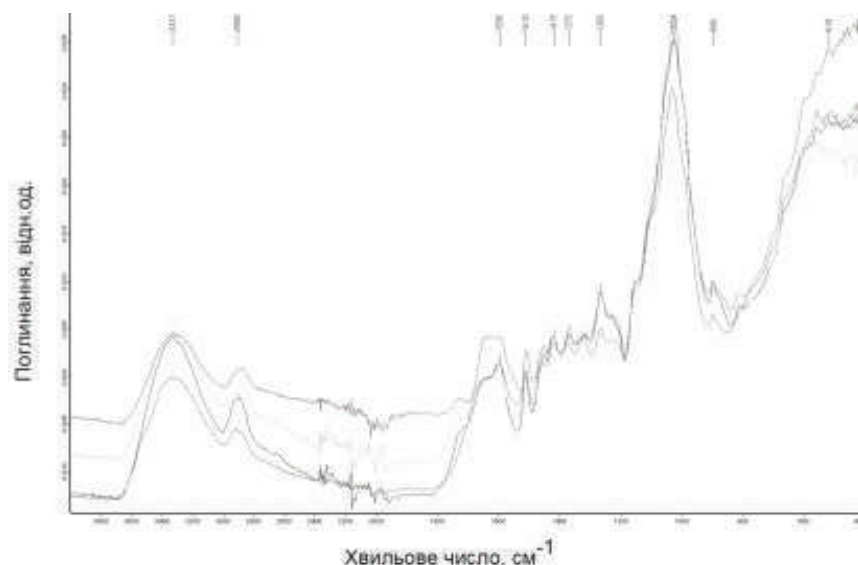
У даному підрозділі представлені дослідження ікон на дерев'яній основі з колекцій музеїв України: «Святий Миколай» (іл. 14), «Богоматір Братська» (іл. 15) та дві ікони «Георгій Переможець» (іл. 16, іл. 17).

Експертиза ікон проводилася оптичними (огляд у видимому світлі, УФ та ІЧ діапазонах, мікроскопія) і фізико-хімічними (рентгенофлуоресцентний аналіз (РФА) та ІЧ-спектроскопія з Фур'є-перетворенням) методами з метою виявлення технологічних особливостей створення ікони, техніки іконопису (визначення в'язива), пігментного складу ґрунту (левкасу), поліменту і фарбового шару. Особлива увага приділялася встановленню породи деревини основи і визначенню її порівняльного віку, що є однією з основних датуючих ознак при дослідженні ікон. Аналіз елементного складу пігментів проводили методом РФА за допомогою спектрометра «ElvaxArt» (ТОВ «Елватех», Україна), аналіз старіння в'язива та віку деревини виконували методом ATR-FTIR на спектрометрі Vertex70 (Bruker, Німеччина).

При проведенні експертизи різьбленої ікони «Святий Миколай» (з колекції Музею Ханенків) необхідно було підтвердити або спростувати час створення ікони у XIV – XV ст. Технологічні особливості різьбленої ікони — розташування і кріплення шпуг, використання глибокого ковчуга, виконання різьблення фігури Святого Миколая, святих і ангелів у техніці барельєфа — є типовими для ікон XIII – XIV ст. (Titov, M., 2005). У левкасі використана крейда як наповнювач, яєчний білок зі смолою як в'язиво; у фарбовому шарі виявлені свинцеве білило на протеїновмісному в'язиві (яєчна темпера) з додаванням смоли, крейда як наповнювач; позолота виконана сусальним золотом. Як було відмічено в першому підрозділі глави, використання такого складу в'язива в темпері є типовим до початку XV ст. (Kuks, Yu., 2014)

Основною датуючою ознакою дослідженої ікони є порівняльний вік її основи (кипарисова дошка). Аналіз ІЧ-спектру зразка деревини основи та зменшення інтенсивності смуги при 1368 см^{-1} по відношенню до смуги при 1505 см^{-1}

у ІЧ-спектрах кипарису датованих ікон показав, що порівняльний вік деревини дошки ікони «Святий Миколай» відповідає XIII ст. (іл. 18) (власна база БНТЕ «АРТ-ЛАБ»). Отже, такі датуючі ознаки, як технологічні особливості виготовлення і порівняльний вік деревини основи свідчать про створення ікони «Святий Миколай» у XIII ст.



Іл. 18. Порівняння ІЧ-спектрів кипариса XIII – XX ст.

При виконанні реставраційних робіт ікони «Богоматір Братська» з колекції НХМУ було виявлено кілька фарбових шарів (не менше трьох). Разом зі співробітниками музею були проведені технологічні дослідження ікони з метою встановлення часу її створення і нанесення кожного з фарбових шарів.

Візуальний огляд показав, що ікона написана на дерев'яній основі з чотирьох дощок, з'єднаних між собою шпугами. Мікроскопічними дослідженнями встановлено, що для дощок використана деревина липи. Аналіз фарбових шарів і левкасу методами РФА і ATR-FTIR спектроскопії встановив у верхніх шарах іконопису свинцеве білило і домішки цинкового білила (ідентифікуються у живописі з другої половини XIX ст.), кіновар і чорний пігмент Ivory Black (палена кістка) на олійному в'язиві, порівняльний вік якого відповідає останній чверті XIX ст., а також тваринний клей. У середніх шарах іконопису у складі яєчної темпері виявлені свинцеве білило і пігменти, що є типовими для XVII ст. (аурипігмент/реальгар, кіновар, червоний органічний пігмент кармін, смальта і палена кістка) (Grenberg, Yu., 2010). У нижніх живописних шарах ікони були ідентифіковані свинцеве білило, органічні барвники бакан та індиго, чорний пігмент палена кістка на яєчному протеїні, у левкасі — крейда і свинцеве білило на яєчному протеїні.

Для встановлення часу створення ікони був проведений аналіз старіння деревини липи методом ATR-FTIR спектроскопії, на підставі чого зроблено висновок, що вік дошки відповідає середині XVII ст. (Andrianova, O., 2019; Biskulova, S., 2020). Сукупність проведених досліджень дозволяє зробити висновок, що ікона, створена у середині XVII ст., була дописана в другій половині XVII — на початку XVIII ст. і реставрована не раніше другої половини XIX ст.

У даній роботі також представлені результати технологічного дослідження двох ікон з аналогічним сюжетом, що зображують Георгія Переможця. Атрибуція ікон декілька разів змінювалася, тому метою, поставленою перед БНТЕ «АРТ-ЛАБ», було уточнення часу їх створення.

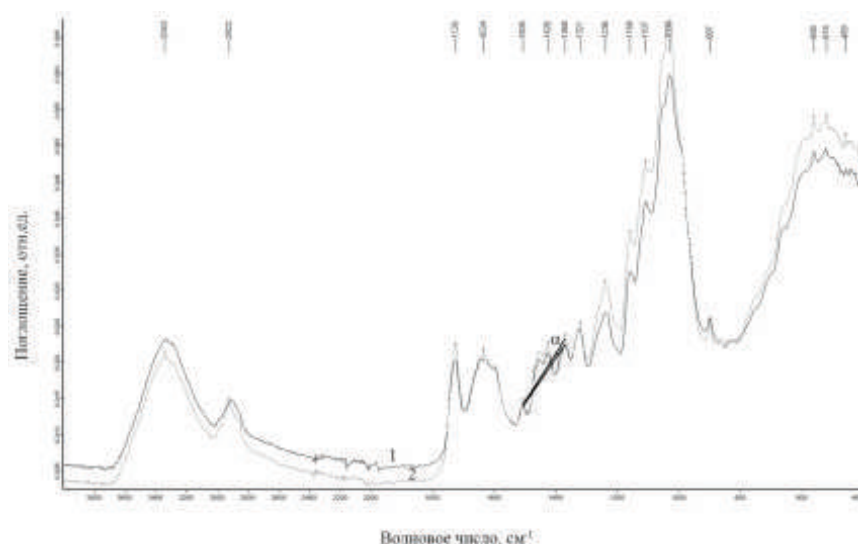
Кожна ікона виготовлена з двох дощок, з'єднаних врізними дерев'яними шипами і накладними шпугами. Мікроскопічними дослідженнями встановлено, що як деревина дощок використана липа.

Оскільки обидві ікони написані в техніці темперного живопису (методом FTIR-ATR спектроскопії виявлено протеїновмісне в'язиво у складі яєчної темпері), яка була поширеною в XV – XVII ст., датуючими ознаками ікон може бути пігментний склад фарбового шару і вік деревини основи. У фарбовому шарі обох ікон виявлені свинцеве білило, аурипігмент (у жовтій фарбі) і кіновар (у червоній), крейда і домішки гіпсу як наповнювачі. Різним виявився пігментний склад зелених фарб ікон: у роботі з колекції НМЛ використана суміш вохри і азуриту (азурит найчастіше визначається в іконах XVI — першої половини XVII ст., в іконі з колекції «Студіон» — натуральний малахіт (широко застосовувався у темперному живописі XV – XVI ст.) (Grenberg, Yu., 1982).

Вік деревини основ (липи) визначали методом ATR-FTIR спектроскопії відповідно до методики, розробленої в Лабораторії Музею науки і мистецтва (Laboratory of the Museo d'Arte e Scienza, Milan) (Popescu, C., 2007). Методика дозволяє проводити датування деревини з точністю $\pm 20\%$ і заснована на спектрографічному вимірюванні кута (α) між піками нормалізованих смуг лігніну ($1505\text{--}1510\text{ см}^{-1}$) і целюлози ($1365\text{--}1370\text{ см}^{-1}$) в ІЧ спектрах зразків (іл. 19). Значення кута α в ІЧ спектрах липи двох ікон (іл. 19) дозволяє зробити висновок, що вік деревини відрізняється на 50 років. Дослідження показало, що ступінь старіння деревини основи ікони «Георгій Переможець» з НМЛ відповідає другій половині XV — початку XVI ст., а дошка основи ікони з колекції «Студіон» старіша (виготовлена у першій половині XV ст.).

Отже, проведена технологічна експертиза творів мистецтва з колекцій музеїв України, аналіз результатів, отриманих методом ATR-FTIR спектроскопії, дозволяють зробити висновок, що апробована у БНТЕ «АРТ-ЛАБ» методика встановлення порівняльного віку деревини листяних (липа) і хвойних (кипарис) порід є необхідною складовою при дослідженні творів мистецтва на

дерев'яній основі і, в окремих випадках, є пріоритетною/основною датуючою ознакою при експертизі ікон.



Іл. 19. Порівняння ІЧ спектрів липи двох ікон «Георгій Переможець» (XV і XVI ст.)

У процесі проведення комплексної експертизи — мистецтвознавчої та технологічної — можна успішно проводити атрибуцію творів мистецтва та встановлювати час їх створення за допомогою сучасних оптичних і фізико-хімічних методів дослідження. Використання ATR-FTIR спектроскопії дозволяє датувати твори мистецтва з точністю 25-35 років.

SUMMARY

Проведення комплексної експертизи вимагає високого рівня підготовки мистецтвознавців і технологів-експертів для атрибуції творів мистецтва і встановлення їх часу створення. Одним з пріоритетних напрямків технологічних досліджень є інфрачервона спектроскопія (ІЧ) з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR). Метод ATR-FTIR дозволяє визначати структуру неорганічних і органічних сполук. Також за допомогою методу можна визначити полімеризацію в'язива (олії, полівінілацетатної емульсії (ПВА)) та ступінь старіння деревини виробів мистецтва.

У попередніх дослідженнях показано, що коефіцієнти старіння олії k (k — співвідношення інтегральних інтенсивностей характеристичних смуг поглинання карбонільної групи $C=O$ $1738\text{--}1743\text{ см}^{-1}$ і метиленових/метильних груп CH_2/CH_3 $2850\text{--}2930\text{ см}^{-1}$) у цинковому білілі датованих робіт XX — початку XXI ст. зменшуються з часом. За калібрувальним графіком лінійної залежності коефіцієнтів старіння олії від часу створення картин можна

датовати невідомі твори живопису, виконані цинковим білилом (з точністю 25–35 років).

При проведенні дослідження ступеня старіння/полімеризації олії білила різного складу методом ATR-FTIR спектроскопії протягом 2014–2019 рр. було встановлено наступне. По-перше, збільшення коефіцієнтів старіння олії для всіх типів білила протягом першого року (2014–2015) пов'язане з приєднанням кисню повітря до жирних кислот і появою більшої кількості груп $C=O$ в структурі олії під час її полімеризації. По-друге, свинцеве білило сприяє швидкому висиханню олії, цинкове білило висихає повільно, а наявність титанового білила у фарбах сприяє швидкій полімеризації олії. Однак процес старіння олії у титановому білилі є складним і багатостадійним, що вимагає залучення інших фізико-хімічних методів для його однозначного трактування.

Порівняльний аналіз ступеня старіння ПВА темпері датованих живописних творів 1970–2000-х рр. дозволив виявити кореляцію між коефіцієнтами старіння ПВА і часом створення картин. Виявлена лінійна залежність коефіцієнтів старіння ПВА від часу створення картин робить перспективними подальші дослідження старіння ПВА з метою встановлення часу створення творів, виконаних у техніці ПВА темпері.

Датовання пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва нерідко є ключовим моментом при експертизі старовинних європейських меблів. Яскравим зразком венеційського меблевого мистецтва XVII – XVIII ст. в Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків є бюро-кабінет невідомого венеційського майстра.

При проведенні технологічної експертизи шафи була запропонована нова методика визначення старіння деревини: за співвідношенням інтегральних інтенсивностей (A) піків целюлози і лігніну розраховуються коефіцієнти старіння деревини $k = A(1375\text{ см}^{-1})/A(1505\text{ см}^{-1})$ і будується графік залежності k від часу створення датованих предметів мистецтва на дерев'яній основі. Наші розрахунки показали, що вік деревини липи, яка використана при створенні шафи, відповідає середині XVII ст. Такий висновок узгоджується з архівними документами Музею Ханенків. Нами також встановлено, що фасад шафи дописувався не раніше другої чверті XVIII ст., а реставраційні роботи були проведені наприкінці XIX — у першій чверті XX ст.

Пріоритетним напрямком досліджень творів мистецтва на дерев'яній основі, зокрема ікон, є визначення методом ATR-FTIR спектроскопії порівняльного ступеня старіння деревини основи. У статті представлені дослідження ікон на дерев'яній основі з колекцій музеїв України. Основною датовуючою ознакою дослідженої ікони «Святий Миколай» (Музей Ханенків) є порівняльний вік її основи (кипарисова дошка). Аналіз ІЧ спектру зразка деревини основи та зменшення інтенсивності смуги при 1368 см^{-1} по відношенню до смуги при 1505 см^{-1}

у ІЧ-спектрах кипарису датованих ікон показав, що порівняльний вік деревини дошки ікони «Святий Миколай» відповідає XIII ст.

Для встановлення часу створення ікони «Богоматір Братська» (Національний художній музей України) був проведений аналіз старіння деревини липи методом ATR-FTIR, на підставі чого зроблено висновок, що вік дошки відповідає середині XVII ст. Сукупність проведених досліджень (пігменти майже у трьох шарах іконопису, старіння олії і темпер) дозволяє зробити висновок, що ікона, створена у середині XVII ст., була дописана в другій половині XVII — на початку XVIII ст. і реставрована не раніше другої половини XIX ст.

У даній роботі також представлені результати технологічного дослідження двох ікон з аналогічним сюжетом, що зображують Георгія Переможця (Національний музей у Львові ім. А. Шептицького і «Студіон», Львів), для уточнення часу їх створення. Оскільки обидві ікони написані в техніці темперного живопису (яєчна темпера), яка була поширеною в XV – XVII ст., датуючими ознаками ікон може бути пігментний склад фарбового шару і вік деревини основи. У фарбовому шарі різним виявився пігментний склад зелених фарб ікон: у роботі з колекції НМЛ використана суміш вохри і азурику, в іконі з колекції «Студіон» — натуральний малахіт. Вік деревини основ (липи) визначали методом ATR-FTIR спектроскопії по спектрографічному вимірюванню кута (α) між піками нормалізованих смуг лігніну і целюлози в ІЧ-спектрах зразків (з точністю $\pm 20\%$). Дослідження показало, що ступінь старіння деревини основи ікони «Георгій Переможець» з НМЛ відповідає другій половині XV — початку XVI ст., а дошка основи ікони з колекції «Студіон» старіша (виготовлена у першій половині XV ст.).

Проведена технологічна експертиза творів мистецтва з колекцій музеїв України, аналіз результатів, отриманих методом ATR-FTIR спектроскопії, дозволяють зробити висновок, що апробована у БНТЕ «АРТ-ЛАБ» методика встановлення порівняльного віку деревини листяних (липа) і хвойних (кипарис) порід є необхідною складовою при дослідженні творів мистецтва на дерев'яній основі і, в окремих випадках, є пріоритетною/основною датуючою ознакою при експертизі ікон.

Комплексні дослідження технологів разом з мистецтвознавцями та працівниками музеїв України дозволяють вирішувати такі важливі питання, як атрибуція і переатрибуція творів мистецтва з фондів музеїв.

ABSTRACT

У даній роботі проаналізовано літературу з використання в'язива в живописі — яєчної темпері, олії і синтетичної темпері полівінілацетату (ПВА) з метою вивчення процесу старіння в'язива і деревини з часом. Представлені оригінальні методики розрахунків коефіцієнтів старіння олії, ПВА і деревини

різних порід за допомогою методу інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR), які дозволяють проводити датування творів мистецтва з точністю 25–35 років (олія) та 25–50 років (деревина). Комплексні дослідження мистецтвознавців та експертів-технологів дозволяють успішно проводити атрибуцію та переатрибуцію творів мистецтва з фондів музеїв України.

REFERENCES

1. Andrianova, O.B., Biskulova, S.O., Zhyvkova, O.V., Tymchenko, T.R., Chujeva, K.Je. (2019) *Nauka. Mystectvo. Studiji. Osvita: tekhnologichni doslidzhennja tvoriv mystectva z kolekciji Muzeju Khanenkiv*. Kyiv: Feniks. (in Ukrainian)
2. Andrianova, O., Biskulova, S., Fesenko, O. (2016) Doslidzhennja paperu suchasnymy metodamy nedestruktyvnogho analizu ta vyznachennja chasu jogho vyrobnyctva. *Visnyk Ljvivskogho universytetu. Serija khimichna*. vol. 57, no. 1, pp. 212–218. (in Ukrainian)
3. Balakhnina, I.A. et al. (2016) Fourier Transform Infrared (FT-IR) Microspectroscopy of 20th Century Russian Oil Paintings: Problem of Dating. *Applied spectroscopy*. 70.7, p. 1150-1156.
4. Berger, E. (1961). *Istoriya razvitiya tekhniki maslyanoy zhivopisi. Per. s nem. i vstup. st. A.N. Luzhetskoy*. Moskva: Izdatel'stvo AKh SSSR. (in Russian).
5. Biskulova, S. & Andrianova, O. (2020) The Study of Binder Aging in 19-21th Centuries Paintings by ATR-FTIR Spectroscopy. *The 12th Baltic States Triennial Conservators' Meeting «Research. Dilemmas. Solution»*. (Vilnius, Lithuania, 27-30 of May, 2020). (unpublished).
6. Biskulova, S.A., Andrianova, E.B., Fesenko, E.V. (2013) Vozmozhnost' datirovki maslyanoy zhivopisi po sostavu belil. Proceedings of the IX nauk.-prakt. konf. *Doslidzhennja, konservacija ta restavracija muzejnykh pam'jatok: dosjaghnennja, tendenciji rozvytku. Do 75-richchja zasnuvannja NNDRС Ukrajiny*. (Ukraine, Kyiv, May 27–31, 2013), Kyiv: NNDRСU, pp. 27–31. (in Ukrainian)
7. Biskulova, S.A., Andrianova, E.B., Fesenko, E.V. (2015) Belila v maslyanoy zhivopisi i gruntakh kak datirovochnye priznaki v rabotakh khudozhnikov kontsa XIX - nachala XXI stoletiy. Proceedings of the XVIII nauchn. konf. *Ekspertiza i atributsiya proizvedeniy izobrazitel'nogo i dekorativno-prikladnogo iskusstva* (Russia, Moscow, November 21–23, 2012), Moscow: Ob»edinenie «Magnum Ars», pp. 389–398. (in Russian)
8. Biskulova, S.O. & Andrianova, O.B. (2019) Doslidzhennja stupeni starinnja v'jazyva v olijnomu zhyvopysi ta PVA temperi metodom infrachervonoji spektroskopiji (ATR-FTIR). Proceedings of the IV Mizhnar. nauk.-prakt. konf. *Muzeji ta restavracija u konteksti zberezhennja kuljturnoji spadshhyny*:

- aktualjni vyklyky suchasnosti* (Ukraine, Kyiv, June 6–7, 2019) (eds. Rudnyk O.V., Chernecj V.Gh., Pyvovarov S.V., et al.), Kyiv: NKPIKZ, ARU, pp. 39–46.
9. Biskulova, S.A., Andrianova, E.B., Fesenko E.V. (2015) *Tekhnologicheskie osobennosti zhivopisi Davida Burlyuka vtoroy poloviny XX stoletiya. Proceedings of the XVII nauchn. Konf. Ekspertiza i atributsiya proizvedeniy izobrazitel'nogo i dekorativno-prikladnogo iskusstva.* (Russia, Moscow, November 23–25, 2011). Moscow: Ob»edinenie «Magnum Ars», pp. 117–122. (in Russian)
 10. Biskulova, S.A., Boychenko, I.N., Fesenko, E.V. (2014). *Issledovanie opticheskimi i spektral'nymi metodami pigmentov i svyazuyushchikh v proizvedeniyakh zhivopisi Velikoy Knyagini Ol'gi Romanovoy. Proceedings of the XV–XVI nauchn. konf. Ekspertiza i atributsiya proizvedeniy izobrazitel'nogo iskusstva i dekorativno-prikladnogo iskusstva.* (Russia, Moscow, November 25–27, 2009), Moscow: Ob»edinenie «Magnum Ars», c. 94–101. (in Russian)
 11. Biskulova, S.A., Shibanova, I.N., Fesenko, E.V. (2014) *Osobennosti khudozhestvennoy palitry M. Tkachenko po rezul'tatam tekhniko-tekhnologicheskoy ekspertizy. Proceedings of the XVI nauchn. Konf. Ekspertiza i atributsiya proizvedeniy izobrazitel'nogo i dekorativno-prikladnogo iskusstva.* (Russia, Moscow, November 17–19, 2010). Moscow: Ob»edinenie «Magnum Ars», pp. 244–247. (in Russian)
 12. Biskulova, S.O. (2020) *Rolj ATR-FTIR spektroskopiji pry datuvanni tvoriv dekoratyvno-uzhytkovogho mystectva na prykladi bjuro-kabinetu z kolek-ciji Muzeju Khanenkiv. Proceedings of the V Mizhnarodnoji nauk.-prakt. konferenciji. Muzeji ta restavracija u konteksti zberezhennja kul'turnoji spadshhyny: aktualjni vyklyky suchasnosti.* (Ukraina, Kyjiv, 11–12 chervnja 2020). (unpublished).
 13. Biskulova S.O. & Andrianova O.B. (2019). *Doslidzhennya stupenya starinnya v'yaziva v oliynomu zhivopisi ta PVA temperi metodom infrachervonoï spektroskopii (ATR-FTIR). Proceedings of the IV naukovopraktichnoï konferentsii. Muzeï ta restavratsiya u konteksti zberezhennya kul'turnoi spadshchiny: aktual'ni vikliki suchasnosti.* (Ukraine, Kiïv, Cherven' 06-07, 2019). Red. kol.: O.V. Rudik (golova), V.G. Chernets' (spivgolova), S.V. Pivovarov (vidp. red.) ta in. Kiïv: Natsional'niy Kievo-Pechers'kiy istoriko-kul'turniy zapovidnik, Asotsiatsiya restavradoriv Ukraïni, 39-46. (in Ukrainian)
 14. Chennini Ch. (1933). *Kniga ob iskusstve ili traktat o zhivopisi / Per. s ital. A.N. Luzhetskoy.* Moskva: OZIG–IZOGIZ. (in Russian).
 15. Grenberg, Yu. (1982) *Tekhnologiya stankovoy zhivopisi. Istoriya i issledovanie : monografiya.* Moscow: Izobr. Iskusstvo. (in Russian)

16. Grenberg, Yu.I. (ed.) (2000) *Tekhnologiya, issledovanie i khranenie proizvedeniy stankovoy i nastennoy zhivopisi : ucheb. posobie*. Moscow: GosNII restavratsii. (in Russian).
17. Grenberg, Yu., Pisareva, S. (2010) *Maslyanye kraski KhKh veka i ekspertiza proizvedeniy zhivopisi. Sostav, otkrytie, kommercheskoe proizvodstvo i issledovanie krasok*. Kyiv: ООО «Izdatel'stvo «Zerkalo mira». (in Russian)
18. Kireeva, V.N., Borisov, F.N., Gerasimov, V.K. (2008). Issledovanie kolichestvennykh kharakteristik vozrastnykh izmeneniy maslyanogo svyazuyushchego v krasochnykh sloyakh, sodержashchikh svintsovye i tsinkovyе belila, s pomoshch'yu metoda IK-spektroskopii. Proceedings of the VI Mizhnarodna naukovo-praktichna konferentsiya «Zberezhennya, doslidzhennya, konservatsiya, restavratsiya ta ekspertiza muzeynikh pam'yatok». (Ukraine, Kiiv, May 27-30, 2008). Kyiv: NNDRCU, 215–218. (in Ukrainian)
19. Klatte, F. (1915) Deutsche Reichs Patent no. 281687 (4 July 1913), *Journal of the Society of Chemical Industry (London)*, vol. 34, page 623.
20. Kosolapov, A. I. (2010) *Estestvennonauchnye metody v ekspertize proizvedeniy iskusstva*. Saint Petersburg: Gosudarstvennyy Ermitazh. (in Russian)
21. Kuks, Yu.M. & Luk'yanova, T.A. (2014). *K voprosu o tekhnologii maslyanoy zhivopisi* / Mezhdunarodnyy elektronnyy nauchnyy zhurnal «Perspektivy nauki i obrazovaniya». № 1, 2. (in Russian).
22. Kuks, Yu.M. & Luk'yanova, T.A. (2016). *Nekotorye tekhnologicheskie osobennosti tempernoy zhivopisi (chast' 2)* [Elektronnyy resurs] // Perspektivy nauki i obrazovaniya. № 1. S. 62–72. URL: https://psyjournals.ru/science_and_education/2016/n1/kuks.shtml (data obrashcheniya: 14.06.2020). (in Russian).
23. Lukas A. (1958). *Materialy i remeslennye proizvodstva Drevnego Egipta*. Obshchaya redaktsiya i vstupitel'naya stat'ya prof. V.I. Avdieva. Moskva: Izdatel'stvo inostrannoy literatury. (in Russian).
24. Matthaes G. (1993) Spectroscopic dating of wood. *It. Patent Nr. 01266808*.
25. Matthaes G. (2020) The spectroscopic Dating of Art Objects in the Laboratory of the Museo d'Arte e Scienza, Milan. *The scientific dating and classification of wood*. [Available at: <http://www.spectroscopyforart.com/index-ing.htm> (accessed: 11.03.2020).
26. Meilunas, R.J., Bentsen, J.G., Steiberg, <https://www.tandfonline.com/author/Steinberg%2C+Arthur> A. (1990) Analysis of aged paint binders by FTIR spectroscopy. *Studies in Conservation*, Vol. 35, p. 33–51.
27. Popescu, C.M. et al. (2007) Degradation of lime wood painting supports: evaluation of changes in the structure of aged lime wood by different physico-chemical methods. *Journal of analytical and applied pyrolysis*, T. 79, № 1, p. 71-77.

28. Robinet, L. & Corbeil, M.-C. (2003) The Characterization of Metal Soaps. *Studies in Conservation*, Vol. 48, p. 23–40.
29. Titov, M.F. (2005) *Tekhnika i tekhnologiya tempernogo zhovtkovogo ikonopisu: Navchal'niy posibnik*. Kyjiv: BONA MENTE. (in Ukrainian).
30. Weerd, van der J., Loon, van A., Boon, J.J. (2005). FTIR Studies of the Effects of Pigments on the Aging of Oil. *Studies in Conservation*. Vol. 50, p. 73-99.
31. Zyablov, E., Lukashin D., Borisov A., Gerasimov V., Kostina Yu., Kireeva V. (2008) Sposob opredeleniya vozrasta proizvedeniy maslyanoy zhivopisi. *Patent №2386119* (Rossiya). (in Russian).

**Ілюстрації до статті «Роль ATR-FTIR спектроскопії
при проведенні комплексної експертизи творів мистецтва»**



Іл. 1. Макрофотографія кракелюра, обумовленого старінням в'язива в яєчній темпері, XVIII ст. (збільшення x50)



Іл. 2. Макрофотографія кракелюра, обумовленого старінням в'язива в олійному живописі, остання третина XIX ст. (збільшення x50)



Іл. 4. Спектрометр фірми Bruker Vertex 70 (Німеччина) з приставкою Platinum ATR з елементом порушеного повного внутрішнього відбиття (алмазне вікно). Діапазон вимірювання довжин хвиль $400\text{--}4500\text{ см}^{-1}$ з точністю $0,5\text{ см}^{-1}$



Іл. 11. Фотографія бюро-кабінету (Венеція, Італія), XVII – XVIII ст., деревина, метал, дзеркальне скло, золочення, сріблення, левкас, поліхромний розпис, гравірування, різьблення



Іл. 14. Ікона «Святий Миколай», дерево, різьблення, золочення, 21,1 x 15,7 см. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Музей Ханенків)



Іл. 15. Ікона «Богоматір Братська», дерево, темпера, 133,2 x 97,0 x 2,5 см. Національний художній музей України (НХМУ)



Іл. 16. Ікона «Георгій Переможець», дерево, темпера, 72,5 x 69,5 см. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького (НМЛ)



Іл. 17. Ікона «Георгій Переможець», дерево, темпера, 112,4 x 76,5 см. Музей «Студіон», Львів

Information about the author:

Біскулова Світлана Олександрівна,

Кандидатка хімічних наук,

Провідний науковий співробітник,

Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»

НАЦІОНАЛЬНИЙ ОДЯГ ЯК ФОРМА ВИРАЗУ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ

Світлана Долеско

ВСТУП

Національне вбрання як складова частина матеріально-духовної культури українського народу є відображенням його світогляду, цілісного комплексу морально-етичних цінностей, що сформувались історично. У період сьогодення вкрай необхідним є погляд на одяг саме крізь призму менталітету.

Це питання вимагає детального аналізу в зв'язку з тим, що саме костюм, його елементи та їх знаково-символічне наповнення означають український народ у світовому просторі, де з кожним роком все більших обертів набирають міжкультурні глобалізаційні процеси. Тобто, існує загроза втратити національну самоідентифікацію. Розуміння ж суті ментальності свого народу та місця в ній комплексу вбрання, його основних рис дозволить запобігти цьому.

Провідне коло діячів науки та культури присвятили свої праці темі менталітету й ментальності українського народу. Його означили свого часу й М. Грушевський, В. Липинський, М. Холод, Д. Антонович, В. Янів, М. Костомаров, І. Марчук, І. Нечуй-Левицький, І. Старовойт, О. Потебня, Р. Додонов та інші, присвятивши низку праць українській ідентичності в цілому та індивідуалізмі, цінності окремої людини в суспільстві, в цілому. Теоретичні аспекти ментальності досліджує М. Попович, теоретичні засади феномену ментальності розкриває О. Козлова.

На таку ознаку української ментальності, як беззаперечна емоційність, звертали увагу в своїх дослідженнях Є. Маланюк, М. Костомаров, Д. Чижевський, В. Янів. Питання українського менталітету крізь призму «міфи-реальність» розкрив О. Стражний.

У той же час, у колі українських науковців питання взаємозв'язку національного вбрання з притаманним українцям менталітетом є малодослідженим. Національне вбрання як маркер історичної пам'яті народу досліджувала Т. Шептицька. Питанням національного стилю в одязі як виразу самосвідомості займалась О. Манюхіна. У своїй фундаментальній праці «Звичаї нашого народу» О. Воропай зафіксував взаємозв'язок розвитку народного вбрання українців із рядом факторів, серед яких важливу роль надає природним умовам.

Це ж питання, в поєднанні з системою класифікації вбрання та його символіки, висвітлили А. Пономарьов, Л. Артюх, Т. Косміна. Даній темі, а надто — її історичним аспектам, присвятила своє дослідження й Т. Ніколаєва. Аспекти символіки досліджують М. Селівачов та О. Косміна.

1. Функція одягу у традиційній культурі

Національний одяг у традиційній культурі українського народу виконує кілька функцій. Серед них — захисна, адже вбрання оберігає людину від умов оточуючого середовища та утилітарна функція. Не менш важливою є й художньо-естетична функція.

Фундаментальним є інформативне призначення одягу. Адже він, нарівні з мовою, вірою, звичаями й традиціями, є фундаментальною ознакою приналежності людини до свого народу. І, в той же час — віддзеркаленням її ментальності. Досліджуючи дане питання, передусім, варто розкрити суть понять «менталітет» та «ментальність».

Загальноприйнятним є розуміння походження слово «менталітет» від «mens», що в перекладі з латинської мови означає «свідомість». Варто зазначити, що на даний час не існує одного, категорично усталеного наукового визначення. Синонімами поняття «ментальність» можна вважати такі поняття, як «дух народу», «світогляд», «світовідчуття», «світосприйняття», «національний характер», «етнопсихіка».

Ментальність є унікальним стилем сприйняття світу, дійсності, притаманний тій чи іншій спільноті людей, що протягом довгого періоду перебуває в подібних географічних, природно-кліматичних, соціальних та культурних умовах. Саме ці поняття скеровують українців на певні поведінкові мотиви, етико-моральні цінності та є уособленням практичного характеру світовідчуття [18].

Тут відображена цілісна система основних уявлень людини, що сформувались у свідомості через сприйняття культури, мови, релігії, взаємовідносинами в суспільстві. Українська ментальність базується на архетипах, що є різнобічними за своєю першосуттю й проявами.

Тож, щоб зрозуміти ментальність нації, потрібно вивчити форми її мислення та їх практичні втілення. Варто оцінити та дати визначення системі поглядів на життя, природу та суспільство, проаналізувавши бачення науковців.

За словами О. Козлової, ментальність є національним типом світовідчуття, який, у свою чергу, базується на етнічних образах та символах. Вони зумовлюють певну стереотипну поведінку та психічні реакції. Також дослідниця відносить сюди оцінки певних подій чи осіб й ставлення до навколишньої дійсності. У підсумку, ментальність є так званим феноменом під назвою «дух народу» [7].

О. Козлова також наголошує увагу на факті формування менталітету українського народу протягом всього періоду існування нації. Вона виокремила сукупність передумов, що вплинули на формування й функціонування менталітету, якщо взяти до уваги такі ментальні особливості, як історичні, расові, географічні тощо. За її словами, це «...а) сукупність геополітичних факторів;

б) вплив сукупності суспільно-політичних подій; в) дія субстанційних основ та субкультурних підвалин; г) регіональні впливи» [7].

О. Бондаренко, описуючи особливі риси національного характеру українського народу, зазначає: «...Національна ментальність є структурою, що складається історично. Україна як історична нація... має специфічну, притаманну саме їй ментальну структуру. Означена ментальна структура є віддзеркаленням складного взаємопроникнення та щільного взаємозв'язку суспільних явищ, що описуються такими термінами соціальних наук, як національна (етнічна) психологія, національна вдача, національний характер, народна пам'ять, національні архетипи, національна мрія, національна ідея, самоврядні потенції української ментальності, соціопсихічні складники українського національного характеру...» [2].

Переконання, цінності, ідеали, почуття, вірування та життєві форми — це комплекс внутрішніх соціально-психологічних елементів духовності [15]. Цілісність та єдність усіх компонентів світогляду є складним нематеріальним явищем. Саме для українського світогляду надважливими є поняття миру, родини, краси, гармонії тощо. Проте важливо пам'ятати, що кожна людина має й свій погляд на світ, і саме з цього й складається ментальність нації [16].

Важлива ознака ментальності українців — індивідуалізм. Він проявляється в таких соціальних нормах, як любов до волі, свободи, рівності та справедливості (у той же час — миролюбності). Іншим його виявом слугує працелюбність, мужність, благородство, шана до родини, громади, любов до свого житла та землі.

У той же час, І. Ємельянова у своїй праці звертає увагу на іншу, практичну сторону українського індивідуалізму, чим підтверджує певну двоїстість ментальності, який виник внаслідок історичного поєднання землеробського та козацького способу життя: «...схильність до непокори, соціальна відмежованість, неузгодженість дій, відсутність визначеності, чутливість, схильність до образ, стан очікування, безмежна свобода на грані анархізму, політичне мрійництво, слабка вольова регуляція, і поряд з названими ще й такі — статичність сімейних стосунків, потяг до освіти, здоровий оптимізм» [4].

Саме індивідуалізм дав змогу українцям зберегти свою національну самобутність у складні соціально-економічні та історичні періоди, слугувавши чинником самоідентифікації та сильним механізмом самозбереження.

Риси ментальності тією чи іншою мірою знаходять свій вияв у формах та алгоритмах діяльності як окремої людини, так і українського суспільства в цілому. Зокрема, в соціально-політичній та економічній діяльності, матеріальній культурі.

На думку О. Воропая, світовідчуття має вплив на духовну культуру народу, що, в підсумку, трансформує творчий процес, продукуючи звичаї, традиції.

У тому числі, й у декоративно-ужитковому мистецтві, до якого належить комплекс вбрання [1].

Далі проаналізуємо питання взаємозв'язку вбрання й ментальності української нації з точки зору історико-соціальних процесів. Оскільки, комплекс українського народного вбрання є не лише ознакою національної ідентичності у світі, етнічної приналежності [20].

Він є й символом патріотизму, який властивий ментальності українців. Аби зрозуміти суть цього питання, варто звернутись до періоду II половини XIX — початку XXI століття, який ознаменувався низкою ключових подій, що стосувались долі українського народу та утвердження його місця в світі, слугували перевіркою на національну єдність.

Кінець XIX століття ознаменувався активізацією національно-патріотичних рухів на території України з метою утвердження самостійності української держави. Цей процес відбувався на тлі загальноєвропейських революційних рухів. Використання українцями-учасниками цього процесу комплексу народного вбрання або його елементів стало символом приналежності до української нації, прояву свідомої етнічної самоідентифікації [13].

У цей період набуває поширення погляд, що «...кожна нація повинна мати власну, вітчизняну правлячу групу і що держава і народ мають бути єдністю або також двома боками однієї медалі. Ця політична ідея відзначається як націоналізм. Вона бере за основу те, що справедливими підвалинами державної влади є тільки національний інтерес і національна свідомість» [21].

Одяг став не лише зовнішньою ознакою ментальності українців, але й відповіддю на заклики політичних та соціальних змін у житті. Зокрема, до міського костюму почали додавати елементи народного одягу, що, переважно, побутував у сільській місцевості. Це слугувало демонстрацією прогресивних переконань та прагненням зберегти своє коріння.

Як описує М. Олійник, «Адептом цього процесу виступила українська інтелігенція, яка ініціювала використання традиційного строю як етнокультурного маркера позначення подій художньо-мистецького життя з національним змістом. В цей час зароджується урбанізована традиція використання народного одягу в міському повсякденні, яка була тісно пов'язана з культурно-мистецьким життям» [12].

Тому, вже на початку XX ст. застосування форм чи окремих елементів вбрання стало свідчити, що ті, хто їх носять, представляють інтереси нації загалом. Вишита сорочка стала відображенням національних, патріотичних та демократичних почуттів народу, символом національної гідності. Лідери суспільної думки, приналежні до різних сфер життя, використовували традиційний одяг (особливо, вишиту сорочку) як ознаку патріотизму.

У радянські часи мода на українські фольклорні мотиви не зникла, а навпаки, знайшла своє місце в колекціях Будинків моди: застосування часткової вишивки на блузках, сукнях (комір, кишені), виготовлення картатих тканих «під плахту», пов'язування хустки, коралові та дерев'яні намиста. Така мода була втіленням прагнення до особистої індивідуальності та національної самоідентифікації.

Середина ХХ століття означена яскравими прикладами використання народного одягу як ознаки демократичних переконань: Л. Костенко, Л. Лук'яненко, Т. Чорновола, Є. Сверстюка, Б. Олійника та ін., які за часів радянської влади одягали українську вишиту сорочку, як символ їх революційних поглядів, ознакою початку національно-визвольного руху.

Але «шістдесятники», на відміну від пересічних українців, що сприймали традиційне вбрання як віяння модних тенденцій того часу, не використовували елементи українського стилю з декоративно-естетичної точки зору. Вони, як лідери дисидентського руху, сприймали вишиту сорочку лише в традиційному виконанні.

Під час акцій, що збирали прихильників здобуття Україною незалежності, вони обирали для себе традиційне українське вбрання або його окремі складові частини. Зокрема, головні убори, нашійні та нагрудні прикраси, вишиті сорочки. Саме останні слугували головним символом підтримки нового шляху української держави, поза Радянським Союзом.

Після того, як була проголошена незалежність України, потреба в демонстрації національної приналежності, на тлі подібних процесів в інших країнах європейського простору, значно зросла. Для прикладу, в 1990-і та 2000-і роки все більшого поширення набув стилізований народний одяг (як дорослий, так і дитячий). Зріс інтерес пересічних українців до вивчення історії, видів та технік створення й оздоблення традиційного вбрання.

Окрім цього, національні мотиви (передусім, форми одягу, його орнамент) посіли важливе місце в колекціях вбрання українських модельєрів, знаних у всьому світі. Цей процес і на даний час не лише не припинився, а й набирає все більших обертів. До цієї справи долучились і відомі українські діячі шоу-бізнесу як авторитетні особистості для пересічних українців.

У період сьогодення все більшої популярності набуває щорічна Вишиванкова хода (Парад вишиванок, Марш у вишиванках), що з 2008 року проходить в районних та обласних центрах різних регіонів України. Даний проект започаткований з метою популяризації народної культури, традицій та вбрання як невід'ємної складової частини ментальної спадщини українців. Він демонструє матеріальний вияв ментальності українців.

Парад вишиванок засвідчує помітне зростання рівня колективної гордості за свою країну, небайдужість до її історії, сьогодення й перспектив

майбуття. На прикладі параду можна помітити свідоме використання цілого комплексу національного одягу або його елементів як ознаку приналежності до української нації.

На окрему увагу заслуговує День вишиванки, який із 2006 року не лише на всеукраїнському, але й на міжнародному рівні утверджує та піднімає престиж цього знакового елементу традиційного українського вбрання. Це свято демонструє силу ментальної єдності українців у всьому світі. Таким чином, вони публічно фіксують свою причетність до української нації саме за допомогою вбирання в цей день вишитої сорочки. Вона виступає тут і засобом вияву громадянської позиції, патріотичних настроїв, високого рівня духовної свідомості.

Знаковою є активна участь у цьому святі депутатів Парламенту Канади. Як відомо, саме в цій країні українська діаспора налічує понад 1 млн українців, що не втрачають своєї етнічної та ментальної приналежності, опікуються збереженням та популяризацією рідної мови та культури. Зафіксовано, що в 2017, 2019 та 2020 роках депутати з'являлись в українських вишиванках, що свідчить про повагу як до свого коріння, так і до громадян своєї держави, серед яких значна кількість — етнічні українці.

У 2020 році Президент України Володимир Зеленський з дружиною презентували очільникам різних країн світу (серед яких Канада, Франція, Сполучені Штати Америки, Польща, Німеччина, Туреччина) вишиті сорочки як символи історико-культурного багатства українців.

Усе більшої популярності серед українців набувають й етно-фестивалі. Із-поміж них — «Країна мрій», «Трипільське коло», «Борщівська вишиванка», Міжнародний гуцульський фестиваль, «Великдень у Космачі», «Лудине-фест», «Шешори», «Галицька дефіляда», «Етновир», «Жнива», «Борщик у глиняному горщику», «Міжнародний фестиваль дерунів», «Дзвони Лемківщини», «Купальські роси», «Свіччине весілля», «Під Покровом Тризуба», «Живий вогонь», «Фестиваль мистецтв України».

Поширеними є й патріотичні флеш-моби, святкування Дня Незалежності, Великодня, храмових свят, де важливу роль відіграє саме традиційний дрес-код. Музейно-галерейні установи, мистецькі центри, громадські організації втілюють у життя проекти, присвячені українському національному вбранню.

Поступово в сучасних сім'ях укріплюється традиція символічного вбирання традиційного костюму на знакові події, що є основоположними віхами сімейного життя (заручини, весілля, хрестини, день народження тощо), аби зафіксувати приналежність до українського народу, продемонструвати тісний взаємозв'язок зі своїм родом.

Вищеперераховані масові заходи завдяки використанню традиційного вбрання як об'єднуючої риси слугують демонстрацією національного духу,

усвідомлення приналежності кожного учасника таких заходів до українського народу. Окрім цього, все популярнішим стає використання такого вбрання в побуті та на роботі, поза святами. Як бачимо, активне культурно-мистецьке життя, яке передбачає використання традиційного українського строю, в період сьогодення позитивно впливає на збереження устоїв української ментальності.

2. Образно-стилістична структура та символічно-семантичний контекст одягу

Вбрання є унікальним культурним явищем, що пройшло довгий процес розвитку й трансформації під впливом ментальної суті народу. Воно виконує, окрім естетичної, й захисну функцію, завдяки якій українська нація не втратила свого унікального ментального «обличчя» та тлі активних соціально-історичних процесів [3].

У даному контексті слід згадати слова О. Воропая, який стверджує: «Під чужинецьким пануванням наш народ зберіг національний одяг — як символ, що його він проніс через всі віковічні страждання й утиски, які довелося зазнати від окупантів. У цьому факті — збереження національного одягу — проявився здоровий народний інстинкт. Національний одяг, мова, віра та звичаї — все це надійний захист від національного занепаду» [1].

Однаке, розуміння феномену українського костюму як матеріального вияву ментальності буде неможливим без детального аналізу деяких особливостей національного характеру й видів вбрання та його символіки, в якій закодований прадавній світогляд українців.

Перш за все, тут слід взяти до уваги тісний взаємозв'язок українців із оточуючим природним середовищем, землею та працею на ній, порами року та системою календарної обрядовості як визначальної в життєвому циклі. Про це свідчить багатство форм вияву національного вбрання, його колористика та регіональні особливості. Виходячи з цього, вибудувався розподіл комплексу вбрання на сезонний, згідно з порами року, а також, на святковий та буденний.

С. Кримський описує місце в українському менталітеті архетипу землі, звертаючи увагу на те, що він із часом змінив свій вектор із аграрно-виробничого та соціально-історичного на духовно-культурний атрибут життя українського народу, його звичаї й обряди [10].

У даному питанні варто згадати напрацювання Т. Шептицької, яка зазначає: «Естетична вишуканість національного вбрання, яка відповідає споконвічним уявленням українців-землеробів про світобудову, про еталон жіночої й чоловічої краси; відносна спільність крою й оздоблення, незмінюваність основних компонентів костюму при багатстві регіональних варіантів, що свідчить про тяглість культурних традицій та звичаїв, детермінують етнозберігальну функцію українського строю, вкрай важливу в умовах колоніальної залежності» [19].

Відзначаючи регіональну специфіку вбрання, необхідно зазначити, що воно має й локальні відмінності, що залежать від ментальних особливостей жителів тієї чи іншої місцевості. У свою чергу, ці особливості формувались, серед іншого, й оточуючим середовищем.

Для прикладу, характер населення українського Полісся та його вбрання, беручи до уваги доволі суворі природні умови поліського краю, вирізняється деякою стриманістю в крої, оздобі та кольоровій гамі, специфікою виготовлення комплексу вбрання. Такий же взаємозв'язок прослідковується й у інших етнографічних регіонах. Наприклад, орнаменти вишитих сорочок або ж прикрас із бісеру жителів Карпат, відображають гористий рельєф даної місцевості.

О. Воропай зазначає, що вбранню українців притаманні такі риси, як простий крій, невелика кількість елементів вбрання, відчуття міри. Останнє, на його думку, помітне у відсутності зайвого оздоблення, та спокійні кольори (з переважанням білого) [1].

Конструктивні особливості костюму як витвору матеріальної культури українців (силует, види крою, пропорції тощо) є менш інформативними в порівнянні з багатством знаково-символічної системи. Однак, вони теж відіграють важливу роль у сприйнятті вбрання як уособлення світоглядних позицій українського народу, мистецьких вмінь, його соціальних та духовних потреб [5; 6].

Розглянемо детальніше види вбрання та спосіб одягання, аби розуміти його розмаїття, сформоване багатовіковими народними уявленнями, природно-кліматичними й соціально-економічними закономірностями.

Згідно способу створення, він є двох видів. Перший — шитий, тобто, скріплений швами. Він вирізняється різними видами крою, розподіляється на глухий та розпашний. Другий вид — нешитий, який є більш архаїчним, має багато різновидів драпірування та утримування на тілі (наприклад, за допомогою поясу, зав'язок тощо).

Також традиційний одяг українського народу має ще один поділ на види, згідно з його розташуванням на тілі людини. Тобто, він є нагрудний, натільний, поясний. Окрім цього, існує поділ на верхнє й нижнє вбрання, що обумовлюється кліматичними умовами певного регіону, а також, порами року й традиціями вбрати той чи інший набір одягу відповідно до днів тижня й свят, носіння на вулиці чи в хаті.

Варто окреслити й перелік складових частин комплексу чоловічого й жіночого вбрання, аби осмислити багатство народних світоглядних (ментальних) традицій. Перш за все, це натільний одяг, домінуючий вид якого — сорочка. Вона, в свою чергу, поділяється на тунікоподібну, з плечовими вставками, суцільним рукавом. Була поширеною й сорочка на кокетці. Проте, довга цільнокроєна сорочка майже до кінця XIX століття мала охоронне значення у світогляді українців.

До нагрудного одягу належить одяг як із рукавами, так і без рукавів, що залежало від природи й клімату місцевості його побутування. Також, від видів господарської діяльності в тому чи іншому регіоні. Це, зокрема, безрукавка, кептар, юпка (куртка, кохта), керсетка, лейбик (бруслик, катанка, горсет) [17].

До жіночого стегового (або ж, поясного) вбрання, що закривав нижню частину тіла й поділявся на зшитий та незшитий, належать: плахта, горботка, запаска, спідниця (фартух, літник, андарак, димка, шорц). Чоловіче стегове вбрання — штани різної форми й крою. Серед них, гачі й шаровари [11].

Особливим розмаїттям видів, матеріалів, конструктивно-художніх прийомів, призначення відповідно до пір року, вирізняється верхній одяг. У ньому помітними є вплив специфіки природно-кліматичних умов, соціального статусу, видів діяльності тощо. Це, наприклад, кожух та кожушанка, жупан, гуня, відлога, юпка, халат, свита, сердак, гугля, чемліт, керей, манта, черкеска, курта, чуга, чімарка, шушун, капота, кунтуш, опанча [17].

Цікаво, що різні види поясів, взуття, головні убори та прикраси особливо яскраво відбивають світоглядні позиції українців, багатство технік та матеріалів виконання, вікові й територіальні відмінності, художньо-мистецькі особливості, пласт звичаїв та обрядів. Зокрема пояси були функціональним та символічним елементом вбрання, частиною князівських скарбів та маркером соціального статусу. Бути без поясу «на людях» означало певну неохайність та сприймалася негативно.

Проте найголовнішим є те, що саме вони слугували ознакою соціальної приналежності людини та її соціального стану (наприклад, помітним є поділ на дівочі й жіночі головні убори). Окрім цього, слугують ознакою такої риси ментальності, як прагнення до краси та внутрішнього й зовнішнього благополуччя, бажання продемонструвати це в соціумі. Отже, саме вони слугували завершальною частиною гармонійного мистецького образу, що сприяв утвердженню особистості в громаді.

Чоловічі головні убори — капелюх, малахай, шапка, мазниці, шлик, клепання, шолом, кресаня, кучма, бриль. Серед найрозповсюдженіших жіночих головних уборів — хустка, намітка, очіпок (чепець, чіпеч тощо), кибалка (кичка, хомевка, обруг), убрус [11; 17].

Дівочі головні убори, що вирізнялись особливою життєрадісністю кольорів, багатством форм та прикрашання, поділяються, наприклад, на вінкоподібні. Це, зокрема, вінки-шнури, вінки площинні та вінки звиті. Інші дівочі головні убори: пов'язка, лопатушка, чільця, стрічки-бинди тощо.

Ключове місце посідають весільні головні убори, що символізували перехід на інший життєвий рівень, від дівочства до заміжнього життя. Адже, саме прагнення створити родину, її єдність й турбота про її членів також є однією з домінант українського менталітету.

Комплекс дівочих та жіночих прикрас має поділ на вушні (сережки), шийні й нагрудні. Серед них: хрести, згарди, намисто, гердани, кризи, силянки, рифи, дукачі, коралі. До основних видів взуття належать черевики, постолои, чоботи, личаки, сап'янці. Також воно мало поділ на зшите, плетене або ж стягнуте. Важливу роль відігравали й пояси, зокрема, черес, очкур, крайка, пояс-рушник.

Цікаво, що в назвах вищезгаданих елементів українського народного костюму проявляється поетичність мислення та мовлення українців, які наділяють мелодійними назвами прості, на перший погляд, речі щоденного вжитку.

Аналізуючи взаємозв'язок костюму й ментальності, особливу роль слід відвести його знаково-символічній системі. Розкриваючи дану тему, варто згадати й про витoki писемності, щоб зрозуміти, що людина, перш за все, мислить за допомогою символів, якими зберігає та передає інформацію про себе світу. Тож, про ментальність українців багато може розповісти багата система знаків та символів, якими оздоблювалось вбрання.

Фундаментальна праця «Українська минувшина» так висвітлює дане питання: «...етнічна символіка костюма вказує на належність людини до певної нації. В українському костюмі ця властивість виступає однією з провідних, хоча кількість суто специфічних елементів обмежена досить вузьким колом декоративно-художніх засобів та конструктивних прийомів. Загалом кожний народ оцінює свій костюм як найдосконаліший та найкращий. При цьому беруться до уваги пристосованість костюма до основних виробничих процесів, природно-кліматичних умов, антропологічних особливостей людини тощо. Не останню роль відіграють і суб'єктивні моменти, зокрема відповідність одягу існуючим у народі естетичним та моральним нормам» [17].

Отже, ця система містить у собі ключову інформацію про світогляд українців. Перш за все, варто розглянути найбільш архаїчні орнаменти — геометричні. Це деякі найпростіші фігури, що посідали визначне місце в світоглядній системі нашого народу, транслюючись на вироби ужиткового мистецтва. В одязі це, перш за все, вишиті й ткані сорочки, прикраси, пояси.

У своїй монографії М. Селівачов аналізує традиційні українські орнаменти не лише як важливу складову частину декоративно-ужиткового мистецтва, а й як особливу систему художньої інформації. Досліджуючи графічні знаки й символи, робить акцент на етнічних особливостях мислення українців та з'ясовує зміст орнаментів [14].

Тут варто сказати, що формування знаково-символічної системи етнічного українського одягу стоїть на підвалинах фундаментальних уявлень слов'ян язичницького та християнського періодів. Дохристиянська символіка базувалася на захисті людини від шкідливих надприродних сил. О. Косміна припускає, що «натільна сорочка людини, яка вела праведне життя, мала символічне

охоронне значення у різних верств населення. Ця оберегова символіка сорочки як замітника тіла людини збереглася до початку ХХ століття» [9].

І досьогодні в проявах української ментальності ми бачимо прояви віри в надприродні сили та намагання захиститись від них за допомогою знаків, символів та елементів комплексу вбрання. Але, при цьому, не слід забувати, що з часом вони набули сильного декоративно-естетичного значення. Тобто, традиційний одяг та символи, зображені на ньому, слугують окрасою людського образу, виконуючи естетичну функцію.

Геометричним орнаментам притаманна чіткість, із переважанням кіл, горизонтальних земельних знаків, хвилястих ліній води, хрестів, ромбів. Вони є знаками життя, землі, води, небесних світил тощо. Створення світу та його структуру в баченні українців втілюють трикутник, хрест, зірка, коло, дерево життя та інші. Одним із найдавніших геометричних символів, що зображені на елементах вбрання, є коло — символ Сонця.

Трикутник є уособленням Святої Трійці. Квадрат у системі народного світобачення був нічим іншим, як символом гармонії, досконалості, порядку. Суть квадрату — розмежування простору, виокремлення певної частини площини. Ромб же, окрім того, що має значення чоловічого та жіночого начал, бо складається з двох трикутників, є ще й важливим для українського характеру знаком продовження роду, плодючості землі, поліпшення добробуту.

Окрему увагу варто приділити таким орнаментальним знакам, як сварга, хрест та спіраль. Сварга («колядник»; свастика, але в русі) — символ сонячного культу. Яскраво розкриває важливе для українців значення у їх житті родини, родинного вогнища, затишку та поєднує прийдешні покоління з мудрістю предків. Символізує силу людського духу, притаманного українському народу.

Хрест несе в собі ідею центричності, оскільки, за народними уявленнями, перехрещення двох ліній — це зустріч Земного та Небесного начал. Спіраль є знаком безкінечності, один з найдавніших знаків для українців. Спіраль також містить в собі символ води й втілює плинність та циклічність часу, що була особливо важливою для українців, які жили, керуючись календарно-обрядовим циклом, в основі якого — обробіток землі. Беручи до уваги важливу роль цієї циклічності, цей символ є дуже важливим для українців.

Шляхом поєднання геометричних символів народжуються більш складні. Зокрема, гребінці, мушки, осьмиріжка, оленячі роги, млин, ромб з вусиками, бджілка, розетка, жабка, курячий брід.

Окремо слід згадати Дерево життя (Райське дерево, Небесне дерево, Вирій тощо), як один із найдавніших та найпоширеніших мотивів. Він є своєрідною моделлю організації світу в просторі й часі, зв'язок земного з небесним світом, цілісне бачення минулого, сучасного та майбутнього. Це, до речі, є свідченням

розвиненого філософсько-споглядального начала в українській ментальності, намагання структурувати основні принципи буття людини.

Поширеними на вбранні є й стилізовані зображення рослин. Серед них: ружа (троянда), лілея, калина, дубове листя (дуб), хміль, барвінок, сокирики, виноград, овесик, гарбузове листя, тюльпани, яблучко, ягідки, терен, мак, дзвоники, ламане дерево, гілка, берізка. Для більш чіткого розуміння української душі, варто означити, що означають деякі з них [8].

Цікаво, що на дитячому одязі домінував такий символ, як гілка. Інколи її зображали на вбранні в поєднанні з ягодами.

Тобто, взірці рослинної орнаментики, як і геометричні символи, семантично уособлюють в собі ментальну «душу» українців та віддзеркалюють декоративно-естетичні надбання через комплекс вбрання.

І, без сумніву, є трансляцією такої риси українців, як любов та повага до рослинного й тваринного світу, тонке розуміння її багатств та вміння втілити їх у виробах, наділивши, наприклад, деяких рослин або тварин чудодійними, обереговими властивостями.

Орнаментальні мотиви та колірні рішення зазнавали своїх трансформацій, удосконалювалися та перетворювалися у традицію. Такий безперервний зв'язок у народному мистецтві зберігає певну спадкоємність та безперервність.

Як бачимо, тут простежується така риса українського менталітету, як спостережливість та глибока народна мудрість, вміння відслідковувати причинно-наслідковий зв'язок, формуючи оберегові алгоритми. У підсумку — трансформувати риси людського характеру, почуття, або ж важливі етапи людського життя в символіку, зображувану на вбранні. Наприклад, на прикрасах із бісеру.

Кордоцентризм, або ж «філософія серця» (перевага емоцій, почуттів над раціональністю), притаманні українській ментальності, також знайшли свій вияв у традиційному строї. Бажання краси в стосунках та праці, лагідність, доброта, мають відображення в одязі. А надто, символи, втілені в орнаментах вишиття, прикрасах тощо.

Ці символи не лише несуть смислове навантаження, а й виконують художньо-естетичну функцію, беручи до уваги вищезгадане тяжіння українців до краси в її різноманітних проявах. Це стосується як вбрання, так і оздоблення житла. Але ця краса не є поверховою, вона несе в собі глибокий пласт духовних знань та уявлень народу про принципи влаштування й функціонування світу.

Вирізняється особливим багатством і колористика національного костюму із переважанням у ній життєрадісних, насичених барв, але з їх гармонійним поєднанням, без надлишків, що стосується як святкового, так і буденного вбрання.

Типові ж зразки старовинних вишитих сорочок свідчать, що узори на них у переважній більшості не копіювалися, а були індивідуальними, бо українки

віртуозно володіли так званою «орнаментальною мовою», через кольори та візерунки розробляли власну систему світоглядного «письма».

Це все говорить про таку рису ментальності українського народу, як гармонійне відчуття прекрасного, вміння бачити красу в простих речах, оптимізм, бажання прикрашати себе та оточуюче середовище, незважаючи на соціальний статус та стать.

ABSTRACT

Ментальність втілює в собі генетичний код українського народу, вибудовує національну ідентичність, пояснює закономірні соціокультурного розвитку. Духовний світ українців характеризується наявністю емоційно-чуттєвого характеру, кордоцентричністю та ознаменовується поєднанням непоєднуваного: свідомого й інтуїтивного, чуттєвого й раціонального.

Із огляду на тісний взаємозв'язок ментального та матеріального, слід виділити одну з найважливіших рис, притаманних українському народному вбранню. Воно, завдяки своїй символічній змістовності, виконує роль носія ознак ментальності українського народу, сформованої під впливом ряду природно-географічних, соціально-історичних та духовно-культурних чинників.

Ці ознаки втілені в образно-стилістичній структурі та символічно-семантичному навантаженні, значній кількості структурних елементів, із видовими й регіональними відмінностями. Отже, український народний костюм варто сприймати як своєрідну «мову», що розшифровує ментальну ідентичність української нації.

Національний одяг, багатство його елементів та символіки, означає український народ у світовому етно-культурному просторі. Збереження традицій створення й застосування комплексу народного українського вбрання в період сьогодення є надзвичайно важливим питанням, що потребує успішного вирішення й підтримки на державному рівні. У перспективі, може стати дієвим чинником у патріотичному вихованні українців.

Задля цього, варто опікуватись збереженням та популяризацією традиційного українського костюму різних регіонів. У подальшому це сприятиме збереженню національної єдності, народної культури, пласту звичаїв і традицій, що стосуються мистецтва костюму в умовах активних світових глобалізаційних процесів.

REFERENCES

1. Воропай О. Звичаї нашого народу : нар.-календар. звичаї, укр. нар. одяг : етногр. нарис / Олекса Воропай ; худож. оформл. І. Бородаєвої. — К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2012. 632 с.

2. Бондаренко О. В. Українська ментальність в розмаїтті національних ментальних формоутворень й архетипів: історико-культурний аспект / О. В. Бондаренко // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. 2008. Вип. 32. С. 66–78. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpvgvzdia_2008_32_8.
3. Горинь Г. Знакова традиція народного вбрання українців / Г. Горинь // Діалог культур : Україна у світовому контексті: Мистецтво і освіта : Зб. наук. праць / [упоряд. і відп. ред. С. О. Черепанова]. Львів : Каменяр, 1998. Вип. 3. С. 447–457.
4. Ємельянова І. А. Соціально-історичні аспекти формування української ментальності / І. А. Ємельянова // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]. Сер. : Соціологія. 2008. Т. 84, Вип. 71. С. 58–61. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdusoc_2008_84_71_11.
5. Калашникова Н. М. Семантика народного костюма / Н. Калашникова. — Спб., 2000. 370 с.
6. Кардаш Н. В. Використання семантики української вишивки у декорванні сучасного одягу / Н. В. Кардаш // Наукові записки [Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова]. Сер. : Педагогічні та історичні науки. 2014. Вип. 122. С. 54–65.
7. Козлова О. М. Теоретичні засади дослідження феномену ментальності / О. М. Козлова // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 22 : Політичні науки та методика викладання соціально-політичних дисциплін. 2012. Вип. 7. С. 116–123. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_022_2012_7_23.
8. Колесникова А. В. Особливість семантики української вишивки / А. В. Колесникова // Легка промисловість. 2016. № 1. С. 32–35.
9. Косміна О. Передумови формування символіки традиційного вбрання: давньоруський одяг / Оксана Косміна // Народознавчі зошити. 2015. № 4. С. 830–840.
10. Кримський С. Б. Архетипи української ментальності / С. Кримський // Проблеми теорії ментальності / відпов. редактор М. В. Попович. — К.: Наукова думка, 2006. С. 273–301.
11. Ніколаєва Тамара. Історія українського костюма. К.: Либідь, 1996. 176 с.
12. Олійник М. Традиційний одяг українців у культурно-мистецьких практиках міського повсякдення в другій половині XIX — на початку XX ст. (за матеріалами м. Києва) / М. Олійник // Етнічна історія народів Європи. — 2015. — Вип. 46. — С. 22–30. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2015_46_5
13. Проблеми теорії ментальності. Відп. ред. М. В. Попович. К.: Наукова думка, 2006. 407 с.

14. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) : навч. посіб. / М. Р. Селівачов ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Київ. держ. ін-т декорат.-приклад. мистец. і дизайну ім. М. Бойчука, Музей укр. нар. декорат. мистец. — Київ : Ред. вісн. «АНТ», 2005. 399 с. (Пр. наук. т-ва ім. М.Трохименка; Вип. 15).
15. Старовойт І. С. Збіг і своєрідності західноєвропейської та української ментальностей: філософсько-історичний аналіз / Старовойт І. С. Тернопіль: Діалог, 1997. 256 с.
16. Стражний О.С. Український менталітет: ілюзії, міфи, реальність. К.: Книга, 2008. 368 с.
17. Українська минувшина : Ілюстрований етнографічний довідник / [А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна та ін.]. К. : Либідь, 1993. 256 с.
18. Філософський словник соціальних термінів / В. П. Андрущенко, Т. В. Андрущенко, В. Г. Антоненко; За заг. ред. В. П. Андрущенка. К., Х. : «Корвін», 2002. 672 с.
19. Шептицька Т. А. Національне вбрання як маркер історичної пам'яті народу й роду в українській літературі першої третини ХХ ст. / Т. А. Шептицька // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Сер. : Філологія. Літературознавство. 2010. Т. 135, Вип. 122. С. 99–103.
20. Ятищук О. Парадигма українського народного костюма (на прикладі творів Г. Ф. Квітки-Основ'яненка) / О. Ятищук // Наукові записки / Т.Д.П.У. ім. В. Гнатюка. — Серія : Літературознавство. — Тернопіль: ТДПУ, 2001. — Вип. Х. С. 441–450.
21. История русской философии / Под ред. М. А. Маслина и др. — М.: Республика, 2001. 639 с.

Information about the author:

Долеско Світлана, аспірантка
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-6702-5606
svitlana@dolesko.com

ВИСТАВКОВА ІСТОРІЯ ТА ЕКСПОЗИЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЖИВОПИСУ Й ГРАФІКИ ВАЛЕРІЯ ГЕГАМЯНА

Олексій Жадейко

ВСТУП

Пріоритетним напрямком популяризації художньої спадщини Валерія Гегамяна є проведення виставково-мистецьких заходів, під час яких експонуються його твори. Саме завдяки таким проектам українці поступово відкривають для себе цього унікального художника. Його самобутня художня манера здобуває визнання не лише в мистецтвознавчому колі, а й серед широких верств населення — відвідувачів музейно-галерейних закладів.

Змістовно пожиттєву експозиційну історію Валерія Гегамяна можна поділити на два етапи: 2000–2015 рр. та 2015 — понині. Перший період — це більшою мірою меморіальні заходи, організовані сином та колегами художника, а також виставкові проекти, що забезпечували обіг деяких робіт Гегамяна, які потрапили на художній ринок. Другий період — виставкові проекти на основі повноцінних академічних досліджень усього творчого спадку митця, включно з особистим архівом та аналізом документальних свідчень членів родини, колег, учнів, а також виставкові проекти, що підсумовують тривалу реставраційну роботу.

Масштаби та, головне, якість художнього спадку Валерія Гегамяна викликають незмінний інтерес споживачів мистецтва й можуть свідчити про високий експозиційний потенціал цього художника в Україні та закордоном.

1. Первинний етап роботи з художнім спадком В. Гегамяна: 2000–2015 рр.

За життя Валерій Гегамян не провів жодної персональної виставки творів, оскільки не вважав виставкову діяльність необхідним пунктом мистецької реалізації. Першочерговою ціллю вбачав втілення власних ідей — створення нових робіт, вдосконалення художнього почерку, реалізацію себе як педагога. Уникаючи публічності, фанатично працював останні роки життя в себе вдома та залишив значну кількість картин та ескізів, які лише по його смерті знайшли своїх шанувальників.

Розглянемо детальніше виставки, що були реалізовані з метою демонстрації художнього феномену Валерія Гегамяна. Будемо керуватись хронологічним принципом, що дозволить систематизувати виставкову динаміку. «Післяісторія» Валерія Гегамяна складається як з персональних, так і колективних виставкових проектів.

Початком відліку слід вважати 2000 рік. Тоді, після смерті художника, в Південноукраїнському національному педагогічному університеті імені К. Д. Ушинського вшанували пам'ять Валерія Гегамяна — викладача й засновника художньо-графічного факультету. Була проведена невелика виставка його живописних та графічних робіт. Але вони експонувались без рам та на малій експозиційній площі, і це не дозволило в повній мірі представити увесь масив того, що створив автор.

Наступного року (2001) в Одеському художньому музеї відбулася масштабна ретроспективна виставка його творів під назвою «Полум'я печалі любов'ю запалене». Її організував син Валерія Гегамяна, скульптор та архітектор Олександр (Алік) Гегамян.

Ініціативу Гегамяна-сина підтримала велика кількість небайдужих людей — митців, освітян, громадських діячів та підприємців м. Одеси, які прагнули вшанувати пам'ять видатного митця, зробити його ім'я відомим. Виставка була здійснена за підтримки Управління культури Одеської обласної державної адміністрації.

Зокрема, у підготовці цього масштабного проекту взяли участь: директор Одеського художнього музею Наталія Поліщук та заступник директора з наукової роботи Віталій Абрамов; ректор Південноукраїнського державного педагогічного університету Вадим Орищенко; завідувач Художньо-педагогічного відділу Одеського художнього училища Ігор Савицький, голова культурного центру Вірменської діаспори в Одесі Герберт Камалов; директор Одеського філіалу Грецького Фонду Культури Сафроніс Парасопулос.

Головний практичний внесок у реалізацію виставки зробили художники, учні та колеги Гегамяна: Ольга Тарасенко, Валентин Захарченко, Валерій Гарі, Микола Ворохта, Петро Нагуляк, Ірина Гусюк, Ольга Крючкова. Матеріальне забезпечення надав Мартирос Качарян.

Назва виставки — символічна та є цитатою слів вірменського поета Давтака Кертога, що жив у VII столітті. На думку організаторів виставки, ці слова — уособлення сили впливу на глядача монументальних творів Валерія Гегамяна. Варто зазначити, що на початковому етапі дослідження спадку художника, коли ще не був систематизований та проаналізований особистий архів, зокрема пласт документів, які художник писав вірменською, дослідники ввели в обіг кілька неточностей. Наприклад, дві грандіозні роботи, над якими Гегамян працював в останній період свого життя, почли мислитися як диптих та отримали нові назви. Мова про «Весілля без кохання» (іл. 1) та «Хачкар» (іл. 2), які стали іменуватися «Криваве весілля» та «Апокаліпсис» відповідно. Ці назви, подані організаторами виставки 2001 року, закріпилися у невеликому каталозі до неї та почали використовуватися в подальших публікаціях про художника. Навіть зараз, майже 20 років потому, вони трапляються в академічних дослідженнях.

Дві знакові роботи — «Весілля без кохання» та «Хачкар» — результат та символ щоденної праці Валерія Гегамяна останніх 15 років життя. Максимальна міра лаконізму, виразності образів та виправдана складність композиційного рішення, окрім того, монументальні розміри спровокували організаторів виставки розглядати їх комплексно, як єдине ціле. Таким чином ці роботи стали «диптихом», незважаючи на відмінність тематики та різні художні прийоми.



Іл. 1. Весілля без кохання, 1990-ті рр., картон, олія, 3070х5020 мм



Іл. 2. Хачкар, 1990-ті рр., картон, олія, 3060х4690 мм

Експозиція в Одеському художньому музеї вразила своїм масштабом навіть тих, хто був знайомий з творчістю Валерія Гегамяна. У виставку були включені роботи різних періодів, відмінні тематично, технологічно та художньо. Увазі відвідувачів було представлено 56 живописних та 26 графічних творів, а також ескізні задуми художника. Були використані нові описові назви багатьох робіт.

Зокрема, експонувалися роботи: «Сектантка» (1960-ті рр., полотно, олія, 2100x1600 мм, катал. номер 051); «Портрет дружини в блакитному на тлі блакитного неба» (сер. 1960-х рр., полотно, олія, 2450x1430 мм, катал. номер 050); «Косар. Портрет гуцула з натури» (1960-ті рр., полотно, олія, 2600x1700 мм, катал. номер 046); «Стара гуцулка, що сидить у білому» (кін. 1960-х рр., полотно, олія, 2050x1000 мм). Назви подані за виданням Тарасенко, Ольга Андреевна. Пламень печали, любовью зажженный. В. А. Гегамян : Живопись. Графика / Ольга Андреевна Тарасенко, Анна Степановна Паньків; И.о. Южноукр. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского; Дизайн Валерий Павлович Гаря. — Одесса : Друк : Алекс Принт, 2001. — 14 с. : ил.

Роботу над каталогом виставки ускладнив той факт, що твори не були датовані художником. Досі в арт-середовищі побутує думка, що Гегамян не підписував та не датував свої твори. Формально це так, дійсно, на самих картинах немає підписів, зроблених рукою майстра. Однак інформація про роботи розпорошена в рукописних та друківаних матеріалах особистого архіву художника.

З початковим періодом вивчення художнього спадку Гегамяна пов'язані також додаткові легенди, що курсують у художньому середовищі. Наприклад, що Валерій Гегамян заповідав свої твори Національній картинній галереї Вірменії (Єреван, Вірменія).

Музеезнавці та мистецтвознавці у 2001 році, готуючи виставку, провели аналітичну роботу, й на підставі порівняльного художнього аналізу приблизно визначили час їх створення. У відповідності зі зміною стилю художника вдалося намітити основні періоди його творчості. Окрім цього, уточнити деякі дати допомогли син, учні та колеги.

У 2002 році в приміщенні Фонду грецької культури в м. Одеса відбулася спільна виставка робіт Валерія Гегамяна та Олександра (Аліка) Гегамяна. Живопис і графіка батька та скульптури сина стали присвятою античній культурі та її взаємозв'язку з мистецтвом народів Кавказу. Валерій Гегамян добре знався на мистецтві античності та використовував художні засоби і прийоми античних майстрів у власних творах.

Після цього, впродовж майже десятирічного періоду, не було проведено жодної персональної виставки його робіт, відсутні також дані про колективні виставкові проекти, в яких були представлені картини Валерія Гегамяна.

Ім'я Валерія Гегамяна знову гучно прозвучало в виставковому просторі України в 2010 році, коли в галереї «Південна», що функціонує на базі Музею

сучасного мистецтва Одеси, реалізовано проект «Виставка справжнього мистецтва: Невідомий Гегамян». До експозиції увійшло 11 творів Валерія Гегамяна з колекції Михайла Кнобеля, а також роботи Галини Павлюк із серії «Чарівні квіти», як антитеза до робіт Гегамяна. Виставка стала уособленням ідеї спадкоємності поколінь — Валерій Гегамян виховав нову генерацію одеських художників, а Галина Павлюк належить до неї.

Увазі відвідувачів організатори запропонували портрети, пейзажі, натюр-морти, ескізи та кілька робіт художника, які можна розглядати як самостійні, так і проміжні, на шляху до створення більш масштабних композицій, яким надавав перевагу Валерій Гегамян.

Цікавим із точки зору популяризації творчої спадщини Валерія Гегамяна став арт-проект «Модний погляд на альтернативне мистецтво», проведений аукціонним домом «ДУКАТ» у 2010 році спільно з провідними українськими дизайнерами, в межах Ukrainian Fashion Week [22]. Це приклад успішної співпраці з метою втілення дизайнерських ідей, основою яких є альтернативне українське мистецтво. До проекту долучились Федір Возіанов, Лілія Пустовіт, Ігор Кікоть, тандем LUVI. Кожен із дизайнерів презентував індивідуальне авторське бачення творчості того чи іншого художника. Ігор Кікоть створив фешн-інсталяцію за мотивами картин Валерія Гегамяна «Відчай» та «Портрет старого». Процес дизайнерської інтерпретації можна було відслідкувати покроково, за принципом «Твір живопису — ескіз, створений дизайнером — готовий виріб».

У 2010 році в Музеї сучасного мистецтва України проведено передаукціонну виставку Аукціону українського мистецтва XX – XXI століть «Українська альтернатива XX». Організатор події — аукціонний дім «Дукат». Увазі зацікавлених запропонували понад 100 робіт, серед них і створені Валерієм Гегамяном: «Алегорія» (1970-ті рр., картон, олія, 865x620 мм) та «Портрет» (1970-ті рр., картон, олія, 850x635 мм). [9, 15].

«Українська альтернатива XX» — аукціон українського образотворчого мистецтва, який із 2010 року представляє роботи в наступних категоріях: мистецтво початку XX століття (український авангард); художня творчість представників української еміграції I половини XX століття; неофіційне мистецтво кін. 1950-х—поч. 1980-х рр.; мистецтво середини 1980-х рр. — періоду сьогодення. Особливість проекту — демонстрація робіт художників, творчість яких на кожному історичному етапі була опозиційною відносно офіційного мистецтва країни.

Аукціон «Українська альтернатива XX» відбувся й у наступному 2011 році. У межах передаукціонної виставки знову були представлені роботи Валерія Гегамяна. На цей раз «Клоуни» (1970-ті рр., картон, олія, 850x600 мм), «Лють» (1970-ті рр., картон, олія, 850x600 мм) та «Африканка» (1980-ті рр., картон, олія, 2560x1670 мм) [13, 14, 10].

Остання робота стала топ-лотом, її було продано за 240 тис. грн., що стало рекордною сумою для торгів аукціону «Українська альтернатива ХХ», а також рекордом продажів для робіт Валерія Гегамяна [24]. Даний факт підтвердив стабільне зростання уваги до робіт Валерія Гегамяна як одного з найяскравіших представників мистецтва II половини ХХ століття.

Наступного, 2012 року, роботи художника «Клоун» (1970-і рр., картон, олія, 865х620 мм) та «Голова» (1970-і рр., картон, олія, 600х420 мм) знову продавалися на аукціоні «Українська альтернатива ХХ» [7].

У період із 2012 по 2014 роки в українському арт-просторі не було проведено жодної виставки, яка б представила творчість художника. Знаковим став 2015 рік, коли у Всесвітньому клубі одеситів спільно з Музеєм сучасного мистецтва Одеси відбулась персональна виставка його творів. Проект приурочений до 90-річчя з дня народження Валерія Гегамяна, 25-річчя з дня його смерті та 50-річчя створення художньо-графічного факультету Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Експозиція складалася з 8 картин із фондів Музею сучасного мистецтва Одеси та 3 картини з приватної колекції Євгена Деменка.

Згодом робота Валерія Гегамяна «Чоловічий портрет» (1970-ті рр., оргаліт, олія, 865х620 мм) експонувалась під час виставки в межах Тихого аукціону № 1, організованого аукціонним домом «Дукат», що відбувся в кінці 2015 року в Києві [17]. У зв'язку з невизначеністю соціокультурних та політико-економічних обставин аукціонний дім «Дукат» запровадив альтернативну модель проведення відкритих торгів. Особливість Тихого аукціону — відсутність ліцитатора, кількаденна тривалість. Кожен бажаючий протягом цього періоду міг робити свої ставки на ті чи інші лоти, як безпосередньо в місці проведення аукціону, так і онлайн. Торги відбувалися щоденно під час виставки.

Через 2 роки (2017) відвідувачі Тихого аукціону № 5 ознайомилися з роботою Гегамяна «Портрет» (1980-ті рр., картон, гуаш, 700х600 мм) [16].

2. Виставкові проекти у співпраці з Фондом імені Валерія (Валіка) Гегамяна: від 2015 року й надалі

У 2015 році ініціативою та зусиллями Максиміліана Гегамяна (онука Валерія Гегамяна) створено громадську організацію — Фонд імені Валерія (Валіка) Гегамяна та розпочато новий етап досліджень художнього спадку митця. В межах діяльності Фонду здійснено масштабну реставрацію та консервацію робіт, проведено численні документознавчі й мистецтвознавчі дослідження. Результати діяльності Фонду з систематизації та каталогізації спадку Валерія Гегамяна традиційно презентуються на публічних виставках у співпраці з провідними музейними та гелерейними інституціями. Експозиційна

історія від 2015 року охоплює як спільні проекти з контемпорарі-художниками, так і персональні ретроспективні заходи.

У 2017 році роботи Валерія Гегамяна експонувались у межах Міжнародного культурного проекту «Україна-Китай: мистецтво єднає» (Галерея сучасного мистецтва М17, Київ, Україна), організованого громадською спілкою «Товариство українсько-китайської дружби», Торгово-промисловою Палатою України, ТОВ «Шовковий шлях України» [21].

Проект відбувся за підтримки Міністерства культури України, Посольства КНР в Україні, Вінницької обласної державної адміністрації, Національного конкурсу «Міс Україна», Національного проекту «Книга рекордів України» в межах проведення II Українського Форуму Шовкового шляху.

Мета проекту — презентація культурно-мистецьких надбань України та Китаю. Із українського боку експонувались найкращі зразки творів декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва. Роботи Валерія Гегамяна на українську тематику, яка його завжди вабила, привернули увагу великого кола відвідувачів. Наприклад, «Портрет гуцула» (кін. 1960-х рр., полотно, олія, 2560x1700 мм, катал. номер 047) та «Українка» (кін. 1960-х рр., полотно, олія, 2550x1685 мм, катал. номер 316).

Тоді ж, у 2017 році, в Києві проведено художню виставку «Два погляди — один світ», де можна було побачити роботи Валерія Гегамяна та Володимира Козюка (народного художника України, мецената, колекціонера, фотографа). Подія відбулась у межах III Міжнародного GR Форуму-2017 [4].

Плідним на проекти, завдяки яким ім'я Валерія Гегамяна почало здобувати все більше заслуженої шани, став 2018 рік. Березень означений підбиттям підсумків Всеукраїнської премії «Кращий GR-спеціаліст року», під час якої пройшла виставка картин Валерія Гегамяна, Володимира Козюка та Вадима Михальчука [20]. Організатори події представили, зокрема, роботу «Натюрморт з квітами» (1970-ті рр., картон, олія, 295x210 мм, катал. номер 169).

У квітні 2018 року філія Національного музею «Київська картинна галерея» — Мистецький центр «Шоколадний будинок» представив на розсуд відвідувачів виставку картин Валерія Гегамяна з родинної колекції його спадкоємців [6]. Подія стала можливою завдяки підтримці Національного музею «Київська картинна галерея», Громадської організації «Кращий художник/The best artist», Фонду імені Валерія (Валіка) Гегамяна. Тоді ж було презентовано Премію імені Валерія Гегамяна, засновану Фондом імені Валерія Гегамяна.

Експонувались, з-поміж інших, такі його роботи: «Балерина в темному» (1970-ті рр., полотно, олія, 3190x2410 мм, катал. номер 315); «Танцівниця на відпочинку» (1970-ті рр., картон, олія, 1390x700 мм, катал. номер 130); «Дівчина» (1970-ті рр., картон, олія, 845x603 мм, катал. номер 401); «Старий

Айк» (1960-і рр., полотно, олія, 1356х1048 мм, катал. номер 55); «Крим, долина І» (сер. 1970-х рр., полотно, олія, 1285х1700 мм, катал. номер 028), (іл. 3); «Руда» (1969–1973 рр., картон, олія, 845х625 мм, катал. номер 108) [5].

У тому ж 2018 році відбулась подія, яка вкотре продемонструвала факт зростання уваги суспільства до творчих здобутків Валерія Гегамяна: Одеському художньому музею було подаровано 3 його твори, що одразу були розміщені в постійній експозиції музею. Це стало можливим завдяки меценатській підтримці Едуарда Хачатряна, підприємця з Одеси та галериста Фелікса Пустиніна.



Іл. 3. Крим, зелена долина, сер. 1970-ті рр., полотно, олія, 1285х1700 мм

Завдяки такому кроку меценатів, а також, значному щоденному потоку відвідувачів Одеського художнього музею, ім'я Валерія Гегамяна продовжує набувати заслуженої поваги та статусу серед широких верств населення, а не лише в колі фахівців галерейно-музейної та мистецтвознавчої справи, профільної художньої освіти.

У грудні 2018 року в галереї «Дукат» (Київ, Україна) на Тихому аукціоні № 7, (Аукціонний дім «Дукат») серед дев'яноста творів живопису, графіки, фотографії ХХ — початку ХХІ століть представили роботу Валерія Гегамяна [12].

Поруч з «Жіночим портретом» (1970-ті рр., картон, олія, 840х610 мм) виставлялися лоти авторства Алли Горської, Олександра Ройтбурда,

Івана Марчука, Матвія Вайсберга, Тіберія Сільваші, Олександра Животкова, Влади Ралко, Анатолія Криволапа, Анатолія Лимарева, Олесі Джураєвої, Леоніда Войцехова, Олександра Сухоліта.

У 2019 році Фондом імені Валерія (Валіка) Гегамяна проведено низку виставок та інших заходів, що сприяли широкій популяризації імені Валерія Гегамяна. Зокрема, в лютому 2019 року відбулось підбиття підсумків II Всеукраїнської премії «Кращий GR спеціаліст 2018 року», в межах якої Громадська організація «Кращий художник/The best artist» відкрила виставку робіт Володимира Козюка, Валерія Гегамяна, Костянтина Роготченка.

Із-поміж інших, демонструвались роботи «Дівчина» (1970-і рр., картон, олія, 845х603 мм, катал. номер 401), «Червона скеля» (1970-ті рр., картон, олія, 210х290 мм, катал. номер 403), (іл. 4), «Українка» (кін. 1960-х рр., полотно, олія, 2555х1685 мм, катал. номер 316).



Іл. 4. Червона скеля, 1970-ті рр., картон, олія, 210х290 мм

2019 рік ознаменувався також масштабним проектом всеукраїнського рівня — виставкою живопису та графіки Валерія Гегамяна «Вона відчуває себе богинею». Її було проведено в Національному музеї «Київська картинна галерея» (Київ, Україна). Організатор — Громадська організація «Кращий художник/The best artist» [5].

Увазі відвідувачів музею представлена експозиція в чотирьох виставкових залах, у кожному з них розкриті окремі напрямки художньої діяльності

Валерія Гегамяна: серія портретного живопису, цикл «Балет», умовний цикл «Богині» та великоформатні графічні твори. Усі вони об'єднані темою жіночих образів крізь погляд Валерія Гегамяна. Усі роботи створені в період із 1960-х по 1990-ті роки.

За словами організаторів, виставковий проект «Вона відчуває себе богинею» став маніфестом розмаїття внутрішніх та зовнішніх проявів усього жіночого. Образи, створені Гегамяном, є протиставленням усім усталеним канонам та стереотипам зображення жінок [1]. Заголовною роботою став монументальний «Балет» (поч. 1970-х рр., картон, олія, темпера, 2570x3190 мм, катал. номер 33), (іл. 5).



Іл. 5. Балет, поч. 1970-х рр., картон, олія, темпера, 2570x3190 мм

Розглянемо детальніше кожен із експозиційних блоків, які розкривають дану тему. Упізнаванням для шанувальників творчості Валерія Гегамяна є його легендарний цикл масштабних робіт «Балет», створений, переважно, в 1970-і рр. Тема танцю завжди була близькою Валерію Гегамяну. Поштовхом до створення полотен стало життя танцівниці та актриси Лаури Вартанян, родички художника. Валерій Гегамян вивчав та передавав художніми засобами

пластику людського тіла упродовж всього життя, а танцівниці були для нього ідеалом та символом щоденної виснажливої праці задля ідеалу. На відміну від багатьох художників різних епох, Валерій Гегамян мав свій особливий погляд на цю тему. Його танцівниці, на противагу усталеному образу витончених, повітряних жінок, які присвятили себе танцю, вирізняються монументальністю, міццю й силою.

Увазі відвідувачів представили наступні роботи з циклу: «Оголена балерина» (1970-ті рр., картон, олія, 2305x1665 мм, катал. номер 021); «Балерина в світлому» (поч. 1970-х рр., полотно, олія, 2950x1760 мм, катал. номер 030); «Блакитноока балерина» (поч. 1970-х рр., картон, олія, 2285x1645 мм, катал. номер 27); «Балерина з двома вазами» (1970-ті рр., картон, олія, темпера, 2545x1650 мм, катал. номер 013); «Балерина в білому» (1970-ті рр., картон, олія, 2550x1665 мм, катал. номер 011); «Вірменська танцівниця» (поч. 1970-х рр., картон, олія, 2545x1655 мм, катал. номер 023); «Танцівниця на відпочинку» (1970-ті рр., картон, олія, 1395x705 мм, катал. номер 130) та ін.

Умовний цикл «Богині», створений художником у період із 1970-х по 1990-і роки — група великих за розміром творів із зображенням жіночих образів, в яких відсутня надмірна деталізація зображення. Натомість, відвідувачів виставки вкотре вразило монументальне втілення Гегамяном жіночого образу, велич площинності зображення, символічність та скульптурна статика, що перегукувалось із уявленнями про спокійну велич богинь в культурах Єгипту, Древньої Греції, Ассирії, якими захоплювався та надихався Гегамян.

Серед експонованих творів умовного циклу «Богині» — «Блакитноока» (1970-ті рр., картон, олія, 2540x1655 мм, катал. номер 001), (іл. 6); «Руда гуцулка з блакитними очима та двома чашами» (кін. 1960-х рр., картон, олія, темпера, 2530x1645 мм, катал. номер 026); «Гуцулка з піднятими руками» (1960-ті рр., картон, олія, темпера, 2545x1735 мм, катал. номер 002); «Червона спідниця» (1970-ті рр., картон, олія, 2520x1635 мм, катал. номер 009), (іл. 7); «Жінка» (1980-ті рр., картон, олія, 295x210 мм, катал. номер 174).

Серія портретів, що експонувались в одному з залів та написані в 1960–1990-ті роки, є зображення жінок, із якими був особисто знайомий Валерій Гегамян. Серія свідчить про талант Гегамяна-портретиста, що тонко відчував психологію людини та міг досконало передати це на полотні. В той же час, він, як істинний художник, ніколи не вважав за потрібне фотографічно зображати образ портретованих. Портрети, створені Валерієм Гегамяном — сильні, масштабні, позбавлені зайвої деталізації, однак абсолютно конкретні. Це, зокрема, «Портрет подруги» (1970-ті рр., картон, олія, 837x623 мм, катал. номер 112), «Дівчина» (1970-ті рр., картон, олія, 845x603 мм, катал. номер 401).

Серія графічних робіт, створених олівцем та вугіллям на картоні й папері, вразила досконалим виконанням. Адже для художника в живописі

першочерговим був рисунок. Як відомо, манера рисунку Валерія Гегамяна ґрунтувалась на класичних європейських техніках та власних художньо-математичних новаціях [2].



Іл. 6. Блакитноока, 1970-ті рр., картон, олія, 2540х1655 мм

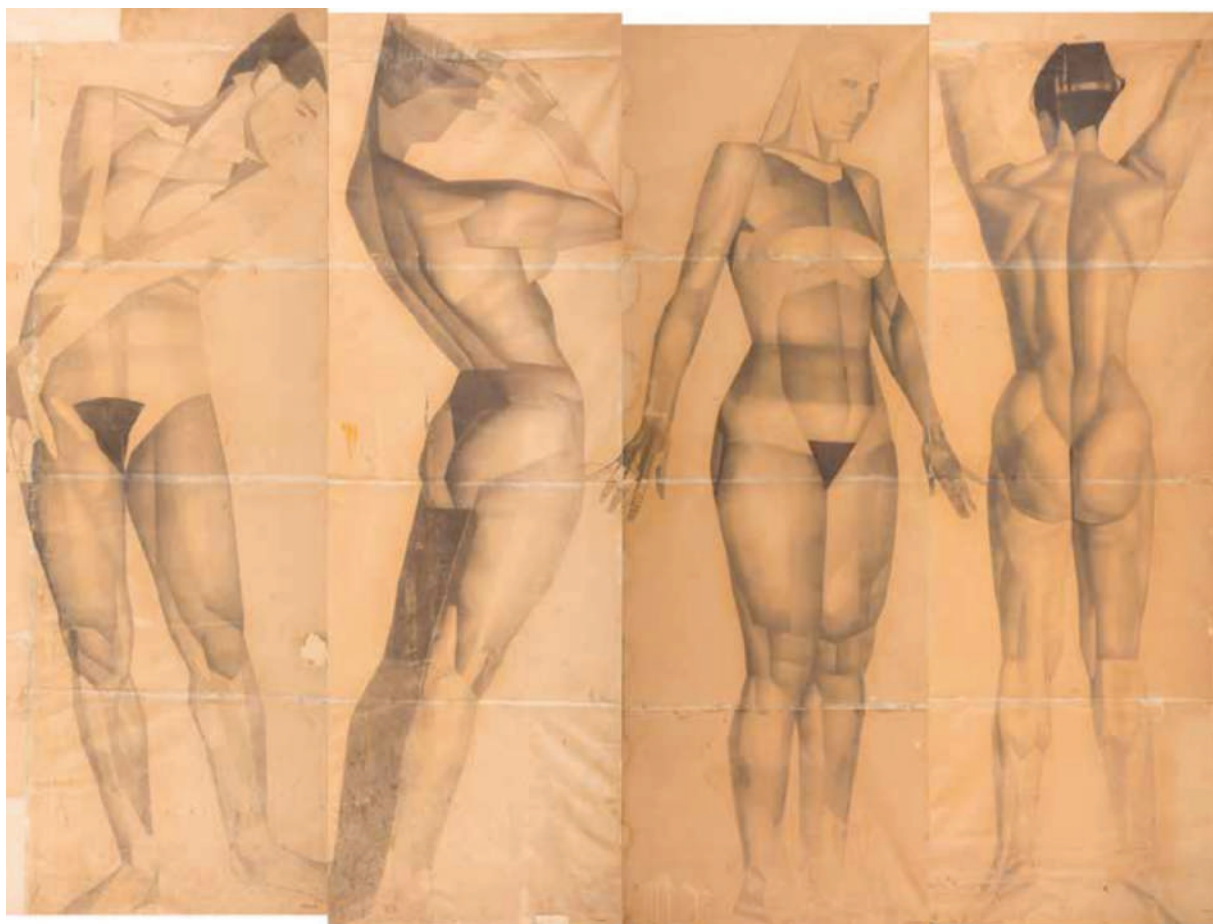


Іл. 7. Червона спідниця, 1970-ті рр., картон, олія, 2520х1635 мм

Жіночі графічні образи є підкреслено анатомічними, їм притаманні виразність, бездоганна постава, атлетичність. У цьому блоці експонувалась велика кількість та розмаїття типажів жінок, що свідчить про безупинний пошук Валерієм Гегамяном художнього ідеалу. Серед графічних робіт — поліптих «Грация» (кін. 1970-х рр., картон, вугілля, олівець, катал. номери 16–19), (іл. 8); «Жіночий образ» (кін. 1970-х рр., картон, олівець, 595х420 мм, катал. номер 263); «Натурниця-вірменка II» (1970-і рр., картон, олівець, 730х465 мм, катал. номер 292); «Струнка натурниця» (1970-і рр., картон, вугілля, 1975х1053 мм, катал. номер 40).

На завершення виставки «Вона відчуває себе богинею» в фонди Національного музею «Київська картинна галерея» організаторами було передано кілька робіт Валерія Гегамяна.

У тому ж 2019 році 2 роботи Валерія Гегамяна подаровано Музею сучасного мистецтва Одеси. Меценати, які забажали залишитись невідомими, презентували в музейну колекцію роботи «Повстання» й «Дівка», а також супровідні сертифікати автентичності, надані Фондом імені Валерія (Валіка) Гегамяна [19].



Іл. 8. Поліптих «Грация», кін. 1970-х рр., картон, вугілля, олівець

Це приклад успішної співпраці меценатів, фонду та музейних працівників задля налагодження цивілізованого підходу до успішного функціонування арт-ринку в Україні та формування музейних колекцій.

Окрім 2 подарованих робіт, у збірці музею представлено ще 4 роботи Валерія Гегамяна: «Балерина, що стоїть» (1960-ті рр., картон, олія, 160x100 мм); «Балерина, що сидить» (1960-і рр., картон, олія, 100x160 мм); «Без назви» (1960-ті рр., картон, олія, 690x490 мм); «Осінній пейзаж» (1980-ті рр., папір, олія, 310x790 мм). Остання робота знаходиться в постійній експозиції, в залі № 1 [8].

У жовтні 2019 році відбулася виставка графіки та живопису Валерія Гегамяна «Троньє». Її проведено в художній галереї ArtOdessa (м. Одеса).

Виставка організована Фондом імені Валерія (Валіка) Гегамяна, Премією імені Валерія Гегамяна, Асоціацією мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів спільно з художньою галереєю ArtOdessa. Назва походить від терміну тронье (нідерл. *tronie* — букв. «пика», «морда»), який позначає фантазійні портрети, що зображували типажі або темпераменти. Така форма жанрового живопису була дуже поширена в голландському та фламандському бароковому мистецтві (XVII ст.) Зображувані в тронье персоналії не мають бути ідентифіковані глядачем, вони не є портретами в суворому розумінні. Художник ставить перед собою інше завдання — виокремити з реального образу те найхарактерніше, що становить інтерес, та віднайти ту чітку міру умовності, яка дозволить втілити задум на художній площині [23].

Живописні твори, які можна було побачити на виставці: «Повстання І» (1970-ті рр., картон, олія, 1645x1805 мм, катал. номер 39), (іл. 9); «Голова на сірому фоні» (1970-ті рр., картон, олія, 840x619 мм, катал. номер 65); «Чаклун» (1970-ті рр., картон, олія, 844x613 мм, катал. номер 125); «Яго» (поч. 1970-х рр., картон, олія, 1664x604 мм, катал. номер 131); «Голова рудого з вусами» (1970-ті рр., картон, олія, 838x617 мм, катал. номер 111); «Голова в білій пов'язці І» (1970-ті рр., картон, олія, 1175x840 мм, катал. номер 138).

Графічні твори: «Образ у хустині І» (кін. 1960-х рр., картон, вугілля, 845x625 мм, катал. номер 222); «Африканка» (кін. 1960-х рр., картон, вугілля, 840x622 мм, катал. номер 260); «Портрет молодого кавказця» (кін. 1960-х – поч. 1970-х рр., картон, вугілля, 600x476 мм, катал. номер 271).

Більшість робіт були представлені увазі шанувальників творчості Валерія Гегамяна вперше, частина — після проведення реставраційних робіт. У межах виставки демонструвався документальний фільм «Валерій Гегамян. Код художнього всесвіту», знятий творчим об'єднанням «GalleryTVproject» (Одеса, Україна).

У грудні 2019 року роботи Валерія Гегамяна презентувались за межами України. В університеті Asta-Universität Bremen (Бремен, Німеччина) проведено збірну виставку робіт вірменських, українських, турецьких, палестинських і татарських художників, присвячену жінкам різного віку, які пройшли непростий шлях до власної мети й здобули щастя [18].

Виставка стала продовженням проекту «Жінка під час еміграції». Організатори — Asta-Universität Bremen, Громадська організація «Кращий художник/The best artist», Фонд імені Валерія (Валіка) Гегамяна.

У січні 2020 року окремі твори Валерія Гегамяна можна було побачити в театрі «Сузір'я» (Київ, Україна) в експозиції «Жіночі образи», в межах вечірньої імпрези «День Тетяни», якою ознаменувалось відкриття Міжнародного театралізованого фестивалю «Оберіг Людства» [3]. Організатори заходу: Мистецький центр «Тріумф», Міжнародний жіночий рух «За сімейні цінності», Клуб успішних жінок «Жінки України».



Іл. 9. Повстання I, 1970-ті рр., картон, олія, 1645x1805 мм

До кола партнерів фестивалю увійшли Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів, Громадська організація «Кращий художник/The best artist». Гості заходу змогли побачити такі роботи Валерія Гегамяна: «Портрет подруги» (1970-ті рр., картон, олія, 837x623 мм, катал. номер 112); «Образ в хустці I» (кін. 1960-х рр., картон, вугілля, 845x625 мм, катал. номер 222); «Дівчина» (1970-ті рр., картон, олія, 845x603 мм, катал. номер 401).

У 2020 році в Національному музеї «Київська картинна галерея» заплановано виставку живопису та графіки Валерія Гегамяна «Я тобі не хлопчик. АртЕЙДЖИЗМ» за підтримки Фонду імені Валерія (Валіка) Гегамяна й Асоціації мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів. У програмі проекту декілька кураторських екскурсій, презентація документального фільму про художника, майстер класи.

Суть виставки — привернення суспільної уваги до вікової дискримінації. Адже головним художнім інтересом Валерія Гегамяна була саме людина в усіх

проявах, а надто — літнього віку. Його захоплювали фактури зрілих людей, їх проникливі образи часто зустрічаються в творчості Валерія Гегамяна.

Виставкова діяльність Фонду імені Валерія (Валіка) Гегамяна розпланована на найближчі три роки та включає в себе реалізацію суто мистецьких, а також популярних заходів у вигляді персональних виставок, спільних проєктів з сучасними художниками, громадськими організаціями зі сфери креативних індустрій, з широкими соціальними групами.

SUMMARY

Аналіз позитивних національних та міжнародних виставкових проєктів (2000–2020), присвячених творчості Валерія Гегамяна, підтверджує беззаперечний факт значного зростання інтересу учасників арт-спільноти та поціновувачів мистецтва до унікальності художнього явища «Гегамян». На сьогодні проведено більше 20 виставок, аналіз інформаційного поля, пов'язаного з ними, свідчить про серйозний резонанс у арт-середовищі. Експозиційна проєктна діяльність зі спадком Валерія Гегамяна має на меті кілька завдань: спростувати міфи навколо персони художника та його творчості, сформулювати на основі проведених досліджень новий художній дискурс, забезпечити цивілізований обіг його творів на арт-ринку та підвищити їх інвестиційну привабливість.

Аналіз першого періоду (2000–2015) виставкової історії творів Валерія Гегамяна засвідчив безперечну важливість цього етапу дослідження. Саме тоді були вперше первинно проаналізовані великоформатні роботи художника, тоді ж були проведені перші персональні виставки. Навіть той факт, що роботи експонувалися без реставрації, без підрамків та, часто, з помилковою атрибуцією, не можуть спростувати надважливості цієї діяльності. Саме ті перші виставки породили хвилю інтересу учасників арт-ринку до робіт Валерія Гегамяна. До 2015 року частина робіт потрапила у вільний обіг і стала предметом публічних чи закритих торгів.

Другий етап (2015 – наш час) підтвердив багатовекторну академічну роботу зі спадком художника під егідою Фонду імені Валерія (Валіка) Гегамяна. Було проведено кілька масштабних виставок в різних містах України та закордоном, під кожен проєкт здійснено вузьке тематичне дослідження та видано каталог виставки. Діяльність Фонду в колаборації з кращими арт-інституціями країни не лише популяризує ім'я та творчість Валерія Гегамяна, а й є значимою сторінкою академічної історії українського мистецтва. Фонд імені Валерія (Валіка) Гегамяна акумулює найповніше зібрання архівних документів та живописних і графічних творів художника. Академічний підхід у дослідженнях та змістовна виставкова діяльність Фонду підкреслюють потужний потенціал спадщини Валерія Гегамяна на арт-ринку.

ABSTRACT

У статті аналізується виставкова історія художньої спадщини Валерія Гегамяна (2000–2020). Актуальність дослідження полягає в необхідності повного фахового аналізу експозиційної пожиттєвої історії художнього доробку митця, оскільки на сьогодні такого дослідження не здійснено і це ускладнює ринковий обіг його творів. На основі порівняльно-історичного та структурно-системного аналізу вповні досліджено еволюцію експозиційних проектів. Вперше систематизовано та докладно описано усі виставки, на яких так чи інакше була презентована творчість Валерія Гегамяна. Представлена інформація дозволяє ідентифікувати роботи з сумнівними назвами та, за потреби, прослідкувати легальний провенанс багатьох робіт художника. Опис живописних та графічних робіт здійснено згідно з каталогом Сімейного зібрання колекції Гегамян. Унікальний ілюстративний матеріал (представлені зокрема роботи, які експонувалися одноразово і в незадовільному стані, без фотодокументування) з бездоганною атрибуцією заповнює лакуни української історії мистецтв.

Наукова стаття розширює існуючу джерельну базу для подальших досліджень мистецького спадку Валерія Гегамяна.

REFERENCES

1. «Вона відчуває себе богинею» : виставка графіки та живопису Валерія Гегамяна. URL: <https://thebestartist.info/uk/2018/vona-vidchuvaye-sebe-bogyneyu> (дата звернення: 11.02.2020).
2. «Вона відчуває себе богинею» : найповніше зібрання жіночих образів художника В. Гегамяна. URL: <https://valeriygeghamyan.com/uk/vona-vidchuvaye-sebe-bogyneyu> (дата звернення: 27.03.2020).
3. «День Тетяни» : фестиваль «Оберіг людства» в київському театрі «Сузір'я». URL: <https://thebestartist.info/ru/2020/den-tatyany> (дата звернення: 17.04.2020).
4. TWO POINTS OF VIEW — ONE WORLD ART EXHIBITION = Два погляди — один світ : худ. вист. творів В. Гегамяна та В. Козюка : III International GR Forum 2017 : букл. Київ, 2017. 4 с.
5. Виставка живопису Валерія Гегамяна : Міжнар. мист. пленер «Кращий художник : THE BEST ARTIST» презентує Премію ім. Валерія Гегамяна : каталог / Мін. культури України, Нац. музей «Київська картинна галерея». Київ, 2018. 18 с.
6. Виставка в «Шоколадном домике» : виставка картин В. Гегамяна. URL: <https://valeriygeghamyan.com/ru/vystavka-shokoladnom-domike> (дата звернення: 17.03.2020).
7. Гегамян В. КЛОУН : 1970-і. URL: <http://www.dukat-art.com/ua/auctions/ukrayins-ka-al-ternativa-hh-3/lot/27> (дата звернення: 11.02.2020).

8. Гегамян Валерий : 1925-2000 / Музей современного искусства Одессы. URL: <http://msio.com.ua/ru/authors/38-g/68-2009-12-30-23-17-12> (дата обращения: 28.01.2020).
9. Гегамян В. АЛЕГОРИЯ : 1970-і. URL: <http://dukat-art.com/ua/auctions/ukrayins-ka-al-ternativa/lot/9> (дата звернення: 11.05.2020).
10. Гегамян В. АФРИКАНКА : 1980-і. URL: <http://dukat-art.com/ua/auctions/ukrayins-ka-al-ternativa-hh-2/lot/58> (дата звернення: 4.02.2020).
11. Гегамян В. ГОЛОВА : 1970-і. URL: <http://www.dukat-art.com/ua/auctions/ukrayins-ka-al-ternativa-hh-4/lot/24> (дата звернення: 25.02.2020).
12. Гегамян В. ЖІНОЧИЙ ПОРТРЕТ : 1970-ті. URL: <http://dukat-art.com/ua/auctions/tihij-aukcjon-7/lot/73> (дата звернення: 3.05.2020).
13. Гегамян В. КЛОУНИ : 1970-і. URL: <http://www.dukat-art.com/ua/auctions/ukrayins-ka-al-ternativa-hh-1/lot/91> (дата звернення: 17.04.2020).
14. Гегамян В. ЛЮТЬ : 1970-і. URL: <http://www.dukat-art.com/ua/auctions/ukrayins-ka-al-ternativa-hh-2/lot/13> (дата звернення: 29.01.2020).
15. Гегамян В. ПОРТРЕТ : 1970-і. URL: <http://www.dukat-art.com/ua/auctions/ukrayins-ka-al-ternativa/lot/28> (дата звернення: 22.01.2020).
16. Гегамян В. ПОРТРЕТ : 1980-і. URL: <http://dukat-art.com/ua/auctions/tihij-aukcjon-4/lot/44> (дата звернення: 7.04.2020).
17. Гегамян В. ЧОЛОВІЧИЙ ПОРТРЕТ : 1970-і. URL: <http://dukat-art.com/ua/auctions/tihij-aukcjon-3/lot/12> (дата звернення: 17.02.2020).
18. «Багатогранність жінки» : картини В. Гегамяна на виставці в університеті Бремена. URL: <https://valeriygeghamyan.com/uk/bremen> (дата звернення: 07.03.2020).
19. Коллекция Музея современного искусства Одессы пополнится работами Валерия Гегамяна. URL: <https://valeriygeghamyan.com/ru/kollekciya-muzeya-sovremennogo-iskusstva-odessy-popolnitsya-rabotami-valeriya-geghamyana> (дата обращения: 19.03.2020).
20. Мистецтво та прогрес : вист. карт. В. Гегамяна, В. Козюка, В. Михальчука в рамках Премії «Кращий GR-спеціаліст року» : букл. Київ, 2018. 4 с.
21. Міжнародний культурний проект «Україна — Китай: мистецтво єднає» : вист. творів В. Гегамяна, А. Сороки, В. Козюка, Чен Вана та ін. в галереї «Центр сучасного мистецтва М 17» / Мін. культури України, Торгово-промислова палата України, Т-во «Шовковий шлях України», Громадська спілка «Товариство укр.-кит. Дружби». Київ, 2017. 18 с.
22. Модный взгляд на альтернативное искусство: арт-проект в рамках Ukrainian Fashion Week : [украинская альтернативная живопись XX века глазами фешн-дизайнеров]. URL: http://izum.ua/designers/articles/modnyjj-vzglyad-na-alternativnoe-iskusstvo-art-pro_211488 (дата обращения: 15.02.2020).

- 23.Тронье : виставка графіки і живопису Валерія Гегамяна в художній галереї «ARTODESSA». URL: <https://valeriygeghamyan.com/uk/tronye> (дата звернення: 12.04.2020).
- 24.Українська альтернатива XX : четверті торги аукціонного дому «Дукат». URL: <http://www.itogi.ua/kultura/6598----lr.html> (дата звернення: 24.04.2020).

Information about the author:

Жадейко Олексій,
аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-6234-2220

НАУКОВА АТРИБУЦІЯ ТА ПРОГНОЗУВАННЯ ВАРТОСТІ ІКОН

Володимир Індутний, Олена Походяща

ВСТУП

Представлено результати дослідження стану українського ринку ікон. Створено комплексну шкалу для оцінки їх якості на основі спеціальної групи критеріїв та відповідну класифікаційну модель, а також подано кілька прикладів прогнозування вартості, які демонструють ефективність запропонованої розробки в завданнях незалежної вартісної оцінки.

Багатовікова історія іконопису є невід'ємною частиною національних культур багатьох народів тісно пов'язаною не тільки з релігійною традицією, а й розвитком мистецтва в цілому, змінами світоглядних доктрин суспільства, технічними досягненнями, діяльністю видатних художників та їх послідовників, стародавніми й новими храмами, а також важливими історичними подіями. Водночас, на них майже не відбиваються швидкоплинні зміни світських традицій. Їх тематика й спосіб використання в парадигмі релігійного культу і повсякденного життя, залишилися незмінними.

Наукова атрибуція іконописних творів та вивчення іконопису як окремого виду мистецтва є важливою складовою частиною досліджень у сфері сучасного мистецтвознавства¹, а також ланкою яка поєднує академічне та народне мистецтва.

Важливою особливістю іконопису є обмеженість сюжетів й неосяжність способів їх матеріалізації у вигляді живопису, іконописанні по дереву, різьбленні, скульптури, графіки — усіх технічних можливостей образотворчого мистецтва. Крім того, для ікон притаманні окремі традиції оздоблення, які безпосередньо вказують на їх походження та практичне використання — наявність орнаментів, підписів, особливості розмірів та пропорцій. У цих деталях знаходимо їх відмінність від світських мистецьких творів; бачимо ознаки дотримання уставлених у віках канонів написання, маємо можливість пояснити призначення — весільні, храмові, хатні.

Не дивлячись на сакральність ікони з сивої давнини присутні на усіх ринках де існує відповідний запит споживачів й, таким чином, для нас є важливим дослідити фактори, що впливають на показники якості, спосіб просування на ринках та засади прогнозування вартості (пошуки обґрунто-

¹ Откович В., Пилипюк В. Українська ікона XIV – XVIII ст. — Львів, «Світло й Тінь», 2008. — 100 с.; Евсеєва Л., Комашко Н., Краси́лин М. и др. История иконописи VI — XX века. — М. АРТ-БМБ. 2002. — 287 с.; Панкеев И. Пресвятая Богородица. — М.; ОЛМА-ПРЕСС.2001. — 240 с.

ваних показників очікуваної вартості)². З'ясування цих питань має високу практичну значимість для професійних оцінювачів майна, діяльність яких необхідна при передачі прав власності, встановленні страхових сум, оцінки збитків власників та інше.



Фото 1. Ікона «Богородиця» (дошка, олія, 14,5 x 20,5 см). Не реставрована старовинна хатня ікона Божої Матері, представлена на продаж в режимі Інтернет аукціону³

1. Формування комплексної шкали для оцінки якості ікон

Метою нашої роботи є опис одного з можливих способів оцінки якості та прогнозування вартості іконописних творів, а також опис прикладів такої оцінки, які є обґрунтованими результатами досліджень стану ринку відповідних товарів. Спосіб досягнення поставленої мети полягає у проведенні протокольного порівняльного аналізу взірців, що підлягають оцінці, з окремими об'єктами, виділеними в системі споріднених об'єктів, які вже оцінені та представлені на відкритому ринку. Таким чином, досягаються вимоги щодо обґрунтованості, відтворюваності та доступності для верифікації результатів прогнозування, а також їх корекції при наявності змін на антикварному та мистецькому ринках.

Ікони можуть бути тиражованими й авторськими, вони виготовляються з урахуванням складних умов зберігання, пов'язаних з дією факторів підвищеної вологості, наявністю біологічних та хімічних впливів оточуючого середовища.

Вивчення історії та технологічних особливостей виготовлення ікон в Україні, які створювалися на чисельних мануфактурах протягом

² Індутний В.В. Оцінка пам'яток культури. — Київ, СПД Моляр С.В., 2009. — 537 с.

³ Ікона Божої Матері / <https://auction.violity.com/103668778-ikona-bozhej-materi-14-5-20-5>.

XIX та початку XX століть, доводить її універсальність як джерела важливої інформації про побут, світогляд й культуру українського народу в цілому. Упредметнені в іконах символи мають соціально генеруюче, загальне виховне та естетичне значення, що в решті-решт пояснює привабливість їх як товару.

Відзначимо, що ікони є, передусім, засобом задоволення гуманітарних потреб особистості у її причетності до українських культурних традицій, що передавалися в родині з покоління в покоління; вони вирізняються доступністю для пересічного споживача й, водночас, характеризуються високою виразністю в утилітарному використанні, наприклад, у якості домашньої реліквії, оберегу, сакрального образу, яким благословляли на вінчання, в дорогу, просили заступництва від хвороб (образ «Покрови Пресвятої Богородиці», «Святий Миколай», «Святий Пантелеймон»).

Завдяки напрацюванням українських дослідників за час Незалежної України було створено інформативну базу відповідних наукових та популярних публікацій про осередки виробництва й стилістичні особливості української ікони Київщини, Галичини, Волині, Полісся, Наддніпрянщини, Слобожанщини та ін.⁴. Маючи знання про іконографічні та технологічні особливості створення ікон експерт сьогодні може визначити іконописну школу та датування ікони. Вже укладені й набули визнання великі приватні колекції (В. Пінчука, І. Паламарчука); ікона широко представлена в музейних експозиціях та на антикварному ринку України й світу.

Маємо також зазначити, що сучасні глобалізовані ринки й, особливо, Інтернет аукціони, суттєво розширили доступ та можливості до інформації про традиції народів у виготовленні ікон, а також, що особливо важливо, створили належні умови для уніфікації товарознавчих підходів до визначення їх якості й прогнозування вартості.

Відтак, дослідження сучасного ринку ікон, виділення основних чинників формування уявлень про їх якість та розробка теоретичних товарознавчих засад для здійснення оцінки якості та прогнозування вартості, є нині актуальним завданням, яке має практичне значення, сприяє збереженню цієї групи художніх та історичних пам'яток й впровадженню відповідних знань в сферу культури, національного виховання й освіти.

⁴ Степовик Д. Історія української ікони X – XX ст. — К.: Либідь, 2004. — 442 с.; Шулика В. Иконописные центры Слободской Украины середины XIX-начала XX в. / Теорія і практика матеріально-художньої культури. — 2007. — С. 119. ; Скоп Л. Українське церковне малярство в Галичині: техніка та технологія XV – XVIII ст. — Дрогобич: Коло, 2013. — 182 с. ; Музей волинської ікони: книга-альбом / Александрович В., Василевська С. — К.: АДЕФ-Україна, 2016. — 400 с. ; Народна ікона Чернігівщини. — Львів: інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2015. — 424 с. ; Рижова О. Иконопис Киево-Печерської лаври кін. XVII – початку XIX ст.: особливості формування та розвитку стилю й іконографії // Культура і сучасність. — № 1(2014) // <http://journals.urau.ua/kis/article/view/148272>

У цій роботі ми ставили перед собою завдання проаналізувати стан сучасного ринку антикварних виробів, представлених на продаж в режимі Інтернет торгів, а також на окремих сайтах галерей та іконописних майстерень. Нині це найбільш поширене та популярне джерело інформації, на яке посилаються усі учасники ринку. Важливим та актуальним завданням є також розробка оптимальної за часом виконання методики прогнозування вартості ікон для задоволення потреб професійних оцінювачів в завданнях визначення рівня фінансових збитків в результаті втрати пам'ятки культури (або часткової втрати), обґрунтування страхових сум, облікової вартості, очікуваних вартісних показників при продажу на вільному ринку, а також в операціях оренди, застави, оцінки безхазяйного майна.

Для вирішення поставлених проблем, була створена база вихідних даних, яка являє собою таблицю, де послідовно — в порядку зростання питомої вартості⁵ — вибрана 131 ікона. Усі виставлені на продаж ікони, на момент укладення таблиці (20.03.2020 р.), знаходилися в стані торгів, тобто поступового зростання вартості пропонованої власником. Відтак, укладена таким чином таблиця вихідної інформації віддзеркалює лише функцію зростання вартості й не може використовуватися як звичайний преїскурант для проведення порівняльного аналізу, адже на момент продажу останній показник ціни не співпадає із зафіксованим у цій таблиці поточним (є значно меншим) й є нам невідомим. Водночас, ми неодноразово наголошували на тому, що функція приросту вартості описується у відповідності з законом товарознавства: «Чим більше позитивної інформації про товар, тим вища його якість й, відповідно вартість»⁶.

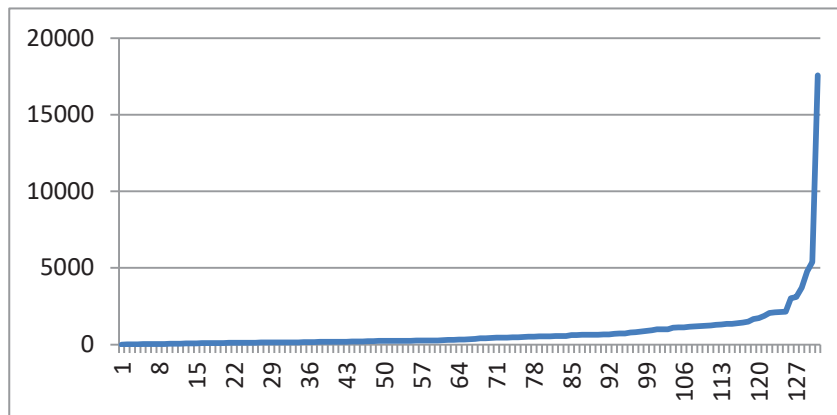
Досліджуючи функцію приросту вартості, ми з'ясовуємо наявність та вид функціональної відповідності уявлень про якість до поточної вартості й, таким чином — на основі цієї відповідності — вирішуємо питання прогнозування вартості антикварних предметів і, зокрема ікон.

Так, на графіку 1 подано перманентний розподіл показників питомої вартості (у гривнях за квадратний дециметр) у просторі вихідних даних відсортованих в порядку зростання.

Графік вказує на досить нерівномірне за кількістю представництво взірців різних за вартісними показниками ікон на ринку й описується експоненціально — недорогих взірців на ринку представлено значно більше ніж дорогих.

⁵ Питома вартість визначається показником співвідношення вартості у гривнях до площі ікони в квадратних дециметрах.

⁶ Індутний В. Оцінка пам'яток культури. — Київ, СПД Моляр С.В., 2009. — 537 с.



Графік 1. Розподіл питомих показників вартості ікон, описаних таблицею вихідних даних. Вісь ординат — показник питомої вартості у гривнях. Вісь абсцис — порядок вартості або номер ікони в таблиці вихідних даних

Представлена вище тенденція розподілу вартісних показників спостерігається в усіх видах товарів, які представлені на антикварному ринку й пов'язана з тим, що вона рефлекторно описує особливості розподілу фінансових можливостей потенційних покупців, про що ми неодноразово писали⁷. Ліквідність товарів для задоволення гуманітарних потреб особистості, зокрема ікон, є пов'язаною з рівнем річних статків громадян, а також з відповідною ціновою пропозицією.

Аналітичні розвідки про предмет надають нам можливість здійснювати перевірку гіпотези про те, що вартість товару описується законом товарознавства: «Чим більше позитивної інформації про товар, тим вище його якість й, відповідно вартість». Нагадаємо, що загальне формулювання закону товарознавства є таким:

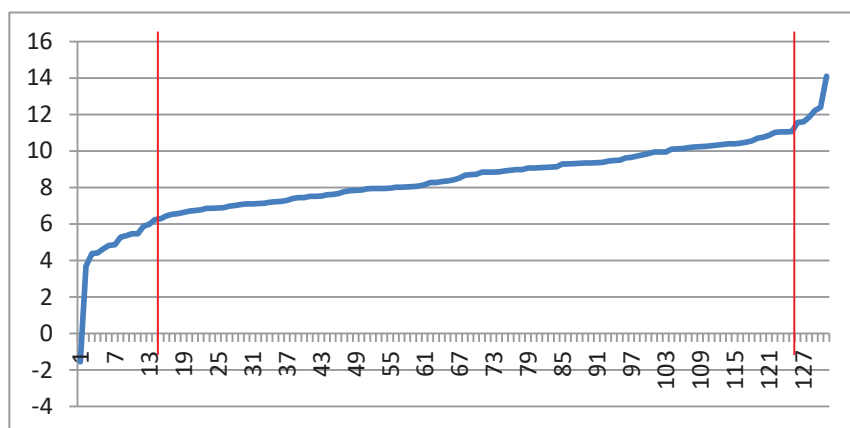
$$C = \alpha \times 2^i, \quad (1)$$

де i — кількість позитивної інформації про товар у бітах;

α — база оцінки.

⁷ Індутний В. Застосування функції розподілу Лоренца в товарознавстві. «Товари і ринки». — № 2(20). 2015. — С. 168–178. ; Індутний В. Формула Р. Хартлі та прогнозування вартості пам'яток культури. Альманах «Культура і сучасність» Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. — № 12, 2014. — С. 70–78. ; Індутний В., Мережко Н., Тоїчкін Д. Товарознавча характеристика антикварної холодної зброї на ринку України. Інститут історії України НАН України, національний музей історії України, Національний військово-історичний музей України, Наукові праці. «Історія давньої зброї» Дослідження 2016, Київ 2017. — С. 323–337. ; Індутний В., Мережко Н., Калуга Н. Товарознавча оцінка антикварних монет на ринку України Технічні науки та технології: науковий журнал, Чернігів. — 2017. — № 4(10). — С. 163–17. ; Індутний В., Мережко М., Піркович К. Аналіз якості і вартості антикварних декоративно-ужиткових й мистецьких творів з бронзи на ринку України. Полтавський Університет економіки і торгівлі. Актуальні проблеми теорії і практики експертизи товарів. Матеріали IV міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, м. Полтава 20–22 березня 2017 р. — С. 340–344.

Отже, щоб перевірити цю гіпотезу, а також дослідити характер цієї відповідності, здійснимо логарифмування питомих показників вартості за основою 2 та побудуємо відповідний графік (графік 2).



Графік 2. Розподіл логарифмованих за основою «2» питомих показників вартості, ікон описаних таблицею вихідних даних. Вісь ординат — логарифмовані за основою «2» питомі показники вартості ікон. Вісь абсцис — порядок вартості або номер ікони в таблиці вихідних даних. Червоними лініями розділені ділянки з різними тенденціями до зростання питомих вартісних показників

На графіку, поданому на малюнку 2 видно, що увесь діапазон питомих вартісних показників на ікони можна розділити на три інтервали (виділені червоними вертикальними лініями на графіку 2) — товарознавчі групи — які відрізняються за тенденцією зростання питомих показників: Перша — це ікони від першої до чотирнадцятої з вартісними питомими показниками відповідно від 1 до 75 гривень за дециметр квадратний поверхні; друга — іконописні твори від 14 до 118 номера з показниками вартості від 75 до 56 гривень за дециметр квадратний; третя — ікони від 119 до 125 номера з питомими показниками показниками вартості від 62 до 661 гривень за дециметр квадратний поверхні. Причому, остання ікона характеризується аномально високим показником питомої вартості, який, вочевидь, не може бути поясненим на основі спостереженої тенденції й тому ця ікона повинна бути елімінованою з досліджуваної сукупності взірців.

Перша група описує ті ікони, які щойно виставлені на продаж й, відповідно, для залучення більшої кількості учасників торгів, для них встановлюють змістовно невмотивовані аномально низькі стартові показники вартості (наприклад, одна гривня), які, зрозуміло, є значно нижчими, від тих рівнів на яких знаходиться основна маса творів й які вже придбані. Тобто, в цьому інтервалі торги не припиняються, зацікавлених учасників торгів багато адже

потенційні покупці завжди готові платити за цей товар значно більші суми. Тенденція, звичайно, може бути аналітично описаною за допомогою асимптотичної формули — функції насичення:

$$C = 75 \times (1 - 2^{(1-i)}), \quad (2)$$

де i — кількість дефіцитарної інформації про товар;

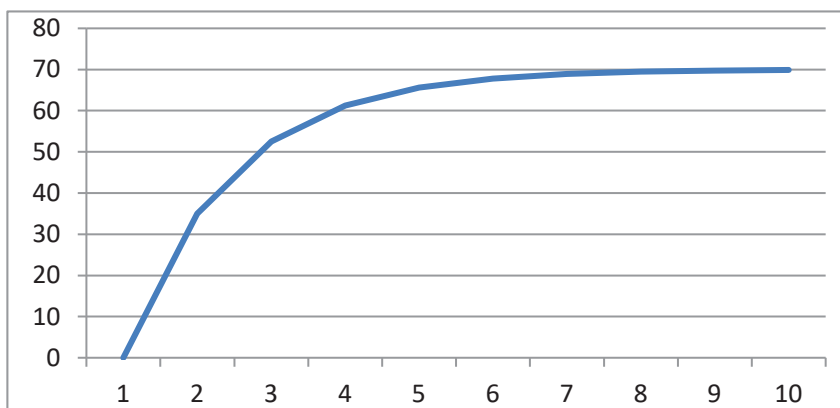
75 — показник базової питомої вартості (гривні за дециметр квадратний)⁸ на графіку поданому на малюнку 2, в точці, де тенденція до зростання повністю змінюється (перша червона лінія).

Цей показник може також вважатися базою оцінки для наступної групи візців (2).

2. Прогнозування вартості ікон

Описану вище та аналітично визначену тенденцію, яка пов'язує якість товару з його вартістю, недоцільно використовувати в практиці прогнозування, крім випадків визначення мінімальних рівнів ліквідаційної вартості, оскільки в цьому інтервалі питомих показників відсутні ознаки врахування потенційним покупцем якісних параметрів товару. Існує лише його бажання придбати твір; він вважає заявлену вартість аномально низькою й продовжує участь в торгах.

Загальний вигляд функції насичення показано на графіку 3.



Графік 3. Загальний вигляд функції насичення, яка описує перший інтервал збільшення питомих вартісних показників на ікони. Вісь ординат — показники питомої вартості (у гривнях) в першому інтервалі (малюнок 2). Вісь абсцис — кількість дефіцитарної інформації у бітах, яка накопичувалась (зменшувалась невизначеність) при підході до першої кваліметричної точки. Кількість цієї інформації тут співпадає з порядковим номером візця в таблиці вихідних даних

⁸ Курс гривні до долара США становив 26,52 станом на 11.03.2020. <https://bank.gov.ua/>

Друга група — це ікони, для яких спостерігається чітке виконання вище згаданого закону товарознавства, адже в логарифмованій за основою «2» шкалі питомих вартісних показників, спостережена тенденція описується лінійно (адитивне збільшення позитивної інформації) й у повній відповідності з формульним виразом закону. Це, зокрема, підтверджує те, що вартісні показники, які ми бачимо в цьому інтервалі, є обґрунтованими якісними характеристиками й прогнозування вартості на основі апроксимуючих лінійних функцій є цілком виправданим.

Важливо звернути увагу на «точку переходу» питомих вартісних показників, які ми віднесли до першої групи (перша червона лінія на графіку 2), до питомих вартісних показників віднесених до другої групи, яка визначається на рівні 75 гривень.

Це особлива точка, яка позначена різкою зміною градієнта зростання та зміною виду апроксимуючої функції зростання, яка описується в другому інтервалі формулою:

$$C = 75 \times 2^i, \quad (3)$$

де i — кількість позитивної інформації про товар;

75 — база оцінки.

З поданої вище формули (2) видно, що йшлося про формальну недостатчу або свідоме ігнорування певним обсягом позитивної інформації про товар на стадії його представлення на ринку, що можна також тлумачити як наявність негативної (контраверсійної або дефіцитарної) інформації. В другому інтервалі (за першою червоною лінією на графіку 2), де тенденція до зростання описується формулою (3), вартісні показники вже досягли позначки 75 гривень, тому цю позначку її слід вважати емпіричною базою для прогнозової оцінки в межах другого інтервалу. Цей показник вартості фігурує як особлива перехідна точка, яку ми повинні називати також «першою кваліметричною точкою», тобто точкою де вперше приймаються до уваги об'єктивні показники якості товару й настає етап предметної (аргументованої) конкуренції між потенційними покупцями з використанням супровідної атрибутивної інформації.

Формула (3) описує тенденцію до зростання вартісних показників у другому інтервалі. Відповідно, інтервал закінчується там, де знову змінюється спостережена тенденція до зростання (друга червона лінія на графіку 2).

Раніше ми встановили, що графіки розподілу вартісних показників різних видів антикварних товарів приводять до висновку про те, що така перехідна точка існує на усіх логарифмованих графіках розподілу вартісних показників пойменованих вище видів товарів⁶.

Наявність «першої кваліметричної точки» на відповідних графіках має, на нашу думку, лише одне раціональне пояснення — розподіл вартісних показників на ринку віддзеркалює розподіл фінансових можливостей потенційних покупців 6.

Отже, «перша кваліметрична точка» — це загальна обґрунтована база оцінки для ікон, які мають визначені споживчі якості в другій групі (графік 2).

Сказане дозволяє твердити, що в суспільстві існують й системно, з економікою та культурою, розвиваються універсальні уявлення про еквіваленти цінності, які в певних співвідношеннях збігаються з уявленнями про цінність тієї чи іншої грошової одиниці. Такий збіг в гуманітарному просторі та на інтуїтивному рівні є важливим фактором формування уявлень про рівень задоволення гуманітарних потреб релевантний до рівня понесених збитків.

У свою чергу, це дозволяє оцінювачам уніфікувати процес прогнозування вартості пам'яток культури в завданнях визначення рівня збитків власника або національної культури у разі їх втрати або пошкодження. Тобто, існує економічно та соціально обґрунтована можливість проектування та впровадження на державному рівні індикативних показників вартості на пам'ятки культури для вирішення широкого спектру завдань оцінки, які мають загальнодержавне значення.

Особливо маємо звернути увагу на появу в сучасному світі нових можливостей використання пам'яток культури, які знаходяться у комунальній власності або власності фізичних осіб, у фінансових операціях, у тому числі на основі криптовалют. Останнє вже має місце в багатьох країнах світу.

Повертаючись до обговорення графіка, поданого на малюнку 2, розглянемо третю групу ікон, яка виділяється досить високими показниками вартості. Це відносно невелика кількість творів, де продавці користуються підвищеними споживчими потребами частини найбільш заможних потенційних покупців — їх часто необґрунтованими емоційними бажаннями — й свідомо завищують вартісні показники. Відповідно мають місце невмотивовані надбавки, а також виникають нові можливості для загострення конкурентної аукціонної торгівлі. Тенденція до зростання апроксимаційної функції знову змінюється й, відповідно, виникає потреба виділення «другої кваліметричної точки», яка визначає необхідність використання нової асимптотичної функції, такого вигляду:

$$C = \alpha \times 2^i \times 2^x \text{ або } C = \alpha \times 2^{(i+x)}, \quad (4)$$

де i — кількість позитивної інформації про товар;

α — база оцінки;

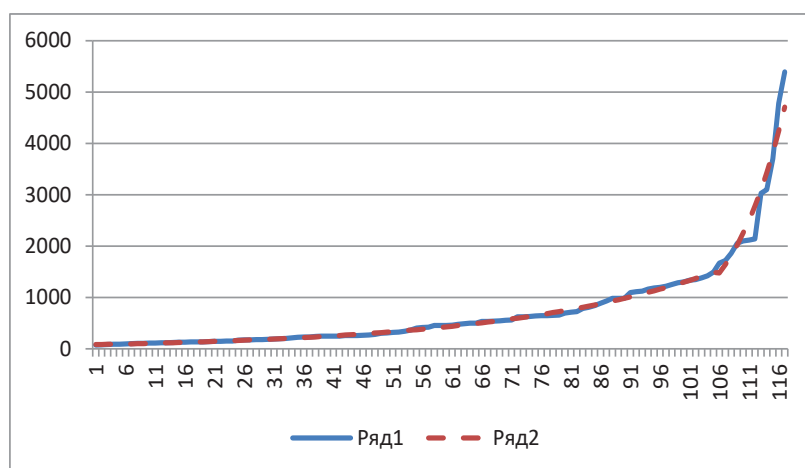
x — кількість додаткової невмотивованої інформації.

Приймаючи до уваги те, що невмотивовані надбавки не можуть бути врахованими оцінювачами та експертами перманентно⁹, передбачити результат проведення торгів неможливо. Кінцевий результат торгів є невмотивованим, не підлягає змістовному поясненню та не може використовуватися як орієнтир в оціночній справі. Так, наприклад, не має сенсу посилається на результати торгів відомих у всьому світі аукціонів, адже частина прикінцевого показника вартості не піддається раціональному поясненню. Відтак, третя група, яка описується асимптотичною формулою (4) не має практичного значення в роботі експерта-оцінювача, адже результати продажу з аукціону, де наприкінці торгів можуть мати місце невмотивовані рішення, взагалі не можуть бути предметом прогнозування.

Отже, знову дійдемо висновку про те, що найбільш представницькою, змістовною та цікавою для побудування асимптотичних моделей, які описують вартість антикварних виробів та ікон, є друга товарознавча група.

Відповідно, тенденція до зростання питомих показників вартості в логарифмованому вигляді може бути описаною асимптотичною лінійною функцією, параметри якої знаходимо за допомогою методу найменших квадратичних відхилень К.Ф. Гауса¹⁰.

Після перетворення на основі ступеневої функції за основою «2», ця функція матиме такий вигляд (графік 4):



Графік 4. Співвідношення між спостереженими показниками питомої вартості ікон (ряд 1), у гривнях за дециметр квадратний, та теоретично обраними питомими показниками (ряд 2) з урахуванням виявлених тенденцій до зростання

⁹ Наприклад, інформації про наявність двох і більше претендентів на покупку.

¹⁰ Кассандров О., Лебедев В. Обработка результатов наблюдений. — М.: Наука, 1970. 200 стр.

У результаті проведених досліджень ми з'ясували, що прогнозування питомих показників вартості ікон слід здійснювати за емпіричною формулою:

$$C = 2^{0,04x + 5,84},$$

де C — прогнозований показник питомої вартості ікон;

x — порядок вартості (номер твору в таблиці вихідних даних).

Показник якості апроксимації спостереженої тенденції за К. Пірсоном — 0,98 [11].

Описане регресійне рівняння можна також представити таким чином:

$$C = 2^{0,04x + 5,84} = 2^{0,04} \times 2^{5,84} = 57,28 \times 2^{0,04}. \quad (4)$$

Бачимо, що описана нами емпірична формула дуже нагадує формулювання закону товарознавства (1), однак, відрізняється від нього тим, що величина « $2^{0,04}$ » пов'язує величину прогнозованої питомої вартості з порядком вартості « X », а не з величиною кількості позитивної інформації про об'єкт дослідження.

Для того, щоб перейти до розрахунків величини прогнозованого показника питомої вартості за участю показника кількості позитивної інформації, будемо вважати, що перший вартісний показчик, який має змістовне пояснення і відповідає за рівень одного біту інформації, отже, має місце рівняння $2^{0,04x} = 1$, тобто це «особлива» точка переходу від необґрунтованих показників до змістовно обґрунтованих — «перша кваліметрична точка». Зрозуміло, що в цьому рівнянні, якщо $x = 0$, це означає, що позитивна інформації про товар складає 1 біт, і скоріше за усе вона ігнорується потенційним покупцем. Величина $C = 57,28$ гривень за дециметр квадратний вказує на необхідність використання цього показника у якості розрахункової бази для оцінки ікон й, у подальшому, використовувати її в завданнях прогнозування вартості у межах усього інтервалу описаного другою групою:

$$C = 57,28 \times 2^i \times S, \quad (5)$$

де S — площа ікони в дециметрах квадратних.

Отже, прогнозування вартості ікон нині¹¹ може здійснюватися за представленою вище формулою. При цьому, для здійснення обліку позитивної інформації та обрахування її кількості — при « $i = 0,1,2,\dots$ » — ми використовуємо спеціальний протокол (таблиця 1), в якому добуток усіх показників « N » дорівнює величині « 2^i »¹². Однак слід зауважити, що на практиці — при оцінці ікон — в поданому нижче протоколі враховують не увесь перелік критеріїв, а лише ті,

¹¹ Враховуючи динаміку змін цінних показників на ринку перерахунки слід здійснювати не частіше ніж раз на рік.

¹² Індутний В. Оцінка пам'яток культури. — Київ, СПД Моляр С., 2009. — 537 с.

Таблиця 1 — Протокол для обліку кількості позитивної інформації про пам'ятку культури на основі індексу соціокультурної значимості «N». В протокол внесені дані першого приклада оцінки ікони, опис якої наведений нижче

№ з/п	Назва оціночного критерію	Ранжування оціночного критерію і коефіцієнт «n+» (підкреслити необхідне)	Ранжування контраверсійного оціночного критерію і зменшуючий коефіцієнт «n-» (підкреслити необхідне)	Результат коеф. $N = n^+ \times n^-$
1	2	3	4	5
1.	Історія побутування пам'ятки (онтологія)	Невідома (1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1)	1
		Частково відома (2)	Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5)	
		Повністю відома (4)	Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	
2	Вік пам'ятки	Невідомий (1)	Відомий або невідомий, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація має визначальне значення, але невідома або не підтверджується (0,25)	4
		До 50 років (1)		
		До 100 років (2)		
		До 300 років (4)		
		До 1000 років (8)		
		До 2000 років (16)		
		Більше 2000 років (32)		
3.	Тиражованість пам'ятки	Тиражована (типова) (1)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1)	2
		Рідкісна (2)	Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5)	
		Унікальна (4)	Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	
4.	Рівень визнання пам'ятки	Місцевого значення або не набув визнання (1)	Відомий або невідомий, але не передбачає використання критерію (1)	1
		Національного значення (2)	Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5)	
		Світового значення (4)	Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	

Продовження таблиці 1

1	2	3	4	5
5.	Причетність пам'ятки до культурних традицій	Місцеві й родові традиції (1) <u>Національні традиції (2)</u> Світові традиції (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
6.	Рівень визнання автора пам'ятки	Місцевого значення або не набув визнання (1) Національного значення (2) Світового значення (4)	<u>Відомий або невідомий, але не передбачає використання критерію (1)</u> Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
7.	Причетність пам'ятки до історичних подій	<u>Місцевого значення або непричетна (1)</u> Національного значення (2) Світового значення (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
8.	Причетність пам'ятки до інших пам'яток історії та культури	<u>Місцевого значення або непричетна (1)</u> Національного значення (2) Світового значення (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
9.	Причетність пам'ятки до видатних особистостей	<u>Місцевого значення або непричетна (1)</u> Національного значення (2) Світового значення (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1

Продовження таблиці 1

1	2	3	4	5
10.	Причетність пам'ятки до видатних мануфактур і шкіл	Місцевого значення або непричетна (1) Національного значення (2) Світового значення (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
11.	Соціокультурна функція пам'ятки	Ужиткова або декоративна (1) Авторське послання (2) Загальновиховна (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	4
12.	Масштабність творчої ідеї	Пересічна (1) Висока (2) Світоглядна (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
13.	Наукова значимість пам'ятки	Пересічна або не має наукової значимості (1) Висока (2) Найвища (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
14.	Художня цінність пам'ятки	Пересічна або не має художньої цінності (1) Висока (2) Найвища (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2

Закінчення таблиці 1

1	2	3	4	5
15.	Рівень технічної досконалості	<u>Пересічний (1)</u>	Недосконалий (0,5)	1
		Високий (2)		
		Найвищий (4)		
16.	Особливі якості пам'ятки	<u>Відсутні (1)</u>	Відомі або невідомі, але не передбачають використання критерію (1)	1
		Наявні (2)	Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5)	
17.	Історико-культурна цінність матеріалів	<u>Пересічні матеріали (1)</u>	Відомі або невідомі, але не передбачають використання критерію (1)	1
		Рідкісні матеріали (2)	Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5)	
		Унікальні матеріали (4)	Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	
18.	Розміри пам'ятки	<u>Є звичайними (1)</u>	Відомі або невідомі, але не передбачають використання критерію (1)	1
		Є причиною помірної збільшення споживчої цінності (2)	Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5)	
		Є визначальними для збільшення споживчої цінності (4)	Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	
19.	Наявність знаків і позначок	Знаки і позначки присутні (2)	Відомі або невідомі, але не передбачають використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково або сумнівна (0,5) Відсутні (0,25)	1
20.	Комплектність	<u>Комплектний (1)</u>	Некомплектний (0,5)	1
21.	Стан збереження пам'ятки	Без пошкоджень (1)	Задовільний (0,5) Незадовільний (0,25) У фрагментах (0,125) В одиничних фрагментах (0,0625)	0,5

Розрахунковий індекс соціокультурної цінності (N) — 256

Класифікаційне визначення пам'ятки — Пам'ятка культури національного рівня значення другого порядку

які відповідають їх видовій специфіці. Це пов'язується з тим, що впродовж багатьох років сформувалися та набули загального визнання традиції оцінки пам'яток культури за окремими скороченими переліками критеріїв.

Виходячи з результатів дослідження ринку ікон, які ми отримали на основі математичної обробки таблиці вихідних даних, а також враховуючи особливості продажу ікон на аукціонах, слід зробити висновок про можливість укладання таблиць індикаторних показників для прогнозування їх вартості у відповідності до кількості облікованої інформації (таблиця 2). Звичайно, ці показники не є обов'язковими для здійснення операцій купівлі продажу або інших операцій з пам'ятками культури, однак вони дозволяють визначити логічно непротиворічний результат прогнозування вартості.

Отже, загальний порядок роботи експерта полягає у тому, що спочатку він, використовуючи поданий вище протокол, обліковує усю корисну інформацію й, користуючись таблицею 2, номенклатурно визначає рівень соціокультурного значення досліджуваної ікони (показник її якості який виражається словосполученням, наприклад: «пам'ятка культури національного рівня значення другого порядку»). Далі, приймаючи до уваги загальну кількість позитивної інформації про об'єкт дослідження, прогнозує вартість у відповідності з станом сучасного ринку.

Таблиця 2 — Номенклатурна класифікація якості та індикаторні¹³ показники прогнозованої вартості ікон

	Рівень соціокультурного значення антикварних виробів з порцеляни												
	Пам'ятки культури місцевого рівня визнання			Пам'ятки культури національного рівня визнання									
				Третього порядку		Другого порядку				Першого порядку*			
Індекс «N»	1	2	4	8	16	32	64	128	256	512	1028	2048	4096
Прогнозована питома вартість у гривнях за дециметр квадратний	57,3	114	228	456	912	1824	3648	7296	14592	29184	58368	116736	233472

*Примітка: більш високі показники індексу «N» розраховуються згідно загальною класифікацією пам'яток культури поданою в [14]

Варто також зазначити, що вивчаючи тенденцію зростання питомих вартісних показників на ікони в таблиці вихідних даних, доцільно створити

¹³ Індикаторними ми називаємо розрахункові показники, отримані в результаті дослідження стану ринку.

¹⁴ Індутний В. Оцінка пам'яток культури. — Київ, СПД Моляр С., 2009. — 537 с.

невелику добірку ікон, які у подальшому можна використовувати у якості еталонів якості й, відповідно, вартості.

Наведемо приклади номенклатурного визначення якості та розрахунків прогнозованої вартості двох хатніх ікон: української та російської іконописних шкіл.



Іл. 1. Ікона «Богородиця Замилування» («Уміленіє Рублево»). Росія, Мстера, кінець XVII — початок XVIII століття. Дошка, темпера, левкас. 22,5 x 26,2 см (кіот: 16,5 x 18,0 см) / Приватна збірка

1. Перший приклад. До експертної оцінки представлено невелику хатню ікону «Уміленіє Рублево» написану натуральними фарбниками на дошці з ковчегом (розміри: 22,5 x 26,2 см (кіот: 16,5 x 18,0 см). На жовто-коричневому фоні в центральній частині ікони погрудне зображення Богородиці Замилування, одягненої в червоний мафорій із золотавими облямівками. Божа Матір на правиці тримає Богонемовля в жовто-золотавому хітоні із зеленим клавом, який обнімає Богородицю, притуляючись до неї щічкою. Навколо святих образів окреслено німби, в лівому та правому верхньому куті ікони монограми Богородиці: МР ОУ, нижче праворуч монограма Ісуса Христа: «ІС ХС». Ікона окреслена по краю червоною та синьою смугами. Дерев'яна основа закріплена від вигинання за допомогою двох шпуг, розміщених на зворотній стороні¹⁵. Ікона має товстий, до 0,8 мм., шар левкасу ясно сірого кольору, на який нанесено тонкий шар лесированої фарби (темпера). Поверхнєве лакування відсутнє. Окремі деталі, символи та написи нанесені позолотою. Добре проглядаються дві системи кракелюрів. Перша пов'язана з структурою дерева (віддзеркалює структуру дерева, яка змінюється в результаті тривалого всихання) й виражена на поверхні левкасу. Друга, спостерігається під біокулярним мікроскопом (збільшення 20-30 крат) й пов'язана з старінням тонкого шару напівпрозорих фарб. Розуцільнення пов'язані з кракелюрами, заповне-

¹⁵ Митна енциклопедія : у 2 т. / І. Г. Бережнюк (відп. ред.) та ін.. — Хм. : ПП Мельник А., 2013. — Том 1: с. 307 ISBN 978-617-7094-09-7/

ними воскоподібними речовинами, що вказує на делікатне чищення поверхні артефакту. Напис «Уміленіє Рублево», виконано старослов'янським письмом й може розглядатися як свідчення про причетність ікони до копіювальних робіт з автентичної ікони відомого іконописця Андрія Рубльова «Богородиця Володимирівська» (1406 р.)¹⁶. Загальний стан збереження ікони визначається як «задовільний». За техніко-технологічними ознаками та ознакою дзеркальної інверсії зображення, ікона має бути віднесеною до відомої на національному рівні школи майстрів з мануфактур селища Мстера (Володимирська область, Росія)¹⁷, адже їх ідентифікаційними ознаками є тонкий лаковий живопис по левкасу, використання брунатних та брунатно-червоних пігментів та їх відтінків на тлі ікони, чітко виражені границі елементів зображення, делікатне прописування німбів.

За технологічними ознаками та особливостями написання вік ікони доцільно визначити як кінець XVII — початок XVIII століття. Можна припустити, що в мануфактурі Мстери за цим образом, представленим на експертизу, писали ікони Богородиці на продаж для загального розповсюдження.

Прогнозування вартості цього твору сакрального живопису, згідно описаного вище алгоритму, здійснюємо таким чином. Спочатку вносимо відповідні облікові інформаційні дані у протокол (таблиця 1). В результаті обліку наявної інформації, ми отримали показник соціокультурної значимості пам'ятки — 256 (таблиця 2). Це означає, що номенклатурне визначення якості ікони таке: «Пам'ятка культури національного рівня значення другого порядку».

Прогнозна вартість ікони, без врахування показника ліквідності¹⁸, становитиме:

$$C = 57,28 \times 2^i \times S = 57,28 \times 256 \times 2,25 \times 2,62 = 86442,39 \text{ гривень} \\ \text{або } 3116,16 \text{ доларів США}^{19}.$$

Слід також врахувати, що при наявності відомостей про іконописця чи іншої корисної інформації, показник може збільшуватися (або зменшуватися). Отже, у разі продажу, слід очікувати остаточну вартість більшою ніж поточна, однак, якщо кількість учасників різко скоротиться, торги можуть закінчитися й на названому вище рівні вартості.

¹⁶ Лазарев В. Андрей Рублёв и его школа. — М., 1966. — 100 с.

¹⁷ Коромыслов Б. Мстёра. — М.: Планета, 1970. — 48 с. — (Народные художественные промыслы); Дмитриев Н. Г. Мстёра рукотворная: Рассказы об искусстве лаковой миниатюры и её мастерах. — Л.: Художник РСФСР, 1986. — 438 с.

¹⁸ Ліквідність дуже низька. Показник ліквідності — 0,5.

¹⁹ За даними Національного банку України станом на 23.03.2020 р.



Іл. 2. Ікона «Святий Пантелеймон». Україна,
с. Борисівка, кін. XIX-поч. XX ст. Дошка, олія;
24 x 17 см / Приватна збірка

2. Другий приклад. До експертної оцінки представлено невелику хатню ікону «Святий Пантелеймон», написану олійними фарбами на дошці з тонким шаром левкасу (розміри: 24 x 17 см. На блакитному фоні поясне зображення святого мученика та цілителя Пантелеймона²⁰ у вигляді молодого хлопця з короткою зачіскою, хвилястим темним волоссям, блакитними очима, прямим носом. Святий одягнений в зелену туніку із золотавими облямівками, поверх якої червоний гіматій. В лівій руці тримає відкритий ларець, в правиці — стилізовану ложечку для ліків. Навколо голови окреслений німб, ліворуч напис: «СВ. ВЛ. МУ. ЦЕЛ.»; праворуч: «ПОНТЕЛИМОНЪ». У верхній частині ікони вмонтоване кріплення для підвішування на стіну у вигляді металевого кільця. За техніко-технологічними ознаками встановлено, що ікона реставрована, по краях — втрати фарбового шару та цвяхи, дошка нерівно обрізана. Також технологічні та іконографічні дослідження вказали, що ікона виконана невідомим іконописцем селища Борисівка (Україна) наприкінці XIX — початку XX ст. «Борисівські» ікони здобули популярність завдяки оригінальності техніки іконопису, декору та іконографічному трактуванню. З середини XIX ст. в Борисівці (Одеська обл.) працювали іконописці-«красочники» та іконописці-«личкуни». «Красочники» малювали ікону повністю, одяг, фон, а «личкуни» малювали лише обличчя, руки та інколи ноги. Створені майстрами образи вирізнялися красномовністю сюжетів, простотою малюнку та композиції, лінійним трактуванням постатей. Наприкінці XIX ст. у іконописних майстернях слободи працювало приблизно 500 малярів. Ікони Борисівського осередку здобули популярності та поширення як в Україні, так і на Кубані, Кавказі, Болгарії, Сербії²¹. Борисівський іконописний промисел вважається унікальним художнім явищем

²⁰ Життя і страждання Святого Великомученика і Цілителя Пантелеймона / Коломийська єпархія / <https://kolomij.com/zhittya-svyati>

²¹ Українська історія «борисівської» ікони // <https://honchar.org.ua/p/ukrajinska-istoriya-borysivskoj-ikon/>

української культури. Останні два десятиліття борисівські ікони привертають особливу увагу як науковців, та колекціонерів.

У результаті обліку наявної інформації, ми отримали показник соціокультурної значимості пам'ятки — 128 (таблиця 2). Це означає, що номенклатурне визначення якості ікони таке: «Пам'ятка культури національного рівня значення другого порядку».

Прогнозна вартість ікони, без врахування показника ліквідності²², становитиме:

$$C = 57,28 \times 2^i \times S = 57,28 \times 128 \times 2,4 \times 1,7 = 29913,90 \text{ гривень} \\ \text{або } 1078,36 \text{ доларів США}^{23}.$$

Наприкінці маємо зробити ряд висновків щодо визначення якості та прогнозування вартості ікон. В основі формування уявлень про якість лежать гуманітарні потреби особистості в справлянні соціокультурних обрядів «причастя-відлучення» та «обдаровування-віддаровування». Водночас, в основі формування цінових показників на ринку, панівне значення відіграють фінансові можливості потенційного покупця. Номенклатурне визначення якості ікон слід встановити на основі врахування сукупності корисної інформації про них, яку обліковують за допомогою відповідей на критеріальні запитання, описані в спеціальному протоколі. Прогнозовані показники вартості потрібні для визначення можливих фінансових збитків у разі втрати пам'ятки культури або наявності майнових спорів; як орієнтовні показники можливої ринкової вартості (за умови наявності попиту) або показники в фінансових операціях — страхові суми, вартість застави, вартість оренди та інше. Прогнозування вартості не можна здійснювати за кінцевими результатами аукціонних торгів споріднених предметів, адже у цьому випадку рефлекторно враховується невмотивована компонента пов'язана з індивідуальними суб'єктивними потребами покупців. При участі в аукціонних торгах важливим фактором успіху слід вважати швидкий вихід предмета до рівня першої кваліметричної точки. Активність учасників ринку в цьому інтервалі дозволяє більш ґрунтовно передбачити результати у межах перша-друга кваліметрична точка.

Information about the authors:

Володимир Індутний, доктор геолого-
мінералогічних наук, професор Київського
Національного торгово-економічного університету
Олена Походяща, кандидат історичних наук,
заступник головного зберігача
Національного музею історії України

²² Ліквідність дуже низька. Показник ліквідності — 0,5.

²³ За даними Національного банку України станом на 23.03.2020 р.

ЕЙДЕТИКА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЮДИНИ В КОНТЕКСТІ НЕЙРОАРТУ

Віктор Карпов, Наталія Сиротинська, Олександра Бондик

ВСТУП

За останні десятиліття людство демонструє унікальні досягнення в царині технологічних відкриттів, що виразно резонує з напрямками досліджень минулого століття. З одного боку відбувається активізація проникнення у глибини людського мозку, а з іншого — у висоти зоряних гіперпросторів. І на цьому тлі цілком реально зазвучала тема занурення у безмежжя підсвідомості, що найвиразніше проявляється в творчих ініціаціях людської уяви. Відтак постає новий напрямок наукових досліджень, спрямований на виявлення глибинних важелів мозкової активності, спрямованої на відображення довколишнього світу у творчому акті — «нейроестетика». Дослідження еволюції творчого поступу людства з позиції нейроестетичних узагальнень є особливо актуальним, оскільки увиразнює і пояснює ключові зміни в контексті мистецького відображення людиною довколишнього світу. Наслідком цього постає проблема розуміння природи людської творчості, можливості створення внутрішніх образів та їх екстраполяція, що увиразнюється у новий напрям наукового інтересу — «нейроарт». Нейроарт уявляється процесом біологічного перетворення реальності в уявні внутрішні образи, що утворюються у людському мозку на основі функціональних можливостей нейронних мереж, відображення внутрішніх мислевих дій та психологічних переживань у нових образах. Також нейроарт являє собою вплив мистецтва на біохімію людини та вироблення його мистецького коду — індокриніяція способом мистецтва. Матеріальним свідченням цього процесу постає художня творчість людини у її розмаїтті стилів і жанрів.

1. Ейдетичне відображення світу: від первісного суспільства до сучасності

Викликом сучасного гіперінформаційного світу є виразне домінування економічних важелів, і відтак — на зміну культурі, як явища розвитку людства, приходить культурна індустрія, як процес впливу на суспільство, на зміну індивідуальному відчуттю світоутворення — уніфікація, стандартизація, глобалізація, що інспірує керовані процеси культурної універсалізації в умовах бурхливого зростання соціокультурних взаємодій (Levi-Stros, Zh.-K., 1999). Проте, на всіх щаблях цивілізаційного розвитку виокремлюється найхарактерніша ознака глибинної сутності людини — неусвідомленого потягу до творчості, до відображення образів, що відтворювали довколишній світ, символізували ставлення до невидимих небесних сутностей, до уяви.

Роботи спрямовані на дослідження палеолітичного мистецтва вченими умовно можна розділити на кілька напрямків серед яких структурно-семіотичний підхід характеризується розумінням досліджуваного масиву як знакової системи і ратує за звільнення палеолітичного мистецтва від прямих етнографічних паралелей. У дослідженні проблеми нейроарту відзначимо важливість нейропсихологічного підходу, який розуміє палеолітичні знаки як еноптичні явища, тобто картини внутрішньої уяви, і які згодом були спроектовані на стіни печер. Про значення мистецтва давньої людини розмірковує С.А. Яценко (Yatsenko, S.A., 2017) та А.Д. Столяр, який власне дійшов до розуміння походження мистецтва з позицій нейроарту за допомогою сучасних на той час йому термінологічних визначень (Stolyar, A.D., 1985).

Пошук відповіді на питання виникнення образотворчого мистецтва у первісний період є не тільки ключовою проблемою розуміння його місця і ролі у системі культурних цінностей давньої людини, але й пошуком його першопричин — з'ясування сутності еволюційного «вибуху», що призвів до виникнення мистецтва. Мистецтвознавчий аналіз рідкісних і дуже віддалених за часом пам'яток веде до свідомості первісного художника.

Поступово відбувалася еволюція людини як індивіда, ускладнювалися і вдосконалювалися її біологічні, психологічні, соціальні і культурні сторони життя. Здавалося б, що впродовж зазначеного цивілізаційного поступу від первісних часів аж до сьогодення, людське суспільство нарешті мало б досягти процвітання і забезпечення всіх благ для населення нашої планети. Проте історія за останні 100 років демонструє зворотнє, тож важливо виокремити характерні ознаки найважливіших культурних періодів, що дозволить не лише окреслити загальні тенденції різночасових зрізів, але й визначити *структурні моделі варіативного мислення людства*.

За останні десятиліття чимало наукових розвідок були присвячені усталенню концепції культури, проте загальна стратегія зводилася до пошуку в ній універсалій, тобто до виявлення тих явищ, які незважаючи на різноманіття звичаїв і традицій різних етносів у всьому світі у всі часи, демонстрували б переконливу тотожність. Докладний огляд цієї методології присутній у праці Кліффорда Гірца «Інтерпретація культур» (Girts, K., 2004), проте вчений відмовляється від такого напрямку дослідження і пропонує власне розв'язання проблеми.

Він пише, що найбільш ефективним засобом аналізу культури є трактування її як чисто символічної системи — шляхом ізолювання її елементів, виявлення внутрішніх взаємовідносин поміж цими елементами із наступною характеристикою системи в цілому у відповідності до її центральних символів, довкола яких вона організована, з базовими структурами, зовнішнім виразником яких вона є, а також з ідеологічними принципами, на які вона опирається.

Таке формулювання культури приводить до нового визначення людини і зосереджується не на загальних емпіричних аспектах її поведінки в різних місцях та в різні періоди, а на механізмах, завдяки яким поле невизначених вроджених можливостей людини звужується і конкретизується до реальних дій. Тобто, чому із тисячі можливих різноманітних варіантів, людина вибирає саме цей? Частково це визначають обставини, в яких опиняється конкретний індивід та домінуючі символічні системи, які існують в суспільстві. Тому К. Гірц пропонує розглядати культуру не просто як конкретні моделі поведінки (звичаї, традиції тощо), а як набір контрольних механізмів-правил — того, що в комп'ютерній інженерії називають «програмами».

В цьому контексті людина постає «твариною», буквально залежною від різних позагенетичних контрольних механізмів чи «культурних програм», що визначають її поведінку. А поза тим соціум у своєму культурному розвитку демонструє різні форми організації суспільства, які у формулюванні К. Гірца базуються на трьох основних опорах: *ідеологічних принципах, базових структурах* як формах взаємодії елементів системи та центральних символів, і самих *елементах* культури. Якщо посередником поміж цими трьома віхами вважати-мемо поведінку людини, а К. Гірц підкреслює, що саме в цьому проявляються культурні форми поруч з різними артефактами та психічними станами, то можна вибудувати схему суспільно-культурного устрою та його історичної генези:

1. *Ідеологічні принципи*, спрямовані на культивування особистості, як центру і рушійної сили суспільного устрою та його функціонування.
2. *Базові структури*, як світоглядні домінанти, архетипи і символи, засоби комунікації та функціонування соціуму, визначені ідеологічними принципами.
3. *Елементи або культурно-мистецькі форми*, які відображають пріоритети суспільства в контексті його естетичних запитів та уявлень.

Якщо взяти до уваги європейський ареал, то у зазначеній схемі прослідковуємо поступову змінність пріоритетів:

Дохристиянське суспільство (первісне суспільство та античність).

1. *Ідеологічні принципи*: політеїзм — пантеон язичницьких богів.
2. *Базові структури*: міфологія і ритуал як основа комунікації соціуму.
3. *Елементи або культурно-мистецькі форми*: засади первісного мистецтва із опорою на характерну ейдетичну виразовість з подальшим утворенням канону краси і доцільності у всіх видах мистецтва в античну добу.

Середньовіччя.

1. *Ідеологічні принципи*: монотеїзм із канонізацією християнства.
2. *Базові структури*: Святе Письмо і обряд, як беззаперечний імператив людської екзистенції.
3. *Елементи або культурно-мистецькі форми*: естетика християнського сакрального мистецтва, абсолютна перевага духовного над фізичним.

У добу Відродження розпочинається процес секуляризації і піднесення Людини як особистості, що інспірує появу нових культурних форм у християнське суспільство.

1. *Ідеологічні принципи*: Монотеїзм і гуманістичні ідеї.

2. *Базові структури*: світоглядний антропоцентризм, світський мистецький фон і театральність суспільних взаємин.

3. *Елементи або культурно-мистецькі форми*: естетика мистецтва від Ренесансу до романтизму розвивається в межах змінності стилів, але базується на їх конструктивності і визначеності базисних характеристик. Симптоматичним є сам вектор цих історичних змін: від прийняття «людини мірою всіх речей» в Ренесансі — попри бароковий дуалізм добра і зла в людині, попри ідеал *vir eruditus*, людини освіченої в класицизмі — до месіанізму митців у добу романтизму, схиляння перед силою натхнення.

На межі XIX – XX століття завдяки поступу науки і розчаруванню суспільства в ідеалах, в культурі простежується трансгресивний перехід за межі усталених традицій, що привело до різкої зміни ціннісних орієнтацій.

1. *Ідеологічні принципи*: Людське несвідоме.

2. *Базові структури*: Світ як Текст та Інтертекст, суспільна гра та інваріанти світовідношення, які виходять за рамки формаційних моральних і художньо-естетичних норм, підміна понять.

3. *Елементи або культурно-мистецькі форми*: естетика поліізмів, деструктивність, співмірна з мистецькими засадами первісного суспільства на основі ейдетичної виразовості.

Науковий поступ кінця XX століття приводить до наступного ущільнення граней людського існування:

1. *Ідеологічні принципи*: Людський мозок — як нейросистема.

2. *Базові структури*: світ як Екран/Screen, технологізація, «шоу» та гламур (Bezughla, R.I., 2019). як домінанта суспільного глобалізованого простору.

3. *Елементи або культурно-мистецькі форми*: мистецькі форми і суспільні запити зосереджені довкола можливостей Екрану впливати на нейропсихологічні рецептори людини, що зумовлює виникнення напряду нейроарт (нейромистецтво) (Karpov, V., Syrotynska, N., 2018).

Нейроарт — це сучасні мистецькі засоби, які поєднуючи характерні виразові можливості звуку, зображення і тексту формують ідею, яку проектують на людську підсвідомість, використовуючи для цього чисельні засоби сучасної техніки, представлені в образі *Екрану* (телефон, комп'ютер, телевізор тощо). В такий спосіб людина через *Екран* акумулює у своїй підсвідомості інформацію, яку надалі екстраполює на зовнішній світ, що формує нову реальність людського буття. Нейроарт — це творення внутрішніх образів у людській підсвідомості під впливом чуттєвого життєвого досвіду і не завжди цей

образ може знаходити зовнішню форму, а може бути емпатичним (Karпов, V., Syrotunska N., 2019).

Зазначене суголосьне також і новому погляду на особистість митця у дослідженні Віктора Степурка, який представляє мистецьку інтроверсію як внутрішній творчий імпульс, зароджений у підсвідомості чи надсвідомості митця, як інтенціональність, спрямовану на його внутрішній світ, досвід, чуттєвий характер художньої творчості, що притаманний усім видам мистецтва (Stepurko, V., 2017). В результаті людина опиняється поза суспільством у власноруч створеному світі, в якому мистецтво ототожнюється з внутрішнім станом, відображеним у зовнішніх образах. Це проглядається також і на прикладі тексту, що в сенсі підтексту є образом (Soroка, I., 2017), а отже торкається найтонших нейронних пластів. Це, знову ж таки, спрямовує до дослідження глибинної природи людських відчуттів та віднайденням шляхів безпосереднього впливу на підсвідоме.

В певний спосіб сутність Екрану постає потужним зовнішнім подразником, що впливає на окрему людину як на індивіда, а глибше, і на все суспільство. Зазначене можна співвіднести із загальним станом первісного середовища, в якому людина пристосовувалася до зовнішнього світу, що також впливав на неї в різний спосіб. Тож в обидвох випадках людина перебуває під дією зовнішніх подразників, що спонукають до постійного пошуку зовнішніх стимулів із пріоритетністю емоційного начала. Можна лише припустити, що потужним поштовхом до створення наскельних малюнків стало насамперед емоційне пережиття, проте й сучасне розмаїття Екранної продукції демонструє пріоритетність емоційного чинника. Відтак емоційна запотребованість визначає найглибший пласт людської сутності, що вимагає все більше емоційних подразників.

У цьому контексті важливою є теорія Дональда Хебба, творця штучних нейронних сіток, згідно з якою нервова система людини задля якісного функціонування потребує безперервного потоку зовнішніх стимулів. Це наштовхує на думку щодо особливо важливої ролі мистецтва, що від найдавніших часів стало засобом самовираження людини. Творче мислення, задемонстроване у чисельних наскельних малюнках, стало найдавнішим свідченням становлення людини як біологічного індивіда *homo sapiens*, відмінного від інших біологічних видів також на рівні інстинктів здатних до самозбереження і розмноження. Відтак завдяки здатності відтворювати довколишній світ, людина виокремила себе в ньому і вперше задекларувала здатність творити.

Відтак саме в печерних сутінках були створені мистецькі твори, названі «ейдетичними образами», а етимологічна основа «ейдос» або «образ» найяскравіше проявилася в античності у філософії платонізму. В контексті такої варіативності людського мислення в межах кардинально віддалених

періодів площин спостерігаємо діаметральні віхи еволюціонування людини від «ейдетичного» відтворення світу до його пізнання в контексті ідеальних «ейдосів» платонівського вчення, а відтоді спостерігаємо повільне «сповзання» до емоційно-афективних візуалізованих тяжінь сучасної культури.

Відзначимо, що платонівський «ейдос» як термін античної філософії уособлює особливу дійсність «царства ідей» за межами символічної печери, тобто звичного нам чуттєвого світу, і символізує особливий трансцендентальний світ. Натомість «ейдетика» належить до сфери психології і означає здатність дуже точно відтворювати образи предметів за їх відсутності. Це т.зв. «всеосяжний спогад» (англ. *total recall*), що зберігається в пам'яті завдяки залученню всіх відчуттів людини. Тож спорідненість «ейдосу» та «ейдетики» полягає насамперед у здатності буквально «бачити невидиме».

Важливо, що ейдетична пам'ять вповні притаманна дітям і саме цей тип пам'яті домінував у первісному суспільстві. В певний спосіб варто визначити сам «образ» як структурну модель мислення людини і, відповідно, глибше дослідити особливості первісного мистецтва з позиції сутності наскельних образів як мистецьких знаків проявів ейдетичного мислення. Знаків, які в печерні часи виокремили людину у світі, а надалі навпаки — стали символами, за допомогою яких людина відобразила свою генетичну єдність. Натомість сучасна людина знову опинилася на роздоріжжі в пошуках власного «Я» у надрах власного несвідомого. В певний спосіб людина, яка вийшла з первісної печери повернулася до власної символічної печери — свого власного мозку. І на цьому шляху поняття «ейдос» стало символом комунікації як із довколишнім та божественним світами, так і з власним мозком, що в уяві, у снах, чи навіть в момент галюцинацій творить яскраві образи.

Власне започаткування цілого спектру нейронаук і дозволило за останній десяток років наблизитися до визначення основних подразників людського мозку стимулюючих творчі ініціації та відчуття краси. Проте в цьому контексті недостатньо враховано досвід первісної культури, що вперше інтуїтивно означила власну присутність мовою наскельних образів. Відтак ейдетичне мистецтво потребує детального ознайомлення. Як пише П. Куценков: «Сучасна і печерна людина, при всіх відмінностях між ними, все ж є представниками одного і того ж біологічного виду, ми успадкували багато якостей свого предка — кроманьйонця, зокрема, здатність творити графічні зображення. Отже, можна припустити, що дещо збереглося від того психофізіологічного механізму, що приводив ці дії в рух. Дивовижно, що сучасна людина споглядаючи наскельні зображення Південної Африки, Сахари, Центральної Азії або будь-якої іншої точки Землі, як правило, здатна їх «зрозуміти». І мова зовсім не йде про достовірні тлумачення значень будь-якої форми. Якраз конкретні значення (якщо вони взагалі є) найчастіше залишаються нерозшифрованими.

Справа тут в іншому: ми не відчуваємо емоційної прірви між собою і тими, хто колись створив малюнки на скелях» (Kutsenkov, P., 2007).

Отож, емоційне сприйняття не обмежується часовими рамками і промовляє до нас сьогоднішніх, а відтак людський мозок виявляє здатність навіть на відстані творити аналогічні образні моделі, що відображають певні явища чи речі. Зазначене підтверджується мистецькими артефактами створеними різними народами у різних частинах світу, проте аналогічними за формами, як наприклад піраміди єгипетські та піраміди майя, насипання курганів, кам'яні споруди англійського стоунхенджу і, наприклад, його українського аналога дохристиянської доби у селі Монастирок, Тернопільської області.

Співпадіння у різних культурах також відзначав відомий антрополог Клод Леві-Строс, тож головним концептуальним акцентом його творчості став аналіз структур мислення і соціального життя, що не залежали від індивідуальної свідомості і вибору. На основі досліджень соціальних і культурних структур Леві-Строс також підкреслював особливу потребу у віднайденні законів порядку, які лежать в основі різноманітних вірувань та інститутів. На цій основі він звертався до міфів, які були одночасно і системами абстрактних відношень і об'єктами естетичного споглядання (Levi-Stros, Zh.-K., 1999). Проте зазначеному періоду передувало мистецтво палеоліту, що не володіло мовою, але залишило у спадок надзвичайно виразні зображення довколишнього світу, зокрема тварин.

Така мистецька точність пов'язана з особливістю людини палеоліту, що не володіла мовою. Такого твердження притримувався британський психолог Ніколас Хамфрі, який на цій основі прийшов до думки, що людина перш ніж говорити, почала малювати і це визначило специфіку мистецтва цієї доби.

Важливо пов'язати феномен палеолітичного мистецтва з мнемонічною функцією людського мислення — пам'яттю, що дозволяла відтворювати образи більш точно і яскраво ніж наші сучасники. Тож логічно припустити, що механізм запам'ятовування був дещо відмінним від нашого і він отримав визначення «ейдетизм», тобто специфічний вид пам'яті, що дозволяє в усіх деталях із вражаючою яскравістю відтворювати побачене. Ейдетичні спогади відрізняються від звичайних тим, що дозволяють сприймати образ за його відсутності. Вважається, що фізіологічно така риса пов'язана із надлишковим збудженням зорового аналізатора, що зустрічається у дітей до двохрічного віку і є атавізмом у дорослих. Головна особливість пам'яті сучасної людини полягає не в фотографічній фіксації картин реальності, але в класифікації, сортуванні і переробці максимального обсягу інформації, передовсім, вербалізуючи контекстуальні зв'язки. Тож саме відсутністю мови можна пояснити яскравий натуралізм і афективно-емоційний настрій палеолітичного мистецтва, пов'язаний переважно з мисливськими сюжетами.

Характеристика палеолітичних ейдетичних картин дозволяє виокремити їх характерні риси, зокрема, повну ізолюваність зображень окрім зв'язків за дотичністю, відсутність класифікації за узагальненням діяльності. Тому організація груп наскельних малюнків відбувалася лише у спосіб, який можна визначити як метонімічний — схожі елементи зближуються тільки за методом дотичності, немов нанизані одне за іншим ікла. Подібно на «Великому плафоні» Альтаміри зображені численні і абсолютно конкретні особи бізонів, турів і кабанів, які повністю ігнорують одне одного і підібрані за принципом простої дотичності.

Варто зауважити, що певним аналогом такого принципу є сучасний колаж, що виник на початку ХХ століття і відноситься до художньої течії дадаїзму, що відносився до певного різновиду анархічного світогляду (Bila, A., 2010). Дадаїзм принципово відкидав будь який смисл, спонукаючи до смислової анархії, що й зумовило ідею колажу як поєднання різнорідних елементів, наклеєних на основу. Цей технічний прийом надалі застосовувався і в живописі. Завдяки таким особливостям як структурна фрагментарність та відсутність чіткої композиції, візуально колаж близький наскельним зображенням, що, повторимо, оперує методом дотичності образів на площині.

До особливостей мистецтва палеоліту відносяться також такі риси як вміння розпізнавати невербальні стимули, оцінювати просторові відносини, визначати подібність, відмінності і фізичну ідентичність зображень. Людині палеоліту був доступний зорово-просторовий аналіз, послідовність, одночасність сприйняття і, відповідно, конкретне впізнавання. Зоровому сприйняттю первісної людини бракувало лише тих якостей, що були невід'ємно пов'язані з вербалізацією, тож ейдетичний натуралізм не відповідає сучасному поняттю образу. Була відсутньою певна здатність «перешифровки» — обов'язкової умови створення образів і письма (Kutsenkov, P., 2007).

В цьому контексті варто пригадати переконання Ернста Кассіра в тому, що первісна мова виражала не думки та ідеї, а почуття й афекти (Kassirer, E., 2002). Тож палеолітичні зображення не могли мати ніякого іншого «значення» і «сенсу», окрім як бути продовженням «почуттів і афектів», безпосередньо породжених тактильними або зоровими відчуттями. І тільки в мезоліті зображення стануть знаками, а на зміну почуттям і афектам прийде поняття. В цей період в процесі оволодіння мовою цілісне сприйняття світу пройде фазу розмежування на складові елементи. Про це свідчать дискретні відображення об'єктів полювання на скелях і початок сприйняття одиничних об'єктів в контексті їх первинного означення.

Отже, впродовж тисячоліть спостерігаємо проявлення основних рис культури кам'яного віку, найвиразніше проявлених у пам'ятках візуального мистецтва. В цьому контексті важливим чинником стала уява — невидима

сила, що детермінує світ і наповнює його естетичним змістом. Впродовж тривалого існування людського виду, насамперед уява інспірує до творчості, а водночас постає символічним носієм інформації, що мігрує з однієї системи знаків до іншої в безмежних просторах людської свідомості. Звідси й таке зацікавлення нейронними глибинами людського мислення, обмеженого лише можливостями власної уяви.

2. *Homo parvus mundus est*²⁴: уява як нейроінструмент пізнання і творення світу

Впродовж століть великі уми людства намагалися пояснити сутність людського буття, оскільки наша присутність у світі позначена не лише наполегливим пристосуванням до біологічних умов із збільшенням шансів на виживання, але формами пізнання і творення цього ж світу. Це пояснює унікальність *homo sapiens*, наділеного ірраціональною свідомістю і мисленням, здатністю здійснювати вільний вибір і відчувати моральну відповідальність за наслідки. Зазначені якості й визначили сутність людини в релігії, філософії, науці й мистецтві, що сукупно відображає різні форми проявлення невидимої частки людської душі — уяви.

Ототожнення уяви з невидимою силою, що детермінує світ, вповні співвідноситься з намаганням людини відшукати шлях пізнання себе самої. Відтак, в центрі уваги постає поняття «уяви» як символічного інструментарію нейронних структур людського мозку, що активують новаційні ідеї. Варто відзначити, що сучасні дослідники генетичних кодів розділилися на два табори — прихильників фізіологічних або анатомічних особливостей людини. Подібна паралель простежується також у здатності людини до експериментів на рівні людської уяви. Як в одному, так і в другому випадку, зміст і форма отримують можливість змінюватися, тож в такий спосіб людина отримує певні важелі впливу на реальність. Зазначене увиразнюється за допомогою простих схем, перша з яких демонструє функціонування людських організмів на генному рівні (Mukerdzhi, С., 2017): **ДНК — РНК — БІЛОК або ГЕН кодує ПОВІДОМЛЕННЯ для створення ФУНКЦІЇ.** В такий спосіб поміж фізичним рівнем гену і функцією-наслідком знаходиться повідомлення-інформація як посередник. Аналогічно можна відобразити зв'язок елементів у площині людського мислення, пов'язаного з творчістю: **ПОДРАЗНИК — УЯВА — ФОРМА.** За допомогою зазначеної схеми спостерігаємо співдію «подразника», що інспірує «уяву» як спосіб продукування нових змістів, відображення яких стимулює виникнення все нових і нових мистецьких форм.

²⁴ Людина — це малий світ (мікрокосм), переклад Андрія Содомори.

Важливо відзначити, що зазначена схема сутогосна ще глибшому осмисленню, пов'язаному з найціннішим даром, яким володіє людина — свободою вибору, що на свій лад конкретизує Стівен Кові: «Між стимулом і реакцією на нього є проміжок часу. У цьому проміжку ми маємо свободу і право обрати свою реакцію. Від цього вибору залежить наш розвиток і наше щастя» (Кові, S., 2017). В такий спосіб свобода вибору постає проміжним етапом поміж детермінованістю зовнішніх обставин і ймовірною реакцією на них: **СТИМУЛ — ВИБІР — РЕАКЦІЯ**. Усвідомлення власної свободи не лише змінює людину та її віру у власні можливості, але й робить її відповідальною за власні вчинки, розвиває внутрішню силу і потенціал.

Якщо співставити усі схеми на одній площині, отримуємо три варіанти осягнення можливостей людини із найважливішою центральною ланкою-посередником, якій притаманна змінність і функція координатора поміж двома сторонами причинно-наслідкового зв'язку:

ГЕН	ПОВІДОМЛЕННЯ	ФУНКЦІЯ
ПОДРАЗНИК	УЯВА	ФОРМА
СТИМУЛ	ВИБІР	РЕАКЦІЯ

Так, *ген* із складним механізмом внутрішніх молекулярних зв'язків (ДНК, РНК) на біологічному рівні, *подразник*, втілений у нейронних ланцюжках головного мозку (нейроінструментарій) та *стимул*, як зовнішні фактори людського життя (умови життя, виховання тощо), сукупно формують базисні структури функціонування людини в суспільстві. Натомість людина, наділена здатністю творити і обирати, сама проектує свій *parvus mundus* — довколишній простір і власну реальність. В такий спосіб вона опиняється у символічному міжзеркаллі — у протиставленні розімкнутих площин часо-простору, які перебувають у постійній взаємодії в межах власного віддзеркалення. Це відбувається крізь призму функціонування свідомості, продукуючої образно-семантичний образ світу чи, навіть, ідеальний культурний простір, в якому перетинаються найглибші рівні людського буття. Одним із шляхів пізнання зазначених процесів є ознайомлення із сутністю *нейромистецтва*, в основі якого лежить здатність осмислення та відображення довколишнього світу завдяки уяві (Карпов, V., Syrotynska, N., 2018). Отож, відзначимо найважливіші ознаки уяви, яка є: механізмом комунікації поміж подразниками суспільної запотребованості і очікуваним результатом; інструментом інтелектуальної гри, суть якої проявляється у вмінні метафоричного конструювання творчих концептів; формою суб'єктивної реакції на світ, відображеної мистецькими засобами; засобом пізнання і зміни власної особистості людини. В цьому контексті

уява постає найпродуктивнішим мотиватором людини до саморозвитку і досягнення цілісності.

Впродовж тривалого існування людського виду, уява демонструє характерні форми функціонування та призначення, постає символічним носієм інформації, що мігрує з однієї системи знаків до іншої в безмежних просторах людської свідомості. Звідси й таке зацікавлення нейронними вимірами можливостей людського мислення, відображеного у свідомості наступних чинників:

1. *Історичного* — людина опирається на досвід, збережений у підсвідомості людства. На цій основі виникає окремий науковий напрямок *нейроармісторії/neuroarthistory*, запропонований і представлений у дослідженнях історика мистецтва Джона Он'яна (Onians, J., 2017; 2007). Вчений відзначає недоліки європоцентричного обмеження історії мистецтва і вказує на потребу розширення перспективи до світового виміру із одночасним заглибленням у період зародження людини як індивіда. Вчений вважає, що нейроісторія мистецтва здатна поєднати найновіші пропозиції гуманістичних наук, такі як біогуманістика, постгуманістика, гуманістика неантропоцентрична тощо. Він відзначає вирішальне значення розвитку техніки для поглиблення знань про людський мозок: комп'ютерної томографії, позитронно-емісійної томографії, магнітно-резонансної томографії та функціонально-магнітного резонансу, що дає можливість контролювати активність нейронів, виявляти принципи їх розвитку та формування зв'язків між ними. Дослідник визначає ключове для його теорії явище *пластичності*, що трактується як перманентна трансформація мозку в процесі навчання та адаптації і на цій основі формулює поняття *нейропластичності* — здатності мозку змінюватися і створювати нові нервові зв'язки відповідно до зміни середовища та подразників, що набувають різних форм стимулювання (образи, звук, колір, рух) (Kędziora, Ł., 2014).

Історичний підхід Дж. Он'яна базується на переконанні в тому, що вже від античної доби митців цікавило питання механізмів сприйняття краси, тож віссю еволюції стала віра в неусвідомлене знання, яким володіє художник в контексті та вплив несвідомого досвіду. В такий спосіб нейронаука пропонує не лише нову модель мислення, що підсумовує елементи, які складають концепцію суб'єктивності, але є також зручним інструментом/посередником, завдяки якому можна вивчати цю суб'єктивність. Он'янс прихильник індивідуалістичного підходу до розвитку історії мистецтва, оскільки вважає, що сама суб'єктивність особистості сприяє формуванню нейронної мережі. І на підставі цього досвіду, реконструйованого навіть через тисячі років, можна віднайти причини несвідомого натхнення творців. Тому на перше місце в нейроісторії мистецтва дослідник ставить такі основні поняття як *досвід* та *суб'єктивність*. До першого відноситься активна дія подразників, що формують нейронну структуру людського мозку, а до другого — сприйняття, осмислення та переконання.

2. *Інтелектуальний* — базується на особистісному підході митця до відображення в художніх творах власних світоглядних принципів. Зазначена риса особливо характерна для мистецтва XX – XXI століть, свідомо зосередженого на пошуку нових форм та ідейно-мистецьких засад, що проявилось у численній кількості різноманітних художніх напрямів: сецесія, модерн, символізм, імпресіонізм, фовізм, кубізм, дадаїзм, експресіонізм, футуризм, імажинізм, ташизм, орфізм, сюрреалізм, конструктивізм, абстракціонізм, поп-арт, оп-арт, примітивізм та інші. Всі вони об'єднувалися принаймні за однією важливою ознакою — відмовою від зовнішньої схожості із життєвими реаліями, тому на перший план виступали такі форми мислення як метафоричність, асоціативність, фантастична образність, чуттєвість, абстрактність, що сукупно асоціюється з інтерпретативним потенціалом людського інтелекту в процесі експериментування із «потокami свідомості», що вповні вписується в сучасне передбачення майбутнього (Karpov, V., Syrotynska, N., 2018).

3. *Естетичний* — виявляє особливості усвідомлення людиною різних форм краси, задемонстрованих в різні часові періоди. Натомість нова наука *нейроестетика/neuroesthetic* робить спробу сформулювати загальні закони виникнення в людини відчуття естетичного задоволення. Творцем нейроестетики вважається нейрофізіолог Семір Зекі, який, зосереджуючись довкола форм сприйняття образів візуальної інформації, опирається на дослідження нейронних станів, зафіксованих в момент пережиття чи створення творів мистецтва (Zeki S., 1999; Bremer, J. 2013). Методи та техніки емпіричних наук слугують описові і поясненню естетичного пережиття, тож нейроестетика трактується як міждисциплінарна наука із залученням досліджень в ділянці філософії, психології, історії мистецтва та неврології із залученням візуального огляду кори головного мозку. В такий спосіб вивчається зв'язок між нейронними структурами та процесами, формуючими естетичне сприйняття. В подальшому на цій основі Семір Зекі і Вілаянур Рамачандран вибудували відповідні теорії (Ramachandran, V., 2015). Тож нейроестетика стала відділом експериментальної естетики — міждисциплінарної форми співробітництва між когнітивною наукою, психологією, філософією та неврологією, що вивчає структуру та функціонування нервової системи.

Семір Зекі формулює два основних принципи візуального сприйняття: *постійності* і *абстракції*. Перший базується на здатності мозку, незважаючи на зміни, що відбуваються під час обробки візуальних стимулів (відстань, освітлення, кут огляду тощо) зберігати інформацію про постійні та суттєві особливості об'єкта. Натомість закон *абстракції* свідчить про здатність мозку до ієрархічної координації, застосованої до окремих чисельних елементів, ефективної обробки візуальних подразників і вміння вихоплювати абстрактні поняття з окремих зображень. Роль уяви в такому спілкуванні є базовою, оскільки

не лише сприяє досягненню багатозначних мистецьких творів, але також дозволяє творчо докомпоновувати прямо невідчитувані праці, що буквально дозволяє отримувати відчуття задоволення.

4. *Емоційно-емпатичний* — пов'язаний з відкриттям Джакомо Різзолатті дзеркальних нейронів в 1990 році (Kędziora, Ł., 2014). Дзеркальні нейрони є особливим типом моторних клітин, які збуджуються під час виконання певної дії або спостереження за нею. В такий спосіб поруч із можливістю наслідування виникає певний емоційний стан, який Джон Оньянс назвав *емпатичною інтуїцією*. Дослідник звертає увагу на візуальний та неусвідомлений досвід, який можна зрозуміти, знаючи механізми сприйняття та реакції — емпатії, як нового способу виразовості та, перш за все, переживання творів мистецтва (Freedberg, D., Gallese V., 2007). Зазначені переконання Дж. Оньянса відновили зацікавлення суб'єктивним елементом *емоції* в контексті історії мистецтва, а на сучасному етапі *емпатія* є категорією, присутньою не тільки в нейроісторії мистецтва, але в більшості дисциплін з префіксом *нейро*. Емоції виглядають особливо важливими для мистецького сприйняття, оскільки наближають інтерпретатора до описаного твору мистецтва на зовсім іншому рівні, ніж просто методологічний дискурс чи історичний контекст. В цьому й відображається основний зміст *емпатії* — здатності людини до глибокого співчуття, до досягнення буття через інтенсивне емоційне прозріння.

Зазначена структура в контексті нейронаукового підходу до світосприйняття в значній мірі є *евристичною*, а дослідження у цій ділянці аніскільки не скасовують цінності самого мистецтва і не послаблюють відчуттів захоплення художньою творчістю та спілкуванням з мистецтвом. Навпаки, уява посилює емоційну вразливість, увиразнює внутрішній особистісний світ, пробуджує потенційні якості людини і спонукає до дії. В певний спосіб уява є потужним джерелом енергії, захованим у глибинах людської свідомості, впритул пов'язаної з невичерпністю космосу, в якому *homo parvus mundus est*.

SUMMARY

Історія еволюції людства враховує не лише форми пристосування до середовища, але й шляхи пізнання і відображення ставлення до довколишнього світу. Окреслення засад еволюції естетичного сприйняття з позиції соціокультурних пріоритетів різних історичних етапів свідчить, що саме досвід нейроестетики визначає особливість людської психіки, що формувалася в межах протиставлення моральних засад. Додатковим характерним компонентом слугувало емоційне начало, сформоване ще в первісну добу в процесі ейдетичного сприйняття світу за відсутності мовних навиків. Відтак, впродовж тисячоліть виявляємо суттєві паралелі образів і символів, засобів та естетичних уподобань, а звідси й мистецьких напрямків віддалених в часі періодів.

Гене́за культури людства демонструє відчутний зв'язок сучасних світоглядних орієнтирів з унікальними можливостями технічних інновацій, що потребує впровадження новітньої термінології. Запропоновано термін *neuroart*, що акумулює сучасні мистецькі засоби, відображені у поєднанні характерних виразових можливостей звуку, зображення і тексту, які сукупно проєктують визначену ідею на людську підсвідомість за допомогою різноманітних засобів сучасної техніки.

Нейроарт дає відповідь на питання нелінійного розвитку мистецтва. За його принципами довершеність форми первісного мистецтва та мистецтва ХХІ та інших ранніших століть пояснюється біологічною сталістю людини і її мозку. У розумінні біологічного розвитку людини, як виду, вона не змінилася за десятки тисяч років свого існування. Біологічно незмінним залишився і мозок з багатством його функціональних можливостей. Отже людина, її свідомість і мозок є незмінними, тобто є сталими. Звідси і походить співзвучність форм мистецтва віддалених у часі. Мистецтво — це те, що людина уявляє. Основою її уяви слугує естетичний досвід. За концепцією сучасної гуманістичної естетики краса криється в очах глядача. Відбувається внутрішня театралізація — розгортання складних образів та їх поєднання у собі. Перехід від естетичного досвіду до уявного образу є актом творчості нейроарту.

ABSTRACT

У статті на основі аналізу наукової літератури розглядається питання естетичних особливостей мистецького поступу людства з позиції нейроестетичного сприйняття. Досліджено еволюцію творчих інспірацій в контексті нейронаукових досліджень, сутність естетичних цінностей з позиції законів нейроестетики та нейроарту. Історіографія нейроарту та нейроестетики представлена широким колом авторів, які провели дослідження у багатьох синтетичних напрямках мистецтва і нейронаук. Методологічну основу дослідження нейроарту становить комплексний підхід до вивчення проблеми, що охоплює *мистецтвознавчий* аналіз, зумовлений актуальністю комплексного дослідження мистецтва як засобу пізнання людиною світу; *культурологічний* аналіз процесів і явищ людської творчості; *структурно-системний* метод аналізу джерел; *історико-компаративний* метод аналізу особливостей стилів на напрямків вродовж тривалого еволюційного процесу формування естетичних засад мистецького поступу; *евристичний* метод, що сприяє виявленню моделей і символів, що складають основу нейроарту, що забезпечує цілісність і системність еволюції культури і мистецтва; *герменевтику* мистецького кодування світоглядних концептів людського буття. Наукову новизну дослідження визначає пріоритет комплексного осмислення мистецтва протягом тривалого історичного періоду становлення і розвитку з позицій досягнень

нейрофізіології та формування штучного інтелекту. Обґрунтовано ідею, яка полягає у тому, що результати осмислення сутності нейромистецтва можуть слугувати важливою складовою у дослідженні сучасних культурно-мистецьких здобутків, а також у визначенні ціннісних категорій гіперінформаційного суспільства. Робота розширює існуючу джерельну базу для подальших досліджень мистецької творчості людства в різні історичні періоди з позиції нейро-арту та нейроестетичного підходу.

REFERENCES

1. Bezughla, R. I. (2019). Ghlamur u jevropejskij khudozhnij kuljturi: istorychna dynamika ta formy : dys. na zdob. nauk. stup. d. myst. : spec. 26.00.01 — teoriya ta istoriya kuljtury (mystectvoznastvo). K.: Nacionaljna akademija kerivnykh kadriv kuljtury i mystectv. 485 s. [in Ukraine]
2. Bila, A. (2010). Sjurrealizm. Kyjiv. 208 s. [in Ukraine]
3. Bremer, J. (2013). Neuroestetyka: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce, Estetyka i Krytyka, № 1, Warszawa, 9–28 [in Polish]
4. Freedberg, D. Gallese V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience // Trends in Cognitive Science, 11, Phaidon, 2007, 197–202 [in English]
5. Girts, K. (2004). Interpretatsiya kul'tur. Moskva. [in Russian]
6. Karpov, V., Syrotunska, N. (2019). NEUROARTES: the Art of the Cognition of the Man. Kyiv. NAKKKIM.106 s. [in Ukraine]
7. Karpov, V., Syrotynska, N. (2018). Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels // Bulletin of the National Academy of Culture and Arts, 2, 117–183. Kyiv [in English]
8. Karpov, V., Syrotynska, N. (2018). Neuroart in the context of creativity // Bulletin of the National Academy of Culture and Arts, 1, 21 — 36. Kyiv [in English].
9. Kassirer, E. (2002). Filosofiya simvolicheskikh form. T.2. Mifologicheskoe myshlenie. Moskva — Sankt-Peterburg. 280 s. [in Russian]
10. Kędziora, Ł. (2014) Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki, sztuki // Acta Universitatis Nicolai Copernici, 45, Toruń, 223–252 [in Polish]
11. Kovi, S. (2017). Eighth habit. From efficiency to grandeur. Kharkiv [in Ukrainian]
12. Kutsenkov, P. (2007). Psikhologiya pervobytnogo i traditsionnogo iskusstva. Moskva: Progress-Traditsiya. 256 s. [in Russian]
13. Levi-Stros, Zh.-K. (1999). Pervobytnoe myshlenie. Moskva. [in Russian]
14. Mukerdzhi, C. (2017). Gene. An extraordinary story, Kharkiv [in Ukrainian]
15. Onians, J. (2007). Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki, Yale, 2007 [in English]

16. Onians, J. (2017). *European Art: A Neuroarthistory*. Yale [in English]
17. Ramachandran, V. (2015). *Brain recounts: What makes us human*, Moscow [in Russian]
18. Soroka I., (2017). *Pidtekst jak kateghorija scenichnogho movlennja: dys. kand. myst.: 17.00.02*. Kyjiv. NAKKKiM. 163 s. [in Ukraine]
19. Stepurko, V. (2017). *Vyjavy mystecjkoi introversiji u tvorchosti kompozytoriv Ukrajinu drughoji polovyny XX — pochatku XXI stolittja: dys. kand. myst.: 26.00.01*. Kyjiv. NAKKKiM. 204 s. [in Ukraine]
20. Stolyar, A.D. (1985). *Proiskhozhdenie izobrazitel'nogo iskusstva*. M.: Iskusstvo. [in Russian]
21. Yatsenko, S.A. (2017). *Iskusstvo u poroga inogo mira // Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, № 10. S. 269–279. [in Russian]
22. Zeki, S. (1999). *Inner Vision: An Exploraton of Art and the Brain*. Oxford [in English]

Information about the authors:

Віктор Карпов, доктор історичних наук,
завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: orcid.org/0000-0002-3446-9187

Наталія Сиротинська, доктор мистецтвознавства,
завідувачка кафедри медієвістики
Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка

Олександра Бондик, аспірантка кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ ЖІНОЧОЇ КРАСИ НА ТВОРЧІСТЬ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА НА ПРИКЛАДІ ЙОГО РОБОТИ «ЖІНОЧІЙ ТОРС НОМЕР ОДИН: ФОРМА І КОЛІР»

Сергій Коваленко

В історії образотворчого мистецтва творча особистість Казимира Малевича займає особливе місце. Сформувавшись як художник на переломі епох та пошуків нових шляхів у мистецтві, синтезу культур, соціально-економічних потрясінь, він став уособленням митця-новатора, філософа. Він, як і інші художники авангарду, вже не зображував пророків і революціонерів, а сам проголошував себе пророком і революціонером в мистецтві. На рубежі століть, особливо після першої російської революції, саме до них перейшла роль «порушників спокою». В умовах інтенсивної мутації культурного генотипу виростає роль і значення творчої ініціативи, напруженого інтелектуального пошуку, винахідництва. Тобто епоха ніби примушувала людину повернутися до суспільства іншою гранню.

Природно, що майже перед кожним самотнім майстром, безумовно, вставала проблема подолання стереотипів у глядацькій аудиторії. Тому конфлікт «поета» і «черні», «творця» і «натовпу» – не тільки романтична легенда, але і вічно повторювана ситуація, в якій розігруються все ті ж колізії особистості і спільноти людей.

У цьому ж «революційному» контексті можна розглядати і відомі в літературі шалені випадки Малевича проти ворожого йому музейного мистецтва, проти «археології», «мадонн і венер», «жіночих стегон в місячному світлі». А між тим, саме «археологія», архаїка, народне мистецтво, відкриття на межі століть феномену Трипільської культури, стали підґрунтям «гарячого матеріка» українського авангарду. Малевич бачив у класичному «неправильному» мистецтві загрозу для людства, образу цивілізації, шлях в безодню.

Це дозволяє зрозуміти і парадоксальність, і вмотивованість звернення Малевича до портретного жанру, зокрема, жіночого, в контексті якого розглядаємо його роботу «Жіночий торс №1: форма і колір», торкаючись також і проблеми стилістичної еволюції образу. Із пояснення самого Малевича слідує, «що тільки через розвиток свідомості ми можемо побачити в собі людину, і тільки тоді лик її віддзеркалиться в природі... В теперішній час такого обличчя не існує, оскільки воно як людина розпорошено, і образ його ми можемо побачити через множину форм, з'єднавши їх переплетіння в одну концентрацію».

Його портрети не переслідують «схожості» фізіономічного, як того вимагав портретний жанр і чому корився навіть Пабло Пікассо (згадаємо «Портрет



Мал. 2.1. Малонна з дитиною
із Криничек



Мал. 2.2. Набіл, що складається
з 4-х жіночих фігурок в судинах,
були знайдені в Галаештах і Бужня

А. Воллара», придбаний С. Щукіним). Це свого роду «ідейні портрети», «вдосконалені», якщо користуватись словами самого автора, портрети-алегорії, що представляють особливий випадок в історії мистецтва.

До групи робіт 1914 роки впритул примикають, розвиваючи їх, ще декілька, виконаних пізніше. Серед них – начерки «портретів» на папері в клітинку, а також такі відомі твори, як «Композиція з Моною Лізою» (ДРМ), «Дама біля афішного стовпа» (Амстердам, Міський музей), «Воїн 1-го розряду» (Нью-Йорк, Музей сучасного мистецтва «Портрет Шаляпіна» (місцезнаходження невідомо). Відзначимо, що ці начерки, ще більш схематичні і спрощені, оголюють знакову природу ясніше – часто в них показано голови деяких персонажів. Вірогідно, Малевич продовжує створювати галерею образів своїх друзів і однодумців. Згідно традиції, «Воїн 1-го розряду» вважається автопортретом. Портретні характеристики включено і в задуми інших робіт. Цікаво, що сам Шаляпін був представлений в об'єкті фотографією (в цьому асамбляжі використано і дерев'яну ложку, зображення якої вже зустрічалось раніше).

До числа найбільш значущих, без сумнівів, належить «Композиція з Моною Лізою», ефектно вибудована, сповнена різних алюзій. Щоб зрозуміти сенс створеного, логічно почати аналіз з вклейки самої репродукції відомої картини Леонардо да Вінчі, взятої з журналу «Нива». Пензлем художник ледь пропрацьовує пейзаж, самим цим жестом перетворюючи типографську продукцію на витвір мистецтва. Невдоволений, він двічі, хрест-навхрест, ніби прощаючись з образом, перекреслює його – не тільки обличчя (печать конкретності, портретності), але і груди (символ жіночності). В зверненні до легендарного образу Малевич створив прецедент, поклавши початок традиції включення Джоконди

в структуру витворів ХХ століття – від М. Дюшана і Ф. Леже до Е. Уорхола. Але його власне рішення – особливе, неповторне, багатозначне. Немає сумнівів у тому, що воно має відношення до всього наміченого циклу «портретів». Це – безумовно, жіночий, на що вказує не тільки репродукція, але і використання шматочка мережива, вклеєного в полотно (є свідчення, що таким же чином було вклеєно цигарку, яка могла натякати на деяку «емансіпе»).

Ще одним «жіночим портретом» в галереї образів Малевича є «Дама біля афішного стовпа» (1914, Амстердам, Міський музей). Її композиція має «пірамідальну» побудову з перевагою геометричних форм. На жіночий образ також натякає вклеєне мереживо і те, що репродукцію фотографії танцюючої пари обрізано, і від жіночої фігури залишилась тільки рука. Саму фігуру ніби приховано рожевим прямокутником.

До цього можна додати тільки те, що в портретах і фігурних композиціях геометричні форми закривали «реальні», і ті ніби залишались за ними. Характерно, що так було і в подальшому, про що свідчать назви окремих творів. Наприклад, один «Супрематизм» називається одночасно як «Автопортретом у 2-х вимірах» (1915, Амстердамський міський музей), інший – «Живописний реалізм футболіста – барвисті маси в 4-му вимірі» (1915, там же). Є «Супрематизм. Політ аероплана» (1915, Нью-Йорк, Музей сучасного мистецтва). «Червоний квадрат» також названо як «Живописний реалізм селянки у 2-х вимірах». 1915, ДРМ). Були й такі «супрематизми», як «Живописний реалізм хлопчика з ранцем», «Автомобіль і дама», «Дама. живописні маси в четвертому і другому вимірах», і т.п. Цілком очевидно, що світ трьохвимірний перетворювався на двовимірний і чотирьохвимірний, а потім істоти, здобувши астральний досвід подібного інобуття, будуть повертатися на землю. І тоді знову з'являться конкретні типажі й портрети.

Форма і колір у творчості К. Малевича у дослідженнях Жана-Клода Маркаде

Досліджувана картина, що стилістично тяжіє до вищезгаданих робіт портретного жанру - «Жіночий торс № 1» (дерево, олія, 41 x 31), вплинула на нове висвітлення однієї досить загадкової серії кінця 1920-х років, котра була показана в межах ретроспективної виставки Малевича в Державній Третьяковській галереї 1929 року і в Художній галереї Києва у 1930 року. Важко класифікувати твори художника після 1927 року. «Жіночий торс № 1» дав можливість певним чином впорядкувати цю важливу частину живописної творчості українського художника.

Між 1928 і 1934 роками основоположник супрематизму інтенсивно повертається до живопису (настала пора підвести підсумки) і створює більше двохсот творів, точну хронологію яких сьогодні неможливо встановити. Ми

лише знаємо те, що для ретроспективної виставки в ДТГ 1929 року і в Художній галереї у 1930 році в Києві, Малевич виконує ряд імпресіоністичних картин, котрі він датує початком ХХ століття, і по новому трактує селянську тематику 1912-1913 років, яку він теж антидатує.

Художник тоді реінтерпретує свій ранній кубофутуризм та залишає старий час написання. Він датує твори, зроблені в кінці 1920-х років за живописною культурою, яку вони представляють, а не за датою їх виконання. Таким чином, «Жіночий торс № 1» датовано 1910 роком.



У правому нижньому кутку картини однорідною чорною фарбою по рожевому, помаранчевому і сірому фону виконаний підпис «KM/»



Дата створення «1910»

До цієї проблеми ми повернемося далі. У цілому ряді творів – «Косар» (ДТГ), «На дачі» (ДТГ), «Хлопчик Іванко» (ДТГ) і т.д. художник знову використовує ранні кубофутуристичні мотиви, щоб внести їх у таку структуру, котра враховує досягнення супрематизму.

Отже, її вибудовано з яскравих смуг для фону і спрощених площин для тіла персонажів (Див. «Дівчата в полі» в ДРМ). Відзначається інваріант вертикальності тих персонажів, котрі, як у храмовій іконі, займають центральний простір картини. В постсупрематизмі людина стоїть перед всесвітом, кольорові ритми якого проходять крізь неї. Лінія горизонту низька. Відсутнє реальне моделювання кольору.

Повернення Малевича до іконописного образу після 1927 року насправді є синтезом, у якому безпредметність притаманна фігурам людей, що зображені у позі вічності. Сам Малевич зізнавався: «Через іконописне мистецтво я зрозумів емоційне мистецтво селян, котре любив і раніше, але не засвоїв усього того смислу, який відкрився після вивчення ікон». «Жіночий торс № 1» є синтезом чотирьох головних елементів, що викликають великий інтерес у цьому творі: його іконність, народний примітивізм, алогізм, енергія кольору.

Супрематична іконність

Картину «Жіночий торс № 1» написано на липовій дошці олійними фарбами, до яких художник додає тваринний клей і крейду. Липова деревина є одним з благородних матеріалів, який використовували іконописці на Русі та на Балканах. Клей та крейда є складовою частиною левкасу, яким художники покривають дошку до того, як вони вписують рисунок в сюжет. Цей рисунок називається прорисом, він викреслює контури сюжету до нанесення фарби.

В картині видно, що Малевич повертається до принципу картини-ікони, який він ініціював на початку 1910-х років, але тут він застосовує нову структуру, що надасть станковій роботі метафізичної установки в формуванні образу світобудови.

З формальної сторони, можна розглянути «Жіночий торс № 1» як супрематизацію ікони. Він є прототипом цілої серії картин і рисунків між 1928 і 1932 роками. Відомими є твори, які безпосередньо виникли слідом за цим прообразом: полотно «Торс. Першотворення нового образу 1928-1929» (ДРМ), на звороті якого рукою Малевича написано: «№ 3 Першотворення нового образу. Проблема колір і форма і зміст», а на звороті нашої картини «Жіночий торс № 1» рукою Малевича написано: «№ 1 Жіночий торс колір і форма». Відомим є ще інший «Жіночий торс 1928-1929», що також знаходиться в ДРМ (дерево, олія), на звороті якого тією ж рукою художника написано: «№ 4 жіночий торс – розвиток мотиву 1918 року».

На нашу думку, інше полотно того ж кінця 1920-х років, що знаходиться в ДРМ, у якого ідентична структура, як наш «Жіночий торс №1», а саме «Торс (фігура з рожевим обличчям) 1928-1929» в дійсності є №2, котрий безпосередньо йде за номером №1 (наш «Жіночий торс»), і передує номеру 3.

Тобто Малевич використав «Жіночий торс №1» як прообраз, на основі якого він створив варіації подібно композитору фарб і форм. Нам здається, що цю версію підтверджено наявністю двох отворів з обох боків дошки, вказуючи, що остання була прибита гвіздками, так як слугувала зразком для подальших робіт.

Повернемось до «Жіночого торсу № 1», тому що й тут йдеться про нову сходинку у виробленні «нового образу»: жіночий лик має око і рот, (немає прямого зображення носа), зате йому притаманний супрематичний іконний позачасовий характер образу.

Ми знаходимо датування 1910 року, як у нашій картині «Жіночий торс №1», у творах, котрі, швидше за все, походять від цього прототипу.

Природно, що Малевич, повертаючись до станкового живопису, прагне передати «в кольорі і формі», як це написано у нашому «Жіночому торсі №1», новий образ-ікону людини і світу, продовжуючи свою поетику початку

1910 року, коли образ селянина (не в соціальному плані цього слова, але в значенні людини на лоні природи), виявляється в призмі іконного зображення.

Малевич міг сказати, що він не зображує лики багатьох своїх персонажів, тому що він не бачить людину майбутнього, чи швидше за все тому, що майбутнє є незвіданою загадкою.

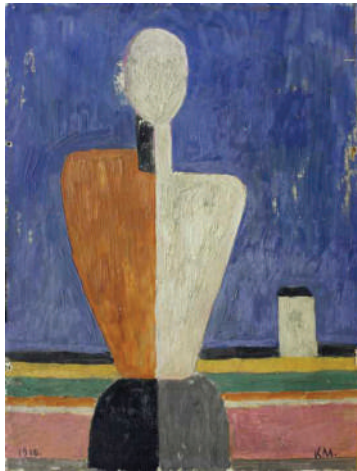
Примітивізм

Повернення до первісних ритмів, мінімалізму фігуративного вираження, має також справу з поетикою народного мистецтва, яке прагне до візуальної ефективності за допомогою схематичних малюнків. Дмитро Горбачов довів, що ці малевичівські »безликі лики« нагадують тряпчану ляльку-мотанку, котру виготовляють самі українські селянки. Цікаво відзначити, що вже з липня 1930 року дві картини селянського циклу були серед експонатів виставки «Sowjet-Malerei» (Радянський живопис) в Берліні. Їх було датовано 1913 і 1915 роками! Критик Адольф Донат описує їх як фігуративні картини, де зображені персонажі схожі на тугих і безликих ляльок на фоні плоских ландшафтів. Він додає: «Видніється та »махіна«, в якій людина зневолена одночасно і в мистецтві, і навколо нього».

Таким же чином кольорові смуги, біля яких стоїть фігура »Жіночого торсу №1«, є своєрідним живописним відголоском тих поліхромних смуг на фартухах українських селянок, як і на багатьох рушниках і килимах, особливо на Поділлі, звідки походить рід Малевичів. Художник, до речі, використовував ці смуги в дуже багатьох супрематичних картинах, і вони ж складають безпредметний живопис полотна 1932 року з ДРМ. Ці поліхромні абстрактні смуги втілюють світло-повітряні польові простори. Це останнє ствердження космічного всесвіту, який проступає крізь контури людини і природи.

Супрематизм підірвав будь-які видимі реалістичні обриси, а постсупрематизм відновлює видимі обриси предметів, зберігаючи вимоги »світу як безпредметність«.

Тема безвіконного будинку з'являється теж до перебування Малевича у в'язниці та допитів у ДПУ від кінця вересня до початку грудня 1930 року. Тут, здається, справа йде про спрощений мінімалістичний примітивістський пере-клад, майже графіті, архітектурної думки живописця, його »архітектонів« з її такою ж складною формою. Як і персонаж »Жіночого торсу №1«, з яким він знаходиться по сусідству, цей будинок є черговою загадкою про те, яким буде житло людини в майбутньому. Всі будинки, котрі було написано чи намальовано в 1928-1930 роках, мають той самий білий колір українських хат. Після 1930 року такий будинок стане емблемою тюрми, символізованою »Червоним будинком« з ДРМ, в якому вже ув'язнено людину тоталітарного суспільства, і де червоне виражає страждання, які вона переживає.



«Жіночий торс № 1»



«Жіночий торс № 2»



«Жіночий торс № 3»



«Жіночий торс № 4»

Таким чином, після випробування допитами чекістів та перебування у в'язниці, безликі персонажі стають більше й більше представниками страждуючого людства, вони наче зв'язані, понівечені. Однак, художник продовжує паралельно триматися задачі, яку він висловив у «Жіночому торсі №1», а саме подальшого вироблення чисто живописної проблеми «кольору і форми». В цьому плані він написав на звороті полотна 1930-х років «Дві чоловічі фігури» з ДРМ:

«Інженер, щоб виразити свої установки в досягненні мети, вживає певний матеріал, художник–живописець для вираження кольорових відчуттів бере певну форму природи» – писав К.Малевич 1913 року в Кунцево.

Звичайно, він дає, як зазвичай, не конкретний час виконання роботи, а першопочаткову дату, коли цю чисто формальну задачу було концептуально задумано.

Алогізм характеру «нового образу» в «Жіночому торсі №1» полягає в тому, що в ньому одночасно жінку представлено зверненою до нас і Всесвіту. Цей прийом зустрічається також в усіх трьох інших картинах цього циклу:

«Торс №2 (фігура з рожевим обличчям)», «Торс №3 (Перетворення нового образу» і «Жіночий торс №4», де ми спостерігаємо таку ж деформацію силуету фігури і рук.

Інший суттєвий елемент, котрий виявлено в прообразі «Жіночого торсу №1», це питання кольору, визначення його місця у формуванні образу.

Саме у «Жіночому торсі №1 ми бачимо, що три кольори – сірий, чорний, червоний протистоять білому, фігурі і будинкові на його правій частині.

«Жіночий торс №1» дозволяє глянути і переосмислити постсупрематичну творчість, до цього часу описану в хаотичному приблизному порядку, найчастіше за тематичним принципом.

Отже, «Жіночий торс №1» дає можливість реінтерпретувати малевичівську постсупрематичну творчість, він також дозволяє зрозуміти у його витоках синтез, який український живописець хотів реалізувати, поєднуючи супрематизм, примітивізм, ікону, алогізм, колірну енергію. Цей синтез є унікальним, абсолютно оригінальним на тлі європейського мистецтва кінця 1920-х – початку 1930-х років.

Картина «Жіночий торс № 1», яку ми розглядаємо у цій роботі, очевидно, є прототипом цілої групи творів 1928-1929 років, коли український живописець продовжує дослідження можливості представити новий образ людини на лоні «нареченої-землі», через відчуття безпредметного світу. Справа йде про нове втілення супрематизму в іконних контурах.

В першу чергу слід розрізнити твори, написані до 1930 року, куди слід віднести й «Жіночий торс № 1».

Всі ті предмети, де спостережено цю іконну структуру, чи то з ликом, чи без нього, складають взаємопов'язане ціле. В цей період між 1928 і 1930 роками, коли Малевич занурений в український світ, його творчість позначено баченням, яке відображає прийдешнє швидше оптимістичним, хоча загадковим. У будь-якому разі, цей образ він творив як очікування можливого щастя. «Жіночий торс № 1» якраз відкриває серію такого типу. Хоча така картина як «Тесля», яку було показано на Київській виставці 1930 року, містить закамуфльовані тривожні елементи (Художник-Христос тримає в руках знаряддя Страстей).

Однак, є очевидним, що знаменита «Селянка» з чорним обличчям – домовиною на місці лику, не може припадати на періоду до 1930 року. Вона знаменує початок трагічного бачення страждуючого народу та суспільства. Картину «Селянка» з ДРМ вочевидь, написано після 1930 року. Після тюремних випробувань та допитів Малевич вже малює безликих скалічених людей. Тема розп'яття, домовини, хреста стає провідною. Біла хата стає загрозливою червоною емблемою в'язниці. Червоне вже не є кольором «Прекрасного», як у «Червоному квадраті. Селянка» 1915 року, але асоціюється з кольором крові.

Над експертизою картини «Жіночий торс №1» Д. Горбачов працював не один місяць і упевнився, що то справжній Малевич.

У 1928-30 роках Казимир Малевич працював професором у Київському художньому інституті і займався теоретичною діяльністю. Одна з тем його зацікавлень була «Колір і форма». Свою лекцію з приводу залежності між кольором і формою в малярстві він оприлюднив тоді в журналі «Нова генерація». На звороті картини «Жіночий торс» є напис «цвет и форма №1», що вказує на те, що Малевич викладав свої міркування перед студентами на прикладі цієї картини. До речі, на звороті подібної композиції «Торс (первообразование нового образа) 1928–29» з колекції ДРМ (Санкт-Петербург) також написано «цвет и форма» і поставлено №3, тобто демонстрація картин на цю тему йшла в певному порядку. За Малевичем, колір і форма є автономними категоріями, по суті незалежними одна від одної. То ж в його однотипних за формою силуетних «Торсах» розкольоровка є різною.

Щодо датування, то наприкінці 1920-х, готуючись до персональної виставки, яка відбулась у Москві 1929 і в Києві 1930, художник відтворював стилістику ранніх творів і датував їх як ранні. Через це й виникла розбіжність на цій картині між датою 1910, поставленою рукою Малевича, і датою фактичного виконання 1928-29. Подібних своїх персонажів Малевич називав «напівобрази» (полуобразы). У цій картині виявилась така риса мистецтва ХХ сторіччя, як театралізація (антипод натуралізму). Персонаж сконструйовано як антропоморфну ляльку.

Наприкінці 20-х художник віддав перевагу спектральним кольорам. Це позначилося і в цьому творі, де панують сині, жовті, зелені, червоно-рожеві барви, яким протистоять ахроматичні тони – білий і чорний. Завдяки таким сполученням у картині досягнуто напрочуд дзвінкого акорду, що свідчить про Малевича як одним з найвиразніших колористів ХХ ст.

Активна й водночас делікатна фактурна пастозність, як заокруглений мазок – прикмети малярського почерку Казимира Великого, як він жартома себе називав.

«Жіночий торс» 1928–29 років пензля Казимира Малевича має беззастережно високу мистецьку, наукову, музейну й колекційну цінність.

Ляльковість персонажу

Авангард прислужився «гуманній дегуманізації» у мистецтві. Замість конкретної людини, описаної «як живою» реалістами, авангардисти разом з Малевичем вдалися до умовного персонажу, маски, ляльки. Коли в реалістичному мистецтві вбивали начебто «живу» людину, автора мимоволі ототожнювали з вбивцею. Відомо, що маніфестація проти Конан-Дойля під гаслом «Смерть вбивці Шерлока Холмса!» змусила автора воскресити свого героя.

Як в архаїці замість людей почали спалювати жертовну ляльку, так Малевич деформував лялькоподібний персонаж і став його блискучим творцем. Коли дивишся на «Торс №1», одразу видно, що скомпонував його прибічник Пікассо й Озанфана, і одночасно великий прихильник українського образотворчого фольклору.

Малевич був нерозривно пов'язаний з селянською культурою. Селянки навчили його, маленького, розмальовувати стіни хати й прищепили йому свій бездоганний мистецький смак. Уповдовж свого життя він надихався кольорами, пропорціями й формами «невченого мистецтва». Та й самі винайдені ним абстрактний супрематизм перегукується з безсюжетними орнаментальними композиціями народного мистецтва.

Обличчя жіночої фігури №1 не має конкретних рис (прадавній знак табу), або помережані знаком ритуального хреста. Що робить їх прямими нащадками українських народних ляльок-мотанок. «Спектралізм» Малевича в його «Жіночому торсі №1» є напруженим, драматичним, наче дистанційованим від «приємного, як вишневе варення» (вислів художниці Гончарової) кольоропису живописного гедоніста Матісса.

Починаючи з трагічних 1929–30, «традицій підрізації, колективізації» (П.Тичина), він зображає безруких, безпорадних ляльок, позбавлених запасу міцності. Щоправда, і в порівняно оптимістичних «Жіночих торсах» 1928–29 фрагментизація героїв картин віщує майбутнє каліцтво 1930-х. У голодоморних 1932–33 роках постаті на його полотнах почали рухатись, але то була передсмертна конвульсія бігу поміж закривавленим хрестом і кривавим мечем («серед поля хрест високий, кров'ю обіллятий»), як то бачимо на картині з Центру Помпіду в Парижі: чорний селянин біжить, як механічна лялька, різнобарвними смугами на тлі синього неба. Який трагізм проти «Торсу №1» з його почуттям гідності і спокійної впевненості як художника, так і його героїні. Одна з хатинок, колись білостінна (у Торсі №1) забарвилась червоним у картині з Центру Помпіду.

Як пише Ж.-К. Маркаде, «після 1930-го, після перебування в лєнінградській тюрмі, будинок без вікон і дверей, пофарбований у білий колір українських мазанок, стане емблемою тюрми, символізованої «Червоним домом» з Державного Російського музею, в якому вже ув'язнено людину тоталітарного суспільства і де червоне означає страждання, яке переживає зек». (Ж.-К. Маркаде. «Жіночий торс №1» Малевича. Рукопис. с. 8-9).

Фортех у Київському художньому інституті

Фортех – скорочено означає «формально-технічні дисципліни образотворчого мистецтва», тобто форма, колір, об'єм, простір, площина. У комісії з фортеху Малевич дискутував з професорами КХІ Богомазовим, Пальмовим,

Голуб'ятниковим, Козиком, Налепинською-Бойчук з приводу таких принципів для мистецтва дисциплін, як «колір і форма».

Як розповідав Дмитру Горбачову секретар цієї комісії, художник Мар'ян Кропивницький, він же асистент Малевича в КХІ, який складав протоколи засідань комісії з фортеху, 1929 виникла суперечка між Малевичем і Пальмовим стосовно теорії кольору фізика Оствальда. Чернетку протоколу Мар'ян Кропивницький показав нам. Пальмов радив художникам вивчати цю теорію. Малевич казав, що знання фізичної теорії для художника не є вирішальним, позаяк мистець працює інтуїтивно.

З інших протоколів і зі статті Малевича на тему «колір і форма» можна дізнатися про його аргументацію. Стаття Малевича, що є, по суті, його інститутською лекцією, має назву «Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві» (ж. «Нова генерація», Харків, №6-7, 8-9, 1930). «Твір не мусить скидатися на одну з таблиць наукового аналізу», іронічно твердить художник. (Т.Філевська. Казимир Малевич. Київський період 1928-30. К. 2016, ст. 108). «Колір, форма у фізиці можуть розглядатися як два різні елементи, але не можуть розглядатися як два різні елементи у художній творчості. Одна справа розглядати предмет у плані оптики, а друга – сприймати явище в плані художньому. Завдання і ціль оптичної науки одна, а художньо – малярської інша» (там само). «Не можна на підставі оптичних даних виводити закони для творів мистецтва, бо впливають вони з різних джерел» (там само, ст. 109). «Сприймання фізичного боку світу переломлюються в уяві художника – вони не будуть збігатися з рішенням оптичної лабораторії. Оптичне сприймання є матеріал для підсвідомого центру художника» (там само, ст. 110).

Взаємини між кольором і формою наш теоретик розглядає як найважливішу проблему в малярстві. Проілюструємо це на прикладі його «Жіночого торсу №1» і всієї серії 1928–29, що вона складається з чотирьох картин: «Торс №2» за версією Маркаде (фігура з рожевим обличчям), «Торс №3 (першоутворення нового образу)», «Жіночий торс №4».

Метафізичні, тобто позачасові постаті, є однотипними. Це силуети, асиметрично складені з кольорових геометризованих площин. Яйцеподібні голови цих лялькових персонажів спираються на супрематичні ший, котрі нагадують дві смуги прапора. Двополярні й самі фігури: праворуч білі, ліворуч – червона (№1), жовта в тональній розтяжці (№2), локальна синя (№3), жовта у двох тонах (№4). Форма однотипна, розкольоровування різне.

Можна уявити, як порівнював ці фігури Малевич: «Постійної форми взагалі не існує і постійної відповідності форми і кольору. Це різні енергетичні елементи» (там само, ст. 109). Малевич був гарний психолог. Людські пережиття він, як і Достоевський, вважав явищем космічного походження. Ось його вислів: «Художник – пензель світової картини». Відчуття всесвіту з'яв-

ляється через колір, твердив мистець, воно виникає у надпсихічному центрі в уявленні образу, динамічній напрузі. «Колір, форма й дух зображуваного явища – різного становища енергії» (там само, ст. 113). «Одна й та сама форма не має відповідного кольору» (там само, ст. 114), потверджують і його «Торси».

Малярські переживання – це зв'язок художника з космосом через його почуття. У «Жіночому торсі №1» відчуття безкінечності витворено білим кольором. Біле, а не синє, дає це відчуття, стверджував художник. Білостінний будинок на картині викликає асоціації з білим тлом хати, на якому юний Казимир разом з селянками робив орнаментальні розписи з чітким ритмом, пластичними паузами.

Пейзаж у «Торсі №1» – це барвисті смуги, подібні до лінійних чергувань подільських ряден. Як відомо зі спогадів самого митця, Казимир кілька юних років жив на Поділлі, і враження дитинства відклалися в його свідомості як фотонегативи, щоб проявитися у зрілому віці як позитиви. (Це його власні самоспостереження). У цьому пейзажі він, хоч і був адептом космізму, не встояв проти земних вражень і став «коханцем землі, зачарованим красою її кольорів».

В інших картинах циклу «Колір і форма» барви то напружуються, досягаючи емоційного піднесення (синьо-червоний акорд №3), то хмурнішають, втрачаючи спектральну чистоту і дзвінкість (№2), то силкуються з безликістю перетворитися на фарбовий натяк очей і губ (№4), і нарешті обертаються на чисту безпредметність супрематизму, в невагоме ширяння геометричних форм у композиції «Супрематична побудова кольору», намальовану в тих таки 1928-29 роках.

У «Торсі №1» у космічний лад введено і архаїчний шар (безликість), і природний (небо, смуги по землі, якщо скористатися лексикою іконописців).

Ще раз повернемося до білого кольору вже як містичного у творчості Малевича. Ось його слова на пошану до нього: «У білому бачу чисте дійство Світу, кольорове перше, як щось безпредметне, як висновок Сонячного світу і його релігій» (цит. за Маркаде).

Спектралізм «Жіночого торсу № 1»

Київський період викликав у Малевича спалах барвистості. Щоправда, на початку 1910-х за часів неопримітивізму його картини виблискували яскравими кольорами, але наприкінці 1910-х у Ленінграді він пережив стадію знебарвлення. Він уважав, що яскравий живопис закорінено у селі, а міський тяжіє до кольорової стриманості. У майбутньому, писав він, міське мистецтво розроблятиме гама білого й чорного. У Ленінграді художник поклав собі бути міським («Білий квадрат на білому тлі»). Для малевичезнавців світу повернення Малевича до яскравих барв довгий час було незрозумілим.

І лише коли відкрився його український аспект, все стало на свої місця. По приїзді до Києва художник потрапив на свою батьківщину, яка асоціювалася у нього з сільськими враженнями: «Пригадалися мені весілля, на яких княгиня з друзками були якимсь барвистим візерунчастим народом. Молодий та його бояри у блакитних шароварах, на їх пошиття йшло не менш 16 аршин краму» (з автобіографії).

У Києві Казимир Северинович приєднався до гурту ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України). Його речники професори КХІ Богомазов, Пальмов, Голуб'ятников малювали під ту пору яскравими кольорами спектру, не змішуючи їх з іншими фарбами й не розбілюючи. Пальмов казав, що він працює конгломератом незруйнованого кольорового матеріалу. Критики назвали цей напрямок в українському малярстві 1920-х спектралізмом. Першопопштовхом до цього напрямку стало так зване «трёхцветие» (синій, червоний, жовтий) Петрова-Водкіна, ідеї якого привіз з Ленінграда до Києва його учень Голуб'ятников. Але Богомазов і Пальмов «помножили» це на барвистість українського народного мистецтва, плакатний «кольоровий ентузіазм» часів революції, їхній живопис досягнув високого градусу кольоровості. Таке малярство Малевич називав кольорописом, а Пальмов – кольоровим дійством. Завдяки працям професора, мистецтвознавця, експерта Дмитра Горбачова, Малевич став для Києва і всієї України більш ближчим і зрозумілішим.

ВИСНОВКИ

Хіміко-лабораторний аналіз в дослідженні картини «Жіночий торс №1» дав розуміння часу створення картини, показав справжність основи дерева, старіння фарб, а також стан підпису художника.

Почеркознавчий аналіз (графологічна експертиза підпису), дав свою оцінку в схожості почерку художника і написів на картині.

Мистецтвознавчий аналіз підтвердив висновки світових експертів України та Франції.

Рентген допоміг зрозуміти фактуру мазка художника, напрямок ударів його пензля. В загальному розумінні це свого роду відбиток пальців художника. Можна підробити манеру письма художника, живописну фактуру його твору, але підробити підпис – нереально.

Сукупність цієї експертизи представляє якісний, обґрунтований результат досліджень, і якомога точну експертизу різних фахівців, пов'язаних з її проведенням. Без неї ми не змогли б зрозуміти автентичність картини «Жіночий торс № 1».

Актуальність цього дослідження полягає в тому, що серію картин «Жіночий торс» доповнено роботою, що увійшла до наукового контексту у світлі образотворчих пошуків Малевича. У цей час ним було написано наукову працю на

тему: «Аналіз нового та образотворчого мистецтва», що пояснює творчий крок художника і його розуміння в цих картинах філософського осмислення авторської стилістики напрямку супрематизму.

Автор	Малевич Казимир Северинович (1878-1935)	Основа, дерево	Дерево листяної породи (липа), порівняльний вік якого 80-120 років
Назва	Жіночий торс	Ґрунт	Олія - сліди, клей тваринного походження, крейда в якості наповнювача.
Час створення	1910/1928-1930 (посилання 1-2)	Зв'язуючі	В якості сполучного у всіх фарбах використано масло, порівняльний вік якого 80-115 років, а також мастиковий лак
Основа	Дерево	Пігменти	Були підтверджені пігменти, виявлені при РФА, а також встановлено наявність кадмію жовтого (сульфід кадмію на баритових білилах), краплі рожевого на баритових білилах, кобальту зеленого темного на баритових білилах, ультрамарину синього. Наповнювачі - баритові білила, крейда. Зазначені пігменти і наповнювачі виявлені в живописних творах К. Малевича
Техніка	Олія	Покриття	Відсутнє.
Розміри	41 x 31 см		
Підпис	К.М.		
Походження	Приватна колекція		

Сюжетна єдність картин «Жіночий торс №1-№4» досліджуваної серії постується місцем кольоро-конструктивній, де Малевич показує себе неперевершеним майстром гранично стиснутих, наповнених великою силою сугестії, лапідарних живописно-пластичних формулювань. Це передбачає витончене відчуття цілісності картини. Проект цілісної побудови в цьому випадку, безумовно, є початковим та визначальним. Знову ж таки, тут можна привести смислові паралелі з давньоруським живописом, говорячи про значення в ній «соборного плану», «підпорядкування живопису архітектурі». Саме це конструктивно-архітектурне начало виявилось більш зрозумілим для творчої свідомості Малевича.

Архітектурність ікони виражає одну з центральних і суттєвих її думок. В ній ми маємо живопис по суті соборний; в тому пануванні архітектурних ліній над людським ликом, яке в ній помітно, де втілено підкорення людини ідеї собору, перевага вселенського над індивідуальним. Тут людина перестає бути самодостатньою особистістю і підкорюється загальній архітектурі цілого.

Генетичну закоріненість Казимира Малевича в український світ – від селянського побуту до народного мистецтва підкреслено роботами Д. Горбачова, О. Найдена та інших. У нашій роботі досліджено вплив артефактів енеолітичної (Трипільської культури) на творчість Малевича.

Набагато пізніше абстрактний супрематизм народного декоративного мистецтва влучно підмітив поет-шестидесятник І. Драч:

І шкарубке матусине рядно
Горить абстрактним взором Мондріана...

Аналізуючи знайдені археологами жіночі статуетки з «Енциклопедії Трипільської цивілізації», робимо висновок, що у трипільських фігурах жіночі форми і жіночі образи на картинах художника мають багато спільного. До загальних схожих рис можна віднести: безликість фігур, відсутність кінцівок рук і ніг, що підтверджує вже згадувану нами абстраговану образотворчу формулу людини світу, очищену від всього випадкового і, красиву в своїй архітектонічності. Гадаємо, що К. Малевич міг бути знайомий з артефактами трипільської культури, і деякі форми жіночого торса було частково використано ним в образах його персонажів. Колірна палітра творів Малевича також тяжіє до символіки фарб на кераміці Трипілля, де білий – колір розпеченого сонця, чорний – прихованих можливостей, червоний – енергії життя. Варто зауважити, що це традиційні кольори української вишивки.

В особистості Малевича – етнічній, людській, мистецькій, поєдналось багато – польсько-українська кров, вітчизна і західна культура.

В його творчості помітно спробу з'єднати цілісні категорії вітчизняної культури і культури європейської, що бере початок зі спадщини Ренесансу. Головне в ній – уявлення про особистість як про монаду, протиставлення її світу. Ця «опозиція» повинна вирішитись завдяки здатності людини бути – на основі досягнень технічного прогресу – деміургом світу. Але в реальності все виявляється не так просто... Відповідаючи потребам сучасної цивілізації, мистецтво Малевича являє образи, які можна вважати проектами або «передчуттями» нової дійсності.

«Західна орієнтація» Малевича є своєрідною, позначеною також своїм світовідчуттям: ідеї технічного прогресу він сприймає з національним максималізмом, про що свідчить вже згадуваний «український слід» в його мистецтві.

Сувору раціоналістичність своїх композицій він «підправляє» алогізмом: вписуючи в абстрактно-геометричні форми, що їх диктувала техногенна цивілізація, фігури селянок, бачить в них і контури майбутніх роботів, і обриси кам'яних баб; створюючи всі передумови для естетики індустріального дизайну,

Його «українська душа» відкидає суто утилітарний зміст супрематизму, наголошуючи і на його ідеально-філософській сутності.

Пошуки загальних основ у суто індивідуальній творчості спирались на «першоеlementи» мови живопису, пряму і серповидну лінії в кубізмі, «кристали» квадрата і круга в супрематизмі і т.п. На основі «обростання» цих першоеlementів емоційно-асоціативними значеннями живопис починає оперувати варіаціями «чистої» пластичної форми, що можна бачити у досліджуваній роботі «Жіночий торс №1» та інших творах з цієї серії.

Вплив жіночої краси на творчість Малевича був різним – від архаїчних трипільських «мадонн» до образів високого Відродження. Кожен ідеал краси є відповідником певної епохи. Малевичу не тільки випало жити на переломі епох, а й бути творцем нового стилю, що символізував «доби нової знак». В атмосфері інтенсивних інтелектуально-творчих пошуків перших десятиліть ХХ століття не могло не бути і не було принципово інших варіантів.

Для дослідження було проаналізовано і використано хіміко-лабораторний, підчеркознавчий (графологічна експертиза підпису), мистецтвознавчий аналізи. Новітні матеріали мистецтвознавчого відкриття було глибоко проаналізовано та використано в роботі. Це дало точну оцінку творчого стану і напрямку образно-стилістичної думки К. Малевича – народження форми і кольору в образі жіночого торсу. Ці дослідження змогли прослідкувати нумерацію серії картин «ЖІНОЧИЙ ТОРС».

На думку експерта – мистецтвознавця з Франції Жан-Клода Маркаде, на цей момент дослідження ми можемо спостерігати за роботами «Жіночий торс №1, №2, №3, №4». Цей результат наукових мистецтвознавчих досліджень дозволяє формувати думку, що, це одна з найяскравіших проведених дослідних робіт в світі, в області дослідження життя і творчості киянина, авангардиста Казимира Малевича.

Актуальність дослідження в тому, що в зібраннях робіт Малевича не могла висловитися повнота серії картин Малевича «ЖІНОЧИЙ ТОРС №1: ФОРМА, КОЛІР, ВІДЧУТТЯ». Малевичем було написано наукову працю на цю тему: «Аналіз нового та образотворчого мистецтва». Зараз є пояснення творчого кроку художника і його розуміння в цих картинах, філософського кредо митця в науковій формі. Всі ці результати допоможуть нам подивитися на праці К. Малевича ближче і конструктивно.

Що допоможе нам більш зрозуміло вивчити його дисципліну «Форма, Колір, Відчуття»? Картина «Жіночий торс №1» відкриває для нас горизонти первісної думки художника і розуміння його планів у мистецтві, де він створив науку під назвою супрематизму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гренберг Ю., Писарева С. «Кадмій червоний і помаранчевий» // Газета «Артіндустрія», 2008, №10 (54). – С. 12-14.
2. Гренберг Ю., Писарева С. Олійні фарби ХХ століття і експертиза творів живопису. Склад, відкриття, комерційне виробництво і дослідження фарб.
3. К. Малевич, Глави з автобіографії художника [1933], в кн. «Малевич про себе. Сучасники про Малевича. Письма. Документи. Спогади. Критика» (склали І.А. Вакар, Т.Н. Міхienко), Москва, РА, 2004, т. 1, с. 28.

4. К.С. Малевич, «Архітектура, станковий живопис, скульптура» [1929], в кн. Казимир Малевич. Київський період 1928–1930 (склала Тетяна Філевська), Київ, Родовід, 2016, с. 127.
5. Маркаде Ж.-К. «Жіночий торс №1» Малевича. Рукопис, с. 8-9.
6. Методика дослідження рукописних записів і підписів, виконаних на незвичному матеріалі письма незвичними пишучими приладами (р/код 1.1.55). – Харків, 2012.
7. Судебно-почерковедческая экспертиза. – М., 1971. – Ч. 1, 2.
8. «Форма, колір і відчуття» автор Казимир Северинович Малевич. Опубл.: 1928. Джерело: «Сучасна архітектура», 1928, № 5, С. 157-159.

Information about the author:

Сергій Коваленко,
магістр мистецтвознавства

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ДРУКОВАНОЇ ГРАФІКИ ЗЛАМУ XX ТА XXI СТ.: ТЕНДЕНЦІЇ, ШКОЛИ, МАЙСТРИ

Вадим Михальчук

ВСТУП

Культурно-мистецьку Україну II пол. XX – XXI ст. можна умовно розділити на два великих арт-сектори: мистецтво офіційне та андеграундне. Ця межа існувала у будь-який історичний період, але в різні часи вона мала різне наповнення. А на прикладі мистецтва графіки це видно якнайкраще. Ядро того, що можна розуміти як «офіційне мистецтво», презеноване насамперед Національною Спілкою художників України. Графіка завжди була представлена набагато менш відчутно, ніж «володар умів» живопис. І частіше переважала все ж графіка вільна, при чому, реалістичного характеру. Безпредметне мистецтво в офіційних арт-шарах не було в честі довго, приблизно до поч. 1990-х рр. І лише тоді ситуація почала трохи змінюватися. А на сьогоднішній день вона трансформувалася докорінно. Потужний шар української графіки може класифікуватися за цілою низкою критеріїв, як то графіка сюжетна і безпредметна, графіка вільна і друкована (відповідно — за техніками всередині кожної групи), за кольоровими характеристиками (кольорова і чорно-біла), за школами, т.п. І весь цей матеріал до сьогоднішнього дня не може вважатися добре вивченим, чітко систематизованим і являє собою багате підґрунтя для досліджень.

1. Аналіз останніх досліджень і публікацій

Мистецтво української графіки неодноразово ставало полем дослідження вітчизняних учених. Можна говорити про наявність як комплексних праць, так і монографічних досліджень, є чимало розвідок, присвячених графіці XVII – XVIII ст., як основним персоналіям, так і графіці в загальному контексті образотворчого мистецтва епохи, в тому числі дисертаційних (наприклад, кандидатська дисертація Ю. Майстренко-Вакуленко, присвячена українському станковому рисунку і захищена в НАОМА в 2012 р.) (Maystrenko-Vakulenko, Yu. 2012). У досить широкій бібліографії про графічне мистецтво XIX ст. особливе місце займають праці про графіку Т. Шевченка, що стала об'єктом наукового інтересу багатьох авторів. XX ст. дає безліч нових об'єктів для дослідження. Самостійним феноменом, що піддавався аналізу, стала українська графіка радянських часів. Графічним мистецтвом цього часу та її окремими персоналіями займалися Ю. та Н. Белічко, серед розробок якої аналіз загальних тенденцій графіки України у 1960–80-х рр., праці про Г. Малакова (Belychko, N., 2016), Б. Гінзбурга (Belichko, N., 2013), В. Касіяна, Г. Якутовича; О. Ламонова

(Lamonova, O., 2006), автор студій про Г. і С. Якутовичів, В. Юрчишина, О. Бондаровича, що досліджує переважно книжкову графіку початку II пол. XX ст., насамперед — київської школи, якій була присвячена і її кандидатська дисертація; В. Зайцева, яка написала дисертацію про книжкову графіку к. XIX — поч. XXI ст.; О. Лагутенко, що пише як про графіку I третини XX ст. (Lahutenko, O., 2006), так і про пізніших майстрів, включаючи А. Чебикіна (Lahutenko, O., 2016). Графічне мистецтво України на межі XX і XXI ст. привертає до себе інтерес як згаданих авторів, так і багатьох інших, при чому, їх категорій стає все більше: можна знайти чимало матеріалів, створених не тільки професійними мистецтвознавцями або культурологами, а й роботи, написані самими художниками ((наприклад, вже згадувана Ю. Майстренко-Вакуленко, художник-графік і кандидат мистецтвознавства; Т. Сафонова, дизайнер, що пише про книжковий знак України XX ст. (Safonova, T., 2013)), колекціонерами. Окремо варто акцентувати бібліографію про український екслібрис. Ця тема стала актуальною лише з 1990-х рр., коли книжковий знак в Україні починає популяризуватися і набувати іншого статусу, ніж мав раніше, — виходить із рамок прикладної графіки і переміщується з форзаців книг на стіни виставкових просторів, по праву претендуючи на роль самоцінного твору графічного мистецтва і перетворившись ще й на об'єкт колекціонування (Mikhal'chuk, V., 2014). Явище стало гідним дослідження в науковій площині, з початку 2000-х рр. з'являється ряд студій як про феномен екслібристики в цілому, так і про його окремі аспекти. Проблематика книжкового знаку стала полем наукових інтересів Ю. Романенкової (Romanenkova, Yu., 2013; Romanenkova, Yu., 2014; Romanenkova, Yu. 2015), П. Нестеренка (Nesterenko, P. 2016), Т. Сафонової, О. Марічевської (Marychevs'ka, O. 2012), В. Тупіка, видавництвом С. Бродовича видано цілу низку книг, присвячених майстрам сучасного українського екслібрису ((К. Антюхину, О. Денисенку (Mastera ekslibrisa. 2011), С. Іванову, Г. Пугачевському, В. Фенчаку, С. Храпову, ін.)), проте це не наукові видання, а скоріше, науково-популярні, що мають прекрасну якість із точки зору передачі візуального ряду, супроводженого текстами різних авторів, у тому числі — і вчених, але метою яких було не досліджувати явище в науковому розрізі, а привернути увагу колекціонерів, тому ці розробки, безумовно, заслуговують на увагу, проте, все ж, стоять поза науковим полем, хоча, звичайно, і сприяють популяризації книжкового знаку.

Тому, зважаючи на розмаїття літератури про графічне мистецтво, констатуємо брак наукових досліджень про друковану графіку межі XX і XXI ст., тому **метою даної роботи** є аналіз тенденцій розвитку суто друкованої графіки окресленого періоду в цілому, провідних векторів її еволюції та центрів формування нових явищ, характеристика творчості ключових персоналій. Особливу увагу варто приділити цінності друкованої графіки

як інструменту іміджеформування українського мистецтва у міжнародному арт-полі та її ролі у популяризації мистецтва сучасної України у світовому художньому просторі.

2. Огляд основних шкіл української графіки зламу ХХ і ХХІ ст.

Межу ХХ і ХХІ ст., як і будь-яку «стикову епоху», можна визначити як один з найскладніших, але найплідніших етапів розвитку графіки в Україні. Друкована графіка країни ХХ ст., що уособлює офіційне мистецтво держави, осяяна іменами таких метрів як А. Базилевич, М. Дерегус, В. Лопата, Г. Малаков, М. Стратилат, А. Чебикін, В. Шостя, представники творчої династії Якутовичів (Георгій, Сергій, Антон), багатьох інших. До кінця ХХ ст. мистецтво більшою мірою спрямовувало свій погляд на реалістичну манеру, і, напевно, можна сказати, що вільна графіка домінувала над друкованою. Графіка, у всіх її різновидах, безлічі технік і форм, завжди була мистецтвом «не для всіх». Розрахована на широку публіку, мабуть, тільки графіка плакатна і книжкова, та й то, остання — з серйозними застереженнями. Вільна графіка має здатність дещо легше знаходити шлях до свідомості публіки: її техніки краще адаптуються і трансформуються в легкозасвоюваний матеріал. Око недосвідченого глядача легше слідує за лінією, проведеною крейдою пастелі або олівцем, ніж досліджує глибини офортної павутини або ксилографічної імлі. Особливо коли йдеться про безпредметну графіку або складні композиції з філософським підтекстом. Тому офіційне мистецтво більшою мірою пов'язане з вільною графікою, а якщо говорити про друковану, то широко визнані, на рівні членства в НСХУ, майстри частіше були «книжниками» або «плакатистами» — це саме ті сфери графічного мистецтва, які легше знаходили шлях до свідомості мас. Майстри, що займаються не прикладною друкованою графікою, подібні до авторів творів академічної музики в музичному світі: їх продукт елітарний, він поза натовпом, має невисокий попит і призначений для вузького кола підготовленої публіки. Графіка з її інтелігентністю вимагає від глядача певної підготовки, наявності смаку, хоча б поверхових знань у галузі семіотики, здатності читати мову алегорії, можливості розбиратися в основних техніках і матеріалах — без комплексу цих навичок твір графічного мистецтва, перш за все, — друкованої графіки — недосвідченій людині зрозуміти нелегко. Винятком може вважатися, напевно, та графіка, листи якої виконані в техніках, максимально наближених до живописних. З одного боку, відбувається стирання меж видів образотворчого мистецтва і їх взаємопроникнення, що стало однією з ознак мистецтва зламу ще ХІХ і ХХ ст., з іншого — своєрідне підігрування широкій публіці, яка звикла до «читання» живописного твору мистецтва, коли основним інструментом в арсеналі художника стає колірна пляма. У сучасному мистецтві окремо стоять цифрова, комп'ютерна, 3D-графіка, інструментарій

яких дозволяє художнику імітувати будь-яку техніку іншого виду мистецтва, тому відразу робимо застереження, що в даному випадку про це не йдеться, об'єктом аналізу є класичні техніки друкованої графіки.

Протягом ХХ ст. сформувалося кілька осередків досить бурхливого розвитку графічного мистецтва, які зберігаються до сьогодні. Серед основних, найхарактерніших і найбільш плідних можна виділити київську, львівську, одеську, харківську школи. Крім них існує і ціла низка осередків, у яких є чимало окремих «міцних», сильних професіоналів, персоналій, яких важко виділити в самостійні школи лише у зв'язку з кількісним критерієм: Северодонецьк, Луганськ, тощо. Кожна школа сформувалася як традиційно сильна у певних техніках, різновидах графіки, у всіх є свої доміанти. Універсальними можна назвати лише деякі, де розвиток різних типів графіки, різних технік тривав приблизно однаковими темпами. Так можна сказати про київську школу, де як вільна, так і друкована графіка давали чимало цікавих творчих плодів, а темпи розвитку технік глибокого і високого друку графіки можна вважати співмірними. Деякі застереження можна робити на період — якщо в середині століття, в епоху соцреалізму, переважав високий друк, представлений переважно ліногравюрою і ксилографією, то трохи пізніше акценти почали зміщувати в бік глибокого друку, і на чолі кута став офорт у всьому багатстві його різновидів і супутніх технік.

Крім виокремлення домінуючих графічних шкіл можна говорити і про виділення декількох основних центрів професійної підготовки художників-графіків, що не завжди синонімічно. В даному контексті однозначно лідують Київ і Львів, при цьому столиця часто відсувається на дальній план у силу дуже високого рівня підготовки львівських майстрів. Дипломованих художників-графіків випускають київські Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (освітні програми в рамках спеціальностей «Образотворче мистецтво» і «Дизайн»), Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (в рамках «Дизайну»), Політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського, Українська Академія друку у Львові, Львівська академія мистецтв, ін. Пальму першості можна, без сумніву, віддати львівським ВИШам — тут готують високопрофесійних майстрів графіки, поліграфічної, книжкової справи, дизайну. Проте далеко не всі майстри, які на сьогоднішній день можуть бути визнані славою української сучасної друкованої графіки, вийшли з цих стін, — ціла низка художників або закінчували інші ВНЗ, або й зовсім були самоучками, без спеціальної профільної вищої освіти.

Уже багато років на чолі графічної ниви України стоїть потужна постать А. Чебикіна, визнаного метра українського графічного мистецтва офіційного поля, названого «патріархом» української графіки. За кілька десятиліть своєї творчої активності він виростив не одне покоління художників-графіків,

вихідців з Alma Mater української художньої освіти, Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (раніше — Київського Державного художнього інституту). Феномен творчості Чебикіна важко віднести до якогось певного шару, оскільки домінуючі риси його манери залежали від контексту епохи, — можна знайти як вільну, так і друковану графіку, як сюжетну, так і безпредметну — творчість майстра відповідала викликам часу. Народний художник, академік А. Чебикін має в своєму арсеналі як вільну графіку, так і друковану, переважно за своєю стилістикою близьку до вільної. Мабуть, його фігуру можна вважати знаковою як символ офіційного мистецтва графіки України вже близько половини століття. В його руках усі нитки, з яких виткано графічне поле країни, — адже він є ректором провідного мистецького ВИШу вже понад чверть століття, тому закладка підвалин виховання майбутніх графіків — у його полі впливу. Під патронатом метра проходять майже всі провідні художні конкурси країни. І, зрозуміло, як художник він теж має чимало послідовників, що успадковують його стилістику в графіці, манеру.

3. Тенденції розвитку графіки України зламу ХХ і ХХІ ст.: трансформація ієрархії цінностей

В останні десятиліття ХХ ст. і перші роки ХХІ ст. тенденції розвитку українського графічного мистецтва різко, стрімко змінювалися. Школи, вирощені багатьма роками, зберігають свої позиції, але трансформувалася система цінностей арт-спільноти та шляхи популяризації мистецтва в цілому. Мистецтво графіки до 1990-х рр. було орієнтоване на популяризацію основних, стратегічно важливих, ідеологічних цінностей, графіка була важливим інструментом ідеологічного впливу на публіку. Насамперед це стосувалося плакату, книжкової ілюстрації, газетно-журнальної графіки. Епоха соцреалізму використовувала як потужний інструмент пропаганди в тому числі й графіку, і нерідко талант майстра відходив на другий план через політизацію замовлення. Але найчастіше художники мали сили і протистояти натиску ідеологічного компоненту епохи і залишатися вірними собі. У багатьох знакових майстрів епохи є цілі графічні цикли, присвячені історії української культури, народним традиціям, ілюстрування лірики, класичної літератури тощо. Б. Валуєнко, О. Кульчицька, В. Лопата, О. Мікловда, М. Стратилат, А. Чебикін, Г. і С. Якутовичі — яскраві приклади такого шляху майстра. Багато в чому завдяки їм національні традиції зберігалися і в найважчий час, у різних арт-сферах, у яких вони проявляли свої таланти. Було дуже нелегко й небезпечно пропагувати національну самобутність у ті роки: ілюстрації до «Українських народних байок» (1925 р.), ліногравюра «Гуцульська мати» (1935 р.), триптих «Гуцульське весілля» (1935 р.), цикл ліногравюр «Лихолиття українського народу» (1948 р.) О. Кульчицької; ліногравюра «Аркан», що стала

класикою української друкованої графіки (1959 р.), ілюстрації у техніці гравюри на дереві до «Тіней забутих предків» (1966 р.), ілюстрації до «Захара Беркута» (1972 р.), «Слова о полку Ігоревім» (1977 р.) Г. Якутовича, багато інших. Це їх вибір, їх сутність, їх шлях. Але не можна забувати і про реалії епохи — у тієї ж О. Кульчицької, яку позиціонують нерідко як активного борця зі сталінським режимом, є, наприклад, і аркуш «Зустріч радянського воїна-визволителя на Гуцульщині» (1939 р.) — але тематика не робить роботу гіршою. До того ж, незважаючи на всю сміливість оспівування національних традицій, на статус борця з режимом, який їй дали в період Незалежності дослідники, художниця все ж уживалася з владою — складно уявити, що людина, що настільки завзято займається антирадянською діяльністю (як борець зі сталінським режимом), може в 1948 р. стати професором у вищому навчальному закладі Львова — тобто бути достатньо «благонадійною», стати Депутатом Верховної Ради УРСР двох скликань, отримати Шевченківську премію, хоч і в рік смерті (1967 р.), але отримати. Ці факти чомусь у сучасній гуманітаристиці не висвітлюються нарівні з тими, які віддають належне її громадянській позиції в галузі збереження національних традицій. Зрозуміло, Кульчицька — один з найактивніших пропагандистів української національної спадщини, всі її роботи пройняті ніжністю, інтересом і повагою до історії та культури її країни. Але її інструментом для боротьби з режимом було її мистецтво, і воно не завжди було агресивно спрямоване проти влади. Тому Кульчицьку можна віднести і до когорти представників офіційного мистецтва ХХ ст.

У багатьох графіків є і суто пропагандистські роботи, портрети можновладців епохи, сцени з побуту політичної еліти країни і т.п. Це важко засуджувати в силу реалій часу — правляча машина не щадила нікого, хто потрапив в поле її уваги. Однак при цьому професійний рівень не страждав від того, що в центрі уваги художника опинявся не український козак, а В. І. Ленін — аркуші могли виконуватися на такому ж високому якісному рівні. В даному випадку реабілітації підлягають ті, хто міг талановито оспівувати як українську історію, так і радянські реалії. Прикладом може стати один з класиків офіційного мистецтва української графіки — В. Касіян. Наявність у його творчому багажі гравюри на дереві «Страйк» (1926 р.), циклу ліногравюр «Дніпробуд» (1932–1934 рр.) або серії офортів «В. І. Ленін і Україна» (1947 р.), поряд з ілюстраціями до творів Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського, не роблять менш високим його професійний рівень.

Кінець ХХ ст., з 1990-х рр., дав свободу навіть представникам офіційного мистецтва — починаючи з періоду Незалежності, домінування національної тематики в графіці стало очевидним, а відсутність тиску і переслідувань за пропаганду національного начала різко збільшили і кількість тих, хто виявляв свої таланти на цих теренах. Офіційне графічне мистецтво кінця ХХ —

поч. ХХІ ст. підняло національну тематику на новий рівень. Книжкова графіка рясніє ілюструванням класиків української літератури, до яких зверталися майстри і раніше, але тоді це було скоріше винятком з правила, за який можна було позбутися якщо не свободи, то кар'єри. Метри української графіки залишаються вірними собі і в цей період. Яскравим прикладом можна вважати С. Якутовича: його роботи як ілюстратора видання «Україна, сторінки історії» (1988–1991 рр.), творів М. Гоголя «Тарас Бульба» (2002 р.) та «Вечори на хуторі поблизу Диканьки-Миргород» (2004 р.), роботи Л. Костенко «Берестечко» (2011 р.) доповнюються проектом у вільній графіці «Мазепіана» (2005 р., туш, перо), співпрацею з командами кількох фільмів на історичну тематику. Однак крім суто національної тематики, творчість Сергія, середньої ланки творчої династії Якутовичів, різноманітність й ілюструванням класичної російської, французької літератури.

До когорти відданих національній тематиці представників офіційного мистецтва можна зарахувати і М. Стратилата. Його цикл гравюр «Пісня про Київ» (1982 р.), серія «Знищені святині Києва» (1983–1986 рр.) зроблені ще в той час, коли захоплення цією тематикою, особливо оспівуванням культової архітектури, могли негативно позначитися на кар'єрі художника. Але він часто звертався до цієї сюжетної лінії, як і до образів священнослужителів, присвячуючи пам'ятникам столиці цілі виставки. Згодом у творчості художника з'явиться і багато релігійних мотивів, портретів діячів національної культури.

Ще раз уточнимо, що офіційним називаємо те мистецтво графіки, представники якого були затребувані, відомі, могли мати статус членів НСХУ, виставлялися в Україні, отримували звання. Нерідко їм це давалося важко, але все ж це було. Співаки національної культури, історії несли в маси її традиції, часто їх називали борцями з режимом. У цьому була велика доля істини — нести національний початок до 1990-х рр. в українському графічному (і не тільки) мистецтві було часто небезпечно й нелегко. Багатьох із них обласканими владою не назвеш, але є і чимало прикладів цілком гідного визнання таланту майстра на державному офіційному рівні, і не після смерті. Патріархи мистецтва української держави мали і офіційне визнання, що виражалось в наявності регалій. О. Кульчицька, як згадувалося вище, двічі була депутатом Верховної Ради УРСР, володарем Шевченківської премії і з 1956 р. носила звання Народного художника України; М. Стратилат має статус Народного Художника України (2008 р.), і якщо це визнання він отримав у «нульових», вже в період Незалежної України, то членом НСХУ він є ще з 1980 р., а заслуженим Художником України — з 1996 р.; Г. Якутович, теж член НСХУ, був Народним Художником України з 1990 р., двічі був удостоєний Шевченківської премії, при чому, перший раз — ще в ті найважчі 1980-і рр., а другий — в знаменному 1991 р.; володарем безлічі регалій був і С. Якутович: ще в 1981 р. він став лауреатом премії

Ленінського комсомолу, Шевченківська премія знайшла його у 2004 р., звання Народного художника — в 2008 р. В. Лопата Шевченківську премію отримав у 1993 р., Народним художником України став у 2001 р., а членом НСХУ був ще з далекого 1971 р. В. Касіян депутатом Верховної Ради УРСР був тричі, носив звання Народного Художника СРСР, а в Спілці художників СРСР був головою правління. М. Дерегус отримав статус Народного художника СРСР в 1963 р., теж був Депутатом Верховної Ради УРСР і перебував у лавах ВКПБ.

І таких прикладів безліч. А андерграундним по відношенню до цього феномену можемо умовно назвати те мистецтво графіки, представники якого не були шановані владою (особливо це показово вже у вільні 2000-і рр.), не мали вигідних державних замовлень, статусу на рівні державних звань або урядових нагород, не так часто виставлялися на українських виставкових просторах, частіше за все не мали доступу до викладання в державних профільних ВИШах у силу відсутності потрібних регалій і, як наслідок, — практично не відомі широкому глядачеві у своїй країні. В останні пару десятиліть роль офіційного мистецтва по відношенню до згаданого феномену почала слабшати, як і значимість осередків професійної підготовки графіків. І цілі художників, особливо представників молодшої генерації, досить виразно трансформувалися. Безумовно, представників середнього і молодого покоління, що успадковують шлях метрів, як і раніше, чимало, як, наприклад, згадувана вище сильний, міцний графік київської школи Ю. Майстренко-Вакуленко.

Але визнання в Україні на офіційному рівні вже не є для багатьох метою. Спираючись на євроінтеграційні прагнення країни, художники часто ставлять перед собою за основну мету підкорити публіку за межами Батьківщини. Ця мета «Бі-значима»: з одного боку, це особистий, комерційний інтерес майстра — його популярність і визнання за кордоном своєї країни робить його затребуваним, таким, що купується, особливо якщо його творіння мають попит у колекціонерів; з іншого боку — його діяльність сприяє популяризації мистецтва графіки України в міжнародному арт-просторі. І це їм часто вдається. Однак в Україні вони залишаються, як і раніше, мало відомими. Доказом цьому є твердження Д. Палієнка, засновника фонду «Sky Art Foundation», про те, що, мабуть, єдиним відомим далеко за межами країни українським графіком є Олеся Джураєва (V Kiyeva otkroyetsya.....). Те, що О. Джураєва відома за межами України, оскаржувати не варто, але категорично невірно те, що зарубіжна публіка знає тільки її. Це твердження може звучити лише рекламним анонсом виставки або свідчити про нестачу інформації у його автора. І якщо О. Джураєва, цікавий і самобутній художник, має досить високий ступінь популярності й у себе в країні, то багато представників сучасної української графіки, особливо — друкованої, що затьмарюють її популярність за кордоном, в Україні не відомі зовсім, за винятком вузького кола колекціонерів. Тому таку колосальну значимість мають

такі проекти, поки що поодинокі в Україні, важкі для організаторів в силу своєї низької рентабельності, як анонсований у «Мистецькому Арсеналі» проект кураторів К. Підгайної та І. Боровець «Відбіток. Українська друкарська графіка XX – XXI ст.», який змушено був презентований в он-лайн форматі в силу того, що його відкриття припало на період карантину в Україні (весна 2020 р.). У ньому представлені твори майстрів друкованої графіки різних рівнів відомості, від художників 70-х-90-х рр. XX ст. (В. Пінігін, Г. Жегульська, О. Аксінін, І. Подольчак) до добре відомих у країні Р. Романишина або В. Дем'янишина, чи майже незнайомого українській публіці К. Антюхіна, що виставляється переважно за межами України.

4. «Друга графіка» або «Графіка на експорт»

Так можна іменувати той корпус творів майстрів, які презентують графічне мистецтво сучасної України, переважно — друковану графіку — у всьому багатстві її технік, переважно за межами держави. Зрозуміло, є й винятки, як, наприклад, Б. Романов (Северодонецьк), що представляє інтерес своєю графікою в техніках високого друку: його виставкова географія досить широка, хоча художник і не є володарем офіційних регалій — чимала кількість виставок за кордоном (Бельгія, Німеччина, Італія, Іспанія, Казахстан, Канада, Латвія, Литва, Польща, Росія, США, Франція) врівноважується й українськими проектами.

Але таких випадків не так багато. Зарубіжне арт-поле підкорюють у першу чергу київська та львівська школи, представників яких у згадуваній когорті художників більшість. До київської можна віднести, наприклад, художниць-близнючок К. і Т. Очередько, які стрімко набирають популярності своєю друкованою графікою, — останнім часом вони працюють на Кіпрі (рис. 1).

У цьому корпусі робіт дуже вагомою є графіка малих форм, перш за все — екслібрис. Українська екслібристика, що відродилася з сер. 1990-х рр., має колосальний попит за межами країни, величезну затребуваність у колекціонерів (Mykhal'chuk, V., 2014). На численних міжнародних конкурсах, починаючи з бієнналій під егідою «FISAE», вони заробляють призові місця, виводячи Україну в число лідерів в галузі графіки малих форм. Український екслібрис-клуб, очолюваний мистецтвознавцем, колекціонером книжкового знаку П. Нестеренком, — не єдиний оплот розвитку графіки малих форм. Багато майстрів працюють без зв'язку з цією організацією і презентують себе за межами країни самотійно.

Київську школу графіків зламу XX і XXI ст., яких цілком можна назвати андерграундним сегментом графічного мистецтва країни рубіжної епохи, представляють, наприклад, Р. Агірба, К. Антюхін, Р. Виговський, О. Савич, В. Таран, А. і Г. Пугачевські, брати С. і О. Харуки, ін. (Romanenkova, Yu. 2003). На українських просторах їх роботи публіка бачить вкрай рідко, винятком

можна назвати кілька міжнародних конкурсів-виставок книжкового знаку, які були організовані за їх активної участі та ініціаторами яких вони стали на поч. 1990-х рр., і вкрай малої кількості проектів на території України (персональні виставки батька і сина Пугачевських у Києві, проект «Відбиток», в якому взяв участь К. Антюхін, ін.). Тим часом художники часто беруть участь у конкурсах і виставках за кордоном, переважно не залишаючись там без призових місць і високих нагород, приносячи славу українському арт-простору, популяризуючи графіку України і покращуючи імідж країни. Наведемо кілька прикладів. Переліку творчих перемог Р. Агірби — київського майстра, що працює і в техніках вільної графіки, і в техніках високого (гравюра на пластиці), і глибокого друку (офорт) — може позаздрити будь-який «патріарх графіки» (рис. 2). У послужному списку майстра понад 135 конкурсів, у яких художник, що не має ніяких офіційних державних регалій, наступне: Перший приз на Міжнародному конкурсі графіки (Іспанія, 2005 р.), Приз 12-й Міжнародній бієннале графіки малих форм (Польща, 2007 р.), Перший приз на щорічному конкурсі «Naturally Nude» (США, 2011 р.), ін.

Список почесних нагород А. Пугачевського, київського майстра високого друку (гравюра на пластиці), що займається і вільною графікою, і екслібрисом, а останні роки — і дрібною пластикою, і всього чотири рази виставляв свої роботи в Україні (Київ, Львів), вміщує десятки призів: Перший приз Міжнародного конкурсу графіки «Columbus Voyage 1492» (Польща, 1997 р.), Почесний приз Міжнародного конкурсу екслібрису «Warsaw Uprize» (Польща, 1994 р.), спеціальний приз Premio Citta di Casale (Італія, 1994 р.), Приз 18-ї бієннале графіки малих форм (Бельгія, 1997 р.), II Почесний приз Міжнародного конкурсу екслібрису «Maus Ketti» (Люксембург, 1998 р.), титул Кращого зарубіжного художника на 63-й Міжнародній виставці 2001–2002 рр., курований Товариством граверів на дереві (Великобританія, 2001 р., рис. 3), ін.



Рис. 3. Пугачевський А. «Ворон». Гравюра на пластику. 2001 р. (твір, за який майстер



Рис. 1. Очередько К. «Тонка нитка журби». Монотипія, 2020 р.

був визнаний у Великобританії Кращим зарубіжним художником 2001 р.)

Не частіше виставлявся в Україні і Г. Пугачевський — ті ж чотири рази. При цьому художник, який не має жодної державної почесної нагороди в Україні і не закінчив жодного з її престижних профільних навчальних закладів, встиг отримати за пару десятиліть свого творчого життя Перший приз Міжнародного конкурсу екслібрису «Барселона'92» (Іспанія, 1992 р.), Спеціальний приз Міжнародного конкурсу екслібрису «Druken Papier FNV Oss» (Нідерланди, 1993 р.), спеціальний приз Premio Citta di Casale (Італія, 1994 р.), Почесний приз Міжнародного конкурсу екслібрису «Warsaw uprize» (Польща, 1994 р.), стати переможцем «Johan Schwencle Priis» (1995 р.), володарем Почесного призу бієннале графіки малих форм (Бельгія, 1997 р.), Першого призу II Міжнародного показу екслібрису, виконаного в ксилографії та ліногравюрі, «Катовіце'96» (Польща, 1996 р.), Почесного призу 4-ї Трієннале графіки малих форм (Франція, 1997 р.), Призу Асоціації екслібрису (Японія 2000 р., рис. 4), і багатьох інших почесних нагород. Навряд чи навіть ці нечисленні приклади майстрів лише київської школи друкованої графіки не можуть спростувати твердження про те, що українських художників за межами їхньої країни майже не знають. На жаль, багатьох із тих, хто відомий за межами своєї Батьківщини, не знають саме в її власному арт-полі.



Рис. 2. Агірба Р. «Мандрівник Марко Поло» (екслібрис). Офорт, 2018 р.



Рис. 4. Пугачевський Г. Екслібрис. Гравюра на пластику. 2000 р.

Не менш характерно ілюструють тенденцію, завдяки якій цей широкий шар митців і можна назвати якщо не опозицією до офіційного мистецтва

графіки, то андерграундом, представники львівської школи сучасної друкованої графіки. Традиції мистецтва О. Аксініна не залишилися без продовження, львівська школа насамперед глибокого друку дала чудові плоди і в більш пізній час — Львів багатий прекрасними офортистами високого професійного рівня. Майстри офорту, меццо-тинто, акватинти, сухої голки, м'якого лаку представляють львівську школу далеко за межами України: С. Храпов, С. Іванов, Р. Романишин, О. Денисенко міцно укріпилися як кращі офортисти Європи. О. Денисенко, наприклад, що працює в унікальній авторській техніці по левкасу, створює дуже цікаві скульптури, ілюструє книги, насамперед відомий усе ж як офортист, таланту якого вклонилися навіть королівські особи, — виставки дійсного Члена академічного Сенату Римської академії сучасних мистецтв відвідували представники королівської сім'ї Швеції і королева Нідерландів (рис. 5).



Рис. 5. Денисенко О. «Пастораль II». Офорт, 2016 р.

Зарубіжна преса нарекла Денисенка генієм з України і художником, який здивував Америку. За період з 1992 р. майстер встиг виставитися десятки разів у Болгарії, Боснії і Герцоговині, Данії, Італії, Канаді, Македонії, Німеччині, Румунії, Словаччині, США, Фінляндії, Франції, Чехії, Швейцарії, Швеції. Мабуть, найбільш рідкісним гостем виставкових майданчиків він буває в Україні.

ВИСНОВКИ

Навіть побіжний огляд загальних тенденцій, векторів розвитку сучасної української графіки дає можливість констатувати, що явище має величезний потенціал, існує фактично в двох площинах, знищення або хоча б зменшення різкості грані між якими призвело б до кращих перспектив для українського мистецтва. Стирання межі між офіційним мистецтвом і його андерграундом в даному контексті означало б популяризацію відомих за рубежами країни майстрів і отримання ними заслуженого визнання на Батьківщині, що цілком справедливо завдяки їх внеску у справу презентації культури України на світовому художньому полі.

ABSTRACT

Стаття має *метою* аналіз загального стану та основних тенденцій розвитку друкованої графіки України зламу XX та XXI ст. Висвітлено провідні вектори еволюції графічного мистецтва країни впродовж XX ст., окреслено найпродуктивніші школи й окремі осередки друкованої графіки, серед яких зазначені київська, львівська, харківська, одеська школи, ін. Проаналізовано зміни в системі цінностей митця на зламі XX та XXI ст. з урахуванням євроінтеграційних спрямувань України, актуалізовано роль художника-графіка в соціумі за часів головування соцреалізму в українському мистецтві та простежено шляхи збереження національної ідентичності провідними графіками України. *Методологічною основою* даної розвідки є застосування інструментарію комплексного, компаративного, біографічного, хронологічного, історичного, іконологічного методів, що дозволяє всебічно проаналізувати обране об'єктом інтересу явище. Як перспективне питання для майбутніх розвідок можна вбачати феномен сучасної української друкованої графіки на світовому арт-ринку.

REFERENCES:

1. Belichko, N. (2013). Boris Ginzburg. Korotkoy zhizni yarkiy sled. Kiyev, 247 s. [in Russian]
2. Belychko, N. (2016). Heorhiy Malakov. Zhyttya tvorchist'. Kyiv, 224 s. [in Ukrainian]
3. Vidbytok. Ukrayins'ka drukovana hrafika KHKH-KHKHI stolit'. Available at: https://www.youtube.com/playlist?list=PLtj25ZLjRgOvcChVz0urWreeI_1DkWu75 [in Ukrainian]
4. Lahutenko, O. (2006). Narysy z istoriyi ukrayins'koyi hrafiky XX stolittya. Kyiv, 184 s. [in Ukrainian]
5. Lahutenko, O. (2006). Ukrayins'ka hrafika pershoi tretyny XX stolittya. Kyiv, 240 s. [in Ukrainian]

6. Lahutenko, O. (2005). Ukrayins'ka knyzhkova obkladynka pershoyi tretyny XX stolittya. Monohrafiya. Kyivm 121s. [in Ukrainian]
7. Lahutenko, O. (2002). Novyy pohlyad na mystetstvo ukrayins'koyi hrafiKy KHKH stolittya// Mystets'ki obriyi. Kyiv: Akad. mystetstv Ukrayiny, s. 40-45 [in Ukrainian]
8. Lahutenko, O. (2016). Fenomen tvorchosti Andriya Chebykina. Kyiv, 376 s. [in Ukrainian]
9. Lamonova, O. (2006). Kyivs'ka knyzhkova hrafiKa kintsya 50-kh — pochatku 70-kh rokiv KHKH stolittya. Tendentsiyi rozvytku, stylistyka, maystry: Avtoreferat dys. kandydata mystetstvoznavstva. 17.00.05 — ob Avtoreferat dys. kandydata mystetstvoznavstvarazotvorche mystetstvo, 26 s. [in Ukrainian]
10. L'vovskiy khudozhnik Oleg Denisenko. Available at: <https://allday1.com/index.php?newsid=247602> [in Russian]
11. Maystrenko-Vakulenko, Yu. (2012). Peredumovy i tendentsiyi rozvytku ukrayins'koho stankovoho rysunka (kinets' XVII — pochatok XX stolittya): avtoreferat dys.... kandydata mystetstvoznavstva: 17.00.05 — Obrazotvorche mystetstvo. Kyiv, 19 s. [in Ukrainian]
12. Marychevs'ka O. (2012). Ekslibrysy Yakova Hnizdovs'koho // Obrazotvorche mystetstvo, N 3/4, s. 84-85 [in Ukrainian]
13. Mastera ekslibrisa. Oleg Denisenko (2011). Kiev, 45 s. [in Russian]
14. Mikhal'chuk, V. (2014). Ekslibris kak ob»yekt kollektcionirovaniya: opyt sovremennoy Ukrainy//Nauchnyy aspekt, № 2, s. 92-104 [in Russian]
15. Mykhal'chuk, V. (2014). Aktual'nye tendentsyy aktualyzatsyy ékslybrysa na sovremennom myrovom art-rynke // Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu ta mystetstv, № 3, s. 70-75 [in Russian]
16. Narysy z istoriyi obrazotvorchoho mystetstva Ukrayiny KHKH stolittya (2006). Kn. 1. Kyiv, 544 s.: il. [in Ukrainian]
17. Nesterenko, P. (2016). Istoriya ukrayins'koho ekslibrysa. Kyiv. 328 s. [in Ukrainian]
18. On-layn-vystavka. Vidbytok. Ukrayins'ka drukovana hrafiKa KHKH- KHKHI stolit'. Available at: <https://bit.ua/2020/04/graphic-exhibition/> [in Ukrainian]
19. Romanenkova, Yu. (2003). Ukrayins'kyy ekslibrys ostann'oyi tretyny KHKH st. u svitovomu konteksti: osnovni evolyutsiyni fazy // Materialy V naukovotekhnichnoyi konferentsiyi [«AVYA-2003»], (Kyiv, zhovten') / Kyiv, s. 102-105 [in Ukrainian]
20. Romanenkova, Yu. (2014). Grafika Gennadiya i Arkadiya Pugachevskikh v sovremennom khudozhestvennom pole//Sb. mater. II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [«Problemy i perspektivy sovremennoy nauki»]. (Stavropol', 2014) [in Russian]

21. Romanenkova Yu. (2015). Ukrainskaya ekslibristika na mezhdunarodnoy arene sovremennoy grafiki // Mistetstvoznnavstvo Ukraïni, Vip. 15. Kiïv, s. 111-115 [in Russian]
22. Safonova, T. (2013). Ukrainskiy ekslibris: dekor i ornamentatsiya // Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki. Tambov, № 5, Ch. 1, s. 160-164 [in Russian]
23. Sklyarenko, H. (2018). Ukrayins'ki khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti. U 2-kh knyhakh. Kn. II. Kyiv, 288 s.: il. [in Ukrainian]
24. Sklyarenko, H. (2018). Suchasne mystetstvo Ukrayiny. Portrety khudozhnykiv. Vydannya tret'ye, ukrayins'koyu movoyu. Dopovnene. Kyiv. 472 s.: il. [in Ukrainian]
25. Romanenkova, J. (2002). Ex-libris in creative work of A. Litvinov // Contemporary International Ex-Libris Artists. Braga Codex, V. 1. P. 91-98 [in English]
26. V Kiyeye otkroyetsya unikal'naya vystavka grafiki. URL: https://24tv.ua/lifestyle/ru/v_kieve_otkroetsja_unikalnaja_vystavka_grafiki_n1051288

Information about the author:

Михальчук Вадим Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-8560-1846

ТВОРЧІСТЬ МАРИНИ ВАЩЕНКО ЯК ОДИН З ПРОЯВІВ МИСТЕЦТВА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Ірина Міщенко

ВСТУП

Актуальність теми зумовлена тим, що наявність різноманітних проявів в образотворчості України початку ХХІ ст., особливо, якщо це стосується доволі молодих авторів, нерідко знаходиться поза увагою мистецтвознавців. Ще більш справедливим це твердження є щодо художників, роботи яких складно віднести як до традиційного за вирішенням візуального мистецтва, так і до contemporary art. Тож доробок значної кількості таких майстрів не висвітлений у наукових публікаціях, попри те, що існують каталоги, статті у часописах, енциклопедичних виданнях, тощо. Отже, постає необхідність розглянути творчість цікавих художників, які формують один з варіантів розвитку сучасної візуальної культури України, активно впливаючи також на художні процеси, котрі відбуваються на теренах держави.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить, що ця тема на сьогодні не знайшла достатнього відображення у науковій літературі. Окремі короткі відомості про Марину Ващенко можна віднайти у каталогах виставок, у яких вона брала участь [10; 11] або була їх організатором [1; 4; 6; 7], та у довідкових й енциклопедичних виданнях [2; 3]. Проте, існують і статті, у яких частково висвітлено діяльність її як мисткині та кураторки проектів [5; 8]. Однак, незначна кількість таких розвідок не дозволяє говорити про достатню за повнотою характеристику чималого доробку цієї авторки. Не існує й узагальнюючої праці, у якій докладно було би проаналізовано різновиди та стилістичні особливості її творів, розглянуто втілені проекти. Останнє спонукає до вивчення тематики робіт та притаманних графіці й витинанкам художниці ознак.

Метою дослідження є осмислення витоків творчості та аналіз стилістичних відмінностей витинанок і графічних аркушів мисткині, розгляд спроб створення відмінної від існуючих на сьогодні в Україні моделі співпраці художників, особливостей організованих нею виставкових проектів.

Виклад основного матеріалу. Марина Ващенко народилася у Києві 1982 р. в родині художників — Лариси та Олександра Ващенко. У 2006 р. закінчила Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (кафедра монументально-декоративного мистецтва). М. Ващенко працює в галузі графіки та малярства, монументального мистецтва, а в її творчому доробку представлені живописні композиції, книжкова та станкова графіка, витинанки. Вона є також авторкою статей з історії українського мистецтва.

Мисткиня від 2006 р. є активним учасником виставок, стала переможцем Першого міжнародного пленеру-конкурсу художників-мариністів «Морська мушля» у номінації «графіка» у Созополі (Болгарія, 2010), отримала диплом першого ступеня Міжнародного фонду Національної академії мистецтв України (2016), диплом Третьої всеукраїнської трієнале абстрактного мистецтва «ART-AKT» (2016), Гран-прі Незалежного інтерактивного містичного фестивалю «Німфа» за втілення мотивів М. Гоголя (2019) тощо. Понад десять персональних виставок художниці відбулися у Києві, Львові та Тернополі від 2008 р.

У 2008 р. М. Ващенко стала членом Національної спілки художників України. Нині мисткиня викладає фахові дисципліни на кафедрі монументально-декоративного живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука.

У роботах Марини Ващенко відчутним є вплив середовища, в якому вона зростала та яке спонукало до вибору і тематики творів, і технік виконання. Доволі ранній вияв мистецької орієнтації позначився й на формуванні метафоричності мислення художниці, помітної в багатьох її творах.

Реалії повсякденного життя, історичні та літературні сюжети у її інтерпретації часто з'являються у вигляді знакових зображень, висхідною точкою яких стають сакральні мотиви. Нерідко вони набувають драматично-експресивного забарвлення, переданого вишуканою пластичною деформацією ламких та округлих форм («Тіні минулих літ», 2010, витинання; «Райська брама», 2014, туш, «Вир натхнення», 2014, туш). Оманлива подібність елементів до пізнаваних мотивів повсякденного буття, з промовистими і вигадливо-дотепними або іронічними деталями, несподівано руйнується фантазмагоричністю дійства, що відбувається на площині аркуша. Присутнє у творах звернення до глибинних шарів світобачення, асоціацій, етичних понять, властивих національній культурі і визначених у відібраних століттями вербальних формулах, подекуди втілюється в лаконічні образи, ніби перекладені авторкою на мову сучасної графіки. Від перших років одним з поширених мотивів у роботах художниці є дерево життя, котре постає то у вигляді «Дерева спокути» (2008, змішана техніка), то «Дерева, що чуло сповідь» (2014, витинання), іноді нагадуючи і традиційну іконографію «дерева Єсеева» (з циклу «Янголоманія», туш).

Породжуючи думки про зміст життя, подібні зображення дивують то ліричністю звучання, то незвичним, проте органічним поєднанням раціональності у сприйнятті світу і водночас оголеності почуттів. Класичні естетичні уявлення у творах художниці мовби скореговані дещо парадоксальним баченням людини сьогодення, а змістовно-просторова структура робіт з часом ускладнюється, підкреслюючи неоднозначність сприйняття світу навколо. Образи ж української міфології вирізняються особливою монументальністю,

нагадуючи давніх слов'янських ідолів, нерозривно пов'язаних з самою землею, на якій вони постали («Дідух», «Велес», 2009, витинання).

Працюючи у різноманітних техніках, мисткиня віднаходить виразність обрисів, створюючи стриману пластику ажурних, згеометризовано-гротескових або орнаменталізованих форм. Саме таке прагнення точності образних висловлювань у перші роки самостійної праці спонукало звернутися до витинанки з властивою їй лаконічністю чітких окреслень і силуетів. Однак у М. Ващенко навіть на початковому етапі витинанка мало нагадувала її традиційні народні форми, адже мислення художника монументального мистецтва відбилося як на тематиці робіт, які від початку були винятково сюжетними, так і на їхній стилістиці. Тож витинанки мисткині вирізняються складністю ажурних переплетень, в них нерідко використані кілька шарів різнокольорового (контрастного або близького за тоном) паперу, що утворюють простір, не порушуючи водночас виразність площинних зображень. Існуюча на перший погляд рівновага майже одразу руйнується наявністю асиметричних елементів, непомітних на початку. А кожен мотив складається з безлічі дрібніших, які захоплюють розмаїттям та витонченістю виконання. Такими є і витинанки 2017–2019 рр., в яких постають образи жінки («Перевтілення», 2017; «Мрійлива», 2018; «Трав'яна діва» і триптих «Зворотній зв'язок» 2019 р.).

У доробку М. Ващенко існує кілька важливих для її становлення й розвитку циклів, серед яких: «Янголоманія», ілюстрації до книги «Хмільний димар», «Гага Йога».

Цикл «Янголоманія» (туш) створювався протягом 2011–2020 рр., постійно видозмінюючись, набуваючи подекуди неоднозначного прочитання відомих образів. Янголи, народжені уявою мисткині, можуть видатися дещо неочікуваними, адже вони надто відмінні від суворих ангелів — стражів небесних, як не подібні і на зворушливо-сентиментальні зображення янголів, поширені у масовій культурі.

У творах Марини Ващенко янголи видаються такими ж суперечливими, як і саме життя, а їхні образи сповнені драматизму, а то й наділені несподіваною пристрасстю («Вир натхнення»). У цьому циклі, як і в інших графічних аркушах авторки, визначальним є поєднання символів й мотивів різних культур та історичних епох, а елементи фольклору цілком органічно сполучаються з візуальними ремінісценціями класичних творів («Стихія віри», 2014; «Райська садиба», 2014; «Таємниці лісових духів»). Так, язичницьке дерево життя перетворюється на біблійну оповідь про гріхопадіння, котра, своєю чергою, стає втіленням кохання, здатного долати не лише спокуси, а й негаразди.

Цикл робіт «Хмільний димар» створений за мотивами віршів, написаних батьком художниці — скульптором Олександром Ващенко, тексти котрого

вирізняються неординарністю й гостротою сприйняття, подекуди навіть епатажністю, та своєрідністю погляду на життя.

Графічне прочитання віршів людиною, котра найкраще відчуває автора, будучи генетично пов'язаною з ним, жодним чином, проте, не видається коментарем та звичайною візуалізацією літературного образу, який стає поштовхом до виникнення оригінальних аркушів, що відбивають сповнений символічних мотивів, алегорій і натяків світ уяви авторки. Прагнучи якомога точніше відобразити не так текст, як внутрішню структуру та сенс віршованих рядків, вона виконує емоційні, насичені деталями композиції з власними сюжетними лініями. Тож роботи набувають цілковито самостійного звучання, змінюючи акценти, настрій, доповнюючи та розширюючи межі літературного твору. Нерідко відчутною стає витончена провокація, виявлена через вдумливу дотепність не випадкових елементів та вигадливих співставлень. Просочені то гіркуватою іронією, то м'якою посмішкою, аркуші вирізняються точністю і особливою стриманістю вивіреної мови, а язичницькі мотиви переплітаються з рисами традиційної народної культури та мистецтва іконопису, відбиваючи неоднозначність світобачення художниці.

Сам же сюжет нерідко розігрується як театральне дійство, дещо нагадуючи стилістику ярмаркових видовищ — гостро-дотепних, подекуди дошкульних і повчальних, з яскраво вираженою морально-етичною складовою, бажанням застерегти, а не засудити.

Горизонталі, що формують простір аркушів, дозволяють зробити його складнішим та багатовимірним, увиразнюючи ідею поділу світу на земний і небесний, надреальний, підкреслюючи їхні відмінності і, водночас, неподільну єдність. Можливо, усвідомлюючи, як часто грань між добрим і злим виявляється надтонкою й ледь помітною, мисткиня використовує мотиви, що зримо позначають прагнення віднайти втрачений баланс між ними, подолавши внутрішній дискомфорт. Чи не тому важливим елементом стають зображення ланцюгів і мотузок, котрі утримують персонажів у земному існуванні, дозволяючи досягти чи зберегти бодай ілюзію хисткої рівноваги між праведним та грішним. Знаком цього, а то й символом долі стає й мотив терезів. Безліч нібито побутових деталей насичують аркуші, несподівано набуваючи значимості символів і перетворюючи сюжет на своєрідний квест, відкриваючи у ньому інші шари сприйняття. Звичні істоти у роботах художниці отримують дивні фантазмагоричні обриси, а ті ж таки чорти виглядають навіть не лукавими, а добродушними, своїми діями розвиваючи паралельну сюжетну лінію, насичуючи аркуші відтінками змісту.

Іноді образи стають особливо виразними, як у зворушливо-ніжній і разом з тим тривожній «Колисковій», де мелодія виникає з численних зображень

янголів та людей, візуально втілюючи поліфонію та відчуття нестримного наростання звуку.

Часом авторка вписує композиції у візерунчасті стрічки, ніби зупиняючи стрімкі кадри швидкоплинного життя. Ці смуги стають чи то рядниною, чи сіткою, яка утримує все розмаїття реальних та міфічних істот. У такі сітки бешкетні кози збирають зірки, вони ж стають повітрям-річкою, що рухає (а може, як і якорі, спиняє) колесо-пропелер злітаючого вгору млина. Подекуди зображення, ніби з мозаїки, набрані з декоративних елементів, що складаються у вигадливо-вишукану пластику мотивів, а орнаментальні фактури заповнюють напівпрозорі мережані силуети персонажів.

Виконані протягом 2011–2013 рр. графічні композиції циклу помітно різняться між собою. Так, у роботах 2011 р. відчуття неспокою виявляється через переважання різких діагональних ліній, подекуди рваних контурів, що виникають на тлі горизонталей, спокій яких порушується хіба що тональним контрастом чорно-білих плям. Окремі зображення виявляють помітний зв'язок з творами попереднього часу, зберігаючи властиву їм структуру, відносну симетричність та орнаментальність деталей, притаманне авторці прагнення впорядкованості й рівноваги. Інші позначені більшою розкутістю й фантазійністю, значно вільнішим використанням алегорій та пластичністю окреслень.

Її роботи — завжди прихована гра — зі змістом, знаками, нібито звичною й прочитуваною іконографією. Вони дають відчуття зрозумілості сюжету і раптом виявляють оманливість першого враження від них, спонукаючи вдивлятися в деталі, зануритися у непростий і мінливий світ самої художниці, раціональний і чуттєвий воднораз.

Рафінована чистота силуетів в одному аркуші в інших раптом вкривається плетивом примхливих, нестримних у своєму русі ліній, що нагадують стилістику доби бароко. Пластика робіт виникає з поєднання численних, часом підкреслено важких горизонталей, що не тільки відбивають тридільність світобудови, а й стримують потужну динаміку висхідних елементів, створюючи відчуття внутрішньої напруги й потенції майбутнього розвитку. Запрограмована ж рівновага симетрії, що нерідко є основою композицій, невимушено порушується зміщеннями, різномасштабними й ретельно опрацьованими деталями, кожна з яких доповнює й увиразнює зміст, ускладнюючи ритміку та змінюючи емоційне сприйняття.

В результаті втілення проєкту було створено не тільки експозицію графічних композицій, а й оригінальне художнє видання «Хмільний димар», видрукуване 2015 р. [9], яке демонструє можливості розвитку модерної української авторської книги, пропонуючи оригінальність дизайнерського вирішення (автор концепції видання — Ілля Нестеров).

Ще більш насиченими фантазмагоричними мотивами видаються виконані тушшю аркуші з циклу «Гага Йога», створені протягом 2017–2020 рр. Поєднуючи в собі образи, що нагадують і видіння, і фольклорних персонажів, і заразом мотиви-цитати з мистецьких творів минулих епох, роботи водночас виглядають більш конструктивними й раціонально вибудованими. В них значно важливішою є роль незаповненого зображеннями тла, що дає відчуття вільного простору і виразнішого прочитання силуетів. Супроводжуваний ще й власними рядками, цикл стає незвичним і цікавим переходом до наступного етапу творчості.

Попри активну діяльність в якості художника та педагога, М. Ващенко разом зі своїм чоловіком І. Нестеровим виступає і як організатор творчої колаборації "Nota Ruta" (2018) та авторка і кураторка декількох виставкових проєктів — «Крафторій» [6, 7] та «Арт-паралелі» [8]. Першою спробою залучити до виставок інших авторів і, передовсім, студентів, стала виставка витинанок, яка відбулася 2010 р. і згодом стала щорічною. Пізніше цей досвід було використано і в роботі над іншими проєктами.

Об'єднуючи художників різних уподобань задля реалізації певних ідей, засновники колаборації прагнуть підкреслити особливу важливість у мистецтві партнерства майстрів різного віку та досвіду, які поділяють прагнення втілювати розмаїті творчі ініціативи. Завдяки цьому кожна виставка доповнюється різноманітними елементами, зокрема, публічними лекціями з історії української культури, майстер-класами, демонструючи мобільність і відкритість мистецького простору та більшу варіативність комунікації з глядачем. Виникнення подібних неформальних проєктів свідчить про те, що відбувається поступова «децентралізація» художнього процесу, відхід від звичної за радянських і пострадянських часів моделі офіційних виставок та сталих об'єднань художників, а цікавими й успішними стають тимчасові — створені на період втілення певної ідеї, групи митців.

У 2018 р. було започатковано два проєкти: «Арт-паралелі» — задумані як експозиція, що репрезентує сучасну українську графіку в усіх її різновидах, та «Крафторій», у якому свої роботи представляють автори витинанок. Обидва проєкти у 2018–2019 рр. здійснювалися за підтримки Центру української культури та мистецтв у Києві. Виставки було задумано як спробу згуртувати художників задля розкриття як їхнього власного творчого потенціалу, так і сприяння розвитку мистецтва в Україні, створення новітніх моделей виставкових проєктів тощо.

Поєднавши досвідчених майстрів та митців-початківців, організатори наголосили на важливості власного оригінального погляду на світ, прагнення до самореалізації, які мають визначальне значення як імпульс до творення, і не обмежують учасників певною тематикою. Тож автори робіт вільно

обирають сюжети, мистецькі напрями і техніки, а основним критерієм відбору творів є професійність виконання. Йдеться, звісно, не лише про технічну вправність, хоча новаторські технічні рішення у галузі графіки — один з пріоритетів конкурсу «Арт-паралелі», — а про здатність вирішувати складні концептуальні речі, створювати оригінальні роботи.

Тож в експозиції було подано графіку та витинанки митців з різних регіонів України, що ніби в мініатюрі відбиває відмінності та подібні риси художнього процесу на вітчизняних теренах. Розмаїття тематики, технік виконання й художніх уподобань авторів створили відчуття несподіваності й невимуженості, яке панувало в експозиції. Незважаючи на те, що подекуди глядача зупиняло неочікуване поєднання у творах лірики та трагічності, споглядального настрою і визначеності життєвого кредо, подивування буттям з гостротою сприйняття його проявів. Одні з митців у найменших деталях намагалися відобразити пізнавані предмети, інші прагнули лаконічності висловлювань, залучаючи й візуальні елементи, запозичені з мистецтва модернізму. В експозиції зустрічалися і своєрідні ремінісценції образотворчості середини ХХ ст., звернення до ретро, і роботи, в яких відбилася іронічність та парадоксальність погляду на світ доби постмодернізму.

Роботи одних майстрів вирізняли співставлення фактур, утворених слідами різця, хистка рівновага регулярності й удаваної хаотичності штрихів, інші відзначилися продуманістю і ретельністю рисунка, лаконічністю форм та стриманістю колірних поєднань. Деякі автори зверталися до створення орнаментальних композицій, в яких симетрія підкреслює сталість, у когось реальні об'єкти стали поштовхом до гри з формами та фактурами. Подекуди аркуші перетворювалися на етюди емоцій та поезії, втілення магічної феєрії, або ж світ людей поставав у драматичних і динамічних образах.

Проекти «Арт-паралелі» та «Крафторій» вирізняються і незвичною процедурою визначення переможців конкурсу, оскільки це мають робити самі автори, проголосувавши за дві найцікавіші роботи в експозиції. Як вважають організатори, така ідея забезпечує не лише максимально чесне й неупереджене голосування, а й залучає художників до певного співставлення творчих ідей, наділяє їх здатністю змінювати перебіг подій. Останнє виявилось дуже актуальним сьогодні, бо ж у людей існує не завжди зреалізована потреба не тільки спостерігати за діями інших, а й впливати на них. Заразом підсилюється і відчуття змагальності, виникає момент невимуженої гри з непередбачуваним результатом. До речі, самі організатори, теж будучи учасниками виставки, не отримують жодних відзнак.

До слова, голосування учасників часто виявляє запит на технічну майстерність та емоційну чуттєвість. Загалом виник цікавий формат камерних проєктів, які можуть експонуватися як у звичних просторах залів, так

і в майстернях художників, позбавляючи виставку відчуття офіціозу, а натомість створюючи атмосферу творчого спілкування різних за віком та мистецькими уподобаннями авторів і глядачів.

Важливим є й те, що кожна виставка завершується виданням цікаво вирішеного дизайнерського каталогу, авторами якого також стають І. Нестеров та М. Ващенко, відкриваючи ще одну грань власної творчої реалізації.

ВИСНОВКИ

Аналіз доробку Марини Ващенко доводить наявність значного розмаїття варіантів, в яких існує мистецтво доби постмодернізму в Україні. Адже у її роботах можна застерегти мотиви з візуальної культури багатьох епох, поєднані зі спадщиною народної образотворчості, фольклорними елементами, проявами модернізму перших десятиліть ХХ ст., тощо. Водночас, художниця випрацювала власну пізнавану стилістику, в якій відчутною є осмислення символіки різного походження і часу, багатство складних асоціативних співставлень та властива сучасності неоднозначність трактування змісту. Працюючи у багатьох техніках, М. Ващенко надає їм незвичного звучання, прагнучи виявити можливості кожної з них.

У творах художниці багато пізнаваних деталей, пов'язаних з історією та реаліями українського суспільства, а графічні аркуші демонструють тяглість традицій нашої культури, їхню затребуваність на нинішньому етапі розвитку, органічність поєднання елементів класичного і сучасного мистецтва. М. Ващенко нерідко пропонує відмінне від звичного прочитання відомих образів, проте визначальним стає гармонійне поєднання елементів національного фольклору та мистецтва сьогодення, втілене у мелодійних або експресивних зображальних формах виконаних нею графічних циклів.

Проте, авторка не обмежується тільки роботою над графічними аркушами чи витинанками, намагаючись впливати на художній процес в Україні шляхом створення різнопланових проектів, видань та творчих колаборацій, котрі мають за мету об'єднувати майстрів кількох поколінь і відмінних мистецьких уподобань задля втілення тих чи інших ідей, зменшення формалізації спілкування як художників між собою, так і глядачів з авторами.

ABSTRACT

Мета статті: аналіз графічних творів та витинанок київської художниці Марини Ващенко і здійснених нею протягом 2010–2019 років виставкових і видавничих проектів, в яких синтез набутків класичного й народного мистецтва постає як цікавий та своєрідний варіант прояву візуальної культури доби постмодернізму. **Методологією дослідження** є системний підхід, застосування мистецтвознавчого аналізу, методів порівняння та узагальнення.

Наукову новизну дослідження складає розкриття особливостей, характерних для творчості авторки та її діяльності як педагога й організатора різноманітних імпрез, введення у науковий обіг відомостей про молодих представників сучасного українського мистецтва. **Висновки.** Аналіз доробку Марини Ващенко дозволяє простежити, як формуються яскраві індивідуальні прояви в образотворчості України початку ХХІ ст. Ґрунтуючись на традиційній системі академічного навчання (М. Ващенко студіювала монументальний живопис у Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука), вона випрацювала цілком оригінальний спосіб втілення власного світобачення у графічних серіях та витинанках. Роботи мисткині побудовані на складній системі асоціацій, вони вирізняються несподіваністю композиційних рішень та зображальних метафор, насиченістю промовистими деталями. У її творах присутня й притаманна епосі постмодернізму іронія, сполучена з глибокими філософськими роздумами та відчутною емоційністю. Прагнення впливати на розвиток художнього процесу сьогодення спричинилося до створення цікавих експозиційних проєктів, до яких залучені і професійні автори, і студенти мистецьких вишів. М. Ващенко разом зі своїм чоловіком І. Нестеровим організували також колаборацію “Nota Ruta”, покликану підкреслити цінність у культурі партнерства людей різного віку та досвіду, проте готових до експериментів і змін, втілення різноманітних ініціатив. У межах існування колаборації щороку здійснюється декілька проєктів, що вже стали традиційними. Серед них — виставки витинанки та графічних робіт, організація інтернет-заходів, видавнича діяльність.

Ключові слова: Марина Ващенко, Ілля Нестеров, “Nota Ruta”, витинанка, образотворче мистецтво України ХХІ ст.

MARYNA VASHCHENKO'S WORK AS ONE OF THE MANIFESTATIONS OF THE ART OF POSTMODERNISM

The purpose of this article: analysis of graphic works and vytynanky of Kyiv artist Maryna Vashchenko and her exhibition and publishing projects in 2010–2019, in which the synthesis of classical and folk art appears as an interesting and unique version of the visual culture of postmodernism. **The research methodology** is a systematic approach, the use of art analysis, methods of comparison and generalization. **The scientific novelty** of this study is in the disclosure of features characteristic to the author's work and her activity as a teacher and organizer of various events; the introduction into scientific circulation of information about young representatives of contemporary Ukrainian art. **Conclusions.** Analysis of the work of Maryna Vashchenko allows us to trace how bright individual manifestations

are formed in the art of Ukraine at the beginning of the 21st century. Based on the traditional system of academic education (M. Vashchenko studied monumental painting at the Mykhailo Boychuk Kyiv State Institute of Decorative Arts and Design), she developed a completely original way of embodying her own worldview in graphic series and vytynanky. The artist's works are built on a complex system of associations; they are characterized by unexpected compositional solutions and pictorial metaphors, saturation in eloquent details. In her works there is an irony inherent to the epoch of postmodernism, combined with deep philosophical reflections and tangible emotionality. The desire to influence the development of today's artistic process has led to the creation of interesting exhibition projects, which involve both professional authors and students of art universities. M. Vashchenko together with her husband Ilya Nesterov also organized collaboration "Hota Ruta", designed to emphasize the value in the culture of partnership of people of different ages and experiences, but still ready for experiments and change, for the implementation of various initiatives. As part of the collaboration, several projects that have become traditional are carried out every year. Among them are exhibitions of vytynanka and graphic works, organization of Internet events, publishing activities.

Key words: Maryna Vashchenko, Ilya Nesterov, "Hota Ruta", vytynanka, fine arts of Ukraine of the 21st century.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арт-паралелі. Виставка-конкурс графіки 2019 : кат. Київ, 2019. 64 с.
2. Ващенко Марина Олександрівна. *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Ін-т енцикл. дослідж. НАН України, 2008. Т. 8. С. 684.
3. Ващенко Марина Олександрівна. *Художники Києва. Українське образотворче мистецтво 1991–2011 років. Живопис. Графіка. Скульптура* / упоряд. В. Андрієвська, вст. ст. Л. Андрієвський. Київ : Криниця, 2011. С. 477.
4. Витинанка : кат. Київ, 2010. 20 с.
5. Косицька З. Стилістичні паралелі у творчості українських і литовських майстрів витинанки на сучасному етапі. *Декоративне мистецтво в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століття: проблеми збереження національної своєрідності в умовах глобалізації* [колект. монографія]. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2019. С. 146–167.
6. Крафторій 2018. Виставка-конкурс сучасної витинанки. Київ, 2018. 44 с.
7. Крафторій 2019. Всеукраїнська виставка-конкурс витинанки. Київ, 2019. 40 с.
8. Міщенко І. Арт-паралелі 2019. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 3. С. 64–65.

9. Хмільний димар. Київ : Інтерконтиненталь-Україна, 2015. 40 с.
10. ART-AKT. Третя всеукраїнська триєнале абстрактного мистецтва. Чернівці : ДрукАрт, 2016. 44 с.
11. ART-AKT. Четверта всеукраїнська триєнале абстрактного мистецтва. Чернівці : ДрукАрт, 2019. 64 с.

REFERENCES

1. Art parallels. Exhibition-competition of graphics 2019 (2019). Kyiv [in Ukrainian].
2. Vashchenko Maryna Oleksandrivna (2008). *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Kyiv: Encyclical Institute research. NAS of Ukraine, Vol. 8, 684 [in Ukrainian].
3. Vashchenko Marina Alexandrovna (2011). *Artists of Kiev. Ukrainian fine arts 1991–2011. Painting. Graphics. Sculpture. Emphasis*. Kyiv: Krynysia, 477 [in Ukrainian].
4. Vytynanka [catalog] (2010). Kyiv [in Ukrainian].
5. Kosytska Z. (2019). Stylistic parallels in the work of Ukrainian and Lithuanian masters of vytynanka at the present stage. *Decorative art in Ukraine in the late XX — early XXI century: problems of preserving national identity in the context of globalization* [col. monogr.]. Kyiv: IMFE Publishing, 146–167 [in Ukrainian].
6. Kraftoriy 2018 (2018). Exhibition-competition of modern vytynanka. Kyiv [in Ukrainian].
7. Kraftoriy 2019. All-Ukrainian exhibition-competition of vytynanka. Kyiv, 2019. 40 p. [in Ukrainian].
8. Mishchenko, I. (2019). Art parallels 2019. *Obrasotvorche mystectwo*, 3, 64–65 [in Ukrainian].
9. Drunken chimney (2015). Kyiv: Intercontinental-Ukraine [in Ukrainian].
10. ART-AKT. Third All-Ukrainian Triennial of Abstract Art (2016). Chernivtsi: DrukArt [in Ukrainian].
11. ART-AKT. Fourth All-Ukrainian Triennial of Abstract Art (2019). Chernivtsi: DrukArt [in Ukrainian].

Information about the author:

Міщенко Ірина Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва
e-mail: irynart@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-3525-5885>

ТІЛЕСНІСТЬ В МИСТЕЦТВІ. ЖАНР «НЮ»

Ірина Скорик

ВСТУП

«Ню» від французького *nudité* (оголення) — жанр художнього мистецтва, предметом якого є зображення оголеного тіла. Саме оголення в мистецтві — це ідеалізація та естетизація форм людського тіла, які відомі з глибокої давнини — в єгипетському та античному мистецтві, та мають на увазі не тільки милування, а й естетичне прагнення. «Відверта чуттєвість жанру «НЮ» гарно висловлює чоловіче начало людства, яке в силу своєї полярності назавжди спрямоване до оспівування краси жіночого тіла», вважає В. Власов. А саму коротку відповідь на питання, що є нагота в мистецтві дає К. Кларк: «Це художня форма, винайдена греками в V столітті до нашої ери, точно так само як опера — форма мистецтва, винайдена в Італії в XVII столітті. Цей висновок, звичайно, занадто грубо підкреслює, що нагота — не є предметом мистецтва, але є його формою».

Головні тенденції, які історично склалися в цьому жанрі мистецтва, передбачають, по-перше, оголена натура в загальноприйнятому контексті — це перш за все феномен західного мистецтва. Тому розвиток жанру логічно розглядати на прикладі саме європейського мистецтва. По-друге, відношення до чоловічого і жіночого оголення завжди мали контрастні відмінності і в різні періоди розвитку мали різні ролі.

Зображення оголеної натури — завжди було джерелом натхнення для художників протягом всієї історії існування мистецтва. У зображенні людського тіла є щось загадкове і абсолютно прекрасне, особливо оголена фігура, яка привертає увагу і глядачів, і критиків та спонукає до уважного розгляду твору мистецтва.

Оголення з часів античності до сучасності, пройшовши періоди розквіту та суворих заборон, сформоване у середині XIX ст. в окремий жанр, в мистецтві не втратило неоднозначного сприйняття суспільством. Тому відстеження проблем розвитку жанру та їх розгляд протягом декількох періодів розвитку, дає змогу відстежити закономірності, за допомогою яких можна спрогнозувати методи роботи з проблемами, або звернутися до минулого досвіду у їх вирішенні.

Оголена натура в мистецтві, мабуть, найбільш щира і прекрасна його іпостась, тому що сам процес оголення для людини так само природний, як скидання листя деревами в певну пору року. Ось чому не дивно, що зображення оголеного людського тіла, з'явилося в самому ранньому періоді розвитку мистецтва, коли саме поняття мистецтво ще не сформувалося.

Споглядання оголеного тіла — привертає глядача на рівні свідомості, та, водночас, викликає неоднозначні думки і почуття. Людина не реагує так бурхливо на жодне інше зображення, чи то прекрасний краєвид, чи зображення чудової тварини. Тільки розглядаючи собі подібних, мозок вдається до порівняння, набуває здатності любити чи ненавидіти власне тіло, а іноді й боротися з «внутрішніми демонами». Це завжди пов'язане з усвідомленням свого людського ества, тобто самоусвідомленням.

Майстер, зображуючи тілесність, зриває всі заборони і обмеження, розкриваючи натуральну красу, створену самою природою. В усі часи: оголене тіло малювали, створювали скульптори, фотографували, ілюстрували (гравери), але в той самий час його, або вихваляли, або критикували, або забороняли, або демонстрували для всіх. В будь-якому разі все це викликало цілий спектр різних емоцій від захоплення і щастя до гніву і ненависті.

Дивовижно те, що поява людини на світ в оголеному вигляді ніколи не викликала ніяких негативних емоцій, а все подальше життя питання оголеності пов'язане з умовностями, котрі диктує соціум, що власне й породжує дуалізму, який несе або творчий, або руйнівний характер. Через те, що людина — частина соціуму, і не завжди здатна самотійно формувати свої погляди та смаки по відношенню до тілесності. «Эротическое искусство, как и всякое средство, воздействующее на психику и поведение человека, может иметь как созидательное, так и разрушительное начала. Всё зависит от поведения власть имущих, от культуры большинства и, естественно, от знания предмета» Є. Роїк.

Якщо згадати тоталітарні режими ХХ століття, то вони завжди заперечували та переслідували саме оголеність в мистецтві. В нашій країні це було особливо виражено за часів СРСР, у Німеччині в добу фашизму і т.д.

На відміну від тоталітарного режиму, «гіпер демократичність» до спокус, які викликає *nudité*, призводить до протилежних крайнощів — розпусти та повному виродженню моральних норм і правил. Таким прикладом є Римська імперія, розпад якої був тривалим та поступовим, що призвело до повного знищення моральних норм у багатьох сферах суспільного життя.

Таким чином, один з головних суперечливих моментів оголеності — громадська думка, сформована тим соціально-політичним настроєм, який представляє правлячий режим в будь-якій країні. Мабуть, тому пошук «золотої середини» в питаннях морального посилю *nudité* не втрачає своєї актуальності в сучасності. Іншими словами, з моменту зародження понять «голий» або «одягнений» — оголення виступає головним предметом дискусій. Мистецтво крізь віки демонструє не лише зразки ідеального тіла, а головну дискусію — тілесність і її сприйняття свідомістю.

1. Тілесність у культурно-мистецьких традиціях (від античності до формування у окремий жанр во Франції у XIX ст.)

Зображення тілесності в мистецтві має давню традицію, котра сягає часів античності. Саме тоді вона сприймалась як досконале творіння, адже аналогічну будову мали боги Олімпу. Греки завжди прагнули досконалості, це стосувалось і тіла: палестри, гімнасії були заповнені чоловіками. Адже саме чоловіче оголене тіло було основною темою античного мистецтва. Тільки Пракситель дає життя жіночому НЮ в IV ст. до н.е. Однак завдяки цьому ще яскравіше постає проблема гендерної нерівності в тогочасному суспільстві. Подвійні стандарти зберігалися дуже тривалий час (від періоду Римської імперії і практично до кінця XIX століття).

Період появи християнських догм скоротив та остудив зацікавленість до тілесності в мистецтві до мінімуму. І дав змогу на досить тривалий час домінувати єдиним постійними персонажам *nudite* — Адаму, Єві і Христу. Ситуація кардинально змінюється в часи Ренесансу, коли серед інших жанрів, формується і НЮ, у його жіночій іпостасі.

Античній цивілізації, яка дивиться на світ крізь призму філософських вчень і математичних закономірностей. Також ця височина і пишномовність була витоком того самого естетичного значення мистецтва в житті суспільства, яке було здатне впливати на всі сфери його життя.

Таким чином, оголене грецьке, а згодом і римське мистецтво — це ідеалізація людської природи, яка уособлює сувору геометричну пропорцію, молодість і здоров'я атлетичного тіла. Це безумовно було притаманне Численні зображення Аполона, яскраве тому підтвердження. Статуї «Дискобол» Мирона, «Доріфор» Поліклета і «Зевс Олімпійський» Фідія (V ст. до н. е.), вважаються неперевершеними шедеврами всієї Світової культури донині. Ларісса Бонфанте, вважає, що саме «.. греки привнесли в нашу культуру ідеал чоловічої наготи в сенсі Найвищого уявлення краси».

Беручи до уваги різне відношення до героїчної чоловічої та невизначеної жіночої наготи, а також з огляду на соціально-політичний уклад щодо відмінності чоловічого і жіночого значення в житті суспільства Стародавньої Греції, можна встановити фундаментальну модель жіночої ролі. А відповідно і вплив жіночих образів на мистецтво. Тому можна зробити висновок, що у різні періоди Давньогрецької історії поява жіночих і чоловічих образів в мистецтві ґрунтувалася виключно на їх ролях в суспільстві, а ставлення до жіночого образу завжди було кардинально протилежним чоловічому. Тобто походження жіночого оголеного тіла відрізняється від чоловічого. Там, де оголене чоловіче тіло асоціюється з досконалою атлетичністю і асоціативною божественністю, жіноче тіло асоціюється, в кращому випадку, лише з дітонародженням.

Найбільш наочно розглянути це затвердження можна на прикладі Афродіти Кнідської, створеної Праксителем — яка вважається першим естетичним жіночим оголенням у мистецтві. Як і грецькі чоловічі статуї, вона мала трохи ідеалізовані пропорції, засновані на математичних співвідношеннях, хоч була створена з реальної натурниці — гетери. Щоб пом'якшити ефект від «nudite», незвичний для сприйняття богині в тогочасному сіспільстві, Пракситель зобразив її в невимушеній позі з поверненою у бік головою і однією рукою, що прикриває тіло. Що швидше за все повинно було уособлювати жіночу скромність, проте додало їй той самий вишуканий еротизм, який буде копіюватися іншими майстрами протягом багатьох століть.

Поширення та остаточне панування *християнства* за часів пізньої Античності, внесли глобальні зміни у стосунки між суспільством та мистецтвом найбільш в релігійній площині, що вплинуло і на творчість художників. На відміну від язичництва, християнство не вітало і, більш того, заперечувало оголенні зображення. Але саме непередбачене, що християнські погляди повністю виключили атлетизм, як головну красу оголених зображень. Що, безумовно, знизило планку цінності самого людського тіла. Зображення наготи в такому контексті взагалі виключалося. Християнство несло з собою філософію релігійних роздумів, розсудливості і надуманої духовності. Надалі це призведе до перекосів у сприйнятті цілісності людської суті, яка згідно з релігійними канонами складалася з тіла і душі. Але — душа — вища складова людської сутності, а тіло тільки оболонка, яка поступово стає джерелом сорому і гріховності. Таким чином, оголені зображення стали рідкісні в мистецтві. І поступово змінилися пропорції, що поширилися в готичному мистецтві та замінили ідеальні атлетичні тіла на безформні фігурки.

Суть історії, вигнання Адама і Єви з раю вважається у християн найбільш повчальною, тому їх нагота зображується виключно в зловісному світлі «І були вони нагі обоє, Адам та жінка його, і вони не соромились» (Бытие 2, 25), але спокусившись «забороненим плодом» і схиливши до гріхопадіння Адама — перша жінка назавжди прирікла жіночий рід на страждання і хулу за скоєне. Що в першу чергу стало ідеальним поводом для хули наготи (особливо жіночої) в мистецтві.

І, якщо, ранні християнські образи Адама і Єви іноді порівнюють з ідеальними фігурами дохристиянського мистецтва. Деякі зображення Єви, знайдені в розписах катакомб дуже схожі на Венеру, а зображення Адама нерідко нагадують атлетів еллінських статуй. То, в середньовічних зображеннях фігури втрачають анатомічну ідеалізацію, пози стають все більш «зігнутими» від сорому, а згодом, на місті геніталій виникають фігові листи. Їхні образи — символи спокутування гріха і вічного сорому. *Перворідним гріхом виступає*

навіть не проступок Єви, а сама нагота. Тому головне покарання людства не труднощі і муки, на які нас передірік Господь, а саме сором і неприйняття власного оголення.

Виникнувши в період Середньовіччя нова ренесансна культура перебувала в його рамках і під його впливом. Можливо, це є однією з причин її обмеженості і доступності лише елітним верствам населення.

Окрім мистецького елітарного сенсу *Ренесанс* приніс в життя суспільства ідеї любові до людини як центру Всесвіту. Розпочавшись з відродження особистості та тілесності людини, ренесансне мистецтво сколихнуло саму чутливу сторону людської душі — любов до оголеного мистецтва. Не важко здогадатися, що тематика тілесної нагоди, яка втратила свою свободу та загальнодоступність, притаманну їй в Античні часи, просувалася важче за все. Та результат був того вартий. Безперечно ідеї Ренесансу позичені з Античності, (можна сказати саме повернення до Античності) є великою заслугою, або «Відродженням» в прямому сенсі. *Ренесанс зміг не просто розвинутися в цілу епоху, він зрушив догматичні заборони, змусивши до наукового мислення, але науковість почалася саме з мистецтва.*

Поринув також у релігійні верстви життя суспільства в цілому. Тому що «нічого так не переконує в досконалості оголеного тіла, як те, що не дивлячись на властиву християнству огиду до нагоди, саме оголена фігура Христа була визнана канонічною». Мистецтвознавці мають декілька пояснень щодо цього факту. Можна припустити, що християнські догми, які вселяли віруючим, що тіло — як джерело гріхопадіння людини, заслуговує страждання. І син Божий, який прийняв людську подобу, прямий доказ цього. Та канонічність його оголеної фігури насправді мала довести, що змучене тіло — є торжеством духу, що зміцнювало віру християн в тлінність плоті і вічність духовного. Навіть те, що зображений Христос — майже оголений не визивало ніякої привабливості, а призводило до почуття відторгнення до плоті, як до чогось хворобливого. Може тому що «... смерть — це тільки перехід душі в менш сувору стихію, де про тіло згадують скоріш у зв'язку з чутливою радістю, ніж у зв'язку з його важливістю та заслугами» (Kennet Clark 2004)., «П'єта» («Оплакування Христа») Мікеланджело — до сих пір вважається неперевершеним шедевром в душі трагічного еротизму.

Але, не зважаючи на релігійні заборони, шедеври жіночого НЮ, створені в цей час сприяли виходу жіночого оголення не тільки на один щабель з чоловічим, а й надає йому деяку свободу і незалежність від ідеалізації пропорцій, загальноприйнятих протягом стількох століть.

У XIX ст. Франція стала країною, що хизувалась науковим світоглядом, вільним від релігійних заборон і моральних настанов. Для цього були й необхідні передумови: підкреслене розкріпачення жіночого НЮ у XVIII столітті,

починаючи з Буше з його фривольними сюжетними лініями, а також співпраця художника з реальними натурницями — королівськими фаворитками.

У XIX ст. з'являються революційні роботи французьких митців, які перевернули свідомість суспільства, оголену жіночу натуру представили у новому статусі — звільнену від ідеалізації та сповнену чуттєвості, котра зачіпала «основні інстинкти». Вагомий внесок зробили імпресіоністи, які додали жіночому оголенню популярності та закріпили його місце в мистецтві.

Поява фотографії у Франції підхопила традиції жанру НЮ та надала йому різних нюансів, викликаючи неоднозначні реакції в суспільстві. Це стало початком розвитку фотомистецтва НЮ, яке багато досягнуло в подальшому і до сьогодні.

Вважається, що не дивлячись на появу художніх академій у Франції, в XVIII ст. чоловічі моделі використовувалися художниками набагато частіше ніж жіночі аж до XIX ст.

До кінця 1800-х, проте, використання оголених моделей було обмежено Академіями або студіями відомих художників. Стандартами для Академічного мистецтва були давні класичні канони, які залишалися незмінними аж до 50-х років XIX століття. Прихильність до класичного мистецтва, за прийнятою Академією думкою, підвищувало і престиж оголеного мистецтва, але строго в класичних рамках.

Але треба зауважити, що взагалі починаючи з XVIII ст. Францію можна вважати благодатним ґрунтом для всього, що пов'язано з жанром НЮ. Академізм в мистецтві, стандарти якого встановлені на основі античного мистецтва, зберігся у творах французьких митців також протягом усього XIX століття, що автоматично підвищувало і популярність оголеної натури. Створюється враження, що історія оголення в західному мистецтві в її класичному сприйнятті у XVIII – XIX століттях є даниною поваги до Античності та золоті епохи Ренесансу та намагається заповнити і доповнити ті моменти, які в силу релігійно-суспільних заборон були виключені з творчості майстрів минулого особливо коли еротичність оголеного тіла була образлива для мистецтва.

Та, наскільки можна судити, у Франції стався зсув в бік вільної моралі в мистецтві, що дозволило імпресіоністам і іншим художникам відкинути норми Академії щодо жіночого оголеного тіла і створювати більш вільні сюжети. Можливо саме це, в подальшому призвело до пом'якшення норм і правил Академії, а можливо суспільство давно бажало більше розкутих сюжетів і цей зсув в бік свободи жіночого НЮ стався штучно, тому що прийшов час. Тому, саме з цього часу оголення в мистецтві законно знаходить своє призначення, засудження його відходить на другий план. І Франція як законодавиця свободи і демократії, по праву стає першою країною, котра затвердила і дала ім'я жанру НЮ.

Таким чином, безумовним стає факт, що в XIX столітті саме завдяки «французькій першості» стає очевидним повний тріумф оголеної жіночої натури як в академічному живопису, так і в скульптурі. Не зважаючи на використання прийомів орієнталізму, та подальшої експлуатації міфологічних сюжетів.

Появу в той же час фотографії у Франції, з одного боку вважається датою затвердження поняття «жанр НЮ» та з другого датою першого серйозного розколу, який виділив таке явище як «порнографія» в окреме поняття. І цей подвійний аспект жанру живе і розвивається до нині. Народжує все нові спори, змінюючи поняття та проявляючи нові несподівані проблеми жанру.

Як можна помітити, з появою фотографії з'являється колаборціанізм співіснування фото НЮ з живописом. З одного боку, це викликає часте конкурентне коливання з одного боку в інший, але, з іншого боку, це протистояння є ґрунтом для натхнення обох видів зображень. Зараз важко уявити життя без фотографії з її технічними можливостями і безмежністю форм відтворення. Цим пояснюються нові ідеї і несподівані фокусування в жанрі НЮ. Оголене тіло тепер має можливість зливатися з природою, бути частиною інтер'єру, мати незвичайні ракурси і значення самого себе (тіла) в просторі. Творче «співіснування» НЮ в живописі і в фотографії постійно трансформується.

Які цінності, котрі суспільство вважає досить важливими для втілення в мистецтві? Ці питання є предметами постійної суперечки в сучасному світі мистецтва. Виставки живопису та виставки фотографії проходять з однаковим успіхом і «ціна питання» на сучасних аукціонах у тих і інших робіт буває абсолютно ідентичною. Мистецтво фоторграфії НЮ давно відійшло від «примітивної» еротичної складової, яку спочатку несли перші знімки — дагеротипи.

2. Сучасне НЮ. Нові форми вираження тілесності та проблеми жанру

Особливо активним стає вираження тілесності в мистецтві у XX – XXI століттях. НЮ у фотомистецтві набуває великого розвитку. Оголення в мистецтві впливає і на побутове життя. Водночас, щодо НЮ вводяться поняття «еротика» та «порнографія». Адже оголене тіло використовується активно в світі реклами і має не завжди естетичний контекст. Експлуатація «основного інстинкту» характеризує улюблений трюк XX – XXI століття для привернення більшої уваги в рекламних цілях. Оголеність стає прийомом візуального задоволення, який посилюється використанням ідеалізованих жіночих тіл моделей, підтверджуючи слоган: «сексуальність — кращий продавець».

Сьогоднішні фотороботи великих «метрів об'єктива» також складні і індивідуальні, як і твори художників. Потрапляючи на фотовиставку майстрів, що володіють найвищими титулами, свідомість часом не в змозі оцінити технічні складності і трудовитрати, але краса і досконалість тіл моделей здатні

викликати ті ж думки, які хвилювали античних майстрів при зображенні оголеного тіла. Ті ж пропорції, часто ті ж пози, що підкреслюють найкрасивіші вигіни тіла і звичайно тонка грань між еротизмом і хіттю, яку фотографу так важко утримати в «рамках».

Вічна боротьба принципів дозволеного і недозволеного рівня оголеності не втратила актуальності. Єдині параметри і пропорції, закладені Праксителем при створенні Афродіти, мало змінилися протягом століть і є еталоном краси сучасних моделей, які найчастіше потрапляють в об'єктив. Абсолютний реалізм, що прийшов в жанр НЮ з появою фотознімків, викликає самі палкі дискусії як в законодавчій, так і в суспільно моральній площині сучасного соціуму.

Простежуючи майже 200 річну історію фотографії НЮ можна помітити ту ж тенденцію — злетів і падінь, що чергуються в залежності від настроїв і потреб суспільства, яку пройшли живопис і скульптура НЮ.

Здавалося б сучасний світ, збагачений великою спадщиною майстрів минулого, що має колосальний історичний досвід, в стані прийти до спільної думки. Але, навіть в самих демократично налаштованих країнах, які пройшли сексуальну революцію 60-70-х рр. XX століття, законодавчо закріпив права сексуальних меншинств і трансгендерні зміни людського тіла, спостерігаються перепади «настрою» суспільної моралі щодо оголеного людського тіла.

У своєму становленні мистецтво завжди було підвласне саме емоціям і сприйняттям своїх глядачів. Те, що несли великі майстри в суспільство, їх посил і сформували протягом століть поняття стилів, які завжди піддавалися фільтру з боку влади, релігійних принципів тобто основних «джерел» формування думки і проектування його в маси. Оскільки мистецтво НЮ завжди було перевагою прогресивних і освічених верств населення, саме вони формували рівень потреб того чи іншого жанру.

Феномен еротичної фотографії незаперечний — він дав можливість творцям миттєво втілювати будь-які задуми і наочно експериментувати з людським тілом, доводячи його до досконалості при збереженні природних пропорцій. Ставши абсолютно звичним явищем фотографія НЮ вирівняла естетичне сприйняття між різними верствами населення, зробивши свою присутність в повсякденному житті звичним явищем. І звівши еротизм в критерій оцінки оголеного зображення. Але еротичний інтерес лише вторинний елемент образотворчого мистецтва — в мистецтві фотографії. Основний фокус зосереджений не тільки на красі тіла моделі, а ще й на вигідну сюжетну лінію та постановку пози, які допомагають уникнути «невірного» сприйняття.

Наприклад — очі, які здатні змінити зміст фотографії, а саме погляд моделі. У гламурних (знятих для модних глянцевиx журналів) і порнографічних знімках модель дивиться прямо в камеру, а в художній фотографії її погляд в буквальному сенсі глядачеві доводиться ловити. В цьому і є секрет мистецтва

Великих метрів фотографії. Деякі з них зробили справжню революцію ставши першопрохідцями при створенні своїх робіт в модній індустрії, де гламурні фото стали «художніми творами фотографічного мистецтва».

У наші дні, перебуваючи на піку популярності, фотографія оголеної натури знімається і виставляється по всьому світу. Незважаючи на те, що ню є важливою частиною історії від даггеротіпов до фотознімків з моменту появи, створення «шедевра» в даному жанрі НЮ набагато складніше завдання, ніж створення живописного полотна з подібним сюжетом. У фотографії є більша ступінь ймовірності перейти в розряд «порнографії» і анти-гламуру. І справжньому майстру потрібно бути гранично обережним, щоб не перетнути ту тонку грань, коли його робота перестає бути мистецтвом.

Взагалі, найкращим прикладом, за допомогою якого можна коротко відстежити історію фотографії НЮ — це історія самого популярного в історії XX – XXI століття календаря *Pirelli*. Над створенням якого в різні часи працювали найвідоміші фотографи.

головне «обмеження свободи» при використанні оголеного тіла в XX і XXI ст., навколо якого не вщухають суперечки — перехід межі, коли оголене тіло несе виключно сексуальний посил. Прийом, який прийнято називати «неявною наготою», або «грубим натяком» на наготу. Тобто шокування одкровенням, з використанням тих прийомів, які для сучасного світу зовсім не є заборонами. Та наслідки таких дій, які породжують сучасні проблеми жанру НЮ в контексті неоднозначного сприйняття його в суспільстві (соціальних мережах).

Насамперед сучасні проблеми НЮ пов'язані, як було зазначено з появою понять «Еротика» та «Порнографія», які внесли в мистецтво НЮ розкол і посилили дуолізм сприйняття. Якщо зазначити коротко, то еротика — соціально прийняте поняття, а порнографія — ні. Іноді обидва поняття «еротика» і «порнографія» узагальнюють єдиним словом «сексуальність».

Таким чином, щодо поділу понять «еротика» і «порнографія», можна зробити висновок, що встановлення межі залежить:

- в першу чергу від респектабельності суспільства, що є основним цілителем творів (можна це назвати «грецьким підходом»);
- від суспільно-політичного ладу, що включає в тому числі релігійний вплив та формує смакові привілеї мас;
- від психологічних понять і виховання, властивих індивідам в окремому розгляді;
- від цілі та ідеї, закладених автором у твір;
- від ступеня маніпулювання твором в контексті «основного інстинкту» на людську свідомість.

Усі ці фактори, що розділяють на сьогоднішній день поняття «еротики» і «порнографії» мають досить тонку і аморфну межу. Не виключено, що дані

критерії оцінки зміняться в будь-яку сторону і те, що має сьогодні статус порнографії, завтра буде сприйматися як звичайний твір НЮ.

Проблеми НЮ в сучасному суспільстві яскраво відстежуються в соціальних мережах. Хто хоч раз публікував подібні зображення, зрозуміє — на сьогодні такі мережі як Facebook та Instagram почали «війну» проти оголеності, а також навіть натяку на сексуальний підтекст. Існує багато питань, щодо оголеності, котрі викликають найбільш запеклі суперечки. Інакше кажучи — недозволеність зображень НЮ, є проблемою сучасності.

1. Підстави для дискусій останніх двох десятиліть, або темою, яка останнім часом активно мусується за критеріями «пристойності» чи «непристойності» — є **образ самого тіла**. Один з наріжних питань — це пропорційні стандарти, де все ще ідеалізація переважає над еством. Оскільки світ змінюється в бік толерантності до всього нестандартного, то все більше і більше людей відчувають себе обділеними, відкрито висловлюючи протест проти ідеалізації. Однак, «ідеальне тіло», увічне старими майстрами, можна сказати, саме в наш час має величезний вплив на всі галузі життя людства.

Модна індустрія відрізняється прихильністю до одягу для струнких, високих людей, стандартизуючи їх і змушуючи «відповідати» ідеалу (стандарти «Прабабусі» сучасних модельних параметрів — Афродити Праксителя: при зрості 168 см. 86-69-93). На допомогу їй працює фармакологія, естетична медицина, спорт і дозвілля. І оскільки все це елементи нашого повсякденного життя, то основний упор критики несвідомо обрушується на «першоджерело» — мистецтво. Але не все так однозначно. Опоненти часто аргументують творами старих майстрів, на яких зображені пишнотілі жінки, не обтяжені тим, що їх рулони живота, або товсті стегна повинні оцінюватися в наслідку нащадками. Тому що сучасна «андрогінність», яка нещодавно стала модним критерієм тілесності (наприкінці ХХ і початку ХХІ ст.) яка є повною протилежністю пишного тіла поступово стає непереконливою, суспільство поступово насичується безликими андрогінними моделями і нові стандарти моделей XXXL, які все частіше займають ведучі позиції на сторінках модного глянцю, демонструючи своє тіло НЮ.

2. «Сучасна» проблема, витoki якої, насправді, вдалося знайти в багатьох більш ранніх періодах зображення оголеного тіла — дискусія щодо теми **волосся на людському тілі**. Оскільки сьогодні вважається більш привабливим мати ідеально гладку шкіру, в той час як аж до 90-х років ХХ століття було цілком прийнятно виставляти напоказ природну «росливість».

Але, ретельно розглядаючи роботи старих майстрів живопису і скульптури, залишається незаперечним факт — гладка шкіра — ще один стандарт ідеалізації, що прийшов до нас ще з часів Античності. При всій своїй

«природності» — навіть «рубенсівські» красуні мають «депільовані» анатомічні подробиці.

3. І, нарешті, найгучніша проблема ХХІ ст.: **заборони на розміщення зображень НЮ в соціальних мережах** — місті «життя» доброї половини людства. Де йде не тільки постійний обмін інформацією, а й найголовніше дійство — оцінка популярності того чи іншого художника, майстра, фотографа. Всі проблеми як громадські, політичні особисті й побутові найяскравіше акцентуються в соціальних мережах. Оголена натура, яку тут для оцінки своєї творчості може продемонструвати будь-який художник і фотограф є мабуть найбільш злободенною причиною суспільних суперечностей. Оскільки соціальні мережі мають величезний вплив на суспільство і не тільки впливають на його думки, а й аналізують смаки і запити. То, що сьогодні ми бачимо відносно НЮ в таких великих спільнотах як Facebook і Instagram не може бути нормою.

Отже, сучасний світ, здатний до новаторств у всіх сферах життя людини, тупіє на місці і створює проблеми у здавалося б цілком природньому питанні — цілісному прийнятті себе індивідом. Оскільки ідея бути щасливою закладена в людині від народження, виникає нерозуміння, звідки в ХХІ столітті постають такі палкі сперкчання навколо власної природності? Хто й навіщо чинить опір гармонійному існуванню людини в оточуючому її світі? І чому «першоджерелом зла» є невіддільна людська складова — власне тіло.

Можна припустити, що це один з глобальних «маркетингових» прийомів, котрий ліквідує конкурентні складові для найприбутковіших галузей — Fashion і фарміндустрія, що сприяють невгамовному апетиту людини. Тобто гра із людськими слабкостями. А можливо, саме мистецтво сприяє поширенню думки про втрату здатності дивувати новаторством підходів і приймає правила гри «шокувати» «спекулювати» на самому сокровенному людському інстинкті — сексуальності. Та лишається незрозумілим факт, чому сексуальність домінує над сприйняттям тілесності як невідємної природньої складової людського ества.

Можливо, греки, завдяки утопічній теорії надати nudite елітарності і переваги над примітивними прошарками населення, зумовили головну причину несприйняття та сперичань навколо оголеного тіла — внутрішньо людина не готова вважати себе аутсайдером в порівнянні з ідеалами. А релігійні догми «підсолодили» пігулку нав'язним соромом до оголеності. Все це сприяє тому, що через свою слабкість і небажання побороти себе, щоб стати більш досконалою, людина вибирає найпростіший спосіб боротьби — заперечити і заборонити «недосяжне», щоб не прикладати зусиль для власного самоствердження. Природньо, що для того, щоб встановлені рамки і заборони були найдієвішими, гнів звернений на саму прекрасну складову ідеалу — шедеври мистецтва «досконалої» краси НЮ.

ВИСНОВКИ

Розглянувши основні періоди з «життя» оголеного мистецтва можна припустити, що виділення його в окремий жанр НЮ було закономірним. Ніхто не може заперечити, що після повернення в епоху Ренесансу, оголення вже ніколи не покидало свого почесного місця в творчості художників і не припиняло дивувати новаторством, сюжетними лініями і, звичайно, вишуканістю стилів, які вносять у нього різні художні напрямки та майстри.

Безумовно такої «необмеженості» і свободи як в Античні часи оголення в мистецтві більше не знало, але можливо це і на краще. Тому що сьогодні античні зображення наготи настільки «заюзані», що втратили свою чарівність через тиражування творів і використання їх в інтер'єрах будинків високопоставлених осіб по всьому світу в тому числі і в Україні.

Не останню роль зіграв відхід від Академізму, та поява революційних стилів, які з'явилися в мистецтві наприкінці XIX століття підірвавши господство академізму та подарувавши нові почуття та сприйняття творів. Це було переродження для багатьох митців, спонукнувши їх шукати нові прийоми вираження тілесності, бо «академическая обнаженная натура XIX в. безжизненна, ибо она более не воплощала насущные человеческие потребности и опыт. Она оказалась среди сотен обесцененных символов, стеснявших искусство и архитектуру века утилитаризма» (Kennet Clark. 2004).

Поширені *nudite* людей, навіть в не зовсім призначених для цього місцях поступово стали нормою природно більш прийнятною ніж публічна нагота реальних людей. Можливо тому поява фотографії з її гіпер-реалістичністю мала швидше шоківий, ніж естетичний ефект. Та що характерно, оцінивши її можливості, художники теоретично подолали бар'єр між художнім зображенням і реальною наготою людського тіла. У XX столітті оголені зображення поступово стають улюбленим трюком для привернення більшої уваги в рекламних цілях.

Мабуть сексуально-провокаційна реклама — найбільше визнання наготи в XX столітті, бо «сексуальність — кращий продавець». Головне «обмеження свободи» при використанні оголеного тіла в XX і XXI ст., навколо якого не вщухають суперечки — це перехід межі, коли оголене тіло несе виключно сексуальний посил. Цей прийом прийнято називати «неявною наготою», або «грубим натяком» на наготу. Тобто головне — не шокувати одкровенням, використовуючи ті прийоми, які для сучасного світу зовсім не є забороненими.

Таким чином, «тело больше не тайна, его эксплуатируют в разных синтетических инсталляциях, лишая той необходимой и естественной ауры достоинства, которая закладывает в человеке основы самоуважения к себе как к Божьему творению» (Ельфонд І. Цивілізація Відродження).

Сьогодні, коли оголення можна зустріти на сторінках будь-якого глянцю, в рекламних роликах, не кажучи вже про художню фотографію, жанр НЮ поступово із зони мистецтва (музеї, виставкові зали, галереї тощо) перемістився в повсякденне життя і став звичним для людської свідомості, доступним і буденним.

В століття цифрових технологій, ніхто не може з упевненістю сказати яким буде майбутнє оголеної натури. Але те, що інтерес до неї, обходячи всі рамки і заборони, зберігається і навіть посилюється — це безперечно.

У світі комп'ютерного (так званого діджитального) мистецтва ми бачимо все більш цифрових творів. І це вже не шедеври живопису, створені за допомогою полотна і фарб, і не мармурові рукотворні скульптори. Це створена із зразків кольору, за допомогою технічних можливостей штучного інтелекту — «вічна цінність» — оголене людське тіло. Це вдосконалена, позбавлена будь-яких вад модель тіла, з ідеальними пропорціями, яка все ще не позбавлена краси, але позбавлена життя і «людяності». Чи є це новим досягненням в мистецтві зображення оголеної натури? Чи продовжиться панування художньої фотографії як найбільш реального зображення НЮ? В який бік відбудеться «перекіс» у гендерному відношенні: чи втримає жіноче НЮ свої позиції по відношенню до чоловічої, або все зрівняється андрогінними і транссексуальними стандартами краси? Сьогодні ці питання хвилює багатьох мистецтвознавців. Де ті кордони в мистецтві, коли жанр НЮ перестане привертати увагу і викликати естетичне задоволення від споглядання?

Швидше за все — це все марні і перебільшені побоювання. Одне не викликає сумнівів — це те, що оголення в мистецтві нікуди не дінеться навіть при всій своїй відірваності від ідеалів Античності і Ренесансу. Людське сприйняття красивого тіла поглинувши весь потік інформації і подолавши зміну стереотипів, безумовно поверне суспільну свідомість до естетично приємних зображень. А мистецтво НЮ, безумовно, залишиться джерелом натхнення, і можливо тільки відфільтровані цензурою порнографічні матеріали підуть в «цифру», програвши справжньому прекрасному *nudite*. Тому та цензура в соціальних мережах, яка змушує художників і фотографів ховати за пікселями подробиці фізіології піде до забуття, щоб оголена фігура нарешті повернулася до справжності та натуральності в сприйнятті стандартів і правил. Щоб всі шанувальники, впершу чергу, по достоїнству могли оцінювати велич дару природи — красивого людського тіла без заборон і «пікселізації». І, нарешті, щоб наступні покоління вільно милувалися шедеврами нашої сучасності, як ми спадщиною, яка дісталася від наших предків.

Також вселяє впевненість і те, що нові можливості, і зростає захоплення живописом, а також художня еволюція фотографії, які в ХХІ столітті перемістилися в «гаджети» і живуть в режимі онлайн — не охолонули інтерес

до жанру НЮ. Навпаки ж сприяли привнесенню новизни і розширенні інтересу до істинних шедеврів за рахунок нових інформаційних можливостей. Щоб людство прийшло до абсолютної толерантності по відношенню до красивого НЮ. Можливо зменшаться рамки ідеалізації, які на протязі століть постійно прикрашали і вдосконалювали «досконале творіння» — тіло, підбиваючи його під зручні для зображення стандарти.

У будь-якому випадку, сучасні досягнення людства, в тому числі пом'якшення вимог до природнього людського тіла в сторону «буденності» і «здорового» сприйняття рухаються по колу. І час, коли втомившись від новаторства, виникне загальне бажання повернутися до ества і витоків, для досягнення загальної гармонії. Що знову поверне нас до вічних цінностей мистецтва. Тим більше перші передумови вже є. Сьогодні малювання, особливо в програмах образотворчого мистецтва, сприяє новим поданням оголеної фігури і йде далі. В академіях образотворчого мистецтва в Італії, наприклад, є спеціальна програма, яка називається «Scuola libera del nudo», що в перекладі означає «Вільна школа оголених людей». Сенс її в тому, що студенти малюють модель, яка сидить в центрі кола, і не існує антуражу і фону, а весь акцент робиться на тіло моделі. Це майже повернення в минуле в світ академізму. Але це нове бачення оголення — поза часом і простором — як справжнє природне, без «прикрас» — велике творіння природи.

Якщо підвести остаточні висновки декількома словами та підкреслити циклічність існування в розвитку жанру НЮ, то це буде виглядати так:

- Античність — самий сприятливий період — період процвітання і захоплення оголенням в мистецтві, а також період пошуку можливостей вдосконалення людського тіла як фізичними так і художніми методами.
- Середньовіччя — заборони, занепад відхід від досконалості, до спотворення пропорцій і відторгнення всього плотського.
- Ренесанс — відродження Античних ідеалів — нова хвиля захоплення, але в межах обмежених елітарним суспільством. Тобто — часткове обмеження залишиється присутнім.
- Франція ХІХст. — остаточне формування жанру як рівноцінного іншим. Протест та утвердження. Тобто переродження і новий поштовх до подальшого розвитку.
- Сучасне НЮ — постійний пошук нових форм. Спекуляція «основними інстинктами». Боротьба між ідеалізацією і природністю. Між свободою і заборонами.
- Майбутнє — повернення до природних витоків, затвердження любові до людської природності (до чого так близько не підійшов жоден період).

Таким чином, джерелом творчості для людини — є жадання (прагнення). Для жанру Ню це Ерос, основа — натхнення митців. А платформою цього натх-

нення є людське Тіло. Мабуть тому, всі найвидатніші твори мистецтва відомих майстрів з'явилися в періоди розквіту Еротичного мистецтва — антична демократія, епоха Ренесансу, французька революція, науково-технічна революція 60–70 рр. у Європі та Америці.

В кінцевому підсумку прийняття оголеної натури дозволило жанру НЮ стати формою мистецтва, а не формою неприйнятної сексуальності і заборони, та відкрило нові засоби вираження та креативні методи зображення «вічної цінності».

«....человеческое тело, как ядро замысла, богато ассоциациями, и, когда оно становится искусством, эти ассоциации полностью не исчезают. Поэтому оно редко вызывает у нас то ощущение эстетического шока, которое может вызвать животный орнамент, но ему можно придать выразительность гораздо более широкого и более цивилизованного переживания. Оно — это и есть мы, оно заставляет нас вспомнить обо всем, что мы хотели бы с собой сделать, а мы прежде всего хотим быть увековеченными» (Kennet Clark. 2004).

REFERENCES

1. Kennet Clark (2004). *Nudity in art // Study of the perfect form*. St. Petersburg, Alphabetical Classics. 471 s. [in Russian]
2. Krivtsun O.A. (1992) *Psychological roots of erotic art // Psychological journal* 100 s. [in Russian]
3. Kosikov G.K. (2001). *The Middle Ages and the Renaissance. Theoretical problems: Textbook*, Moscow, 8-39 [in Russian]
4. Lazarev V.N. (1979). *The Beginning of the Early Renaissance in Italian Art*, Moskov. 195 s. [in Russian]
5. Losev O.F. (2016) *From Homer to Proclus. History of ancient aesthetics in summary*. St. Petersburg: ABC/ 352 s. [in Russian]
6. Milano O. (2011). *Women and Love in the Bible*. Moskow. Aletheia, 344 s. [in Russian]
7. Nefedkin A.K. (2003)/ *Naked Greek Warrior: Heroic or Reality? / / Problems of ancient history. Collection of scientific articles for the 70th anniversary of prof. E.D. Frolova*. St-Petesberg. 151—170. [in Russian]
8. Nesselstrauss C.G. (1982). *Art History: Middle Ages, Renaissance*. Moskow. Fine Arts. 664 s. [in Russian]
9. Field V.M. (1984) *Art of Greece*. Moscow. Soviet Artist. 407 s. [in Russian].
10. Polak G.B. (2000). *World History// A Guide for Universities / Ed. — G.B. Polyaka, A.N. Markov. — Moskow. UNITS*. 496 s. [in Russian]
11. Roik E. (2015). *History of the Arts. Erotica (in 2 volumes)* Kyiv: Summit Book. [in Russian]

12. Rutenburg V.I. (1981). Culture of the Renaissance and the Middle Ages. Leningrad. 268 s. [in Russian]
13. David Samoilov (2002). Daily records. Moskow. Vremya. 451s. [in Russian].
14. Taho-Godi A.A. (2009). Gods and heroes of Ancient Greece. Kharkiv: Folio. 450 s. [in Ukraine]
15. Friche V. (2018). Sociology of Art, Chapter / «Naked Body Image» / translation. P. Woodpeckers. — K.: State edition of Ukraine. 214 s. [in Ukraine]
16. Florensky P. (1994). Iconostasis. Selected works of art. 254 s. [in Russian]
17. Fisher Klaus. Naked body photo. Web. Website: <http://soul-foto.ru/>
18. Heilbrunn Timelines on the History of Art:
 - https://www.metmuseum.org/toah/hi/hi_sex.htm. http://www.sanskrit.su/nudity_in_art.pdf [in English]
 - <https://uchebnikfree.com/istoriya-vsemirnaya/tsivilizatsiya-vozdroydeniya.html> [in English]
 - https://www.metmuseum.org/toah/hd/nuba/hd_nuba.htm [in English].
 - <https://perspective.smk.dk/en/naked-men-gazes-and-desire-kristian-zahrtmann-nordic-perspective> [in English]
 - <https://www.wallacecollection.org/learning/naked-bodies-ii-man-in-motion/> [in English]
 - https://www.vice.com/en_us/article/d7aeqa/honest-nude-paintings-contemplate-the-complexities-of-flesh [in English]
 - https://www.metmuseum.org/toah/hd/numr/hd_numr.htm [in English]
 - <http://anysite.ru/> [in Russian]

Information about the author:

Ірина Скорик,
магістр мистецтвознавства

ТРАНСГРЕСІЯ СУСПІЛЬСТВА ТА ЇЇ ВІДОБРАЖЕННЯ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Ольга Самар

ВСТУП

Процеси в культурі та соціумі України до початку проголошення Незалежності дали імпульс до творчих пошуків українських митців нової мови самовираження. З часу виникнення сучасного Українського мистецтва пройшли десятиріччя. За цей період сформувались та розвиваються і тепер основні течії та напрямки, дослідження яких пролягає через шлях аналізу їх виникнення, формування та розвитку. Мистецтво України з «зачиненого» радянського середовища до вільного міжнародного мейнстріму пройшло ряд процесів, що сформували український постмодерністський простір. Трансгресія суспільства та рефлексії на зміни в культурному середовищі країни і далі продовжують бути цікавими для мистецтвознавців, культурологів та істориків. Феномен трансгресивного мистецтва не може бути позбавлений уваги при дослідженні культури ХХ століття, друга половина якого змінила простір мистецького світу.

Термін «трансгресія» з'явився у середовищі сюрреалістів і позначив прорив митця зі світу устаткованих правил за межу дозволеного. У філософію це поняття введене Гегелем після якого було застосовано в працях багатьох філософів. Трансгресія (лат. trans- через; gress — рух) — поняття, що акцентує на переході непрохідного кордону між можливим на неможливим. Буквально означає «подолання межі». Трансгресія одне з основних понять постмодернізму, згідно якого світ відокремлюючи межу відомого з можливого людині замикає її в своїх кордонах, унеможливаючи будь-яку перспективу отримання нового. Однак неможливість людини зупинитися виступає рішенням перетину «норми». Кордоном є лінія, що відокремлює зовнішнє від внутрішнього. Найбільш розроблений термін трансгресії був у філософів М. Фуко, Ж. Батая, Ж. Дельоза, М. Бланшо.

В усі часи місце трансгресії в мистецтві було від бунтарів, інакомислячих, що змушують по-новому відчувати буття. Творчий метод художників-новаторів — це акт доведеного до межі і пройденого через кордони нездоланного. Це великий рух, котрий важливіший ніж продукт цього руху. Глядач очікує традиційну подачу об'єкту мистецтва, але раптом отримує зовсім іншу форму, яка абсолютно не відповідає його уявленню. І саме в цей час відбувається трансгресія глядача, коли межі розуміння руйнуються під впливом мистецького об'єкта.

Трансгресивні явища в Україні найбільш проявили себе перш за все в авангардному мистецтві, яке було незвичайним і епатажним, а також в подальшому розвитку нових фаз художньої творчості, яка підсумувала всі попередні уявлення про призначення мистецтва. Виникнення трансгресії суспільства в художньому середовищі сталося на тлі політично-соціальних змін, що відбувались в кінці ХХ ст. в Україні. Попри шалений тиск керівництва спілки художників України революційні прояви були невідворотні. Виставка «Седнів-89» стала прологом творчості 90-х. Питання самоідентифікації виникло перед художниками після проголошення незалежності України. Потрібно було знайти нову мову творчого самовираження після тривалої ізоляції, хоча процес трансгресії суспільства почався вже з часів перебудови (1985р). Прориви активної творчої молоді стали результатом безперервного зв'язку з вітчизняним авангардом. Раптове вивільнення з середовища неприйнятного нового, детальне, глибинне осмислення, пошук внутрішньої спрямованості мають бути дослідженими в художніх практиках ХХ ст. та виявлення в них трансгресії як реального феномену.

1. Трансформація суспільної свідомості в останній третині ХХ ст. та її вплив на розвиток українського мистецтва др. пол. ХХ ст.

Вся історія українського мистецтва в період радянської доби прошита протистоянням митця та системи. Маючи високий рівень майстерності та творчого потенціалу українське мистецтво виборювало по крихтах право на існування. Технології маніпулювання свідомістю були одним з методів духовного впливу радянської влади на маси.. Художні процеси в Україні набували особливого характеру. Мистецьке суспільство поділилося на тих, хто пристосувався до системи, художників андеграунду, та тих, хто мав «подвійне» творче життя, виконуючи ідеологічні держзамовлення і при тому маючи творчі роботи абсолютно протилежні соцреалізму. Українське мистецтво протягом ХХ століття зазнало значних коливань, що спричинили зовнішні та внутрішні події в країні.

Мистецьке життя України в період війни було в основному на окупованих територіях і не мало цілісного характеру. Багато художників опинились на фронті. З другої половини 40-х до середини 50-х соціалістична система дійшла до художників Західної України та колишніх модерністів, що вціліли після репресій 30-х. Тиск на художників був дуже великим. Попри те, водночас давали нагороди та премії Яблонській, Чеканюку, Лопухову, що вдало поєднали професіоналізм, майстерність та ідеологічно-агітаційне замовлення.

У 50-х роках національна українська культура зводиться до «шароварщини» — стереотипу щодо української етнографічної спадщини. «Підлаштовують» під радянську ідеологію Шевченка та інших літературних митців. Наситившись монументальними зображеннями вождя післявоєнне суспільство

бажає чогось більш затишного декоративного і естетичного. З відбудовою житла з'являється попит на приємні за сюжетом картини, кераміку та порцеляну. Народне мистецтво стає дедалі популярнішим і більше того підтримується владою, що демонструє підтримка творчості К. Білокур та М. Примаченко, чим підкреслювалась близькість до народу і те, що радянська жінка має час і можливість займатись мистецтвом навіть в сільській місцевості. Попри те, що ідеологічно ці майстрині вписались в пропаганду, в їх творчості читається авангардизм. Та й співпраця народної майстрині Примаченко з авангардистами дала сюрреалістично-авангардний сплеск у її творчості. Білокур хоч і була визнаною ще при житті, та померла в бідності. Народне мистецтво займало нейтральну аполітичну позицію, але крім похвальних грамот нічим більш не було винагороджено. Одночасно, з впровадженням соцреалізму після Другої світової війни продовжились репресії проти творчої інтелігенції, фізичні розправи, психологічний тиск, позбавлення можливості працювати. До смерті Сталіна тривали утиски і втрати в українському мистецтві.

Короткий період хрущовської відлиги 1950-1960-х позначився деяким послабленням «залізної завіси» та відчутним розвитком і кардинальними змінами. Повернення з концтаборів творчої інтелігенції минулих років, та нової генерації, що відродилась в період культурного переховування ініціювали національний рух названий «рухом шістдесятників», загартованих в роки репресій та тиску. Він відновлював майже втрачені позиції і руйнував нав'язану, ворожо налаштовану проти всього світу імперську ідеологію радянської влади. В той час «холодна війна» між СРСР та США набула максимального розвитку, і зачинений від світу простір радянської держави хоч і унеможлиблював просочення будь-якої інформації, літератури та мистецьких здобутків заходу, та попри те якимись шляхами доходили книги, платівки та інформація про розвиток світової культури. Саме в цей час захоплення джазом, поп-музикою, авангардним мистецтвом починало набувати масового характеру серед прогресивної молоді. Художні процеси в Україні набували особливого характеру. Мистецьке суспільство поділилося на тих, хто пристосувався до системи, художників андеграунду, та тих, хто мав «подвійне» творче життя, виконуючи ідеологічні держзамовлення і при тому маючи творчі роботи абсолютно протилежні соцреалізму.

З 1950-х почався новий етап відродження українського мистецького життя. Після оприлюднення наслідків сталінського режиму настав період «визнання» помилок, як демонстрація світові демократичного руху радянського суспільства.

У 1955 р. відбулися зміни в архітектурі та мистецтві — переосмислення принципів архітектурно-просторового середовища, в живописі надано меншої уваги академізму, наслідуванні класичних стилів. Відроджується вітчизняний

дизайн в творчих майстернях, що захоплюються пошуками нового сучасного стилю. Ці зміни в мистецтві були пов'язані з державною постановою «Про усунення надмірностей в архітектурі та будівництві», після якої активно відбувається масове будівництво та типове проектування. Переосмислення світового та вітчизняного досвіду дало поштовх до пошуку нової художньої мови, а роботи митців Західної України стали джерелом створення цієї мови підкріпленої збереженими національними цінностями. Закарпатська школа вплинула на творчість багатьох художників. Пленерність, імпресіонізм, модернізм — всі надбання європейської школи відчутно відрізнялись від творчості інших регіонів України.

Значущою подією було створення молодіжної секції в Спілці художників. Творча молодь вносить суттєві зміни у виставкову та організаційно-мистецьку діяльність українського мистецького простору. Виставки проходять у більш неформальних приміщеннях, виникають молодіжні організації та об'єднання — «Клуб творчої молоді»(Київ), «Пролісок»(Львів), Клуб Чурльоніса(Одеса). Декоративне та монументальне мистецтво починало швидко розвиватись та широко використовуватись в оформленні соціально-культурного простору, відбулися зміни в «суворому стилі», що був першим проявом змін у мистецтві в період відлиги. Це був видозмінений соцреалізм — як бажання звільнитись від ідеологічно-пафосного змісту. При залишених побутових сюжетах, роботам надавались монументальність, землиста гама, відтінки поєднувалися з геометричними формами фронтально розташованих персонажів. Переспів авангардних традицій 30-х років та впровадження традицій сезанізму та кубізму визначились як порушення догм соцреалістичних ідей. Звичайно за цим послідувало величезне протистояння з боку Спілки художників. Новим наступом тоталітарної ідеології на молодих художників, творчість яких піддалась нещадній критиці з боку правлячої верхівки стала кампанія проти творчої інтелігенції.

Художники фольклорного напрямку, через боротьбу з тотальною русифікацією і бажанням відновлення національної ідентифікації, були звинувачені у націоналізмі і зацьковані правлінням Спілки. Роботи «фольклористів» не брали до виставок, лишали держзамовлень, майстерень та виключали зі Спілки художників. Дозволялась тільки відверта шароварщина, як посміховисько над національною приналежністю колоніальної країни. Потрібно було мати надстійкі переконання щоб ставати в конфронтацію до тоталітарної системи.

Поряд з художниками андеграунду і «фольклористами» мало місце розвиток реалістичного живопису, представники якого умисно уникали заборонених напрямків. Художники-реалісти теж знаходились в стані постійного пошуку самовираження і нових форм, проявів та творчої стилізації. Імпресіонізм, фовізм, експресіонізм стали інноваціями у творчих пошуках реалістів. Т. Яблонська, М.Глущенко, Г. Меліхов, О. Шовкуненко, П. Сльота, С. Шишко,

Д. Шавикін, С. Григор'єв, К. Трохименко, І. Штільман, С. Подерв'янський, Б. Рапопорт, Ф. Захаров, М. Дерегус, Г. Хижняк, Т. Голембієвська та ін. представники реалістичної школи українського живопису мали можливість працювати на пленерах в міжреспубліканських творчих групах, робота в яких по-особливому сприяла творчим пошукам митців. Пленерна творчість була свого роду втечею від пильного ока влади. Етнічна різноманітність Радянського союзу та географічно-неосяжні можливості для творчих подорожей давали волю і сприяли до мистецьких пошуків.

Слід наголосити, що багато талановитих художників покидали Україну. Вони їхали до Москви, міста, де був можливий розвиток. Радянська влада навмисно перетворювала Україну та її міста в провінційну зону. Підтвердженням цього процесу може слугувати приклад художників-гіперреалістів «Групи 6», котрі мають українське походження. Більшість з них, мають і нині успішну творчу кар'єру в Росії.

У кінці 1959 р. творча молодь Києва об'єдналась в клуб «Сучасник», діяльність якого була спрямована на відродження національних традицій, організацію мистецьких гуртків, пошуки місць злочинів сталінського режиму — масових розстрілів. Керівником клубу був Лесь Танюк. Іван Драч, Михайлина Коцюбинська, Микола Вінграновський, Опанас Заливаха, Алла Горська та Віктор Зарецький були найбільш помітними і активними учасниками клубу. В квартирі Зарецького й Горської збираються літератори, художники, колишні політ'язні. Алла Горська найсміливіше висловлювала протистояння проти системи. Попри те, що Горська була єдиною донькою досить заможної родини, вона пройнялась ідеєю відродження національного мистецтва та протистоянням тоталітарній системі. Влада впливала на батька, з яким Алла зрештою перестала спілкуватись, потім були спроби виключення зі Спілки, погрози, переслідування... Трагічна смерть Алли Горської стала прикладом розправи неофіційного лідера руху шістдесятників.

Варто зазначити, що феномен шістдесятництва був поширений не тільки в Україні, але й у всьому Радянському союзі і спочатку створення був під егідою комсомолу та не викликав у влади хвилювань. Члени клубу вдавались до передруку чи перепису забороненої літератури. Так званий «самвидав» був дуже поширений в «художньому підпіллі». Поезія та проза «Розстріляного відродження», твори О. Солженіцина, А. Сахарова, М. Грушевського, М. Бердяєва та ін. були дуже популярні серед молоді, що мала національно-свідомі погляди. Переслідування членів клубу шістдесятників почалося з новою силою після приходу до влади Л. Брежнєва, внаслідок чого він закрився. В 1971 прокотилась нова хвиля репресій.

В Києві на той час формується ще один осередок інтелектуалів-одномумців, що вплинули на розвиток мистецтва. Очолює його художник Валерій Ламах,

який попри посаду члена правління Спілки та авторства численних соцреалістичних мозаїк був ще й філософом, абстракціоністом, глибоким мислителем. Він об'єднав людей різного творчого й професійного спрямування. Крім художників Г. Гавриленка, В. Барського, Б. Лобановського були композитор В. Сильвестров, мистецтвознавець А. Заварова, архітектор Ф. Юр'єв, режисер С. Параджанов, московський поет Г. Айгі та ін.. Їх об'єднувало захоплення східною філософією та езотерикою, мистецькими процесами на Заході, відомості про які, незважаючи на «залізну завісу» могли віднаходити. Учасники інтелектуального кола зайняли позицію тихого відлюдництва і як більшість подібних об'єднань збирались на квартирах когось із членів групи. Вони займались вивченням та переосмисленням іноземної та сучасної класики, захопленням теологією. Всі художники групи неоавангардистів захоплюються абстракцією, концептуалізмом, який утворився як реакція на тоталітаризм. Група інтелектуальних однодумців, маючи широкий кругозір у тісному просторі радянських квартир жила хоч і затвірницьким, але дуже цікавим життям. Вона розпалась після смерті Ламаха та еміграції Барського.

Поруч зі світовою епохою постмодернізму з кінця 1960-х рр., що проявляється переоцінкою та переосмисленням минулого творчого та історичного досвіду українське мистецтво перебуває в абсолютній відмежованості від світової культури та розвитку. Попри те, реалізм, що займав офіційну першість в радянському мистецтві, починає вбирати в себе національний та західний модернізм. Поряд з тим, в 70-х в українському мистецтві виникають співзвучні світовим тенденціям явища постмодерністського напрямку, такі як інсталяція, перформанс, концептуальний живопис та фотографія. Ці зміни в творчій свідомості мистецького простору мали своєрідний характер, але то було інше уявлення про новітні прояви сучасного мистецтва, у виникненні якого мало місце не так вплив світового мистецтва, як протест соцреалістичному. Модернізм в СРСР набув первісно-консервативного характеру та був спрямований на внутрішню аудиторію. Нове покоління митців в останні десятиліття соціалістичної держави змогло розірвати коло устаткованої, традиційної системи. Пошуками іншої художньої мови відзначились Ф. Тетянич, П. Маркович, концептуалісти Одеси, фотохудожники Харкова.

Починаючи з 70-х представники так званого «тихого живопису» віднаходили альтернативу в творчих пошуках пластичного рішення, ліричності, розвивати «нео-сецесію», «геометричну абстракцію». Митці взяли до уваги оспівування буденного життя звичайної людини, при цьому використовувались результати пошуків творчого вираження, художньої мови. Портретний жанр з соціалістичного ампіру перетворився на лірично-поетичний, зображуючи друзів-художників, музикантів, інтелектуальної еліти країни. Навіть мистецтво художників признаних владою зазнало суттєвих змін під впливом

вільних творів «фольклористів», «тихого живопису», «нео-ренесансу» та «нео-сецесії».

Створення гельсінської групи, що займалась ознайомленням українського суспільства з Декларацією прав людини ООН, представництвом України на міжнародних платформах, доступом до інформаційних джерел світової спільноти, акредитацією в Україні представників незалежних закордонних ЗМІ стало своєрідним проривом в суспільній свідомості країни. Беззаперечною перевагою діяльності гельсінської групи над соціалістичною ідеологією мали ідеї вільного самовираження людини та дотриманням прав на життя та соціально-активні дії в межах міжнародного законодавства. Художники відчували вітер змін, незважаючи на продовження реалізації дій та заходів радянською владою з ще більш пафосним наголосом на велич, могутність і непорушність ідейних засад правлячої верхівки. Ієрархія правління Спілки художників була побудована на підлабузництві і прийнятті тільки «своїх», продовжуючи традиції з вшануваннями, нагородами, реалізацією ідеологічних заходів, традиційно приурочених до чергових річниць. Все це поступово набувало формального характеру. Поруч з цим неофіційне мистецтво ставало дедалі цікавішим для інтелектуальної публіки, спраглої до живих ідей. На відміну від українського керівництва Спілки, що присікало всі вільні прояви митців, московське було більш лояльним і пильно стежило за розвитком українського мистецтва.

Графічні техніки відродили мистецтво книги. Етнографічна «поетична» хвиля у вітчизняному кінематографі теж тісно переплелась з графікою. На прикладі Г. Якутовича це особливо виділяється.

Найбільш «живим» залишається неофіційне мистецтво, де лірично-камерні сюжети і відчувається регіональна особливість. Нонконформізм у мистецтві набуває сили. Заборона сама спричинила зміни, що призвели до «іншого мистецтва», як часом стали називати мистецтвознавці новий напрямок у 80–90 рр., який став феноменом у вітчизняній культурі. Історія сучасного українського мистецтва по суті і є історією нонконформізму. Нонконформізм походить від слів «non» (лат. означає «ні») та «conformism» (анг. означає «пристосувальництво»). Отже, значення має як протест пристосуванню, або ж протидія проти нав'язаної системи цінностей. Протилежно світ митців-конформістів перебував у хиткій ієрархічній системі жанрів та сюжетів і займався пошуком «правильних» тем для задоволення правлячої верхівки радянської влади «розвитком художньої сфери».

Найбільш помітні місця прояву нонконформізму формувалися в великих містах, де були найпотужніші культурно-мистецькі центри: в Києві, Одесі, Львові, Харкові. В Одесі процес розвитку неофіційного мистецтва проявляється найактивніше. Історія і наповнення кожного з них відрізнялось і мало власну специфіку.

Таким чином слід встановити, що трансформація суспільної свідомості в українському суспільстві в цілому та в мистецтві зокрема почалась в першу чергу з мистецького, літературного та наукового протистояння тоталітарній системі. Мистецький супротив в контексті українського культурного та творчого життя так чи інакше мав некерований процес взаємодії офіційного та неофіційного мистецтва, а також появу «тихого» мистецтва, що балансувало на межі офіційного. В цей період нонконформісти були в стані активного пошуку художньої мови, звернення до національних традиційних надбань, першооснов ментальності, зосередженні на професійних завданнях, на поверненні до естетики мистецтва. Мистецтво нонконформізму мало великий вплив на соцреалізм та на молоде покоління. Процеси неофіційного мистецтва не мали територіального центру, а неформальні наставницькі школи були в по всій Україні в майстернях художників, що боролись з тоталітарною системою. Як приклад — А. Горська, В. Зарецький, В. Задоржний в Києві, Ф. Манайло в Ужгороді, Р. Сельський та К. Звіринський у Львові, Ю. Єгоров в Одесі. Творчі процеси, що відбувались в майстернях та домівках нонконформістів представляли велику цікавість для творчої молоді, яка визначила свій творчий шлях та розвиток саме зі знайомством з «іншим» мистецтвом.

2. Вплив перебудови на мистецькі практики в Україні

В останні десятиліття радянського періоду в українському мистецтві відбулось переформатування. Зміни в культурно-соціальному середовищі прийшли з інформацією з Заходу, що просочувалась через різні канали. Цікавість громадськості до нових мистецьких течій підігрівала художників до мистецьких експериментів та пошуку нових творчих практик. Розвиток сучасного українського мистецтва активізувався з середини 80-х. Це було пов'язано з кризою в Радянському Союзі та чорнобильською катастрофою. Такі зміни в суспільному житті країни не мали ніби то відношення до культурної сфери, але дали можливість українським митцям проявити себе у більш вільному просторі, який поступово утворився під час так званої «перебудови». Переосмислення народного мистецтва, гіперреалізм, абстракція, концептуалізм, акціонізм, перформанс та багато інших течій влилось в творчість українських художників.

Здобутки в мистецтві останнього періоду радянської влади були дуже вагомими — роль художньої фотографії, декоративно-ужиткового мистецтва, графіки, монументального мистецтва, дизайну. Зміна концепцій виставок, за винятком тих, які організовувала Спілка.

Митці неофіційної сцени кардинально відрізняються від признаних і облюблених владою художників. Яскраві та неординарні, під впливом західного мистецтва вони були під пильним оком влади. Олександр Шульדיженко-Стахов, що в 50-х рр. повернувся з Лондону, куди випадково потрапив

у воєнні роки, Анатолій Лимарев, що під впливом живопису Ван Гога створював яскраві та потужні роботи. Любомир Медвідь, Іван Марчук, перший в Україні представник акціонізму — Федір Тетянич.

Інертність українського мистецтва поступово зникає. В 70-х рр. з'являються спроби контактування з іноземними дипломатами та представниками преси, які популяризували нашу культуру та були покупцями робіт. Експозиції влаштовувались в квартирах. Наслідком таких виставок стала реакція влади — перевірки, допити. Виїхати були змушені з країни Стрельников, Ануфрієв, Сазонов, Хрущ та ін.. Багато переїжджало до Москви, де було створене угруповання «Одеколон» (скорочене від «одеська колонія»). На той час творчість одеситів являє собою яскраву, властиву такому особливому регіону своєрідність. Одеська група художників впевнено тримали позиції творчого спрямування, на яке впливали характерні риси одеської школи, географічне розташування з багатонаціональним різнобарвним суспільством та ментальна особливість легкого, життєлюбного характеру мешканця південного регіону.

У Львові при утворенні Інституту декоративного мистецтва відіграли значну роль Роман Сельський та Карл Звіринський, які згуртовували талановиту молодь і були послідовниками новітніх течій, членами неофіційних інтелектуальних об'єднань. Символізм та експресіонізм стали одними з основних засобів самовираження львівських митців, що творили у сфері декоративно-ужиткового мистецтва, де можна було вільніше себе почувати ніж в станковому живописі.

Харків на відміну від інших регіонів має особливі прояви індивідуального нонконформізму. Василь Єрмілов дуже яскрава особистість, що відкрито та принципово відстоював свої переконання, за що і був виключений зі Спілки художників. Він та його послідовники відсторонювались владою від офіційних мистецьких процесів. Роль харківських художників зводилась до поєднання масового виробництва та станковості. Якщо у Львові переважало декоративно-ужиткове мистецтво, то в Харкові митці більш вільно почувалися в графіці. В ній вони могли експериментувати не перебуваючи під прицілним поглядом Спілки. Роль графіки у творчості харківських митців не аби яка.

З приходом до правління М.Горбачова в радянському суспільстві відбулися великі зміни. Народний рух, який утворила українська інтелігенція спричинила низку утворень творчих осередків, культурологічних товариств, таких як Український культурологічний клуб, осередки чорнобильців, жертв Голодомору, УНА УНСО та ін. Але незважаючи на подібність до західноєвропейських тенденцій ці угруповання не мали засад, націлених на спільну мистецьку програму. Це були своєрідні, відокремлені одне від одного, подібні до Спілки товариства. Та вже їх виникнення стало великим зрушенням у встановленні

прав і свободи дії митця. Рішення проводити виставки без залучення журі дало розуміння про те, що мистецтво стало більш розкутим. Такі тенденції в мистецтві набули впевненості через демократизацію суспільства. Як приклад виставка в Харкові молодих художників в 1987р., де просто неба було створено великий павільйон, в якому можна було побачити твори художників різних стилів та напрямів, Андріївський узвіз в Києві, що став мистецьким осередком для навіть знаних художників. Але такі прояви мали скоріш тимчасовий і стихійний характер. Мистецьке середовище потребувало професійного оздоблення. Та й власне форми вираження були ще не досить сформованими. Для достойного представлення країни на мистецькому світовому просторі потрібне було об'єднання митців, мистецтвознавців та культурних діячів не тільки з України, але й з-за кордону.

Кінець 80-х позначився певним аналізом здобутків та втрат соціалістичного мистецтва, формуванням рухів художників за певним спрямуванням, розвитком національного мистецтва. З цього періоду пішов розвиток цілої плеяди митців, що окреслили нові грані українського мистецтва. Художники 80-90-х такі як Маков, Сільваші, Животков, Савадов, Гнилицький, Голосій, Цаголов, Тістол, Кривенко, Раєвський та ін., що увійшли в простір сучасного українського мистецтва і внесли суттєві зміни до утвердження модерністських цінностей та вільного самовираження митця.

«Нова українська хвиля» переформатувала вітчизняне мистецтво в 1980–1990 рр. Експерименти в перформансі та творчими просторовими об'єктами, як інсталяція чи ленд-арт не були настільки популярними, як живопис у звичайного поціновувача, так і серед професіоналів — мистецтвознавців. Активність у мистецькому просторі проявляється багаточисельними виставками. Цікавість до виставок в соціумі була дуже великою, адже українське суспільство десятиліттями сприймало «іншу картинку», а з 80-90х митець виставляє на загал провокаційний матеріал, що містить в собі нібито суцільний хаос, але, тим не менш, стає дедалі цікавішим для пересічного глядача.

Цікавість громадськості до нових мистецьких течій підігрівала художників до мистецьких експериментів та пошуку нових творчих практик. Спілка ще мала вплив на художників через отримання держзамовлень, але вже не мала жорсткого впливу на творчий воле вияв митців, що мали «інакшу» виразність і ніби нічим не відрізнялися від жанрових уподобань опозиційного до них соцреалізму. Звичайно то були і натюрморти, пейзажі, портрети, жанрові композиції, але головними відмінностями була методика зображення, ідея та творче рішення, а саме: колорит, композиційна виразність та витонченість мови, тонове й колірне наповнення, цілісність, просторова умовність, стилізація, декоративність, монументальність, метафоричність образів, логічна перевага пластики, мотивів над сюжетністю, камерність.

3. Відображення трансгресії українського суспільства у художніх практиках 90-х років XX ст.

Критична точка неповернення, величезні суспільно-політичні зміни в країні в часи перебудови дали поштовх для художніх експериментів. Переспів західних новітніх тенденцій в мистецтві, глибоке дослідження їх виникнення, переосмислення та порівняння утворили мультикультурну калейдоскопічну різноманітність творів українських майстрів. Поява трансавангарду в Україні була зумовлена як політичними змінами в країні так і через комплекс чинників, серед яких: бажання до вільного самовираження митця та участь в мистецьких процесах світових постмодерністських течій. Дослідження творчості художників найбільш відомих угруповань, як наприклад «Паризька комуна» та «Живописний заповідник», можна відзначити, що вони утворили основні вектори розвитку трансавангарду та постмодернізму в Україні. Відповідно здійсненого аналізу публікацій та мистецтвознавчих праць було визначено та порівняно новий стиль в українському живописі з офіційно сформульованим терміном італійського історика мистецтва, критика і куратора Акілле Боніто Оліви «трансавангард», що означає «крізь авангард» і має ряд схожих характеристик, як живописна тілесність, умисно недбале письмо, брутальність. Трансавангард в понятті Акілле Боніто Оліви є своєрідно опозиційною стихійною рефлексією на концептуальне мистецтво. Іронічність творчої гри стає основою трансавангардного мистецтва. Стає ясною природа походження українського трансавангарду на зламі століть, коли внутрішні соціально-політичні процеси з абсолютною невизначеністю у всіх сферах буття паралельно з кризою ідей та новаторства вплинули на його виникнення.

Діяльність сквота «Паризької комуни» на вулиці Софіївській в нежитлових приміщеннях була на кшталт аналогічних європейських чи американських. Дмитро Кавсан, Валерія Трубіна, Олександр Клименко, Максим Мамсіков, Арсен Савадов, Олег Голосій, Сергій Панич, Леонід Вартиванов були молодими та амбітними митцями, що безперервно змагались за лідерство та мають характерні, запозичені в світовому мистецтві театральні ампуа. Творчі акти таких митців як Савадов чи Ройтбурд запроваджуються митцями тільки для збагачення художньої мови всупереч радянським нав'язаним принципам прикрашеного реалізму.

Початком появи нової міжнародної тенденції в Україні стала робота Арсена Савадова та Георгія Сенченка «Печаль Клеопатри», яка дала найбільший резонанс на всесоюзній виставці в 1987 році.

Однією з характерних ознак трансавангарду є іронія. Постмодернізм включає іронію як одну зі складових творчої свободи художника в мистецтві. Найкраще іронія проявилась у творчості Владислава Шерешевського. Гротеск, глузування стали основою його мистецького світогляду. Перефразовуючи

відомі класичні композиції художник надає їм суто іронічного навіть комедійно-брутального змісту. Костянтин Реунов, Олег Тістол, Арсен Савадов, Олександр, Ройтбурд та ін. ще з часів студентства почали бунтівну іронічну кампанію проти офіціозу соцреалізму.

Ще одним з нонконформістських спрямувань, що народився в прихованих закутках художніх майстерень був соц-арт, який характеризувався комприментацією соціалістичних символів та високопарних значущих суб'єктів чи об'єктів радянської влади в плакатній манері виконання в своєрідній глузливо-гротескній формі. Одні з засновників цього напрямку — Віталій Комар та Олександр Маламід. Але в Україні цей напрям не був такий популярний як в Росії, де він активізувався трохи пізніше (І. Кабаков, Є. Булатов). На Заході все це набуло шаленої популярності. Культура радянського закритого простору цікавила світ і атрибутика радянської системи була дуже затребувана. В Україні нові напрямки були не дуже зрозумілими для пересічного глядача, особливо мистецькі акції, що саме набували популярності. Творча молодь в пошуках нових форм вираження вдавалась до сміливих провокацій, що шокували навіть фахівців.

Кінець 80-х позначився виникненням постійно діючих галерей різного спрямування і найбільш активним лідером в цьому стає Київ. Завдяки появі арт-ринку та попиту з'являються нові напрямки у творчості українських художників. Постмодерністська проблематика паралельно з ідеями національного відродження дали поштовх до різних форм мистецького прояву, нових засобів художньої інтерпретації. Художники 80–90-х такі як Маков, Сільваші, Животков, Савадов, Гнилицький, Голосій, Цаголов, Тістол, Кривенко, Раєвський та ін., що увійшли в простір сучасного українського мистецтва і внесли суттєві зміни до утвердження модерністських цінностей та вільного самовираження митця.

4. Художньо-образні рішення українських художників початку ХХІ ст.

Інтелектуальне, «глибоке» мистецтво завжди мало природу інакодумства і відлюдництва. Бути інакомислячим з можливостями вільного висловлювання і бути інакомислячим в часи тоталітаризму то, звичайно, величезна різниця. Але одна річ, що однаково впливає на рух вперед в цих двох різних випадках — це принципова позиція щодо власного творчого світогляду та його вираження. Для прикладу дві особистості з безмежним творчим потенціалом, унікальною подачею і баченням світу через власну мистецьку призму, які мали різні умови для формування та розвитку сокровенної сутності людського духовного вислову — Марко Гейко та Микола Кумановський, в творчості яких можна бачити процеси мистецьких пошуків, що по-різному відбулись в їх творчих

біографіях, зважаючи на соціально-культурні та політичні процеси, що відбувались в Україні в часи тоталітаризму та встановлення Незалежності. Це художники з безмежним творчим потенціалом, унікальною подачею і баченням світу через власну мистецьку призму, які мали різні умови для формування та розвитку сокровенної сутності людського духовного вислову.

У першому випадку — Микола Кумановський, якого непокоя системі відвела подалі від виру мистецьких подій, що не завадило йому досягти високих результатів та стати признаним, відомим та успішним художником. Світ живопису Кумановського в період радянської доби нагадував роботи Босха і Брейгеля, що кидалося у вічі на тлі безчисленних робіт з однотипним соцреалістичним наповненням. Метафоричний живопис, який він постійно шукав і який не вписувався в рамки тодішнього привілейованого соцреалізму та надзвичайна унікальна графіка майстра — то інший вимір, що захоплював і тримав глядача. Його художня мова магічна і заворожуюча, надзвичайно пластична з загадковим колоритом і складною технікою про людину з її земними властивостями, про любов до жінок, до дітей і про непереносимість насилля. Його великі переживання звернені до України та її долі, що відображено в роботах митця з доброю долею сатири на байдужість до історії, традицій та формування майбутнього країни. Вмінням звернути глядача до замислення наповнені роботи Кумановського будь-якого періоду його творчості — це і складний символізм, ребусність та іронія «неіснуючого» світу з його «неіснуючими» персонажами цілком впізнавана і тісно пересікається з кожним з нас.

У другому випадку — Марко Гейко, який отримав всі можливості для публічного творчого висловлювання. Він завжди був вірним власним переконанням, які не змінював навіть за студентських часів, що і створило його як майстра і великого філософа нового живопису. Марко Гейко — художник з відчуттям вродженого авангардизму з лаконічним мистецьким висловлюванням. Метафізичність яку він переніс ще зі студентських часів стала невід'ємною ознакою його робіт. В усіх періодах творчості Гейка присутні складні композиційні та живописні рішення, сюжети майже незмінні, але як наприклад в натюрмортах на білому, художник щоразу шукає і розкриває нові грані впродовж всієї творчої діяльності. Образ вихідця з села тримає вектор руху художника в певному духовному напрямку. У пошуках композицій та живописних рішень на грані фігуративу та абстракції, художнику вдалося віднайти рівновагу та гармонію. Автор так само ретельно і віддано ставиться до абстракції, як і до фігуративу — кожен сантиметр вивірений до дрібниць. Мінливий від одного до іншого, він однаково могутньо їх пише. Де та межа фігуративу чи нефігуративу? Гейко вміло і впевнено тримає цю інтригу.

Дослідження особливостей творчого шляху М. Кумановського та М. Гейка в Україні на рубежі століть дало змогу виявити на цих конкретних прикладах

чинники впливу на розвиток і становлення українського митця в умовах трансгресії суспільства з тоталітарного режиму до творчої свободи вираження, та вплив творчості цих художників на розвиток сучасного мистецтва в Україні. Здебільшого тільки завдячуючи власним принциповим позиціям, обидва майстри скористались тим природнім творчим потенціалом і змогли найбільш реалізуватися в період 90–2000 рр. та самоствердитись не тільки в Українському, але й в світовому мистецтві.

Отже, особливо актуальним демонструванням трансгресії у сфері мистецтва можна вважати художні експерименти українських художників наприкінці 80–90-х років, коли змінювався світогляд і митця, і глядача, в результаті соціально-політичних трансформацій. Тоді долалася не одна «межа», це був глобальний перехід до нового устрою, нових ідей, нових методів вираження. Однак, не можна сказати, що ці зміни виникли раптово. Вони латентно були приховані в надрах «неофіційного» мистецтва чи андеграунду.

SUMMARY

Політичні та соціокультурні зміни в Україні в кінці ХХ ст. суттєво вплинули на суспільну свідомість громадян та відобразились у творчості митців українського культурного простору. Відбулась так звана трансгресія суспільства, що була одним з основних понять у філософії постмодернізму, досліджена і описана філософами ХІХ – ХХст. та фіксує феномен переходу нездоланного. Вмистецьких дослідженнях та публікаціях, трансгресія суспільства була описана неодноразово. Радянський досвід подолання меж недозволеного був дуже цікавим для західних мистецтвознавців та культурологів, особливо в 90-ті рр., коли вихід з тоталітарної системи породив культурологічний бум в суспільстві, тоді як на Заході всі революційні мистецькі винаходи вже йшли на спад. Ці зміни були очікуваними і «підготовка» до них тривала весь період перебування України в тоталітарній державі. В Україні вплив трансгресії відобразився в першу чергу появою трансавангарду, визначеного і описаного А.Б. Олівою, італійським мистецтвознавцем, який зафіксував відмінності і подібності між українським та італійським трансавангардом. Феномен трансгресії в нашій країні був описаний соціологами та культурологами як багатопланове явище, що на різних культурно-соціальних площинах відбулось майже одночасно. Як приклад — період 80–90-х на межі розпаду Радянського союзу і вивільнення світогляду суспільства і митців.

ABSTRACT

В роботі розглянуто через призму мистецтва поняття трансгресії, котре характеризує глибинні зміни в українському суспільстві кінця ХХ — початку ХХІ століть. З'ясовується зародження художнього спротиву в радянському

суспільстві ще у повоєнні роки, а особливо у 70–80-х роках ХХ ст., що проявилось у явищі нонконформізму. Звертається увага на зміну образу художника і формування нової виразності після Перебудови та за часів Незалежності. Для написання статті було застосовано комплексний аналітично-порівняльний, історико-хронологічний та історико-культурний методи до вивчення мистецьких явищ в Україні на рубежі ХХ – ХХІст.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в ньому на основі історико-культурного аналізу було вперше:

- узагальнено основні теоретичні концепції трансгресії суспільства як феномену культури та проаналізовано і визначено період трансгресії в Україні;
- підтверджено тезу, що мистецький супротив 50-80рр. вплинув на розвиток сучасного мистецтва незалежної України;
- розглянуто особливості змін художньої мови в часи «перебудови»;
- обґрунтовано вплив ідей і досвіду художників-нонконформістів на розвиток сучасних мистецьких процесів;

Уточнено: передумови та події в політично-суспільному середовищі, що спричинили трансгресію суспільства та прояви явища мистецького супротиву.

Метою цієї роботи є з'ясування того, як процес трансгресії українського суспільства кінця ХХ ст осмислювався та втілювався через художні виражальні засоби українськими митцями у їх творчості.

REFERENCES

1. Афанасьєв В. Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського образотворчого мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму. [Текст] // 36. Мистецтво і сучасність. К. : Наукова думка, 1980. С. 5–21.
2. Афанасьєв В. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років / В. А. Афанасьєв. Київ : Мистецтво, 1984. 224 с.
3. Бабій Л. Лариса Венедіктова: «Тільки через абстракцію можна добратися до людини». Інтерв'ю [Електронний ресурс] // Korydor. 2010. Режим доступу до ресурсу : <http://korydor.in.ua/interviews/389-Larisa-Venediktova-Tilki-cherezabstraktsiyu-mogna-dobratysya-do-lyudini>.
4. Баран В. Україна 1950–1960-х рр. : еволюція тоталітарної системи. Україна 1950–1960-х рр. : еволюція тоталітарної системи [Текст] / В. К. Баран ; НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів : [б.в.], 1996. 447 с.
5. Вишеславський Г. Нонконформізм // Галерея. 2007. № 1. С. 24–27.
6. Герман М. Модернізм. Мистецтво першої половини ХХ століття / Михайло Юрійович Герман, 2008. 480 с.

7. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом : Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів, 2001. 216 с.
8. Заплотинська О. «Формалізм чи новаторство?» Інтелектуальний нонконформізм в офіційному дискурсі 1960–1970-х рр. в Україні // Український історичний журнал. 2006. № 1. С. 145–157.
9. Іванова О. Феномен внутрішньої еміграції / Олена Іванова // Соціальна психологія. 2004. № 1. 57 с.
10. Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. К., 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
11. Кравченко Б. Соціальні зміни і національна свідомість в Україні ХХ століття. К., 1997. 180 с.
12. Курносів Ю. Інакомислення в Україні (60-ті перша половина 80-х років). К.: Либідь, 1994. 184 с.
13. Лобановский Б. Украинское искусство второй половины XIX — начала XX века / Б. Б. Лобановский, П. И. Говдя. Киев : Мистецтво, 1989. 204 с.
14. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
15. Медведєва Л. Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. ХХ ст. / Л. Медведєва // Мистецтвознавчі записки 2002. Вип. 1(2). К., 2002. С. 100–115
16. Медведєва Л. Стилєва еволюція творчості В. І. Зарецького в контексті мистецького нонконформізму 60–80-х рр. ХХ ст. : Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. К., 2003. 174 с.
17. Островська-Люта О. Нова політика мистецького жесту [Електронний ресурс] / Олеся Островська-Люта // КрАМ. 2009. Режим доступу до ресурсу : <http://www.kram.in.ua/article/56>.
18. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // Сучасність. 2000. № 4. С. 65–84.
19. Пахаренко В. Постмодерн / В. Пахаренко // Всесвітня література. 2002. № 5–6. С. 3–7.
20. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. ХХ ст. — початку ХХІ ст.: 3б. ст. / НаУКМА. К. : «КМ Академія», 2004. 392 с.
21. Петрова О. Не только о Стене, но и о нас / О. Петрова // Зеркало недели. 04 вересня 1999 р.
22. Петрова О. Третє Око : Мистецькі студії : Монографічна збірка статей/ Ольга Петрова ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. К. : Фенікс, 2015. 480 с.

23. Роготченко О. Чинники впливу на українську образотворчість періоду першої фази розвитку соціалістичного реалізму (1930–1950-ті) / Олексій Роготченко // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії ' 2014 : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. К. : Фенікс, 2014. Вип. 6 (17). — С. 143–148.
24. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ – ХХІ століть / В. Д. Сидоренко / ІПСМ АМУ. К.: ВХ студію, 2008. 188 с.
25. Склярєнко Г. Між історією та географією (До питання періодизації українського мистецтва ХХ ст.) // Студії мистецтвознавчі. Київ : ІМФЕ, 2003. № 3. С. 7–15.
26. Смирна Л. Ідеологічний фактор стилістичної класифікації українського мистецького нонконформізму // Мистецтвознавство України : Збірник наукових праць / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. К., 2008. Вип. 9. С. 300–314
27. Федорук О. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті / ІПСМ АМУ : у 3 кн. Кн. 3 : Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. К.: Інтертехнологія, 2008. 416 с.
28. Хольцхай, Вазарели В. Чистое видение / Виктор Вазарели., 2006. 95 с.
29. Шаповал Ю. Україна. ХХ століття : Особи та події в контексті важкої історії. К. : Генеза, 2001. 558 с.
30. Шевчук О. Український національно-культурний рух (друга половина 50-х — початок 90-х рр. ХХ ст.): Автореф. дис. ... к.і.н.: 07.00.01 — Запоріжжя, 1998. 177 с.

Information about the author:

Самар Ольга Андріївна,
мистецтвознавець-експерт

ТИПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ НЕФРИТОВОЇ (ЖАДОВОЇ) СКУЛЬПТУРНОЇ ПЛАСТИКИ КИТАЮ

Ганна Петренко

ВСТУП

Нефрит, тип мінерала, у візуальному контексті особливо цінується за фактуру та естетичну красу. Люди в Китаї вже відрізняли його від звичайного каменю, створювали спеціальні нефритові інструменти та прикраси ще сім-вісім тисячоліть тому, в середині епохи неоліту (Ebrey, P. B., 2010). До пізнього неоліту мистецтво нефриту досягло таких вершин, що зараз ми називаємо його першим піком; воно продовжуватиме розвиватися через династії Шан та Західна Чжоу, періоди Весен та Осеней і Воюючих країн, династію Хань, Тан, Сун, Юань, Мін та Цін, в майже нерозривній лінії еволюції (Barnes, G. L., 2018). Соціальні, культурні та наукові зміни знайшли власне відображення в еволюції використання нефриту, його форм, стилістик, патернів, сакральних значень, досліджень, означень та класифікацій впродовж історії Китаю — опис та систематизація зазначених фактів є необхідними для проведення наукових досліджень нефритових виробів Китаю.

1. Історичний розвиток використання та обробки нефритів і жадів

Пізній неоліт

Протягом довго часу вважалося, що китайська цивілізація народилася в долині Жовтої ріки, але тепер ми знаємо, що раніше було багато культур як на північ, так і на південь від цієї області. Приблизно з 3800–2700 рр. до н.е. існувала група неолітичних народів, відома зараз як культура Хуншань (*Hongshan*) у північно-східному Китаї (Дунбей) (Barnes, G. L., 2018). Хуншань була складним типом суспільства, яке будувало вражаючі церемоніальні пам'ятки. Нефрит, очевидно, високо цінувався культурою Хуншань; артефакти, виготовлені з нефриту, іноді, були єдиними предметами, розміщеними в гробницях разом з тілом померлого.

Нефрити пізнього неоліту демонструють значну різноманітність через наявність мультикультурних осередків, що їх продукували; кожний з яких має власні регіональні особливості з точки зору характеру самого нефриту, дизайну (форми) та декоративних мотивів. Наприклад, у культурі Хуншань, як правило, нефритова пластика була типів та форм драконів (*zhulong*) (кабано-драконів), закручених драконів, підвісів у формі птахів, посудин у формі копит і крючками з патерном хмар, виготовлених з жовто-зелених нефритів із коричневими включеннями; лінії нанесення декору мають різну ширину та глибину, оточуючі ділянки вирівняні (Yung-tai, C., 2013).

Основні типи нефриту цього періоду включають диски з отворами (прототи-пи і диски бі) та предмети у формі шила, які, можливо, були прикрасами, які носили у волоссі. Багато артефактів із нефриту цього періоду, які збереглися, використовувались як підвіски, а деякі прикріплялись до одягу або до тіла. Ще однією характерною ознакою нефритів Хуншань є те, що вироби даної культури мають загострені або гострі краї.

Розташована в південно-східному Китаї, культура Лянчжу (*Liangzhu*) (3200–2100 рр. до н.е) продукувала велику кількість видозмінених (зміни відбулись через значне часове перебування артефактів у кліматі поховальних камер) непрозорих білих нефритів, періодично з глянцевою (відполірованою) поверхнею (Barnes, G. L., 2018), таких форм, як конг (*cong*), диск бі, сокира юе (*yu*), хуан (*huang*) та підвіси шилоподібної форми.

Поверхні нефритів були декоровані божественними істотами, тваринами-масками або масками-шаманами, іноді, деталізованими, іноді більш стилізованими та абстрактними, а також спіральними та арочними візерунками; форми виробів були переважно зооморфними або геометричними.

Нефрит культури Луншань (*Longshan*) (2300–1700 рр. до н.е.), розташованої у гірлі річок Янцзи та Жовтої, відзначався своїми темними кольорами, і текстурами, що нагадують кракелюр (розтріскувана текстура) або «камінний пудинг». Типовими формами були дощечки джуї (*gui*) та чжан (*zhang*), сокира кві (*qi*) і декоративні предмети у формі антропоморфних голів та фігур птахів (Yung-tai, C., 2013). Риси обличчя та тіл людей, птахів і тварин могли бути врізані в поверхню каменю (заглиблений рельєф) або зображались за допомогою барельєфа, прикрашались знаками крючка, що було загальною характеристикою даного регіону (Yung-tai, C., 2013).

На північному заході Китаю з'явилася культура Ціцзя (*Qijia*) (2200–1600 рр. до н.е.) (Yung-tai, C., 2013). Нефрити даної культури мали гладкі недекоровані поверхні. Увага майстрів концентрувалася на поверхні та структурі, власне, нефриту. Ціцзя також мала форми конг, диска бі та хуан, дже але зі своїми характеристичними особливостями, незважаючи на помітні подібності у порівнянні з нефритами інших культур (Yung-tai, C., 2013). Однією з особливо характерних форм була пов'язана з архітектурою диска бі, що з'єднувалась з дугоподібною формою хуан.

Династія Шан (1600–1046 до н. е.)

Під час династії Шан основними формами нефриту були оброблені посудини та ємності, кинджали дже (*ge*), диски бі, нефритові птахи, дракони, тигри та риби. Однією з характеристик нефритів періоду династії Шан є те, що контури часто підкреслювали скошеними краями або ажурними конструкціями, використовуючи шліфувальні «апарати» з наждачним абразивом, твердішим за нефрит, разом з ріжучим диском, трикутною ріжучою струною

та дрилем (Yung-tai, C., 2013). Поверхня нефритів була декорована рельєфними лініями на шліфованій поверхні, щоб зобразити особливості та дрібні деталі тварин, декорування часто покривало більшу поверхню тіла каменю.

Тож, у період Шан техніка різьблення по каменю і кістці була досить високого рівня розвитку. З красивого напівпрозорого і надзвичайно твердого каменю нефриту вироблялися ритуальні предмети, призначені для культових церемоній, і предмети розкоші. Ймовірно, на поверхню каменю спочатку наносився малюнок, по якому алмазом проводилося різьблення або висвердлювалися отвори (Yung-tai, C., 2013). Потім нефрит шліфували сирим піском. У шанських похованнях знайдено багато різних предметів з нефриту – зброя, сережки, прикраси у формі риб, птахів і звірів, майстерно виточені, вкриті характерним для того часу орнаментом і гладко відшліфовані.

Важливо сказати, що ремісники з нефриту в період династії Шан застосовували техніку шліфування під час обертання, і за принципом економії матеріалу, використовуючи або диски бі або циліндр, витягнутий з центру бі, створювали різноманітні форми тварин. Серед популярних форм були птахи з високо піднятими голови та витягнуті грудьми, дракони, що «переслідують» власний хвіст, та риби з дугоподібними тілами. Типові круглі або арочні тваринні форми були дуже характерні для нефритів епохи династії Шан. Наявна велика кількість нефритових виробів, які було створено в період до епохи правління династії Шань (Yang, Q., 2014), але доповнено або перероблено за часів згаданої вище династії.

Період Західної Чжоу (1046–771 до н. е.)

Найбільш помітними характерними формами нефритів Західної Чжоу були дракон, фенікс та антропоморфні декоративні мотиви, що наносяться на поверхню нефритів поздовжніми лініями, часто подвійними, що йдуть паралельно одна одній. Внутрішня лінія традиційно була тонкою, а зовнішня — ширша. Дані мотиви та візуальні особливості були знайдені на декоративних поясах на прямокутних орнаментованих нефритових бляхах, що є базовою складовою переплетень орнаментів на хуан, слідує за круглими формами дисків бі та нефритових джу (*jue*). Дані мотиви також можливо побачити на неправильних нефритових формах у різноманітних комбінаціях, що дозволяє підкреслити форму основи.

У піднесення Західної Чжоу майстри нефриту виготовляли найрізноманітніші нефритові дрібнички у формі таких тварин як кролики, олені, птахи, дракони, воли та риби. Їхні риси представлені простими широкими косими лініями різання. У багатьох випадках даного періоду характер самого нефриту, форма, колір та недосконалість в деякій мірі диктують характер та манеру обробки і декорування предмету. Також важливою характеристикою є те, що дрібні утилітарні артефакти на своїй поверхні мають отвори, що дозволяло

нанизувати їх разом з іншими частинами (бусинами) ряду. Згадані частини ряду не обов'язково були нефритовими: дрібнички виготовлялись і з інших матеріалів, до прикладу, агата, скла та бірюзи, були змішані між собою та узгоджували одну загальну композицію виробу.

Період Весен та Осеней (Чуньцю) (771–476 до н. е.)

У наступний період Весен та Осеней була розроблена концепція композиції з нефриту, зібраних між собою невеликих шматочків нефриту, що композиційно конструювали нові та більш різноманітні форми. Конструкції повинні були відповідати сталим принципам, включаючи рівновагу по центральній осі або бічну симетрію.

Саме в даний період стали популярними нефритові бляшки для поясів та прикраси-декор для мечів. Згадані прикраси здебільшого мали форму типу хуїлонг-дракона (змії), мотив, який розвиватиметься протягом всього зазначеного періоду. Впродовж ранньої Весен та Осеней мотив змійового дракона традиційно наносився подвійними врізаними лініями, в середині пізнього періоду його робили за допомогою більш широких, похилих зрізів, а в пізній період – рельєфували. На західній землі Цінь (*Qin*), розташований в теперішній час у провінції Шеньсі, надавалась перевага більш загостреній стилістиці мотиву змієвого дракона, що створювався за допомогою використання моноліній (Yung-tai, C., 2013).

Мотив (зображення) дракона-змії сам по собі не займав багато площі поверхні основи, і тому окремі одиниці поєднувались у складні композиції або повторювані візерунки, щоб заповнити поверхню предмета декоративним елементом якого він виступав. Форма декорованого об'єкта часто визначає точний характер композиції, призводячи до формування різноманітного та пластичного словника композицій. На дисках бі за традицією мотив був розташований кільцями відповідно до форми самого диска. На поверхні нефритів у формі тварини композиція була набагато складнішою, мотив часто поміщався у різнонаправлену композицію з декількома вісями симетрії. Змійовий дракон часто зустрічається в симетрично протилежних парах, що утворюють тваринні маски, які мають розглядатися фронтально, як ілюстрація концепції використання подвійних мотивів, що була дуже поширеною в розпал періоду Весен та Осеней (Yung-tai, C., 2013).

Період Воюючих країн (Чжаньго) (475 по 221 до н. е.)

З нефриту в цей період, як правило, виготовляли предмети розкоші. Цей камінь, за уявленнями давніх китайців, володів властивістю охороняти душу і тіло. У похованнях періоду Чжаньго знайдені численні нефритові предмети: нагрудні прикраси типу «хен» в формі ажурного півкола з рельєфним різьбленим візерунком, ритуальні диски бі, сережки і поясні пряжки. Період Воюючих країн був часом інновацій в контексті нефритової справи,

у результаті яких відбулись зміни форми виробів та використовуваного декорування. Рельєфні мотиви змійових драконів періоду пізньої Весни та Осені перетворилися на поєднання зображення патерну хмари та зерна. Спочатку був зпродукований візерунок «зерно», за ним — «хмара», поєднання яких стало основою для геометричного орнаменту. Нові форми включають зображення S-образного дракона, диски бі та закруглені накладки — обидві форми часто з орнаментами, що виходять за периметр основного тіла та носяться у вигляді підвіса. Для даного періоду також є характерним зростання популярності ажурної техніки декорування нефриту стала дуже популярною, що можливо побачити на прикладі багатьох підвісів, які збереглися до наших часів.

Період Чжаньго є також важливим для розробки різноманітних фігур дракона, таких, що стали окремою категорією. Також варто відмітити що наявність такої кількості варіацій типу дракона є важливою характерною особливістю даного періоду. Для Чжаньго також є важливими ажурні підвіски: переплетені ажурні композиції, що складаються з різноманітних груп тварин, а поверхня самої основи-каменю підвіски прикрашена щільною сітчастою фактурою-орнаментом, патерном риб'ячої луски або мотивом «дракон-у-середині-дракона» (Yung-tai, C., 2013). Дані новачі ілюстрували прекрасну майстерність та зрілу естетичну чуттєвість періоду Воюючих країн.

У період пізніх Воюючих країн діапазон традиційних патернів розширився та вдосконалився, додалися нові варіації хмарного орнаменту та патерну «застиглої напівсферичної краплі». Особливості фігур тварини тепер були представлені дискретними формами з вигнутими поверхнями, розділеними жолобами, що надавало майже тривимірний ефект плоскому предмету.

Династія Хань (Рання Хань (Західна Хань, 206 р. до н. е. — 9 р. н. е.) та Пізня Хань (Східна Хань, 25 – 220 роки)

Найбільш часто зустрічаються нефрити, що відносяться до династії Хань — декор для мечів, ювелірні вироби з нефриту та нефритові артефакти, виготовлялися для обряду поховання. У цей період аспект форми вже досяг певного рівня зрілості і стабілізував швидкість свого розвитку. Нові технології ще розроблялися, але спирались на методи пізнього періоду Воюючих країн (Yung-tai, C., 2013). Великою різноманітністю відрізняються нефритові вироби епохи Хань. З нефриту виготовлялися пряжки, кільця, статуетки людей і тварин, та ін. Вироби відрізняються м'якістю моделювання гладко шліфованої поверхні каменю і найтоншими візерунками (Yung-tai, C., 2013). Нефрити династії Хань уособлювали динаміку та візуальну енергійність, яких раніше не було помічено в нефритах Китаю. Такі вироби включаючи в себе нефритові диски, прикрашені рельєфними декоративними мотивами тварин для досягнення загального тривимірного ефекту, гармонійно поєднаного з вишуканою ажурною різьбою.

Також існувало багато видів вільно стоячих людських фігур-статуеток, фігур тварин та нефритових посудин. Фігурки тварин були переважно божественними птахами, тваринами, популярною була істота у вигляді крилатого лева Пі Сю (Се) (*pixie*), часом архітектонічно спокійні і вишукані або жорстокі та агресивно динамічні. Репрезентативні посудини періоду включають келихи для вина юшан (*yushang*), чаші, посудини для пиття у формі ритону та нефритові тарілки, ковші, плоскі поверхні-підноси, прикрашені різними версіями традиційних патернів з використанням рельєфу та зображенням тварин. Неперевершена майстерність та виразність різьблення є прикладом вишуканих художніх смаків періоду династії Хань.

Династії Тан (618–907 рр.), Сун (960–1279 рр.), Юань (1271–1368 рр.), Мін (1368–1644 рр.) і Цін (1636–1912)

Мистецтво нефриту в хронологічних рамках династій Тан, Сун, Юань, Мін і Цін увібрало багато впливів, як закордонних, так і локальних (Yung-tai, С., 2013). В цей період сформований смак наукової еліти мав вплив на більш широкі вподобання різних шарів суспільства.

У період правління династії Тан були адаптовані та прийняті мотиви із золотого та срібного посуду Близького Сходу, а також танцюючі фігури племен варварів за межами Китаю, апсари буддійського мистецтва, та різні квіткові мотиви. За часів династії Ляо (Liao), Цзінь (Jin) та Юань (Yuan) Китаєм управляли іноземні племена, що походили з-за меж північних кордонів, тож, за традицією, культурне середовище нових правителів позначається також на нефритовому мистецтві, що проявляється в сценах полювання у нефритовому різьбленні.

Смаки культурної еліти та звичайного народу відбилися тим часом на імітації — тиражуванні давніх нефритів, різноманітних виробів, прикрас та жетонів (Yung-tai, С., 2013). Наприклад, під час періодів правління династій Сун, Мін та Хань, часто можливо помітити інкрустації футлярів для зброї із зображенням драконів, чашки з ручками у формі голів драконів, диски бі, прикрашені візерунком з патерном дракона, нефритові пряжки та підвіси з нефриту у вигляді двоголових драконів, тиражування нефритових форм та декоративних патернів, популярних під час періоду Воюючих країн. Таким чином, варто зазначити, що пізні епохи використовували поєднання традиційних та нових форм і систем декору.

Популярними декоративними предметами під час династій Мін та Цін були баночки та вази, кадильниці та настільні плоскі підставки та прикраси, а також тип нефритів, що мали приносити своєму господарю удачу. Такі нефрити мали певну форму передбачуваної візуальної чи лінгвістичної символіки чи алюзії, що вказує на бажання чи надію власника або одержувача. Згаданий тип нефритів дарували дітям з добрими побажаннями, за допомогою таких каменів

бажали успіхів на лоні кар'єри, зичили радості та доброї фортуни. Варто зауважити, що даний тип нефритових предметів містив у своїх рядах різноманітні цікавинки, такі як бляхи з написами, футляри для носіння ароматичної кульки з золота, срібла або слонової кістки та тютюнові флакони, утилітарні предмети, які користувалися значною популярністю в згадані періоди.

Для того, щоб зрозуміти ментальну естетику Китаю варто розуміти історію, яка часто передуює створенню матеріального артефакту, до прикладу, даного тютюнового флакона, на поверхні якого вирізана частина вірша, що розповідає історію про місто перлів та цвітіння сливових дерев.

2. Класифікація, означення

Камінь та мінерал

Дослідники часто стверджують, що існують два типи справжнього нефриту: нефрит і жадеїт, але вони не є рівнозначними. Слово «нефрит» позначає гірську породу із складовими мінералами тремолітом та / або актинолітом та специфічною текстурою. Жадеїт — це мінерал, який є основною складовою каменю «жадеїт». Таким чином, щоб бути точними, ми повинні використовувати слова нефрит та жадеїт як рівнозначні терміни для «справжнього нефриту»; ці породи містять інші корисні копалини та елементи, які не представлені в ідеальних (у сенсі відповідності простій хімічній формулі без другорядних елементів (домішків)) формулах нефритових мінералів, і, дійсно, існує інша категорія, «напів-нефрити» (*hemi-jade*), яка стосується сумішей нефритових мінералів з іншими мінералами настільки, наскільки порода більше не вважається нефритом чи жадеїтом (Barnes, G. L., 2018). Деталі порівняння нефриту та жадеїту надані нижче (Таблиця 1).

Таблиця 1 (Barnes, G. L., 2018)

8

Gina L. Barnes

Table 1. Comparisons of the two 'true jades'.

Rock	Nephrite	Jadeitite
Essential minerals	tremolite, actinolite	jadeite
Crystal habit	fibrous	non-fibrous
Texture	silky	blocky
Other properties	tougher than jadeitite	harder than nephrite
Mineral group	Calcium amphibole	Sodic pyroxene
Crystal structure	double-chain inosilicate	single-chain inosilicate
Composition	$\text{Ca}_2(\text{Mg,Fe})_5\text{Si}_8\text{O}_{22}(\text{OH})_2$	$\text{NaAlSi}_2\text{O}_6$
Water content	hydrous	anhydrous
Density	2.9–3.01 g/cm ³	3.3–3.6 g/cm ³
Hardness (Mohs scale)	6–6.5	6–7

Sources: compiled from Deer *et al.* (1997a, 1997b), Harlow *et al.* (2014), Desautels (1986).

Нефрит і жадеїт — це силікатні породи (містять SiO_2), але їх хімічний склад і складові мінерали дуже різні, як показано в Таблиці 1. Нефрит містить значну кількість амфіболу кальцію і, отже, містить велику кількість кальцію — Ca і велику, але змінну кількість магнію — Mg та заліза — Fe, тоді як жадеїт містить велику кількість алюмінію — Al та натрію — Na (Barnes, G. L., 2018). Хімічні формули, наведені в зазначеному табличному вигляді для мінералів, ідеалізовані і не включають незначні домішки та мікроелементи, які можуть визначати колірну насиченість.

Дві породи також мають дуже різну текстуру. Нефрит є шовковистим, а його матовий, волокнистий (часто його називають «повстяним») характер переплетення коротких волокон — робить його міцним. Формування нефриту складається з двох етапів: спочатку відбувається кристалізація мінералів, а потім механічні процеси, які скручують або переплітають кристали при відносно високій температурі (400—500 °C), але низькому тиску (Chappell, B. W. & White, J. R., 2001). Кристали можуть бути орієнтовані випадковим, радіальним або однонаправленим патерном, кожен з яких створює певне нефритове «тіло». Тремоліт/актиноліт без згаданого вище формування не є нефритом. Жадеїт міцніший, ніж амфібол, на що вказує його твердість Мооса — 6,5–7 (Minoscam, 2016), але жадеїт, як правило, має фіксуючі віялові або блокадні кристали, що перекриваються, а не волокнисту структуру, характерну для нефрита.

Найбільша різниця між «справжніми» нефритами та іншими гірськими породами і мінералами не в їх зовнішніх якостях та візуальних характеристиках, а у складності процесу обробки автентичних нефритів. Важливим, в контексті цінності культурної, є не стільки показник шкали Мооса, але той факт, що вони не можуть бути легко сформовані шляхом сколювання, а вимагають певного трудомісткого моделювання шляхом стирання (Sax, M., Michaelson, C. & Meeks, N. D., 2004; 2008). Тож часова та трудомістка інвестиція пропорційно збільшує їхню вартість; тому вироби з нефритів та жадеїтів могла дозволити собі лише еліта.

У Китаї нефритові знаряддя відомі з пізнього палеоліту, але до неолітичних часів орнаментовані нефритові предмети були домінуючими, хоча типи і кількість нефритових орнаментів варіювалися в залежності від часу і регіону. Проте, володіння справжніми нефритами корелює з диференціацією соціального статусу в часі. Кінцевим символом статусу в новітній історії є фейкуї (feicui 翡翠) (смарагдово-зелений) «імператорський нефрит» з Бірми (Barnes, G. L., 2018). Однак, оскільки бірманські жадеїти з М'янми були імпортовані занадто пізно, щоб вплинути на археологічні колекції, і оскільки японські жадеїти з Ітоігави ніколи не імпортувалися в Китай, будь-яка подальша згадка про жадеїт згаданих географій має характер порівняльного матеріалу аспекту ляо (Barnes, G. L., 2018).

Археологічні жади

Ще в 1989 році Вень Гуан (Wen Guang) з геологічного дослідницького інституту в Пекіні зазначив, що традиційне китайське слово для позначення нефриту (玉 玉), спочатку пов'язане з тремолітом, було розширено до такої міри, що воно, власне, втратило сенс (Wen, G., 1989). Те ж саме можна сказати і про термін «нефрит», оскільки він може відноситися і до декоративних каменів. З кінця 1980-х до початку 1990-х років Вень Гуан і Цзин Чжичунь (Jing Zhichun) поодиночі і спільно опублікували серію геоархеологічних статей про нефритові варіації (композиції) (Wen, G. & Jing, Z., 1992). Зазначена наукова праця служить плацдармом для даного підрозділу дослідження. Вень та Цзин підкреслювали, що ідентифікація каменю не може бути зроблена точно без дослідження його хімічного складу і мікроструктури, до прикладу, за допомогою таких досліджень як рентгенофлуоресцентний аналіз (Tornado M4, Bruker; Art ElvaX (EDXRF), Elvatech Ltd.) та раман-спектроскопія (Iizuka, Y., Hung, H.C. & Bellwood, P., 2007). У своїй статті 1992 року вони проаналізували склад 268 археологічних нефритів з китайських неолітичних стоянок, узагальнених в Таблиці 2 (Wen, G. & Jing, Z., 1992). Науковці виявили, що камені, включені в якості нефриту в неолітичні археологічні звіти, складаються з 21 різних порід і/або мінералів на додаток до справжніх (істинних) нефритів (Barnes, G. L., 2018).

Таблиця 2 (Barnes, G. L., 2018)

Table 2. Collation of Neolithic 'jade' artefacts by culture, period, and geography. Percentages indicate what 'kinds' of jade were found at various Neolithic sites.

Years BC	Northeast cultures	East coast and inland cultures	True jade (nephrite)	Hemi-jade	Pseudo-jade	Total
>6000	Chahai (Xinglongwa)		8 100%			8
>4000		Hemudu			5 100%	5
		Majiabang			7 100%	7
		Beixin			2 100%	2
	Xinle		15 100%			15
>3000	Hongshan		40 69%	2 3%	16 28%	58
		Songze	8 89%		1 11%	9
>2000		Liangzhu	102 86%	1 <1%	15 13%	118
		Dawenkou	1 100%			1
	Post-Hongshan		5 56%		4 44%	9
		Longshan	25 69%	4 11%	7 19%	36
Totals			204 76%	7 3%	57 21%	268

Source: Based on Wen & Jing (1992: Table 1).

На підставі цих даних Вень та Цзин прийшли до висновку, що в неолітичних зразках переважав справжній нефрит: 204 з 268 штук (76%, як підра-

ховано в Таблиці 2) (Barnes, G. L., 2018). Завдяки цьому домінуванню вони припустили, що ранньонеолітичні народи Північно-Східного Китаю (з стоянок Сінгле (*Xinle*) і Чахай (*Chahai*), нині включені в культуру Сінлунва (*Xinglongwa*)) вже були здатні відрізнити справжній нефрит від інших каменів, оскільки їх прикраси на 100 % складаються з нефриту (Tang, C., 2008). Проте, аналіз вмісту деяких ділянок показав, що серед 149 зразків нефриту 128 (86 %) були тремолітами, 16 (11 %) — актинолітами і 5 — тремоліт-актинолітами (Barnes, G. L., 2018). У другому дослідженні 500 нефритових артефактів відсотки тремолітів варіювалися в бік збільшення в порівнянні з 65 відсотками, що залишилися актинолітами (Wen, G. & Jing, Z., 1996).

3. Основні типи виробів з нефритів (конг та диск бі)

Хронологічний період стародавнього Китаю включає період неоліту, династії Шан та правління династії Чжоу. Кожна із зазначених епох була унікальною, але спільним для кожного періоду були грандіозні поховання еліт, з яких до теперішніх часів дійшли нефритові артефакти та культурні атрибути. Період неоліту, визначений як вік до використання металу, був свідком переходу від кочового існування до осілого землеробства. Люди продукували різноманітні гончарні та кам'яні знаряддя праці в своїх регіональних громадах. Майстри, що спеціалізувались на обробці каменю, використовували нефрит для виготовлення цінних, ретельно відшліфованих версій утилітарних кам'яних інструментів, таких як сокири, а також для виготовлення знарядь з можливими церемоніальними або захисними функціями. Статус нефриту зберігається протягом всієї китайської історії. Група неолітичних народів, узагальнена сьогодні науковцями як культура Лянчжу, існували в провінції Цзянсу в Китаї протягом третього тисячоліття до н.е. Нефрити, кераміка та кам'яні знаряддя праці культури Лянчжу були надзвичайно складними в аспектах виготовлення, обробки та декору.

Пізні неолітичні культури використовували два основних типи ритуальних нефритових предметів: диск, пізніше відомий як диск бі, та тубу, пізніше відому як конг. Основні типи конг мають квадратну зовнішню секцію навколо круглої внутрішньої частини та круглий отвір, хоча нефрити браслетної форми також відображають деякі характеристики конг та, ймовірно, були першоформою, яка лягла в основу архітекτονіки конг (Truong, A., 2018). Вони, очевидно, мали велике значення, але, незважаючи на безліч теорій, значення та утилітарна функція конгу залишаються загадкою. Базуючись на фактах та записах археологічних експедицій, за традицією, конг та диск бі використовувались при поховальних процесіях та розміщувались разом з померлими; в одній гробниці могли бути знайдені, наприклад, 25 дисків бі та 33 конг. Енігматичний за функцією та значенням, конг, ймовірно, був маркером багатства та соціального

статусу померлого. У гробниці, знайдений у Сидуні, провінція Цзянсу, численні конг лежали по колу навколо мертвих, що свідчить про те, що даний тип артефактів виконував релігійну або ритуальну функцію (Wen, G. & Jing, Z., 1992). На всіх основних археологічних пам'ятках знайдено схожі приклади використання зазначених типів нефритових предметів (Wen, G. & Jing, Z., 1992).

Конг — тип нефритових предметів, що був знайдений серед поховань культури Лянчжу в східній провінції Цзянсу, поблизу озера Тай, недалеко від сучасного Шанхаю (Barnes, G. L., 2018). Конг — один з найбільш вражаючих, але найзагадковіших артефактів давнього китайського нефриту. Їх функція та значення абсолютно невідомі. Хоча конг виготовлялись на багатьох етапах неоліту та раннього історичного періоду, походження та формування конг в неолітичних культурах південно-східного Китаю було визнано лише в останні тридцять років. Конг був надзвичайно складним і трудомістким у виробництві. Оскільки нефрит не можна розколоти як інші камені, його потрібно обробити твердим абразивом, наприклад, піском. Деякі вчені припускають, що нефрити були нагріті для того, щоб майстер мав змогу працювати з твердою поверхнею та наносити тонкі лінії, так як при нагріванні нефриту його поверхня стає зневодненою та м'якшою. Проте, експериментально було доведено, що при обробці поверхні нефритів зазначеним методом, на поверхнях нефритів утворились би сітки кракелюра (Truong, A., 2018). Інші науковці припускають, що поховання разом з нефритовими предметами були ритуально спалені («A Review of Some Recent Research on Early Chinese Jades-Janet G. Douglas,» 2005). Спалювання або нагрівання також може спричинити більш світлий відтінок кольору нефриту-основи конг.

Головним декором поверхні конг періоду культури Лянчжу стало антропоморфне зображення обличчя, яке, ймовірно, стосувалося духів або божеств, можливо, культу предків. На фігурах з квадратним перетином, як на прикладах, зображення обличчя розміщується по кутах, тоді як на формі браслета воно фігурує у квадратних панелях. Ці обличчя візуально базуються на поєднанні фігури людини та загадкового звіра. На поверхню конг часто носили висічений декор, що зображає маску. Вчені припускають, що даний тип зображень міг вплинути на пізніший дизайн масок таоте (таотай) на бронзах династії Шан (приблизно 1600–1046 рр. до н.е.) (Douglas, J. G., 2003).

Одним з найбільш характерних зображень, що прикрашають бронзові посудини епохи правління династії Шан, є так зване таоте. Головним атрибутом цієї фронтальної твариноподібної маски є пара опуклих очей, часто виступаючих у високому рельєфі. Між очима знаходиться ніс, часто з ніздрями біля основи. Тип репрезентування таоте може також включати щелепи та ікла, роги, вуха і брови. Багато версій включають в себе розділене тіло тварини з ногами і хвостом, кожен бік показаний в профіль по обидві сторони маски. Слідуючи загальній формі,

зовнішній вигляд і специфічні компоненти масок таоґе варіювалися в залежності від періоду і місця походження. Іншими загальними мотивами для ритуальних бронзових судин, так само як нефритових артефактів Шан, були дракони, птахи, бикоподібні істоти і різноманітні геометричні патерни. В даний час, значення таоґе, як і інших декоративних мотивів, в суспільстві Шан невідомо.

Камінні диски виготовляли народи східного Китаю ще в п'ятому тисячолітті до н.е. Нефритові диски бі були виявлені покладеними на тіла померлих в могилах культури Хуншань (бл. 3800–2700 до н.е.) (Рис 75), практику яких продовжували пізніші неолітичні культури. Великі та важкі нефритові диски, ймовірно, були нововведенням культури Лянчжу (близько 3000–2000 до н.е.), хоча вони зустрічаються не у всіх великих поховальних комплексах Лянчжу (Douglas, J. G., 2003). Тип диска бі застосовується для означення широких дисків з пропорційно невеликими центральними отворами.

Важливо підкреслити, що диски бі різнилися обробкою та деталізацією в залежності від того, де вони мали розміщуватись відносно тіла померлої людини. Найбільш тонко вирізані диски бі з нефрита найкращого ґатунку розміщувались на чільних місцях, часто біля живота та грудей померлого. Там, де зустрічається велика кількість дисків, як правило, в невеликих грудках, артефакти за традицією відзначені досить грубою манерою обробки та виготовлені з каменю нижчої якості (Douglas, J. G., 2003). Наразі невідомо, яке справжнє значення мали диски бі, але, ймовірно, вони мали важливу ритуальну функцію в рамках поховання.

Типи конг та диск бі (часто зустрічається разом з конг у похованнях) є одними з найбільш загадкових об'єктів у давньокитайській культурі. Зазначені типи форм є основними предметами з нефриту, які можна знайти на рештках поселень культури Лянчжу. Існує багато тлумачень та інтерпретацій утилітарних та релігійних функцій конга та диска бі. Пізніше, в текстах епохи династій Чжоу та Хань, йдеться про ритуальне використання конгів та дисків бі, що символізують собою землю та небо, але ми не можемо припускати, що саме таким і було первісне значення даних типів форм. Деякі вчені допускають, що кругла / квадратна форма, можливо, сформувалась від форми браслета (Truong, A., 2018). У разі правильності такої думки стає незрозуміло, у чому полягає їхня споріднена утилітарна функція, адже конг поміщалися виключно в гробницях померлих людей, які, ймовірно, займали високий статус в суспільстві. Стосовно призначення браслетів зазначене твердження є лише частково правдивим.

Враховуючи сталу традицію візуальної повторюваності форми та, достатньо часто, патернів і декоративних орнаментів, в рамках хронологічної прив'язки важливим є зауважити перехідний етап традиції, який відбувся в епоху правління династій Шан та Чжоу в контексті обробки нефриту.

Нефрит, поряд з бронзою, являє собою вище досягнення матеріальної культури епохи бронзи. Багато в чому династію Шан можна вважати кульмінацією 2000-річного мистецтва різьблення по нефриту. Майстри Шан повною мірою володіли художньою і технічною мовами, що були вироблені в різних пізньонеолітичних культурах, які мали традиції обробки нефриту (Yung-tai, C., 2013). З іншого боку, деякі досягнення в різьбі по нефриту епох династій Шан і Чжоу можна розглядати як свідчення занепаду. У той час як в епоху бронзи майстри нефриту, безсумнівно, мали кращі інструменти, великого терпіння і майстерності більш раннього періоду, схоже, не вистачає. Якщо точна функція ритуальних нефритів в пізньому неоліті невизначена, то з епохи бронзи до наших часів дійшли певні інформаційні джерела (Yung-tai, C., 2013). Письмові свідчення і археологічні знахідки свідчать, що нефритові предмети, в тому числі типи конг та диск бі, використовувалися в жертвоприношення богам і предкам, під час похоронних обрядів, для запису договорів між державами і в офіційних церемоніях при дворах правителів.

ВИСНОВОК

Дана стаття характеризує аспект історично-географічного побутування нефриту та нефритових артефактів, розглядає два основні типи форм, які продукувалися з нефритів, починаючи з неолітичного періоду — конг та диск бі, а також виявляє проблематику класифікації та означення нефритів з перспективи геоархеології та лінгвістичних практик.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «A Review of Some Recent Research on Early Chinese Jades-Janet G. Douglas.» (2005). National Academy of Sciences. *Scientific Examination of Art: Modern Techniques in Conservation and Analysis*. Washington, DC: The National Academies Press. doi: 10.17226/11413.
2. Barnes, G. L. (2018). Understanding Chinese jade in a world context. *Journal of the British Academy*, 6, 1–63. doi: 10.5871/jba/006.001
3. Chappell, B. W. & White, J. R. (2001). 'Two Contrasting Granite Types: 25 Years Later', *Australian Journal of Earth Sciences*, 48: 489–99. <https://doi.org/10.1046/j.14400952.2001.00882.x>
4. Douglas, J. G. (2003). In *Scientific Research in the Field of Asian Art, Proceedings of the first Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art*, ed. P. Jett, with J. G. Douglas, B. McCarthy, and J. Winter, pp. 192–199. London: Archetype Publications in association with the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
5. Ebrey, P. B. (2010). *The Cambridge illustrated history of China*. Cambridge: Cambridge University Press.

6. Iizuka, Y., Hung, H.C. & Bellwood, P. (2007). 'A Noninvasive Mineralogical Study of Nephrite Artifacts from the Philippines and Surroundings: The Distribution of Taiwan Nephrite and Implications for Island Southeast Asian Archaeology», in J. Douglas, P. Jett & J. Winter (eds), *Scientific Research on the Sculptural Arts of Asia* (London, Archetype Publications), 12–19.
7. Minsocam (Mineralogical Society of America) (2016). 'Mohs' Scale of Hardness'. http://www.minsocam.org/MSA/collectors_corner/article/mohs.htm
8. Sax, M., Michaelson, C. & Meeks, N. D. (2004). 'The Identification of Carving Techniques on Chinese Jade', *Journal of Archaeological Science*, 31(10): 1413–28. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2004.03.007>
9. Sax, M., Michaelson, C. & Meeks, N. D. (2008). 'A Methodology to Identify Techniques of Jade Carving in China: The Neolithic Period', in T. Lawton (ed.), *New Frontiers in Global Archaeology* (Beijing, AMS Foundation for the Arts, Sciences and Humanities), 281–95.
10. Tang, C. (2008). 'Observations on the Earliest Slit Rings in North China', in *Memorial to Professor Serizawa Chosuke: Archaeology, Ethnology, History Papers* (Tokyo, Rokuichi Shobo), 265–75.
11. Truong, A. (2018, May 31). A very rare jade cong, Late Liangzhu culture, circa 3000-2500 BC. Retrieved from <http://www.alaintruong.com/archives/2018/05/31/36449097.html>
12. Wen, G. (1989). 'Ancient Jade of China (abstract)', *China Non-metallic Mining Industry Herald*, March. http://en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTOTALLGFK198903003.htm
13. Wen, G. & Jing, Z. (1992). 'Chinese Neolithic Jade: A Preliminary Geoarchaeological Study', *Geoarchaeology: An International Journal*, 7(3): 251–75. <https://doi.org/10.1002/gea.3340070304>
14. Wen, G. & Jing, Z. (1996). 'Mineralogical Studies of Chinese archaic jade', *Acta Geologica Taiwanica*, 32: 55–84.
15. Yang, Q. (2014). *The Circulation of Jades in Early China (Late Neolithic — Eastern Zhou, ca. 4500–221 B.C.)*. University of Washington.
16. Yung-tai, C. (2013). *Zhen dan bo wu guan cang pin tu lu* (Selected Art Works from the Collection of Aurora Museum). Tai bei shi.

Information about the author:

Петренко Ганна Валеріївна,
магістр мистецтвознавства

СУЧАСНИЙ СТАН НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ПІДРОБОК ТА ПІРАТСТВА ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

Інна Поліщук

ВСТУП

Проблеми підробок творів мистецтва та питання порушення майнових прав автора (піратство) сьогодні більш ніж актуальні, враховуючи, що перше стосується переважно об'єктів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, а друге літератури, музики та кіномистецтва.

Скоріш за все так мислить і світова спільнота, оскільки у 2018 році був створений спеціальний суд для вирішення спорів у цій сфері — Арбітражний суд з питань мистецтва (Court of Arbitration for Art — CAfA) (Hayden M., Hecker S., 2019) [10].

CAfA розглядає спори про шахрайство на ринку мистецтва, контрактах, реституції, права власності та інші питання із залученням спеціалізованих експертів. Примітно, що настільки важлива для учасників процесу конфіденційність зберігається: всі винесені рішення публікуються без розкриття імен, вказують журналісти Forbs.

Створення подібного суду в Україні — питання далекого майбутнього, на відміну від перспективи початку роботи Вищого суду з питань інтелектуальної власності, або ІР-суду, що був створений 29 вересня 2017 року відповідним Указом Президента [13].

Окрім цього у 2018 році Євросоюз посилив правила по боротьбі з відмиванням грошей. Це законодавство вперше безпосередньо торкнулося арт-ринку і стало першим кроком до розвитку глобальної світової тенденції щодо введення фінансової прозорості у зазначеній сфері. У січні 2020 року нові правила почнуть діяти у всіх країнах ЄС.

1. Виклад основного матеріалу

Питання підробок та піратства творів мистецтва є комплексним та інтеграційним з огляду, що для його якісного дослідження необхідні знання із багатьох наукових галузей.

Провідним та об'єднуюче-утворюючим фактором у цьому питанні є *мистецтвознавство* (тут і далі за текстом курсив авторки — *І. П.*), а допоміжними *юриспруденція* (для визначення правового статусу підробки; здійснення відповідних юридичних дій; проведення слідства; судових експертиз тощо); *економіка* (специфіка арт-ринку; ціноутворення на твори мистецтва); *фінанси* (питання страхування творів мистецтва; використання як інструменту інвестицій; застави в банківські установи); *маркетинг* (просування

та рекламування творів мистецтва; створення іміджу митця) та ін. Саме тому, тема нашого дослідження охоплює у відповідних відношеннях аж чотири шифри УДК 7.061/7.026 + 347.788.4./343.533.

В рамках основного коду 7. МИСТЕЦТВО. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ МИСТЕЦТВО. СВІТЛИНА. МУЗИКА. ІГРИ. СПОРТ це **7.061 Спотворення. Підробки. Імітації. плагіат** (підкоду 7.06 Різні питання мистецтва) та **7.026 Копіювання. Розмноження. Факсиміле, репродукції, підробки (спотворення), мініатюри. Отримання (друкування) графічних зображень, гравюр, естампів** (підкоду 7.02 Техніка мистецтва. Майстерність. Методи роботи. Малювання, моделі, допоміжні засоби та приладдя. Матеріали. Збереження, ремонт. Відновлення).

В рамках допоміжного коду 34. ПРАВО. ЮРИДИЧНІ НАУКИ це **347.788.4 Підробка творів** (підкоду 347.78 Авторське право в літературі та мистецтві) та **343.533 Злочини проти власності в промисловості і в художніх ремеслах** (підкоду 543.53 Обман в торгівлі і промисловості), які, до слова, небезпідставно вказані безпосередньо у примітках до шифру **7.061** таблиць УДК.

Відповідно до цього достовірний аналіз стану наукового дослідження питання підробок та піратства творів мистецтва має охоплювати напрацювання мистецтвознавців-експертів, співробітників різних установ культури, реставраторів, представників арт-ринку, юристів, криміналістів, дослідників історії мистецтв, журналістів, всіх тих, хто зацікавлений у розвитку арт-ринку і вивченні творів мистецтва та, навіть, викритих колишніх фальсифікаторів.

Дослідженням цієї проблеми у різні часи займалися вітчизняні та зарубіжні дослідники, державні діячі, науковці у числі яких: Адріан Дармон (Darmon A., 2008) [1], Айрін Пейрано (Peirano I., 2012) [6], Володимир Рошин та Віктор Петраков (Roshchin V., Petrakov V., 2016) [19], Григорій Козлов (Kozlov G., 2018) [9], Дарен Тодд (Todd D., 2013) [22], Костянтин Акінша (Akinsha K., Kozlov G., 1995) [8], Марія Тереза Гонсалвес (Gonçalves M., 2013) [3], Ной Чарні (Charney N., 2018) [12], Олена Штефан (Stefan O., 2010) [18], Роберт Шор (Robert S., 2019) [17], Сюзанна Парч (Parsch S., Kunst T., 2010) [20], Тетяна Мунтян (Muntyan T. N., 1996) [11], Тьєрі Ленейн (Lenain T., 2012), [21], Філіп Гук (Hook Ph., 2019) [14] та ін.

Окрім названих дослідників необхідно також згадати:

- адвоката Микиту Семенова, який спеціалізується на судовому представництві спорів та розслідування шахрайства підробок творів мистецтва [19];
- науковця-правника Шаміля Хазієва (Khaziev S., 2012) [7], котрий має чимало публікацій, що стосуються арт-криміналістики;
- експерта з 25-ти річним стажем консультування ФБР щодо фальшивок творів мистецтва, засновника першої в США приватної лабораторії Orion

Analytical з дослідження творів мистецтва, котру у грудні 2016-го р. викупив аукціонний дім Sotheby's, — Джеймса Мартіна (James Martine) [15];

- вітчизняних експертів бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ» Олену Андріанову та Світлану Біскулову (Andrianova O., Biskulova S., 2019) [2];

- правників-дослідників, у колишньому судових експертів Ірину Гору та Валерія Колесника (Gora I., Kolesnik V., 2014) [4];

- науковця, судового експерта та оцінювача Віктора Архіпова; колишнього судового експерта-мистецтвознавця Київського НДЕКЦ МВС України з 15-ти річним стажем, теперішнього завідувача Центру експертизи культурних цінностей НАКККиМ Юрія Шатайла (Shataylo Y., 2018) [16];

- колишнього фальсифікатора, котрий написав власну біографію та настанову для імітаторів «The Art Forger's Handbook» (1995) [5] — Еріка Хеборна (Hebborn E.), котрого через рік після вказаної публікації застрелили у Римі.

Окремого опису заслуговує діяльність Федеральної служби нагляду за дотриманням законодавства в галузі охорони культурної спадщини (Росохоронкультура) та ТОВ «Реєстр культурних цінностей», котрі у 2016 р. видали «Зведений каталог підробок творів живопису» (далі — каталог) [19].

У вказаний каталог увійшли матеріали 5 (п'яти) томів попередніх каталогів, який випускала Росохоронкультура протягом 2007-2010 рр.

До них додана частина нової інформації. В цілому, в каталозі 2016 р. представлені 700 (сімсот) творів живопису, з умисною або помилковою атрибуцією, як справжніх робіт великих російських художників. За оцінками експертів загальна сума зазначених підробок станом на 2016 р. могла б сягати 100 млн доларів США.

Каталог складається з трьох розділів, усередині яких роботи розташовані за абеткою.

У першому розділі наведені приклади — представлені картини з експертизами, в яких їх авторство підтверджується або спростовується авторитетними російськими експертами.

У другому розділі представлені «перелицьовування», пари робіт, які з'являлися на західних аукціонах як роботи європейських художників, — а потім були «вдосконалені» і продавалися вже як твори російських майстрів.

У третьому розділі зібрані картини, що мають підписи російських художників, авторство яких відхилене.

В. Роцин у передмові до каталогу зазначає: «Варто відмітити, ще тисячі картин, що викликають великі сумніви у професійних експертів, так і залишилися не опублікованими. Знати про це, на мій погляд, важливо усім, хто має відношення до колекціонування і ринку мистецтва: колекціонерам, аукціонним будинкам, банкам, страховим компаніям, ломбардам, арт-дилерам і, звичайно, самим експертам» [19, с. 3].

Окрім вказаного вище зведеного каталогу підробок, слід звернути увагу і на інші каталоги Росохоронкультури, які стосуються предметів мистецтва та антикваріату, які перебувають у розшуку. Не рідко шахраї та пірати послуговуються зниклими цінностями аби виготовити більш правдоподібний провенанс для підробок або використовують їх як своєрідну еталонну базу.

У 2015 р. вийшла друком книга «The Art of Forgery» або українською «Мистецтво підробки» (переклад авторки — І. П.) Ноя Чарні [12], американського історика мистецтва, директора-засновника Асоціації досліджень злочинів проти мистецтва¹ (ARCA).

«Мистецтво підробки» містить передмову з епіграфом «Світ хоч бути обманутим...», вісім глав, назви яких відображають мотиви шахраїв:

- I. Геніальність;
- II. Гординя;
- III. Помста;
- IV. Слава;
- V. Злочин;
- VI. Безпринципність;
- VII. Гроші;
- VIII. Влада

та післямову з епіграфом «...хай же його обманюють», що закінчує думку попереднього, вказаного на початку.

У першій главі «Геніальність» Ной Чарні описує традицію переймати ремесло художника на законній підставі, копіюючи роботи свого вчителя. Це пов'язано з пошуком самовираження — бажанням показати світу своє технічне уміння і творчі здібності, продемонструвати можливість порівнятися зі своїм вчителем і навіть перевершити його.

У другій главі «Гординя» досліджується, як це почуття, властиве колекціонерів, знавцеві або арт-дилеру, може стати причиною того, що він навмисно припише роботу іншому автору, щоб зберегти обличчя (чи гроші).

У третій главі «Помста» розглянуті типові випадки, коли підроблювачем творів стає художник, чиї власні роботи не знайшли визнання. Це спонукає його вигадати своєрідний пасивно-агресивний метод помсти світу мистецтва, що відкинув його творчість. Через підробки він затверджує свій талент і перевагу над своїми кривдниками, одночасно демонструючи, як легко можуть бути обдурені «експерти-мистецтвознавці».

Четверту главу Ной Чарні назвав «Слава». «Довівши свою перевагу над світом мистецтва», — пише дослідник, — багато зловмисників не задовольняються урочистістю один на один з собою і шукають публічного визнання

¹ The Association for Research into Crimes against Art — <http://www.artcrimeresearch.org/>

свого успіху» [12]. Це пов'язано з тим, що багатьох аферистів після викриття суспільство сприймає як свого роду героїв, і ті після відбування покарання продовжують творчу діяльність. Автор вказує, що причини цього явища, що повторюється з вражаючою регулярністю, непрості. Широка публіка нерідко убачає в таких художниках-шахраях привабливі риси Робін Гуда.

У п'ятій главі «Злочин» вивчаються випадки, в яких підробка використувалася як інструмент для скоєння інших злочинів, приміром, крадіжки.

У шостій главі «Безпринципність» розглянуті випадки за участі так званих «шахраїв на довірі», які втягували художників-любителів у кримінальну діяльність. Тут показано, як професійний шахрай може затягнути талановитого художника в злочинну схему і виготовлення підробок.

У сьомій главі «Гроші» досліджується декілька справ, в яких жадібність до грошей, — основний мотив художника-фальсифікатора.

У восьмій главі «Влада» наведена ширша панорама підробок в галузі культури та мистецтв.

У своїй роботі Ной Чарні намагається проникнути в мотиви і методи фальсифікаторів, дослідити прийоми та способи їх ремесла, достовірно показати як вони обдурювали світ мистецтва, що врешті-решт привело їх до арешту. Він демонструє як представники світу мистецтва (арт-дилери, експерти, співробітники музеїв та аукціонних домів) ставали співучасниками цих хитрих аферистів, охоче потрапляючи в розставлені ними пастки.

Загалом книга Ноя Чарні «Мистецтво підробки» є цікавим та ґрунтовним дослідженням цього питання та заслуговує на детальне вивчення і використання у подальших дослідженнях. Зазначимо, що в українському перекладі її поки що немає, а от російське видання датується 2018 роком [12].

У 2018 році вийшло українське видання Григорія Козлова «Замах на мистецтво: арт-детектив» 2009 року [9].

В анотації до вказаної книги зазначається: «Думаєте, мистецтво святе? Аж ніяк — у ньому, як і в житті, є кров, піт, сльози та скандали. Однак історія мистецтва воліє про це мовчати, зазвичай фокусуючись на законах естетики. Ця книга — чудова спроба пролити світло на таємниці мистецтва, де діє безліч інших чинників — від політичних до фінансових. Чому «Мона Ліза» стала суперзіркою? Кому було вигідно зробити з Ван Гога геніального безумця? Як крадуть твори і як їх підроблюють? Про все це й про багато іншого ви дізнаєтесь із одинадцяти «справ» цього насправду фундаментального і водночас захопливого арт-детективу» [9].

Книга відомого дослідника мистецтв та співавтора Костянтина Акінші за іншим виданням заслуговує на пильну увагу загалом, але в рамках цього дослідження нас більш за все зацікавили наступні глави:

- четверта під назвою «Справа № 4 Фальшивка ціною в життя» про найвідомішого підроблювача Ван Меєрена;
- п'ята — «Справа № 5 Міф про Ван Гога» в якій описуються афери Вакера»;
- шоста «Справа № 6 Справа Ротка», де досліджені перипетії з мистецькою спадщиною та підробками картин третього великого російського абстракціоніста²;
- десята — «Справа № 10 Експерти проти підроблювачів».

Своєрідними новинками українського ринку книг про підробки та піратство творів мистецтва стали книги видавництва ArtHuss, видані у 2019 році:

- *Філіп Гук. Галерея пройдисвітів: Історія мистецтв й арт-дилерів* [14];
- *Роберт Шор. Благай, кради і позичай. Митці проти оригінальності* [17];

які є українськими перекладами з оригінальних публікацій 2017 року.

Філіп Гук пропонує погляд на історію мистецтва під незвичним кутом — через розповідь про становлення професії арт-дилера. Саме вони склали ціну безцінному та створили ринок, де жага до прекрасного в поєднанні з самолюбством і жадобою грошей витворюють захопливі сюжети, формують канони й визначають напрями розвитку мистецтва.

Робота містить чимало розповідей, де саме арт-дилер був ключовою фігурою та шахраєм, котрий дав життя підробці.

«Купувати витвори мистецтва — це як вияв релігійності: тут здійснюється акт віри», — зазначається на внутрішній стороні обкладинки «Галерея пройдисвітів: Історія мистецтв й арт-дилерів» [14].

Назва книги Роберта Шора «Благай, кради і позичай. Митці проти оригінальності» говорить сама за себе. Дослідник ставить собі задачу дослідити питання оригінальності в мистецтві.

На порядку денному пошук відповідей на наступні питання: «Невже в мистецтві досі можна створити щось оригінальне? Чи справді найвидатніші митці минулих епох безсоромно копіювали одне одного? В який момент копія перетворюється на самостійне мистецьке висловлювання? Коли підробка стає оригіналом, і що каже про всі ці тонкі матерії закон?» [17]. Зазначимо, що вказана робота підіймає питання саме піратства у творах мистецтва, тобто коли вже діяв закон про авторське право. Книга містить шість розділів:

1. Хто тут оригінал?
2. Не кради!
3. ... і навчать тебе копіювати.
4. Чудесний світ новий колективного авторства.
5. Мистецький геній на ім'я ген.

² Першим вважається Василь Кандинський, а другим Казимир Малевич.

6. Перетвори. Перероби. Пересклади. Перекомбінуй. Тепер ти знаєш, як треба.

Дослідження підробок та піратства творів мистецтва проводились не лише у літературній формі, про феномен фальсифікації арт-ринку знято багато документальних та художніх фільмів.

У першу чергу, слід згадати роботу *Орсона Уелса «Фальшивка»* («*F for Fake*») 1973 року.

Ця картина з усіх боків висвітлює тему фальсифікації, бо більше навіть і сама нею в якійсь мірі. Останній повнометражний фільм Орсона Уелса знятий в жанрі мок'юментарі і є своєрідною підробкою документального кіно. Вона зібрана із справжніх записів інтерв'ю з великим фальсифікатором мистецтва Елміром де Хорі і його біографом Кліфордом Ірвінгом (відомим завдяки вигаданій їм автобіографії Говарда Х'юза) упереміш з художніми кадрами ігрового кіно.

Герої стрічки розмірковують на тему хибкого та тендітного співвідношення істини та брехні в мистецтві і приходять до висновку, що питання полягає не в тому, фальшивка перед нами або оригінал, а в тому, як вона зроблена.

Головна теза стрічки — підробка може бути краще і майстерніше за оригінал. Де Хорі показаний тут так само як і в його біографії «Фальшивка!», що стала бестселером, — людиною, яка «тримає світ мистецтва в заручниках», генієм, який так майстерно копіює Модільяні, що і сам художник не може відрізнити його роботу від своєї; викривачем, який розвіяв міф про компетентність і непогрішність експертів і директорів музеїв; примарою, яка не підписала жодної роботи власним ім'ям.

У стрічці «*Ніжне мистецтво підробки*» («*The Gentle Art of Forgery*») *Морлі Сейфера*³, 1973 р. автор бере інтерв'ю у фальсифікатора Девіда Штайна. Цей художник відомий своїми підробками робіт постімпрессионістів ХХ ст. — Пікассо, Матіса та Модільяні, — які він продавав за порівняно низькими цінами.

Після того, як Марк Шагал побачив на стінах однієї з нью-йоркських галерей картину, підписану своїм ім'ям, і не впізнав її, Штайна заарештували. Проте багато колекціонерів, які придбали підробки Штайна відмовилися надати полотна в якості доказів. У бесідах з Сайфером вони відверто зізнаються, що різниця між Штайном і, наприклад, Шагалом — це лише ідея, що полотно не варте витрачених грошей. Але кого це хвилює, якщо твір подобається колекціонеріві?

Сам же Штайн у своє виправдання приводить історію Пікассо і Гертруди Стайн: одного разу письменниця втратила роботу Сезана, і Пабло намалював для неї нову — тепер вона, ймовірно, висить в якому-небудь музеї як картина Сезана. Наприкінці стрічки показано, що після закінчення тюремного строку

³ Відомий кореспондент тележурналу 60 Minutes на телеканалі CBS

Штайн на прохання Сейфера все таки пише «Шагала» — але вже підписує своїм іменем.

«*Портрет майстра підробки*» («*Portrait of a Master Forger*») Патрика Марка, 1991 р. це передача з циклу про діячів культури, що йшла на BBC упродовж 36 років змонтована з інтерв'ю з Еріком Хеборном і бесід про нього з людьми зі світу мистецтва.

Перед камерою Хеборн демонструє як з арабської камеді, гнилих жолудів і серцевини кокосової пальми змішати чорнило, яким користувалися художники XVI ст. Також він ділиться своїми роздумами про етику фальсифікації. На його думку, сама картина або малюнок не може бути підробкою за визначенням — фальшивим може бути тільки авторство. Він не вважає себе шахраєм і вірить, що займається тим, чим займалися люди упродовж історії відколи було винайдено мистецтво, — наслідує. Перед собою він ставить високе завдання: повернути людству втрачене мистецтво графіки, яким володіли Ван Дейк, Рубенс і Пуссен.

Головна біда галеристів, на думку Хебборна, в тому, що вони видають бажане за дійсне, а арт-дилерів — в тому, що вони люблять гроші більше, ніж твори.

«*Фальшиві Ван Гоги*» («*The Fake Van Goghs*») Джеральдін Норман, 1997 р. Британська журналістка Джеральдін Норман, що написала для The Times серію викривальних статей про підробки під художника XIX ст. Семюела Палмера, в цьому документальному фільмі для Channel 4 зосередилася на питаннях достовірності спадщини Вінсента Ван Гога.

Її увагу притягнув той факт, що «Соняшники», придбані японською страховою компанією «Ясуда» на аукціоні Christie's в 1987 році за рекордну суму (25 млн фунтів стерлінгів), не підписані, не згадуються в листах Ван Гога і значно поступаються в майстерності двом іншим версіям картини.

Крім того, походження полотна пов'язане з другом фальсифікатора Еміля Шуфенеккера і написане на не властивому Ван Гогу полотні з джуту. До розслідування журналістка підключає безліч мистецтвознавців, які підтверджують: робота написана незграбно, стебло проходить крізь листок, пелюстки не сполучені з центром квітки; сліди пензля не мають впевненості майстра.

Єдиними експертами, які визнавали достовірність японських «Соняшників», виявилися співробітники Музею Ван Гога в Амстердамі. Норман це не дивує, адже «Ясуда» пожертвувала цьому музею \$37, 5 млн. на будівництво нового крила. Від історії з цією картиною вона переходить до хронології усіх спроб відокремити оригінали Ван Гога від підробок і показує, що недолік документальних доказів подарував шахраям небачену свободу в копіюванні його робіт.

Втім, через п'ять років після виходу фільму експертиза показала, що «Соняшники» все-таки є оригінальним полотном, а підозри критиків були

викликані складнощами, з якими художник зіткнувся при роботі з новим матеріалом.

«Підробка або вдача?» («*Fake or Fortune?*») Філіп Молд, Фіона Брюс, 2011 — зйомки тривають. Документальний серіал ВВС, в якому гранично детально показані усі методи визначення достовірності відомих картин. Мистецтвознавець і доктор історичних наук Філіп Молд разом з журналісткою Фіоною Брюс в кожному епізоді розслідують історію якої-небудь картини, чия достовірність під знаком питання.

Діючи як детективи, вони відшуковують докази на зворотних сторонах полотен і в архівах аукціонних будинків і галерей; розмовляють з множиною фахівців з творчості Моне, Рембрандта, Дега або Тернера і досліджують картини за допомогою мікроскопа, пігментного аналізу, рентгенівського і інфрачервоного випромінювання.

До їх рук потрапляє робота фальсифікатора Хана ван Мегерена, яку вони визначають по наявності бакеліту у фарбі; оригінал Дега, який після виходу програми включили в офіційний каталог-резоне; підробка Крокувала, яку паризький комітет художника велів знищити, і ще десяток полотен з найрізноманітнішими провенансами.

Молд і Брюс не лише відстоюють права невизнаних картин, збільшуючи їх вартість на аукціоні, але і повертають істинним власникам шедеври, втрачені після нацистських грабежів, і встановлюють осіб зображених на полотнах людей, не рідко висвітлюючи сімейні історії їх володарів.

«Бельтраккі: мистецтво підробки» («*Beltracchi: The Art of Forgery*») Арне Біркеншток, 2014 р. Вольфганг Бельтраккі, засуджений на шість років за підробку більше 50-ти полотен експресіоністів, знявся в цьому документальному фільмі прямо під час відбуття терміну.

Бельтраккі було дозволено проводити денний час у своїй студії, де він і розповідає про фальсифікації режисерові Арне Біркенштоку, синові свого адвоката, і на камеру показує увесь процес створення фальшивих картин.

На «блошиному» ринку він купує роботу невідомого автора 1920-х років, зчищає фарбу з полотна і адаптує лінії, що залишилися, під нову задумку в стилі російсько-французької художниці Марії Васильєвої. Він вивчає каталоги її робіт, знаходить білу пляму в творчості і пише картину у відповідній манері. Готове полотно він тримає над розжареною пластиною, засипає за підрамник пил і пропрасовує полотно з лицьового боку праскою.

У цьому і полягає його метод: «не копіювати картини, а забиратися всередину голови художника», малювати те, що могли б задумати Жорж Брак або Макс Ернст, і давати людям те, що вони хочуть, — невідомі роботи відомих живописців.

Запрошені експерти у бесідах з Біркенштоком порівнюють Бельтраккі з персонажем ковбойського фільму: він перехитрив усіх наймогутніших гравців світового арт-ринку, немов по черзі перестріляв усіх шерифів. Сам же фальсифікатор говорить, що це було нескладно: продавати картини за сотні тисяч доларів виявилось простіше, ніж за десятки тисяч, адже колекціонерам складно уявити, що можна віддати таку велику суму за підробку.

«*Китайські Ван Гоги*» («*China's Van Goghs*») Юй Хайбо, Кікі Юй, 2016 р. Герой цього фільму — Чжао Сяюю, художник з села Дафен в китайській провінції Шеньчжень, де копії полотен відомих живописців створюються в промислових масштабах. Як і його колеги-сусіди, він написав більше 100 тис. підробних картин Вінсента Ван Гога, на кожну витрачаючи по півгодини.

Цей фільм про особу, котра глибше за інших проникає у внутрішнє життя художника. Витративши 20 років на копіювання його творів, Чжао Сяюю став буквально одержимий їм, втратив сон і зважився на радикальні зміни. Разом зі знімальною групою художник відправився в Амстердам, щоб уперше подивитися на справжні картини Ван Гога і вразитися тому, наскільки вони відрізняються від того, що він чекав побачити. Нездатність жителів його села відповідати величі Ван Гога в його неповторності призводить до екзистенційної кризи — лише здолавши її, Чжао Сяюю зможе написати свою першу власну роботу.

«*Загадковий аферист. Темний бізнес контрафактного антикваріату*» («*The Mystery Conman. The Murky Business of Counterfeit Antiques*») Зонь Шторм, 2017 р. Документальний фільм Deutsche Welle розповідає про роботу німецького археолога Стефана Лемана з Галле-Виттенбергського університету імені Мартина Лютера, який намагається викрити невловимого фальсифікатора — «іспанського майстра».

Він переконаний: більше половини усього проданого на аукціонах антикваріату — підробки, причому велика їх частина виготовлена силами однієї людини або однією майстернею. В ході розслідування археолог подорожує по США і країнах Європи, вивчає аукціонні каталоги і відвозить на експертизу бронзові бюсти Олександра Македонського і Августа Цезаря, які вважає підозрілими. Стилістичний аналіз Лемана показує, що роботи шахрая занадто емоційні і виразні, щоб їх можна було віднести до класичного мистецтва Античності; результати рентгенівського випромінювання і дослідження за допомогою прискорювача часток доводять: лише зовнішні частини статуй виконані з древнього матеріалу.

Найстаріші предмети датуються 1970 роком, проте продаються під виглядом антикваріату за мільйони доларів. Леман хоче розкрити не лише особу фальсифікатора, яка протягом багатьох років залишається загадкою для істориків мистецтва. Під його приціл потрапляють і співробітники аукціонних

будинків, галерей і музеїв, які приховують від колекціонерів провенанс творів. Він переконаний: головна діюча сила на сучасному ринку — змова арт-дилерів, що приносить їм великі доходи.

Список художніх фільмів про підробки та піратство творів мистецтва сягає сотні. Це дуже затребуваний сюжет.

«Справжній Вермер» («*A Real Vermeer*») Рудольф ван ден Берг, 2016 р. Це художній фільм, ґрунтований на реальних подіях. Біографічна драма за мотивами історії одного з найвідоміших фальсифікаторів ХХ ст. Хана ван Мегерена. Він зайнявся підробкою картин старих голландських майстрів після провалу першої виставки власних робіт.

Бажання зганьбити репутацію мистецтвознавця Абрама Бредиуса, що принизив його, переросло в прибуткову справу: услід за полотном в стилі Вермеєра, яке було продано за декілька мільйонів доларів, він підробив ще декілька десятків його робіт і робіт Пітера де Хоха.

У деякій мірі цей фільм — посібник по фальсифікації: в ньому показані усі прийоми ван Мегерена, які дозволяли йому видавати свої роботи за живопис старих майстрів. Рами від картин невідомих художників. Розбавлена бакелітом фарба, яка в печі миттєво застигає і стає такою міцною, що її неможливо відрізнити від трьохсотрічної: вона не змащується ганчіркою, змоченою в спирті, і покривається тріщинами-кракелюрами. Втім, визнання винахідливості фальсифікатора змінюється у фільмі жалем.

«Найкраща пропозиція» («*The Best Offer*») Джузеппе Торнаторе, 2013 р.

Верджел Олдман — ексцентричний директор дому аукціонів і, водночас, відомий мистецтвознавець та реставратор, і його друг Біллі — арт-дилер, часто повертають зухвалі афери, обманюючи власників і покупців так, щоб самим залишатися у виграші. Їх досвід та описане вище шахрайство дозволило їм створити секретну кімнату, в якій зібрані найрідкісніші й дивовижніші картини. Одного разу Олдману поступає замовлення від таємничої дівчини Клер, яка приховує свою особу і хоче розпродати антикваріат, якого дуже багато в її будинку.

SUMMARY

Підбиваючи підсумки є всі підстави говорити про те, що стан наукового дослідження питання підробок та піратства творів мистецтва є досить розробленим, має велику кількість наукової та публіцистичної літератури, користується високим попитом у кіномистецтві та журналістських розслідуваннях.

З'ясовано, що підробки творів мистецтва та випадки їх піратства вивчаються не лише мистецтвознавцями, але і криміналістами та юристами, що спеціалізуються на культурних цінностях та інтелектуальній власності. В той же час комплексного дослідження, яке могло б об'єднати проблематику оціночно-правових аспектів підробок творів мистецтва та випадків їх піратства в історич-

ному екскурсі з виокремленням постатей фальсифікаторів, а також висвітлити можливості експертизи у встановленні події злочину, не проводилося.

В Україні у зв'язку з нерозвиненістю та закритістю арт-ринку питання підробок творів мистецтва замовчується, а судові процеси з приводу шахрайства відсутні. Судова практика щодо питання піратства творів мистецтва в Україні формується.

ABSTRACT

У статті послідовно розглядається основна література та джерельна база, пов'язана з підробкою та піратством творів мистецтва. Зокрема, виокремлено основних дослідників, котрі займалися даною проблематикою, серед яких: Адріан Дармон, Айрін Пейрано, Володимир Рощин, Віктор Петраков, Григорій Козлов, Дарен Тодд, Костянтин Акінша, Марія Тереза Гонсалвес, Ной Чарні, Олена Штефан, Роберт Шор, Сюзанна Парч, Тетяна Мунтян, Тьєрі Ленеїн, Філіп Гук та ін.

Окремо досліджено діяльність Федеральної служби нагляду за дотриманням законодавства в галузі охорони культурної спадщини (Росохоронкультура), під егідою якої видаються каталоги, у тому числі «Зведений каталог підробок творів живопису».

Послідовно наведений основний зміст найбільш суттєвих та знакових видань з дослідження підробок та піратства творів мистецтва, зокрема: «Мистецтво підробки» Н. Чарні; «Замах на мистецтво: арт-детектив» Г. Козлова; «Благай, кради і позичай. Митці проти оригінальності» Р. Шора.

Встановлені та охарактеризовані основні кіномистецькі доробки, які висвітлюють питання підробок та піратства творів мистецтва.

REFERENCES

1. Adrian Darmon (2008) A history of copies and forgeries. Artcult.com. URL : http://www.artcult.com/_Forgeries/Fiche/art-0-1011647.htm. [in English]
2. Andrianova O., Biskulova S., Zhivkova O., Timchenko T., and Chueva K. (2019), Art. Studios. Education. Technological studies of works of art from the collection of the Hanenko Museum: a method. tool. Kiev: Phoenix Publishing House. 2019. 40 p. [in Ukrainian]
3. Gonçalves M. T. (2013) Fakes in Art. Dissertation to graduate PhD in Art Studies. 2013. 192 p. [in English]
4. Gora I.V., Kolesnik V.A. (2014), The study of antiquities is not a new but a modern direction of using the possibilities of forensics. Forensic writer. 2014. № 8. S. 92-102. [in Ukrainian]
5. Hebborn E. The art forger's handbook. Overlook Press Woodstock, N.Y : 1997. 200 p. [in English]

6. Irene Peirano (2012) *The Rhetoric of the Roman Fake: Latin Pseudepigrapha in Context*. Cambridge University Press : 2012. 322 p. [in English]
7. Khaziev S. (2012) Forensic examination (expert opinion): errors in the production of art and forensic expertise. *Arbir.ru*. 06.07.2012. URL: http://arbir.ru/articles/a_5091.htm [in Russian]
8. Konstantin Akinsha, Grigorii Kozlov. (1995) *Beautiful Loot: The Soviet Plunder of Europe's Art Treasures*. Random House, N.Y : 1995. 301 p. [in English]
9. Kozlov G. (2018) *Attempt at Art: Art Detective* / Per. from Rus. S. Ushkalova. UkrainianArtBook series. Kiev: ArtHuss. 2018 336 p. [in Ukrainian]
10. Marilyn Hayden, Dr. Sharon Hecker. (2019) Cheers: A New Court for Resolving Art Disputes. *Authentication in Art. CAfA News*. March 29, 2019. URL: <https://itsartlaw.org/2019/03/29/cheers-a-new-court-for-resolving-art-disputes> [in English]
11. Muntyan T. N. (1996) Faberge: originals and fakes. Attribution and examination of works of art: Sat. mat. first scientific conferences (Moscow, 1995). The State Historical and Cultural Museum-Reserve «Moscow Kremlin», 1996. S. 161–167. [in Russian]
12. Noah Charney (2018). *The art of fake*. Publishing house «Art-XXI Century» Russian edition, 2018. 295 p. [in Russian]
13. On the formation of the Supreme Court on Intellectual Property: Decree of 29.09.2017 No.299 / 2017. President of Ukraine. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/299/2017> [in Ukrainian]
14. Philip Hook (2019). *Gallery of scraps: History of the arts and art dealers* / Per. from English. L. Baz, P. Bilak. UkrainianArtBook series. Kiev: ArtHuss. 2019. 328 c. [in Ukrainian]
15. Samanth Subramanian (2018). How to spot a perfect fake: the world's top art forgery detective. *The Guardian*. New York. Fri 15 Jun 2018. URL : <https://www.theguardian.com/news/2018/jun/15/how-to-spot-a-perfect-fake-the-worlds-top-art-forgery-detective> [in English]
16. Shataylo Y. (2018). Artistic examination of numismatics as a component of fixation of ownership of the object. Actual problems of numismatics in the system of special branches of historical science: Coll. abstracts V intern. Research Practice Conf. (Medzhibiz-Pereyaslav-Khmelnitsky-Kropyvnytskyi-Kyiv, June 21-22, 2018). 2018. P. 176-178. [in Ukrainian]
17. Shore Robert (2019). *Beg, steal and borrow. Artists Against Originality* / Trans. from English. G. Lelow. Kyiv: ArtHuss, 2019. 186 p. [in Ukrainian]
18. Stefan O. (2010) *Falsification of works of mystery. Theory and practice of intellectual property*. 2010. Volume 1, P. 7-24. [in Ukrainian]

19. Summary catalog of fakes of works of painting. Attention: possibly a fake! (compiled by Roshchin V.) M.: Federal Service for Supervision of Legislation in the Field of Protection of Cultural Heritage (Rosokhrankultura). LLC «Register of Cultural Property». 2016. 208 p. [in Russian]
20. Susanna Partsch. Tatort Kunst. (2010) Über Fälscher, Betrüger und Betrogene. C.H. Beck. München : 2010. 236 s. [in Germany]
21. Thierry Lenain (2012). Art Forgery: The History of a Modern Obsession. Reaktion Books : 2012. 384 p. [in English]
22. Todd D. (2013) Digital piracy. How piracy changes business and culture. trans. with English. L. Plostak, W. Saptina. M.: Alpina BusinessBooks. 2013. 320 p. [in Russian]

Information about the author:

Поліщук Інна Юріївна,
доктор філософії в галузі права (Ph.D. in law)
начальник відділу економічних досліджень
ВСП ДП «Інформаційні судові системи»
«Центр судової експертизи та експертних досліджень»
Державної судової адміністрації України
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1104-6624>

УКРАЇНСЬКИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ КОСТЮМ У КОНТЕКСТІ АРХІТЕКТОНІКИ МОДЕЛЕЙ

Ірина Несен

ВСТУП

Термін *архітектоніка* насамперед відомий як категорія архітектури, що визначає структуру конструкції, масштаб і взаємодію частин (2). Оскільки такі параметри мають всі предмети, *архітектоніка* є їх універсальною властивістю, а відтак як основа формотворення присутня в різних наукових галузях. Саме тому актуальність вивчення проблеми *архітектоніки костюму* ґрунтується на усвідомленні його цілісною синтетичною багатокomпонентною моделлю зі сталою структурою зв'язків, які розкривають особливості взаємодії форми і змісту (10). Універсальність підходів конструювання, метрично пов'язаного з людськими пропорціями і членуванням тіла на три поперечні пояси — верхній, середній, нижній, дозволила дослідникам костюму порівняти його з картковим будиночком, у якому замість карт — фрагменти тканини, з'єднані системою різноспрямованих швів відповідно до розмірів тіла.

Однак, не варто зводити проблему аналізу до трактування костюму лише мініатюрою архітектурної моделі, оскільки його формотворення відбувалось дещо іншими шляхами. У первісності житло й одяг, на фізичному й духовному рівнях, мали ключовою захисну функцію. З плином часу костюм став полі-функціональним організмом, отримав складну морфологію матеріалів, крою, форми, оздоблень, колористики. Крім конструктивних якостей, у ньому втілилися пластика форми, графіка драперій, колористика як характеристика живопису, орнаментальність як ознака декоративності. В історичному розвитку костюм сформував складну виражально-зображальну систему зв'язків.

Окремою проблемою мистецтвознавчого дискурсу про формотворення вбрання є особливості архітектоніки традиційних строїв, існування у цій групі особливих параметрів. Метою нашої розвідки є відстеження головних композиційно-структурних характеристик українського традиційного костюму у контексті нерозривності взаємозв'язків утилітарної, мистецької, знакової функцій, а також визначення головних й особливих параметрів моделювання народного строю як ансамблю.

1. Традиційний костюм: принципи моделювання і формотворення

Народний костюм як частина традиційного мистецтва і культури тривалий час студіювався у кожній країні відокремлено. Накопичення великої кількості видань в цій царині яскраво засвідчило, що традиції створення народного одягу у багатьох народів мають кореляції й паралелі. Тому на межі ХХ – ХХІ ст.

у мистецтвознавстві виокремилась проблема дослідження народного костюму як концепту і явища.

На жаль, сьогодні ми маємо незначну кількість узагальнюючих праць у царині традиційного костюму. Не існує й відповідних атласів у цій галузі. Також концептуально не обґрунтованою залишається різниця понять *народний* (*етнографічний*) і *національний* костюм. Додатковою перешкодою є і міждисциплінарна позиція традиційного костюму у галузевому поділі. Вже тривалий час його одночасно студіюють етнологи й мистецтвознавці. Одними з перших узагальнюючих видань стали наукові й навчальні студії Світлани Ісенко, яка започаткувала новий термін напрямку узагальненого дослідження традиційного костюма *етнокостюмологія* [4–6].

Традиційний костюм, без сумніву, має стійкі зв'язки з архаїчною традицією вбрання. Водночас він є спрощеною адаптованою моделлю костюму окремої історичної епохи. Всі дослідники сходяться на думці про те, що у ньому поєднуються важливі культурні категорії: *індивідуальне, колективне, етнічне, загальнолюдське*. Однак у кожного народу традиційний комплекс вбрання має свої особливості, що ґрунтуються на власній традиції, свою метафоричність й іконографію. У народному строї окремого етносу є елементи, які працюють як візуальні маркери — *золотна* вишивка на головних уборах кримських татар, *кілти* у шотландців, *чоха* у грузинів тощо.

Важливим фактором для формування традиційного комплексу вбрання є кліматичний і географічний фактори. Зональний поділ архаїчних костюмів на початку минулого століття був запропонований Бруно Адлером [1]. Вчений виділив чотири одягові типи: тропіків, субтропіків, півночі (полярний), помірної зони. Головними чинниками цього поділу стали компонентний склад і ступінь закритості тіла одягом. Кожен тип, відповідно, мав численні варіанти підтипів, що побутували у середовищі різних народів. У своїй праці вчений вживав поняття *народний* і *національний*, як синоніми. Натомість у сучасній науці ці поняття є корелятами, але не аналогами. Різниця між ними у вітчизняній науці і сьогодні чітко не означена і не простежена, а отже, потребує окремого аналізу. У науковій літературі маємо лише окремі короткі трактування: «В мистецтві традиційного костюма поняття етнічного (національного) стилю передбачає спільність стильових ознак усіх етнолокальних костюмних комплексів, що коріняться в соціально-історичних умовах, в світогляді відповідних соціальних груп, їх творчому методі, в закономірностях художньо-історичного процесу» [4, 17]. Однак, зауважимо, що стрій, створений як спільність етнолокальних костюмних комплексів, в реальності не існує, як і шляхи злиття таких регіональних варіантів, з погляду об'єктивного побутування костюму в середовищі окремого народу.

На наш погляд, між цими двома поняттями існує взаємозв'язок і різниця контекстів. Насамперед *народний* костюм завжди передбачає регіональний

контекст і містить варіанти. *Національний* стрій є ключовим образом традиційного строю конкретного народу зазвичай центрального регіону окремої держави. Тому *народному* костюму властива варіативність, натомість костюму національному — типовість. *Традиційний* стрій має ритуальний контекст, а *національний* — ні.

Вищевикладені міркування переконують нас у тому, що *архітектоніка традиційного костюму* має як загальні, так і особливі параметри. До загальних належать основний набір елементів натільного, поясного, плечового, верхнього одягу, головні убори, взуття, прикраси й аксесуари. Їх взаємопов'язаність пропорцій формує силует, визначає його типологію, регіональну варіантність, соціальну, вікову, гендерну стратифікацію.

До особливих параметрів насамперед віднесемо: складні, розвинені оздоблювальні орнаментальні системи, створені засобами художнього ткацтва, вишивання, аплікації; застосування винятково натуральних матеріалів. Народний костюм нерідко порівнюють з текстом, для прочитання якого необхідні спеціальні знання. У ньому поєднані матеріальні (композиція, силует, конструкція, технологія, фактура матеріалів, колористика, орнаментика) і духовні (знаковість, ритуальність) чинники.

Композиція народного костюму обумовлена набором складових елементів: одягу, аксесуарів, допоміжних груп. Доповняльними є головні убори, взуття, прикраси. Головним чинником композиції строю є багат шаровість і багатокомпонентність. Остання обумовлює складність композиції. У ній вирізнимо *повну* і *неповну* структуру строю, які залежали від історичного й вікового чинників. В історичному контексті традиційний костюм як цілісність розвивався у напрямку ускладнення і компонентної наповненості. Традиція тут виявляла себе як поступове засвоєння нового старим. Елементи попередніх епох доповнювались більш пізніми формами і у такий спосіб повільно змінювали загальний силует костюму. Він володіє як загальним формотворенням, так і графічними параметрами внутрішнього членування вбрання (різноманітні системи зборів, підперізування тощо). Тому у народному костюмі історичний чинник не залежав від конкретного стилю, а підпорядковувався етнокультурній традиції. Наприклад, народні строї європейських країн формувались на середньовічній основі і внаслідок Великого переселення народів. Ці малі войовничі народи змінили історичну формацію й усталили традицію вживання глухого одягу. Його найдавнішими формами були туніка і поясні форми — штани у чоловіків, обгортки або фартушки у жінок.

У Новому часі, коли традиції повного складу костюму загалом сформувались, його композиція безпосередньо залежала від вікового статусу людини. Тому повного складу костюм досягав на етапі цілковитого дорослішання людини й одруження [3]. Так, у дитинстві перший одяг *сповивач* (довга полот-

няна пілка, що нею щільно огортали дитину — *І.Н.*) змінювався на сорочку, що в ній дитя ходило. Досягнення шкільного віку, за давньою традицією, започатковувало практику підперізування натільного одягу. Далі у складі костюму з'являвся поясний одяг — фартушок або спідничка. Найпізніший момент одягання поясного одягу у дівчат — весілля. У такий же спосіб змінювались головні убори — від простої стрічки, що пов'язували на волосся підлітків, до вінка з живих рослин у дорослих дівчат. Непересічним упродовж всього людського життя був ритуальний статус сорочки [12].

Основою найпростішого, а відтак найдавнішого жіночого силуету, була *сорочка* як єдиний натільний одяг. За найдавнішою традицією, народна *сорочка* у всіх народів виготовлялась із доморобного полотна. Регіонально вона мала варіантність — за особливостями крою, матеріалом й оздоблювальною схемою. Крій її зазвичай відображався у місцевих назвах. *Сорочки*, виготовлені за традиціями певного регіону, завжди диференціювались, відповідно до призначення. Розрізняли сорочки святкові, буденні, ті, котрі одягали під час посту, весільні тощо. У цьому розподілі найважливішим був оздоблювальний код, що також відбився у регіональних назвах, а також ґатунок полотна.

Упродовж історичного й економічного розвитку, ті чи інші народи змінювали крій своїх сорочок. Втрата традиційної конструкції впливала на їхню роль у костюмі, а також оздоблювальну схему. Нові конструктивні схеми, насамперед, впроваджувались у костюмі молоді, натомість вбрання старших жінок довше зберігало давню традицію. При цьому традиційна сорочка у будь-якого народу завжди мала вільний прямий силует, відтак ніколи не облягала поставу, а лише м'яко окреслювала форми.

У найдавнішому варіанті жіночого костюму сорочка поєднувалась з поясними незшитими формами, які також у різні історичні періоди існували у всіх народів. У жіночому вбранні українок це, зокрема, різноманітні обгортки і фартушки. Однак, аналогічні форми, на ранньому етапі розвитку народного костюму, існували у всіх народів — від вже зниклих до нині живучих.

Інший, більш пізній, тип силуету жіночого строю визначений шитими поясними формами спідниць. У цьому випадку силует мав певну контрастність загального образу — облягання у верхній частині постави і розширення — у нижній. Регіональні варіанти гармонізації розширеного низу й облягаючого верху костюму відбувались за рахунок видозміни форм рукавів у сенсі збільшення їхньої пишності.

Верхній народний одяг у контексті формування особливостей силуету був доповняльним або таким, що приховував об'єм. У першому випадку верхній одяг за кроєм узгоджувався з основним строєм і підкреслював його. Натомість приховуючий (вільний) крій нівелював основний силует. В українському народному вбранні яскравим прикладом доповняльного верхнього одягу є *свита*.

Її форма прилягала у верхній частині постави і розширювалась від талії до низу, за рахунок зборів, що вводились зі спини. Приховуючим варіантом верхнього одягу є деякі типи одягу Західної України. Серед них гуцульська *гуля*, закарпатська *гуня*, буковинська *манта*. У їх крої відсутнє приталення.

Головні убори є одним з ключових вузлів структури силуету, важливим віковим і, часом, соціальним маркером. За конструкцією розрізняють *шиті* і *нешиті* убори. *Нешиті* накидали для вільного прикривання волосся і спадання на плечі і поставу (так, наприклад, носилась *марама* у кримсько-татарських жінок). У групі зшитих уборів виділяються підгрупи м'яких (без підкладу) і твердих (на основі). М'які зазвичай розраховувались на носіння у будень або під ще одним убором (зав'язаним незшитим або твердим шитим). Окрему, допоміжну групу елементів убору, становлять монолітні, за тектонікою матеріалів, форми (гнучкі дерев'яні породи, пізніше картон, цупкий папір) — обручі, що тримали волосся і слугували основою для багатокомпонентного убору. Зірвати головний убір з голови жінки у багатьох народів було суспільною ганьбою. Натомість ходіння дівчат з розпущеним волоссям, а хлопців — без головного убору — знак жалоби за померлими батьками упродовж року.

Важливим для загального просторового образу костюму є й елементи допоміжної групи, серед яких насамперед взуття, пояси, шийні та вушні прикраси, сумки тощо. При цьому шийні й вушні прикраси, а також сумки, доповнюють загальний просторово-декоративний образ строю.

Взуття деякі дослідники вважають елементом пізнішим, хоча воно має як спрощені, архаїчні форми, так і складніші, ремісничого виготовлення [4, 4]. Його найпростіші форми — огортання ноги системою ремінців на підшві у народів південних територій або обгортання шматком шкіри — у північнішій смузі. Виділимо також взуття, плетене з рослинних матеріалів. Однак, взуття — елемент вбрання, що має ритуальне навантаження, яке засвідчує його традиційний статус.

Кожен елемент одягу, відповідно, мав власну *конструкцію і технологію виготовлення*. Остання ґрунтувалась на ручних швах й оздобленнях. Існувала і загальна система конструювання строю як комплексу. Головним прийомом тут було підперізування і зав'язування. У різних народів виникли універсальні і власні способи вузлів. Розрізняли чоловічі та жіночі їх типи. При цьому у традиційному костюмі цілковито відсутні прийоми сколювання і відповідні цьому виробу.

Традиційний костюм як повний комплекс складових відзначається й особливою різноманітністю фактур. «Фактура природних матеріалів є одним із головних джерел осяжної інформації, оскільки може створювати враження легкого або важкого, м'якого чи жорсткого, теплого або холодного, пухнастого або гладкого. Матеріал... засіб виразності костюму... має здатність видозмі-

нюватись.., а відтак викликати динамічні зв'язки» [4, 25]. Фактури матеріалів у традиційному костюмі зазвичай створювались на ручному ткацькому верстаті. Перехід до капіталізму ознаменував застосування у виготовленні народного одягу фабричних тканин, з яких виготовляли зшиті верхні конструкції. Паралельно з'явилися різноманітні гудзики, задля яких активніше вживалися петлі. В оздобленні костюмів застосовувалися фабричного виготовлення шнури або кольорові нитки (бавовняні, гарусні).

Колористику костюму, відповідно, формують системи колірних поєднань й орнаментальних груп. Тут основний колір гармонійно або контрастно доповнюється введенням допоміжних кольорів тканих або вишитих узорів. Колористика народного строю зазвичай ґрунтується на поєднанні трьох локальних кольорів і відзначається яскраво виявленою декоративністю.

До особливих параметрів народного костюму відносимо й ритуальний контекст окремих елементів костюму, які за змістом безпосередньо пов'язані із семіотичним контекстом. Тут насамперед важливими є чинники віку, гендеру, часу (святковий/буденний). Ритуальність народного вбрання засвідчує його зв'язки з групою архаїчного одягу. Завдяки сакральній функції архаїчного й традиційного костюму, у цих групах збереглися давні типи і форми. Наведемо приклад зв'язку між одягом і ритуалом у культурній традиції Давнього Єгипту. Йдеться про обряд *хебсед* (або *свято хвоста*), пов'язаний з темою омолодження старіючого фараона. Як *син Великого вола*, під час проходження обряду він поетапно змінював костюм, загортаючись у волову шкуру, оголюючи тіло для ритуального бігу з причепленим ззаду хвостом і фалосним мішечком-*карнатаю* і, нарешті, вдягаючи туніку, у якій оновленим піднімався на трон. Саме зміна елементів і форм вбрання розкриває еволюції образу — загортання у шматок хутра символізувало смерть і сакральне переродження¹, оголення і біг — нове народження, вдягання основного зшитого одягу — новий статус володаря.

Ритуали консервували рудиментарні елементи одягу, що виходили з побутового вживання і застосовувалися лише у найважливіші сакральні моменти життя соціуму. Тому *карната* у єгиптян, зникнувши, як елемент костюму, продовжувала вживатись фараонами як обрядовий елемент: «На межі IV і III тисячоліть *карната* поступово замінюється складнішими видами одягу. Лише царі продовжували носити її для окремих церемоній» [7, 56].

Згадаємо також традицію маркування статусу і ролі давньоєгипетських жерців-*семів* особливим одягом — шкурою леопарда (плями в окрасі хутра символізували зорі — *I.H.*), накинutoю на плечі так, що голова тварини опиня-

¹ У найдавнішій епохи історії Давнього Єгипту (тасійська, бадардійська, додинастична) небіжчиків ховали загорнутими у хутро кіз або газелей, ворсом до середини (7, 57).

лась на грудях. В архаїчних цивілізаціях виник та існував у ритуальних практиках особливий статус окремих елементів вбрання. Серед них насамперед пояс², найпростіші незшиті форми основного одягу або головних уборів. Вони є інструментами і суб'єктами виконання обряду.

Давні уявлення про особливий статус окремих елементів одягу були засвоєні багатьма народними традиціями. Так, в українців поховальний зміст мала виключно *додільна* сорочка. Ця традиція століттями зберігалась на віруваннях у те, що на тому світі тіло, вбране у сорочку з *підточкою* буде розділене навпіл [12]. З групи незшитого одягу обрядовий зміст мали також фартухи-пілки, що їх використовували у весільному циклі, під час заручин. Зміна головного убору — один з найважливіших маркерів зміни вікових і соціальних статусів у всіх народів.

Залежно від вікової стратифікації, народний стрій у складі мав різний набір компонентів. Повний набір одягу людина отримувала етапами, від дитинства до одруження, проходячи відповідні обряди. Немовля мало сповивач; дитя — сорочку, дитина і підліток шкільного віку — сорочку й елементи поясного одягу (хлопець — штани, дівчина — пояс); дівчина і парубок — повний стрій як весільний. Тому шлюб передбачав не лише сорочку, поясний і нагрудний одяг, але й верхній, незалежно від пори року. Весільний одяг мав особливий статус, зберігався до смерті і клався в труну.

В народному костюмі відображався і віковий контекст. Після полотна-сповивача, сорочка у традиційній культурі була першим одягом людини, який та отримувала у момент народження. За кроєм, сорочки для хлопчиків та дівчаток до п'яти-семи років практично не розрізнялись. Діти носили довгу сорочку як єдиний вид одягу — приблизно до семи років. Від цього віку у хлопців з'являлися штани, у дівчаток — фартух, запаска. Маємо інформацію про те, що в середині XIX ст. в Україні у самих сорочках (*теличкою*) ходили дівчата і в дорослому віці. Схожа традиція зберігалась і у деяких місцевостях Росії, де дівчата не носили поясного одягу аж до одруження, лише сорочку, підв'язану поясом. Вони вперше одягали *паньову* у день вінчання. Такий варіант вбрання носили і старі жінки, які залишались неодруженими.

У подальшому житті поступово змінювався колорит вбрання, який ставав більш приглушеним. У вишивці сорочок молодиць все ще присутній червоний колір, але оздоблення в них стає більш стриманим. Змінюється насиченість шийних прикрас оздоблювальними елементами. В окремих західних районах Поділля одружені жінки знімають нижні ряди підвісних елементів низаних

² Відома дослідниця єгиптологиня Хільда Кінк згадує про традицію обов'язкового вбирання молодим чоловікам і юнакам як поховальне вбрання поясів, низаних з ясно-блакитних намистин кількома разками. Блакитний колір є символом вічності і бога Хамі в Єгипті. З плином часу закріпилась традиція використання для поховання орнаментованих поясів [7, 55].

прикрас, залишаючи в ужитку лише основу прикраси — низану шийну стрічку. За загальним декором і колоритом вирізнявся одяг святковий і буденний.

Отже, архітектоніка народного костюму мала низку особливих контекстів: традиційно-типологічний, ритуальний, гендерний, віковий. Ця сукупність визначає концепт народного костюму як цілісну модель взаємопов'язаних характеристик матеріального й духовного змісту. Архітектоніка і композиція строю визначали характер синтезування елементів в єдиний образ, визначений, насамперед, силуетом і колористикою.

2. Архітектонічні моделі формотворення в традиційних костюмах українців: типологічний і регіональний контексти

Розглянувши комплекс загальних й специфічних чинників, що діють у формотворенні й вжитку народного костюму, проведемо аналіз історико-культурних регіональних комплексів вбрання українок, що побутували у XIX – XX ст. Для цього відштовхнемось від узагальнених досліджень фахівців в галузі українського традиційного костюму. В історичному контексті український народний стрій формувався упродовж століть від епохи Середньовіччя до завершення Нового часу. У процесі розвитку його найдавніші елементи доповнювались окремими новими формами, що проникали в український побут через культурні контакти. На сьогодні у мистецтвознавстві й етнології ґрунтовно досліджений костюм всіх історико-культурних регіонів України, насамперед наддніпрянський, поліський, подільський, карпатський типи [8; 9; 14]. Найменше інформації сьогодні існує про народний комплекс одягу Південної України. Кожен регіон у локальних варіантах моделей формотворення традиційних костюмів мав низку субрегіонів [9, 11; 13].

З погляду композиції народного костюму українців і з метою з'ясування архітектоніки вже досліджених етнологами регіональних моделей, проаналізуємо виділені регіональні комплекси за типологією, єдністю елементів одягу й аксесуарів інших груп. На початковому етапі визначимо територіальний розподіл типів крою натільного одягу, оскільки саме він був основою костюму як ансамблю.

Українські народні *сорочки* належать до тунікового типу і діляться на три головні підтипи: *вуставкова сорочка*, *сорочка з бочками* і *сорочка*, зібрана на горловині і з розпіркою на спині/плечі. В усіх випадках конструкція зшивалась з чотирикутних фрагментів різної величини. Ширина сорочкового полотна тривалий час в середньому сягала 50 см.

Вуставковий підтип територіально був поширений на більшій частині України: Поліссі, Наддніпрянщині, Слобожанщині, Поділлі. У структурі такого типу сорочки виділяють трипілковий станок, вставки (плечові і пахові), рукави, комір, манжети. Визначальною тут була прямокутна плечова вставка,

яка вшивалась у станок у плечовому поясі, у такий спосіб конструктивні шви були розташовані нижче плечової лінії спереду, ззаду і при з'єднанні з рукавом. Такий тип крою регіонально мав особливості в деталях.

У жіночих сорочках Лівобережжя, особливо на Полтавщині, на межі XIX – XX ст., завдяки впровадженню доволі широкого берда, станок шився з двох пілок й усталився доволі широкий рукав. Внизу на зап'ясті він був густо зібраний манжетою, а вгорі з'єднувався з *вуставкою* густими дрібними зборами-*пухликами*. Такий силует рукавів робив лівобережну сорочку пишнішою у верхній частині постави. Тут побутував як стоячий комір (Чернігівщина), що надавав сорочці враження закритості, так і безкомірна, більш відкрита, конструкція станка (Полтавщина). Натомість на Правобережжі *вуставкові* сорочки мали вужчий рукав, який сприймався як рівний навіть з манжетами. По лінії з'єднання його з *вуставкою* жодних зборів не робили. Правобережні сорочки вирізняє й відкладний комір. Майже всі локальні варіанти *вуставкового* підтипу оздоблювались вишиваним або тканим орнаментом за конструкцією. Декор акцентований ширшими поперечними смугами у плечовій і шийній частинах (*вуставка*, верх рукавів, комір) підкреслював силует орнаментально-кольоровими сегментами на білому тлі полотна. Як бачимо, побутування одного типу *вуставкового* крою традиційної сорочки завдяки варіативності допоміжних елементів — зборок, типів комірів, оздоблювальних схем, створює враження регіонального розмаїття при єдиній архітектоніці.

Інший підтип української жіночої сорочки з *бочками* має меншу географію поширення і побутування — переважно у Північній Буковині. Станок у такої *сорочки* виготовлявся способом *вперекидку*, а відтак не мав плечового шва. На відміну від *вуставкового* підтипу, у конструкції з *бочками* пілка, при виготовленні станка, мала розташування по середині форми з переднім центральним пазушним розрізом й кроеною (округлою або каре) горловиною. Для формування повноцінного об'єму для людського тіла у пілку симетрично з боків вшивались прямокутники, які формували Г-подібну пройму. У неї вставлялись прямі рукави без манжетів. Прямий силует цього підтипу сорочки також оздоблювався орнаментальними смугами і рівномірно м'яко облягав поставу, а відтак, за логікою конструкції, не міг гармонійно поєднуватись з різко призбираними силуетами плечових типів одягу.

Третій підтип української жіночої сорочки побутував переважно в межах Закарпаття і характеризувався конструкцією, в якій для виготовлення станка позовжніми швами з'єднувались шість стандартної ширини пілок. Для виготовлення горловини їх по підканню стягували системою дрібних зборок кольоровими нитками. Цей спосіб одночасно формував конструкцію і декор. Рукави з високими, також стягнутими дрібними зборками, манжетами вшивались

в симетрично розташовані отвори недошитих між собою пілок. Такий крій сорочки створював пишний об'єм станка і пишні рукави типу реглан, а отже потребував призбираного стегового одягу.

Загальний силует українського жіночого костюму формували різні типи поясного і плечового одягу. Поясний одяг сформувався на більш ранньому етапі становлення селянського вбрання, ніж плечовий. Найдавнішими поясними формами вбрання українських селянок, залежно від регіону поширення, були парні або одинарні фартушки прямокутної форми, виткані в домашніх умовах на верстаті. Такі фартушки у минулому були відомі на значній частині України: Правобережному Поліссі [11], Південній Волині, Гуцульщині. Вони різнилися техніками узорного або безузорного ткання, колоритом, схемами оздоблень. У поєднанні з *вуставковою* сорочкою, фартухи формували циліндричний, звужений на талії силует. На Закарпатті, за музейними колекціями, відомі лише шиті з крамної тканини широкі, густо зібрані на талії, фартухи, які охоплювали стегна і майже сходились ззаду на спині. Такий фартух, вбраний поверх пишної сорочки, формував розширений і на стегнах бі-конічний силует.

Такий же прямий, підкреслений по лінії талії, силует створювали і чотирикутні обгортки, які при вдяганні мали бічний запах (*опинки, горбатки* на Поділлі, Буковині, *дерги* на Полтавщині), який не передбачав одягання по верху фартуха. Інші обгорткові типи, навпаки, розкривались в центрі спереду (*фота* на Покутті, *плахта* на Лівобережжі і Правобережній Наддніпрянщині) і передбачали ще фартух по верху.

У різні періоди Нового часу, залежно від регіону, прямий крій традиційного поясного одягу поступився місцем розширеним спідницям, густо зіраним по лінії талії, домашнього або фабричного виготовлення. Це стало поштовхом до розвитку в жіночому силуеті пишного низу. У практику ввішли доморобні спідниці, виготовлені з льону або вовни. У їх фактурах бачимо характерні регіональні системи ткання й орнаментування. У цій групі вирізняються полотняні спідниці Правобережного Полісся (*окружники* і *фартухи* Рівненщини), а також вовняні у суцільні різнокольорові позовжні смуги або картаті *літники, саяни, сандараки*. Їх поширення на півночі українського Правобережжя, зокрема, пов'язують з польськими впливами й культурними зв'язками.

Натомість плечові, подовжені до або нижче стегон, безрукавки (*кептарі, лейбики, мунтяни, цурканки*) мали два варіанти крою. Більш давні прямі, виконані з хутра, побутували в середовищі етнографічних груп населення Карпат — гуцулів, бойків, частково лемків. Їх біла або кольорова шкіряна поверхня оздоблювалась різнокольоровими швами у поєднанні з аплікаціями зі шкіряних елементів і нашиванням монолітних елементів з металу. Такі безрукавки були як чоловічими, так і жіночими.

В інших регіонах України поширились текстильні, шиті, європейського типу безрукавки (*керсетки*). У них відрізні по талії спинки щільно облягали поставу. Натомість у нижній частині ззаду виріб мав розширення за рахунок кількох трикутних вставок-*клинців* або зборок. Цей силует гармонійно поєднувався, як з прямими формами поясного одягу, так і з розширеними. Верхній одяг, виготовлений з валяної вовни або хутра, конструктивно узгоджувався з плечовими формами. У поєднанні з ними він давав ще більше розширення низу в жіночому строї.

Головні убори архітектонічно і за кольором завжди узгоджувались з основним комплексом. У теплий час українки вживали переважно м'які округлі шапочки — очіпки, взимку — цупкі. у комплексі з хустками.

Взуття архаїчного типу, що у минулому вживалось в усіх регіонах і в обох статях, насамперед охоплювало стопу. Виконувалось воно плетінням з гнучких рослин, передбачало систему шнурування ноги до колін і попереднє обгортання ніг полотняними онучами м'якої фактури. Шкіряне домашнього традиційного виготовлення взуття (постоли) мали побутування насамперед в селі, у гуцулках. Комплектом до них були плетені низькі шкарпетки (*капчурі*), орнаментовані смугою вздовж верхнього краю.

SUMMARY

Архітектоніка традиційного костюму поєднує у своїх характеристиках загальні й особливі параметри. До загальних слід віднести компонентний склад всіх груп одягу, аксесуарів і допоміжних предметів. Усталеним у формотворенні народного костюму є принцип *простого* (кратного) пропорціонування силуетів і метричне повторення обрисів нижніх і верхніх елементів. Організація пропорцій зазвичай здійснюється через взаємодію вертикалей і горизонталей, без залучення діагоналей. Звідси — важливість, насамперед, осрової метричності (поділ постави по вертикалі), а у багат шаровому ансамблі вбрання — рядової, що забезпечує рівновагу і статику вбрання. До особливих чинників традиційного костюму відносимо орнаментальні системи регіонального поширення з сакральними і ритуальними змістами; закріплені традицією прикраси колективного вживання (наприклад, в українках це корали, меншою мірою — бурштин); набуття повного складу костюму внаслідок проходження вікових ритуалів переходу (народини — весілля — похорон).

ABSTRACT

Дослідження головних композиційно-структурних характеристик традиційного костюму у контексті взаємозв'язків утилітарної, художньої, знакової функцій засвідчило, що універсальною типологічною основою розвитку традиційного костюму нині існуючих народів, став архаїчний костюм. Від нього

в народний костюм перейшли незшиті елементи, серед яких насамперед виділяємо *пілку, фартух, пояс*.

З'ясовано, що розвиваючись у контексті етнічної традиції, костюм лише у пізніших формах видозмінював свій крій, а відтак і силует. Останній, за своїм характером, репрезентував колективну функціональність, естетичність, знаковість. Відтак, крій і силует костюму були вивірені традицією, що існувала у значній часовій тривалості.

Визнано, що народний стрій перейняв свою ритуальну функцію від архаїчного костюму. Втрата традиційного крою і способів виготовлення позбавляла виріб ритуального статусу. Водночас часами маємо живі приклади руйнування архітектонічної цілісності сучасного строю внаслідок введення у нього окремих елементів традиційного одягу для здійснення особливо важливих ритуалів. Так, на Волині для виготовлення короваю свахи продовжують вживати народні ткани спідниці і фартухи, поєднуючи їх зі звичайним фабричним одягом.

Твердження, що у народному костюмі історичний чинник є другорядним, підпорядкованим етнокультурній традиції, має різні реалії втілення. Український регіональний стрій існував на базі доповнення архаїчних незшитих типів і форм пізнішими, професійного крою і пошиття. Це створило три головні типи силуету і їхні варіанти. До першого відносимо цілком прямий силует, що базувався на поширеному вдяганні прямокутних елементів одягу і їх закріпленні на поставі системою зав'язувань. Другий тип містить прямі (давніші) і розширені (пізніші) елементи. Прикладом такого поєднання є вживання у полтавському строї рівного силуету доморобної *плахти* і розширеної у стегнах за допомогою введення у нижню частину відрізної спинки трикутних вставок-*клинів*, виконаної машинним пошиттям *керсетки*. Третій тип народного строю виник як його новіший варіант і ґрунтувався на виключно фігурно кроєних деталях і машинному пошитті. Ці елементи, насамперед, були засвоєні в одязі молоді — широкі рясні *спідниці* і *керсетки* виконувались з однієї тканини, фартухи також із фабричного виготовлення тканини; у чоловіків з'явилися піджачні форми плечового одягу і міського типу головні убори з козирками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адлер Б.Ф. От наготы до обильных одежд. Берлин: Госиздат РСФСР, 1923. 42, [2] с., ил.
2. Арухо И. Архитектурная композиция. М. : Высшая школа, 1982. 208 с.
3. Геннеп Ван А. Обряды перехода. М. : Восточная литература РАН, 1999. 200 с.: илл.
4. Исенко С.П. http://www.e-catalog.name/x/x/x?LNG=&Z21ID=&I21DBN=NBUV_PRINT&P21DBN=NBUV&S21STN=1&S21REF=&S21FMT=fullw_print&C21COM=S&S21CNR=&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M=

- &S21STR=Введение в курс «Народный костюм»: лекция для студ. вузов культуры и искусств. М.: [б.и.], 2000. 43 с.
5. Исенко С.П. Костюм народов мира. Учебное пособие для вузов культуры и искусств. М. : МГУК, 1998. 89 с.
 6. Исенко С.П. Этнокостюмология в контексте современной культуры. М., 1999. 40 с.
 7. Кинк Х.А. Художественное ремесло Древнего Египта и сопредельных стран / Х.А. Кинк. М.: Наука, 1976. 200 с. с ил.
 8. Косміна О. Українське народне вбрання [альбом]; голов. ред. В. Строля. Київ : Балтія-Друк, 2017. 62, [1] с.
 9. Матейко К. Український народний одяг. К. : Наукова думка, 1977. 222 с.
 10. Несен І.І. Архітектоніка костюму: теорія понять. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство*. Матеріали міжнародного симпозіуму, присвяченого 50-річчю Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 6.06.2019 року. К.: НАККІМ, 2019. С. 381–382.
 11. Несен І.І. Традиційний жіночий костюм Житомирського Полісся середини ХІХ — початку ХХ століть: проблеми вивчення та виставкового відтворення. *Народний костюм як виразник національної ідентичності*. Збірник наукових праць за ред. д-ра мист-ва М. Селівачова. К. : ТОВ «ХІК», 2008. С. 239–245.
 12. Несен І.І. Структурно-семіотичний аналіз та його застосування в етнологічних дослідженнях. *Етнічна історія народів Європи*. К. : УНІСЕРВ, 2008. № 25. С. 37–43.
 13. Пономар Л.Г. Народний одяг Правобережного Полісся середини ХІХ — середини ХХ століть. Історико-етнографічний атлас. Словник. К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2008. 268 с.
 14. Стельмашук Г. Українське народне вбрання. Ред. І.В. Костюк. Львів : Література та мистецтво, 2019. 255 с.: іл.

REFERENCES

1. Adler B.F. Ot nahoty do obylnykh odezhd. Berlyn: Hosyzdat RSFSR, 1923. 42, [2] s., yll. [in Russian]
2. Arukho Y. Arkhytekturnaia kompozytsiya. M. : Vysshaia shkola, 1982. 208 s. [in Russian]
3. Hennep Van A. Obriady perekhoda. M. : Vostochnaia lyteratura RAN, 1999. 200 s.: yll. [in Russian]
4. Ysenko S. P. Vvedenye v kurs «Narodnyi kostium»: lektsiya dlia stud. vuzov kul'tury y yskusstv. M.: [b.y.], 2000. 43 s. [in Russian]
5. Ysenko S.P. Kostium narodov myra. Uchebnoe posobyе dlia vuzov kul'tury y skusstv. M. : MHUK, 1998. 89 s. [in Russian]

6. Ysenko S.P. *Этнокостюмология в контексте современной культуры*. М., 1999. 40 с. [in Russian]
7. Kynk Kh.A. *Khudozhestvennoe remeslo Drevnego Ehypta y sopredelnykh stran* / Kh.A. Kynk. М.: Nauka, 1976. 200 s. s yl. [in Russian]
8. Kosmina O. *Ukrainske narodne vbrannia [albom]; holov. red. V. Strolia*. Kyiv : Baltiia-Druk, 2017. 62, [1] s. [in Ukrainian]
9. Mateiko K. *Ukrainskyi narodnyi odiah*. К. : Naukova dumka, 1977. 222 s. [in Ukrainian]
10. Nesen I.I. *Arkhitektonika kostiumu: teoriia poniat. Kulturni ta mystetski studii KhKhI stolittia: naukovo-praktychne partnerstvo. Materialy mizhnarodnoho sympoziumu, prysviachenoho 50-richchiu Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv 6.06.2019 roku*. К.: NAKKKIM, 2019, s. 381–382. [in Ukrainian]
11. Nesen I.I. *Tradytiini zhinochy kostium Zhytomyrskoho Polissia seredyny KhIKh — pochatku KhKh stolit: problemy vyvchennia ta vystavkovoho vidtvorennia. Narodnyi kostium yak vyraznyk natsionalnoi identychnosti. Zbirnyk naukovykh prats za red. d-ra myst-va M. Selivachova*. К.: TOV «KhIK», 2008. S. 239–245. [in Ukrainian]
12. Nesen I.I. *Strukturno-semiotychnyi analiz ta yoho zastosuvannia v etnolohichnykh doslidzhenniakh. Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. К. : UNISERV, 2008. № 25. S. 37–43. [in Ukrainian]
13. Ponomar L.H. *Narodnyi odiah Pravoberezhnoho Polissia seredyny XIX — seredyny XX stolit. Istoryko-etnohrafichniy atlas. Slovnyk*. К. : IMFE im. M.T. Rylskoho, 2008. 268 s. [in Ukrainian]
14. Stelmashchuk H. *Ukrainske narodne vbrannia*. Red. I.V. Kostiuk. Lviv : Literatura ta mystetstvo, 2019. 255 s.: il. [in Ukrainian]

Information about the author:

Несен Ірина Іванівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РИЗИКИ КОГНІТИВНИХ СПОТВОРЕНЬ ПРИ ЕКСПЕРТИЗІ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА, ПРЕДМЕТІВ КОЛЕКЦІОНУВАННЯ ТА АНТИКВАРІАТУ

Оксана Циганок

ВСТУП

Мистецтво та антикваріат є твердим активом обмеженої пропозиції, але, на відміну, від, наприклад, нерухомості, вони портативні, мобільні та вимагають значно нижчих експлуатаційних витрат. Цим, а також бажанням причетності до чогось більшого, ніж ти сам, і пояснюється незмінний інтерес певної кількості людей до творів мистецтва, предметів колекціонування та антикваріату. Інтенсивний розвиток та ріст обсягу арт-ринку та ринку антикваріату в останні десятиліття, як засвідчують щорічні об'ємні звіти **Arts Economics** та *The European Fine Art Fair* [1; 9], мають безпосередній вплив на усі супровідні процеси та послуги: консервацію, зберігання, атрибуцію та експертизу, логістику, юридичний супровід, страхування, оцінку тощо. Свідомі чи несвідомі маніпуляції з інформацією в бік завищення якісних характеристик об'єктів почасти задовольняють більшість учасників ринку, які забезпечують їх рух та обіг. Мова про власників, продавців, різного роду посередників та спеціалістів, які ініціюють і забезпечують вихід об'єкту на ринок. Головний принцип існування цього ринку — прагнення фінансового результату якомога швидше і будь-яким способом [16]. Єдиним учасником процесу, який програє в цій ситуації, є кінцевий споживач мистецтва чи антикваріату — покупець чи інший набувач.

Експертиза та оцінка творів мистецтва, предметів колекціонування й антикваріату займають особливе місце в складних ланцюжках функціонування арт-ринку та ринку антикваріату. Експертиза — завжди підґрунтя до оцінки, а оцінка наближає та легітимізує майбутній фінансовий результат. Виникає питання, що саме спонукає власників, продавців, покупців та навіть знавців мистецтва бачити не реальність, а те, що хочеться бачити? В які ігри грає з людьми їхній мозок та яким чином це впливає на арт-ринок?

1. Когнітивні спотворення при сприйнятті провенансу та ідентифікуючих даних предмета: омана базового відсотку, ефект знайомства з об'єктом, ефект ілюзії правди, мислення бажаннями

Існує гарна поетична фраза — в майбутнє потрапляє лише справжнє, — яку люблять цитувати оператори ринку для підкріплення власних ідей про те, що раз уже предмет антикваріату чи старого мистецтва дожив до нашого часу, то він неодмінно шедевр. Однак експерти знають, що це не так.

По-перше, в майбутнє потрапляє не лише справжнє. Маємо безліч прикладів, коли в офіційну історію мистецтва потрапляють фейки, спотворюючи, надаючи нових смислів та знецінюючи її. Реальна статистика не на користь справжнього. Наприклад, багатостраждальний авангард статистично представлений на ринку як 1:10, тобто на одну автентичну роботу припадає 10 фейків [6]. Не треба далеко ходити, лідер серед українців за кількістю підробок — Василь Єрмилов — досі активно підробляється, не зважаючи на скандали, викриття, публікації [15].

Причому фальсифікатори не соромляться являти світові цілі «невідомі» пласти творчості харків'янина, що нараховують десятки «безперечних оригіналів», які не витримують навіть мінімальної фахової критики (іл. 1).



Іл. 1. «Рельєф А», Василь Єрмилов, 1920-ті рр., Харків. Фейк

А по-друге, не все справжнє (оригінальне, авторське) мистецтво є шедевральним. Але й тут наявне поле для маніпуляцій — не одноразово задокументовані факти виведення цілком посереднього живого чи давнього автора маніпулятивними маркетинговими методами у топ-продажів. Як кажуть, головне — створити контекст.

Будь-яка конкурентоздатна експертиза творів мистецтва, предметів колекціонування чи антикваріату становить собою наступний комплекс на засадах формальної логіки: провенанс + техніко-технологічні дослідження + мистецтвознавчий аналіз. Ці три етапи дослідження — складні мультидисциплінарні дії, які забезпечуються найрізноманітнішим інструментарієм: від гуманітаристики до природничих і точних наук. Саме комплексність та міждисциплінарність і забезпечує стійкий відтворюваний результат дослідження. Водночас складність проведення подібного типу досліджень створює додаткові ризики

помилкових висновків для дослідника. Вони криються в специфіці функціонування людського мозку, який часто задля збереження ресурсів оптимізує свою роботу [3].

Варто зазначити, що найбільша кількість свідомих маніпуляцій чи несвідомих викривлень трапляється саме при підтвердженні/спростуванні провенансу та мистецтвознавчому аналізі. Провенанс (фр. *provenance* — походження) — історія побутування, своєрідна біографія предмета, тому документальне обґрунтування її становить неодмінний етап проведення експертизи.

Саме в провенансі криється таке явище як непомічена ринком прихована вартість, тому зацікавлені учасники ринку всіляко намагаються наповнити змістом історію створення та володіння предметом. Варто зазначити, що непомічена ринком вартість не надто часте явище, втім усі про неї чули та вірять, що саме їм пощастить її помітити та нею скористатися. Практично кожен збирач-початківець мріє віднайти на блошиному ринку шедевр, так само як спадковий власник ординарного предмета сподівається, а часом і переконаний, що володіє унікальною річчю. В таких випадках спрацьовує таке когнітивне спотворення як *омана базового відсотку*, тобто тенденція нехтувати загальною, очевидною інформацією та сфокусовуватися на специфічній, яка стосується лише особливого випадку. Наприклад, ігноруються дані про те, що переважна більшість творів мистецтва й предметів колекціонування та антикваріату не становлять суттєвої матеріальної цінності; або про те, що інвестування у твори мистецтва не є найкращим способом швидко і напевне примножити статки. Натомість всіляко акцентується увага на рідкісних випадках дивовижних знахідок на занедбаних горищах або на небувалому зростанні цін на окремі виняткові твори мистецтва.

В низовому сегменті ринку (чорні та сірі угоди відносно незначної фінансової місткості) найчастіше трапляється вербальний супровід предмета, коли продавець просто переповідає приємну для вух покупця історію різного ступеню фантастичності. При цьому предмет може бути оригінальним, але продавець, усвідомлюючи вплив провенансу на вартість, намагається зманіпулювати на емоціях та інстинктах покупця. В більш високих сегментах ринку цінується документальний провенанс, відповідно, при його відсутності, створюється подрібний. Провенанс становлять будь-які документи, наприклад: чеки, квитанції, страхові поліси, каталоги-резоне, каталоги виставок, музейні та аукціонні каталоги, академічні видання (з певними застереженнями; видання останніх сорока років — з дуже серйозними застереженнями), архівні рукописні та друковані документи (листи, акти, протоколи тощо), фото- та відео-документи і т. ін. [8]. Провенанс-фактор — ключове поняття в оцінці, він може суттєво знизити вартість. Якщо предмет не має провенансу, він може виявитися реституційним абощо. Варто визнати, що арт-ринок та ринок антиква-

лот № 213 (золотий статер з Пантикапея) був введений до колекції мало не напередодні торгів, а також жодного разу не публікувався в численних каталогах колекції та жодного разу за багату виставкову історію колекції не експонувався. Ці дані дозволили експертам в галузі нумізматики поставити під сумнів прозорість угоди, мовляв це був договірний продаж для відмивання коштів та поживалення на нумізматичному ринку після світової економічної кризи.



Іл. 3. Сторінка каталогу «The Prospero Collection» із зображенням топ-лоту Аукціону Baldwin & Sons Ltd (04.01.2012)

За таких умов під сумнів була поставлена автентичність самої монети. Навряд чи вона з'явиться на ринку в найближчі десять років. Намагання поширити авторитет колекції на предмет без реального підтвердженого провенансу майже ніколи не залишається непоміченим спеціалістами.

Прикладом зовсім недолугого створення фейкового провенансу може слугувати історія з власної практики авторки. На ініційовану потенційним покупцем експертизу було надано європейську живописну роботу останньої третини XIX ст., яка мала вербальний «беззаперечний провенанс» та нібито документальне пояснення знаходження картини на території України. На пропозицію уточнити деталі, продавець надіслав пакет оригінальних документів межі XIX – XX ст., але в жодному з них не було ніяких доказів стосунку цих документів ні до автора полотна, ні до самого твору. Це були свідоцтво про шлюб та документ, що підтверджував право власності на нерухомість. За версією продавця, вони належали відомій балерині з міста походження картини,

у якої нібито зупинявся автор полотна під час тривалої мандрівки Європою. Проста перевірка театральних архівів виявила, що даної «відомої» балерини в названому оперному театрі ніколи не значилося, більше того, такої балерини взагалі не існувало. Не кажучи вже про її контакти з художником. А якби й існувала, то яким чином свідоцтво про шлюб і документи на дім підтверджують історію побутування живопису? Як бачимо, продавець намагався нав'язати ілюзорну кореляцію між непов'язаними фактами. Найцікавішою в цій ситуації була навіть не реакція обурення продавця — вона якраз очевидна, а реакція недовіри в покупця. Яскрава ілюстрація дії ефекту знайомства з об'єктом.

Ефект знайомства з об'єктом — психологічний феномен, когнітивне спотворення, яке полягає в тому, що ми схильні довіряти побаченому чи почутому раніше. В описаному вище випадку, попередня ретельна «рекламна кампанія» продавця картини справила на непідготовленого покупця враження на емоційному рівні. Впродовж кількох тижнів інформація повторювалася та підкріплювалася подробицями. Крім того, живопис знаходився у покупця — відомий маркетинговий прийом, спрямований на те, щоб покупець звик до предмета, почав підсвідомо вважати його своїм, а в купі з гарною історією та прийнятною ціною тішив власне самолюбство можливістю вигідної угоди. Тому подальші фахові спростування недостовірної інформації про предмет були сприйняті вкрай насторожено.

Арт-ринок та ринок антикваріату перебувають карантин, пов'язаний з пандемією коронавірусу, краще, ніж можна було сподіватися. Головним чином через те, що прискорилося практика цифровізації галерей, аукціонів, антикварних салонів. Це послідовно та неминуче відбувалося в останні роки, але світова епідеміологічна криза максимально прискорила процес. Здійснення угод винятково онлайн підняло й без того нагальне питання ідентифікації та експертизи предметів. В нижньому та середньому цінових сегментах ці процеси повністю переведені в онлайн-площину та нагадують ситуацію з онлайн-аукціонами, на кшталт violity, crafta (aukro), molotok та подібними, які виникли в останні 20 років. Ці організації позиціонують себе як майданчики для продажів, а не повноцінні аукціони і, по суті, ніяким чином не супроводжують угоди, не несуть ніякої відповідальності. Чого тільки вартує стабільно колосальна пропозиція продажів археологічних предметів. Про походження більшості «лотів» немає жодних даних, або ці дані мають стандартну форму — «лежало у сараї». Автентичність речей не підтверджена ніякими документами, експертиза «проводиться» знавцями по фото на сайті. Регулярні публічні скандали ніяк не впливають на діяльність подібних майданчиків [19; 21]. Серед сотень тисяч предметів, які щодня там з'являються, трапляються безперечно цікаві «знахідки». Наприклад, на одному з названих вище аукціонів у 2015 році була виставлена дрібна пластика — об'ємна срібна жіноча фігурка з мечем

та щитом. В описі значилися: датування X ст., приналежність до культури вікінгів та стандартна історія про «знайдено в скрині в дідовій причепі». Врешті статуетка була продана за понад 120 тис. грн.

Однак автентичність предмета стоїть під питанням, адже ще наприкінці 2012 року на острові Фюнен (Данія) при аматорських розкопках скандинавської середньовічної кузні було знайдено практично ідентичну фігурку [10]. Вона викликала неабиякий резонанс серед вчених-мідієвістів, оскільки виявилася першим об'ємним зображенням Валькірії серед усіх досі відомих. Валькірія з Фюнен засяяла зіркою в археологічних колах та проїхалася з гастролями світовими музеями, включно з Британським музеєм [7].

Автентична Валькірія — ймовірно, кулон. Має 3,5 см висоти, срібло з частковою позолотою, решта поверхні вкрита сумішшю міді, срібла та свинцевих сульфідів, лиття, різьблення. Вбрана у довгу візерунчасту сукню, волосся зібране у вузол та спускається на спину, в правій руці тримає двобічний меч вікінгів, у лівій — круглий щит. Датується приблизно 800 р. (іл. 4).



Іл. 4. Оригінальна Валькірія з о. Фюнен (800 р.)

© Nationalmuseet, Copenhagen

Дозволю зіронізувати та поцікавитися, яким чином копія Валькірії опинилася в описаній «дідовій скрині»? Та як так сталося, що вона навіть пошкодження в нижній частині має точнісінько такі, як оригінальна (див. іл. 4)? І деталі декору вбрання надто схематичні в порівнянні з оригіналом. Найцікавіше, що зовсім недавно подібна фігурка знову з'явилася у продажу, і знову на тому ж інтернет-аукціоні. Втім досить швидко була знята з торгів, коли обурені користувачі рознесли на друзки чергову версію походження «з бабиного курника». Історія з сайту оперативно видалена. Що стосується першої фігурки, успішно проданої в 2015, то зараз інформація про неї та про угоду також недоступна на сайті.

Складно уявити, чим керуються люди, коли купують подібні речі. Якщо упустити ймовірність складних шахрайських схем, то з одного боку можна припустити, що цьому виною брак професійної інформації та досвіду. З іншого боку — цілком можлива дія найрозповсюдженішого когнітивного спотворення: мислення бажаннями [14]. *Мислення бажаннями* — це тенденція інтерпретувати факти, події, уявлення тощо відповідно до бажаного, а не за фактичними доказами. Саме це мислительне викривлення затьмарює розум колекціонерам-початківцям та аматорам-пошуковцям.

2. Професійні когнітивні спотворення: мотивоване міркування, прокляття знання, ефект Даннінга-Крюгера та підтверджувальне упередження

Розглянемо також когнітивні спотворення, якими грішать спеціалісти: мистецтвознавці, експерти, оцінювачі. Вони, як і будь-які інші люди, підпадають під вплив усіх перелічених вище, але й мають специфічні, так би мовити, професійні.

Когнітивні спотворення супроводжують усі складові експертних дій, не лише провенанс, але й художній аналіз (мистецтвознавчий аналіз) та навіть техніко-технологічні дослідження. При чому схильними до такого роду викривлень є не лише неспеціалісти, а й професіонали. Заслуговує на увагу приклад когнітивного викривлення, пов'язаного зі сприйняттям мистецтвознавчого аналізу творів Валерія Гегамяна (1925–2000). На початку двохтисячних років, одразу по смерті художника, його колегами велася робота з опису і систематизації творчої спадщини — тоді вперше проводилася атрибуція багатьох робіт. Результати цієї роботи зафіксували в перших меморіальних виставках (2000, 2001, 2007) та каталозі обраних робіт з аналітичною статтею [22], а також в альбомі обраних репродукцій [17].

Аналіз творчого спадку Валерія Гегамяна проводився без врахування його архіву (методичних розробок, щоденника, особистих записів, листів), тому атрибуція часто виявлялася спірною або й помилковою. Неточно були вказані розміри робіт, техніка і матеріали, назви, хронологія створення (іл. 5). Однак яскрава творчість та загадкова особистість Гегамяна одразу привернули увагу учасників арт-ринку і вчених. Вказані вище матеріали були багато разів опубліковані в популярних виданнях, закріплюючи неточності у свідомості читачів. Ці дані використовувалися практиками арт-простору для репрезентації творів Гегамяна при дилерських продажах та відкритих торгах. Після 2015 року, коли розпочався комплексний академічний етап дослідження творчості Валерія Гегамяна стали з'являтися публікації зі спростуванням численних міфів про особистість автора, його художню мову. Пройшла системна переатрибуція робіт, створений каталог, видано переклад щоденника художника,

проведені тематичні виставки в країні та закордоном, йде робота над складанням каталогу-резоне.



Іл. 5. Валерій Гегамян, Балерина в темному, поч. 1970-х рр., полотно, олія, 3190х2410 мм

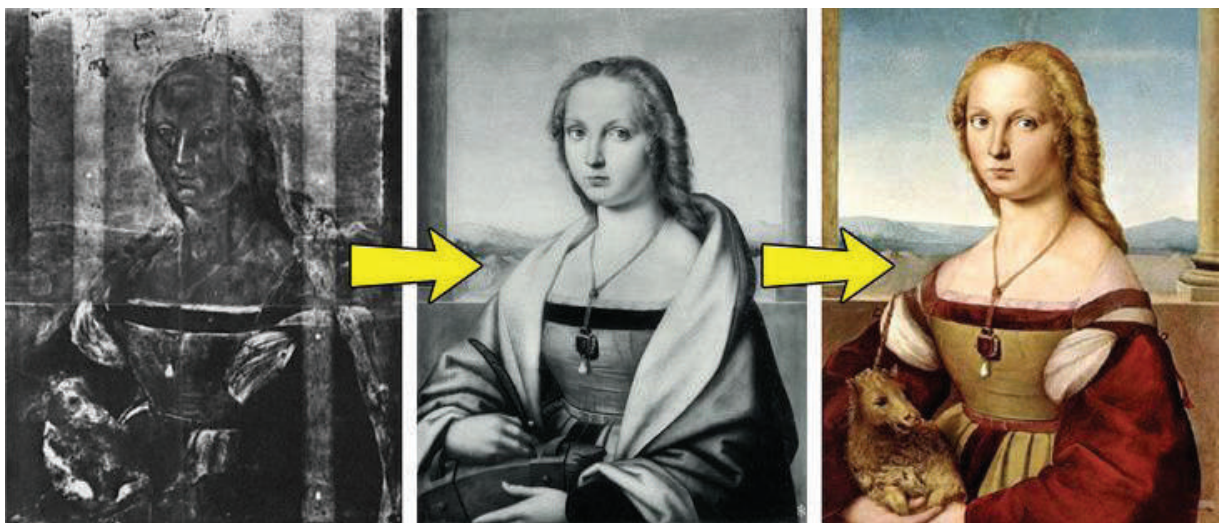
Попередня атрибуція: Валерій Гегамян, Помираючий лебідь, 320х245

© Фото: Фонд Валерія (Валіка) Гегамяна

Але теоретики та практики арт-простору — мистецтвознавці, дилери, колекціонери — не зважаючи на резонансні виставки, популяризаторську та просвітницьку роботу, демонструють стереотипне уявлення про Гегамяна. Це дія двох когнітивних спотворень, а саме: ефекту знайомства з об'єктом та ефекту ілюзії правди, описаний вище [4]. Спостерігаємо нечутливість до нової фактологічно підтвердженої інформації на користь помилкової первинної та тенденцію вірити інформації, яку почули/побачили багато разів.

Трапляються випадки, коли спеціалісти транслюють раніше сприйняті від авторитетів та зафіксовані у власній свідомості положення, не піддаючи їх критиці. Наприклад, хрестоматійна історія «Дами з єдинорогом» Рафаеля, вона ж до ХХ ст. — «Свята Катерина» (іл. 6). Як показали дослідження, первинно на картині була зображена дама взагалі без усіляких бестій, згодом на її руках з'явився песик (символ подружньої вірності), потім песик перетворився на єдинорога (символ чистоти), а ще через сто п'ятдесят років зникли і єдиноріг, і песик, натомість з'явилися колесо, пальмова гілка, і червона мантия прикрила

оголені плечі панни та її розкішну сукню [20]. Попутно загубилася інформація про автора. Таким чином сотні років знавці мистецтва розмірковували над смиренням та благочестям істинної християнки. Маючи вихідні дані про «Святу Катерину Александрійську», вони особливо не звертали уваги на очевидні невідповідності, скажімо дивно написані (а по суті, переписані з порушенням живописних законів) руки, або ж пояснювали ці невідповідності таким чином, щоб не порушити прийнятну схему. Наприклад, знаходили пояснення, що руки писав помічник художника. В цьому випадку безсумнівне прийняття вхідної інформації спровокувало упередження переконань.



Іл. 6. Рафаель Санті, Дама з єдинорогом (1504–1506)

© Raffaello Sanzio / usaartnews.com © Raffaello Sanzio / usaartnews.com © Raffaello Sanzio / wikimedia.org

Підкреслю, що саме завдяки техніко-технологічним дослідженням вчені остаточно розібратися, хто написав картину, визначили послідовність записів та змогли майже повністю відновити оригінальний задум Рафаеля. «Дама з єдинорогом» стала першою відомою картиною в історії, яку досліджували за допомогою рентген-випромінювання.

Варто згадати також *прокляття знання* — когнітивне упередження, при якому краще проінформованим людям надзвичайно важко думати про проблему з точки зору менш проінформованих людей [2].

Ця ситуація несе два ризики. По-перше, спеціаліст може мислительно ускладнювати проблему, не вірячи в надто просте пояснення, бо йому складно уявити, що інші можуть мислити спрощено або нелогічно. Авторкою було проведено простий дослід: п'ятнадцятьом 12-річним підліткам та п'ятнадцятьом дорослим запропоновано умовний ребус. Для його вирішення

необхідно було лише перевернути аркуш із завданням на 180°. В групі підлітків перша відповідь пролунала на другій секунді відліку. Лише двоє взагалі не змогли вирішити завдання. Для решти дітей часу знадобилося максимум 2,5 хв. В групі дорослих (усі з вищою освітою) лише троє змогли виконати завдання, але їм для цього знадобилося близько 10 хв. Цікаво, що підлітки, які не справилися із завданням, були відмінниками. А дівчинка, що найперша зрозуміла, як потрібно діяти — посередня, нічим не особлива учениця. Це ідеальний приклад дії прокляття знання. Чим більше знань — тим більше ускладнень. Дійсно, в деяких випадках невігластво — блаженне.

По-друге, це накладає відбиток на спілкування з іншими учасниками процесу, спеціалістами в інших галузях або дилетантами. Саме в цьому криється причина одвічної «зверхності» спеціалістів, адже, їм, як і іншим людям, лише вони зрозуміли щось, починає здаватися, що це очевидно всім. Вони просто проєктують власні знання та досвід на інших [5]. До речі, тому часто надкомпетентні люди є поганими педагогами. А при специфіці характеру вони можуть дратуватися через витрати часу на пояснення, і тому взагалі уникати спілкування з дилетантами. Для висловлення складних ідей варто використовувати просту мову та якомога більше прикладів, краще візуальних.

Поруч з прокляттям знання згадаємо *ефект надмірної впевненості* та відомий протилежний йому *ефект Даннінга-Крюгера*. Перший не потребує докладних пояснень, його дія зрозуміла з назви. Ризик некомпетентного судження досить високий, цьому можуть зарадити лише постійні перевірки власних знань та посилення на першоджерела. Оскільки спеціалісти знають, скільки вони ще всього не знають, то здатні недооцінювати власні здібності. Це і є ефект Даннінга-Крюгера — тенденція сумніватися у власній компетентності саме з причини високої компетентності. Водночас цей ефект проявляється у спеціалістів, які лише набули базових або поверхових уявлень — вони починають недооцінювати складність і стають надто впевненими. Цим грішать молоді завзяті спеціалісти, які успішно здійснили перші дослідження.

Найбільш значущим за негативними наслідками для експерта когнітивним спотворенням можна назвати *підтверджувальне упередження* — тенденція шукати, інтерпретувати, зосереджуватися та пам'ятати інформацію таким чином, щоб вона підтверджувала наші попередні переконання [3]. Ідеї та факти, що конфліктують з усталеними, в кращому випадку ігноруються, або ж навіть заперечуються. Своєрідний різновид самообману. Перше враження від предмета може сильно зіпсувати хід дослідження, особливо, якщо предмет спірний і техніко-технологічні дослідження не дають однозначної інформації. Відомі випадки, коли експерти одні й ті ж факти інтерпре-

тують діаметрально протилежно. Щоб протистояти впливу підтверджувального упередження експерту необхідно завжди вважати себе неправими, доки не доведено, що він правий. Простіше кажучи, ми неодмінно повертаємося до Декартового «Міркування про метод» [18] і його радикального сумніву. Тобто маємо ставитися до власних ідей та ідей колег, як до програм, в яких необхідно знайти хибу, а не підтвердити їх.

SUMMARY

Ігри людського мозку, а по суті, оптимізації його роботи, вкрай різноманітні. При незнанні законів та за відсутності досвіду правильного мислення когнітивні спотворення стають постійним супутником будь-яких міркувань. Мислительні викривлення в тій чи іншій формі притаманні практично всім людям, але здатність відслідковувати їх та контролювати свою мислительну гігієну має бути основним фактором діяльності експерта. Експертиза творів мистецтва, предметів колекціонування та антикваріату — складна аналітична діяльність, відтак в ній особливо актуальними є окреслені проблеми. Зрештою вони призводять до надмірної впевненості у власних поглядах та до прийняття помилкових рішень. Головна вимога до мислення експерта — вимога сукупних доказів. Лише комплексний перехресний підхід до експертизи, поєднання даних провенансу, мистецтвознавчого аналізу та техніко-технологічних досліджень на основі законів формальної логіки (тобто за законами правильного мислення) — дозволить зробити дійсно непротирічний висновок про досліджуваний предмет.

Споживачі творів мистецтва, предметів колекціонування та антикваріату ще в більшій мірі піддаються дії когнітивних спотворень. Це пов'язано з ускладнюючим фактором — емоціями, адже зазвичай покупці зацікавлені у предметах. Трапляються навіть курйозні випадки, коли потенційний покупець відмовляється робити дослідження, тому що «відчуває предмет», або щоб «не виявилось, що не воно». Чи, як в описаній у першому розділі ситуації, не погоджується з очевидно достовірним результатом експертизи. В будь-якому разі подібні реакції — прояви когнітивних спотворень та, в майбутньому, особистий ризик покупця. Для покращення ситуації необхідно планомірно впроваджувати професійні стандарти експертизи, привчаючи таким чином споживачів до якісно виконаної аналітичної роботи та формуючи в них запит саме на таку роботу. Лише кінцевий споживач зацікавлений у правильності будь-якого експертного висновку, отже, й від нього має виходити ініціатива його отримати.

ABSTRACT

У статті аналізуються основні когнітивні спотворення, які впливають на фахові судження експертів, а також на сприйняття широкими верствами

суспільства тієї чи іншої інформації про твір мистецтва, предмет колекціонування чи антикваріату. В дослідженні перелічені ризики, пов'язані з допущенням когнітивних викривлень в експертній діяльності.

Актуальність дослідження полягає в необхідності формування серед учасників арт-ринку та ринку антикваріату максимально критичного підходу до результатів експертизи й оцінки творів мистецтва, предметів колекціонування та антикваріату. Методологічну основу дослідження когнітивних викривлень у експертизі, зважаючи на синтетичність цих видів діяльності, становлять комплексний підхід та узагальнення. Використано методологію когнітивних наук, зокрема поведінковий експеримент. Аналіз інформаційного поля, пов'язаного з темою дослідження, здійснювався за допомогою описового та порівняльного методів. Для виявлення впливів та взаємодій ринкових проявів використовувалися метод спостереження та історично-порівняльний метод.

Наукова новизна дослідження полягає у формулюванні проблем експертизи з точки зору когнітивної діяльності людини. Наукова стаття розширює існуючу джерельну базу для подальших досліджень ринку послуг з експертизи та оцінки творів мистецтва, предметів колекціонування та антикваріату.

REFERENCES

1. Art Market Report / TEFAF URL: <https://www.tefaf.com/initiatives/art-market-reports> (last accessed: 21.01.2020).
2. Camerer C., Loewenstein G., Weber M. The Curse of Knowledge in Economic Settings: An Experimental Analysis. *Journal of Political Economy*. 1989. № 97(5). Pp. 1232–1254.
3. Casad Bettina J. Confirmation Bias. URL: <https://www.britannica.com/science/confirmation-bias> (last accessed: 02.10.2019).
4. Hasher L., Goldstein D., & Toppino T. Frequency and the conference of referential validity. *Journal of Verbal Learning & Verbal Behavior*. 1977. № 16(1). Pp. 107–112.
5. Hinds P. J. The curse of expertise: The effects of expertise and debiasing methods on prediction of novice performance. *Journal of Experimental Psychology*. 1999. Applied. № 5(2). Pp. 205–221.
6. Hochfield S. Avant-Garde Fairy Tales : Russian Avant-Garde Research Project Seeks to Untangle Facts, Fakes, and Fictions. URL: <http://www.artnews.com/2016/> (last accessed: 15.11.2019).
7. Jesch J. Viking women, warriors, and valkyries. URL: <https://blog.britishmuseum.org/viking-women-warriors-and-valkyries/> (last accessed: 19.02.2020).
8. Piwowarczyk T., Taylor J. Forgery Experts Explain 5 Ways To Spot A Fake : Wired. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Amu2mOsIz-w&t=11s> (See: 02:00 — 02:42). (last accessed: 07.07.2019).

9. Publications / ARTSECONOMICS. URL: <http://artseconomics.com/#publications> (last accessed: 17.12.2019).
10. Rundkvist M. Valkyrie Figurine From Hårby. URL: <https://aardvarchaeology.wordpress.com/2013/01/07/valkyrie-figurine-from-harby/> (last accessed: 10.01.2020).
11. Salvator Mundi : Painting by Leonardo da Vinci / Christie's. London, 2017. 174 p.
12. Sutherland S. IRRATIONALITY. London : Pinter & Martin Ltd., 2007. 258 p.
13. The Prospero Collection : Spectacular Ancient Greek Coins / Baldwin's : The New York Sale : Auctions XXVII. London, 2012. 424 p.
14. *Wishful thinking. Skeptic's Dictionary*. URL: <http://www.skeptdic.com/wish-fulthinking.html> (last accessed: 25.02.2020).
15. Акинша К. Настоящий детектив. Как разоблачают фальшивки на арт-рынке. URL: https://artchive.ru/publications/3942~Nastojaschij_detektiv_Kak_razoblachajut_fal'shivki_na_artrynke (дата обращения: 17.06.2019).
16. Бенаму-Юэ Ж. Цена искусства. Москва : Артмедиа Групп, 2008. 192 с.
17. Гегамян, Тер-Мелик Сициан : современное искусство Армении : живопись, скульптура, графика : альб. репрод. / вступ. ст. Л. Сауленко. Одесса, 2007.
18. Декарт Р. Міркування про метод, щоб правильно спрямовувати свій розум і відшукувати істину в науках / пер. В. Андрушка, С. Гатальської. Київ : Тандем, 2011. 101 с.
19. Мошенники на виолити. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XEsXD8h80fs&app=desktop> (дата обращения: 15.05.2020).
20. Пять загадок «Дамы с единорогом» Рафаэля. URL: https://artchive.ru/publications/1159~Pjat'_zagadok_Damy_s_edinorogom_Rafaelja (дата обращения: 28.12.2019).
21. Скандал на Violiti. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UQDm7RcD8Tw&app=desktop> (дата обращения: 11.06.2020).
22. Тарасенко О. А., Паньків А. С. В. А. Гегамян. Пламень печали, любовью зажженный : живопись, графика : кат. / Южноукраинский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского ; Управл. культ. Одесской обл. гос. админ., Одесский худож. музей. Одесса : Друк : Алекс Принт, 2001. 14 с.

Information about the author:

Циганок Оксана,
аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-7161-7268

THE ROLE OF ACTIVITY OF SCANSENS OF UKRAINE IN THE DEVELOPMENT OF CULTURAL TOURISM OF THE REGION

Stepan Dychkovskyy, Sergiy Ivanov

INTRODUCTION

1.1. Relevance of the research topic

The growing role of cultural tourism has given impetus to the preservation and revival of intangible heritage, cultural traditions and national spiritual practices. The development of cultural tourism through the use of tools for positioning the national product in the world market of tourist services affects the promotion of intangible assets, which in comparison with the tangible heritage, are more durable. In the modern cultural situation, which is associated with the processes of the final transition of civilization to the information society and the post-industrial stage of tourism, it is obviously, that the simple preservation of intangible cultural heritage has no prospects.

The UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage recognizes the need for a deeper understanding of the importance of intangible cultural heritage and its protection, especially among the younger generations; the leading role of indigenous communities, groups and individuals in the creation, protection, preservation and reproduction of intangible cultural heritage, which, thus, enriches cultural diversity and promotes human creativity; close interdependence between intangible cultural heritage, tangible cultural and natural heritage; emphasizes that the process of globalization, on the one hand, poses a serious threat to the existence of intangible cultural heritage and, on the other, may contribute to its dissemination, mainly through the latest information and communication technologies, thus, contributing to the emergence of new heritage sites [1]. It should be noted that among the measures directed towards ensuring the viability of intangible cultural heritage, the Convention pays special attention not only to the study and preservation of intangible cultural heritage, but also to the promotion and revival of its various aspects, as it is an “alive heritage” or “alive culture” [2].

Museums — skansens are the complexes, unique by content and innovative by gist, where it is possible to recreate the architecture and everyday life of the people in the most figurative and historically authentic way, to demonstrate the economic activity of people, who lived, worked and created in different historical and ethnographic regions and periods of life. The museum — skansen, despite the undoubtedly positive significance of the exhibition of investigated or restored objects or products, can also perform the function of reconstruction of life models in

ancient societies; can not only demonstrate a certain society in a certain period of its historical development, but also perform a series of investigating tasks. Thus, having been developed in this direction, the museum exposition won't be static — it will be cultivated and constantly renewed. The museum — skansen may be involved in the realization of the state scientific programs, based on the study of material culture of any particular town and a country, may be also used as promising tourist object with an interactive exposition and also for cultural, educational programs.

1.2. Analysis of research and publications

The diversity of elements of cultural heritage contributes to the identification of the local population through the formation of a set of values becomes a determining factor in the tourist magnetism of the territory and the growth of attractiveness of regions and is manifested through the formation of brand images. However, the processes of modernization of customs, rituals and holidays, not only create new event resources in the sphere of cultural tourism for local population and tourists, but can distort folk traditions in favor of commercialization of culture and the creation of new attractions, according to numerous foreign and domestic researches. Traditional cultural structures, norms, values, created over the centuries and ensuring the uniqueness of individual communities, as a result of commodification acquire the form of a tourist product, namely, they're converted into objects of exchange value, becoming goods for tourist consumption [3]. Under the influence of changes, associated with mass tourism, there is a threat of irreversible loss of socio-cultural practices of both local and national cultures, including folklore, folk festivals, etc. The negative impact is also manifested in the leveling of national and cultural identity, when tourists from developed countries involuntarily impose their cultural values on the inhabitants of the tourist destination, which is perceived as "cultural imperialism" [4]. With the constant development of the tourism industry transformations of the traditional way of life and the weakening of local culture take place at many world heritage sites [5].

Among the main consequences of the commodification of intangible cultural heritage, with the expansion of the number of consumers of the tourist products, the authors also mention on many sites of world heritage and traditional culture the establishment of unified cultural practices, which appear under the influence of new consumer preferences. Any object of cultural environment, interesting and attractive for tourists, may be sold as a commodity, which is associated with the tendency to find new elements for the formation of a tourist product [6].

Particular attention is paid to consumer cultural goods, which convey symbols and ideas about intangible cultural heritage sites and help reveal the potential of local cultures. The production and distribution of cultural goods, which have a distinct national specificity, is one of the ways to promote the development of

cultural diversity and support the cultural sector [7]. Forming a database for the Living Tradition contest, studying statistics and filling the site with information, the Ukrainian Center of Cultural Studies found out, that Ukraine ranks third in the sale of handicrafts in Europe and first in the export of tablecloths, fabrics and scarves. Meanwhile, most of the UNESCO World Heritage Sites have become famous on the map of the most popular tourist routes due to cultural goods that transfer their main idea, transforming into global brands and prominent images of particular countries and territories.

In scientific works the use of intangible cultural heritage in the sphere of tourism is considered from the point of view of sustainable development of tourism, emphasizing the fact, that intangible cultural heritage is a tourist asset [8]. Depending on the peculiarities of the organization of tourist activities in a certain country, the depth of integration of intangible cultural heritage in the sphere of tourism may be different. It should be emphasized that intangible cultural heritage is the basis for such types of tourism as cultural, ethnic, religious, gastronomic and other [9]. Due to the purposeful policy in the field of tourism, which is associated with the promotion of regional and local cultural identity of the country through intangible heritage sites, East Asian countries have managed to make a significant progress in increasing tourist flows in short time. And such countries as Great Britain, Germany, and the United States, which have been implementing measures for the protection of intangible heritage at the national and local levels for a long time, remain the leaders in the international tourism market thanks to these measures. For Ukraine the above factors are quite relevant, so it is necessary to move actively towards the inclusion of more elements of traditional Ukrainian culture in the List of Intangible Cultural Heritage of Mankind [10].

The cultural space of European countries in the past decades has been characterized by negative demographic changes: low birth rates, aging society, migration processes leading to the emptying of rural areas and the concentration of urban residents. In this context, for Ukraine, as a country with a transitional economy, and destroyed traditions of preserving elements of intangible cultural heritage (folk crafts and crafts, wedding and calendar ceremonies, family and Cossack songs, traditional folk costumes, etc.), the Latvian experience in intangible cultural heritage is useful, because it illustrates the successful results of the implementation of programs and activities aimed at increasing tourist flows, museum visitors, cultural expenditures [11]. The problems of the state of preservation of folklore heritage, development of decorative and applied arts, traditional folk crafts in the villages and small towns of Ukraine are also emphasized by Z.O. Bosyk. In particular, it is noted, that young people have no interest in participating in folk groups and are dominated by the elderly. Almost no local schools of folk artists have remained, which are carriers of local alive traditions and promote them at

festivals, competitions, exhibitions and other cultural and artistic events at local, regional, all-Ukrainian, international levels [12].

Intangible cultural heritage is a powerful tourist resource, which actively promotes international cultural exchange and may become one of the main promoters of tourist resources of cultural nature [13]. Considering the low awareness of the population with the elements of intangible cultural heritage, it is necessary to develop a number of measures for its study and promotion through tourist trips, excursions and information resources. In March 2019 the Ministry of Culture of Ukraine and Google Ukraine presented a joint project — “Authentic Ukraine: Intangible Cultural Heritage” — an electronic resource, that contains information about the elements, included in the National List of Intangible Cultural Heritage of Ukraine and provides coverage of areas and elements, in which the intangible cultural heritage is manifested [14]. The Ukrainian Center of Cultural Studies has formed the National list of elements of intangible cultural heritage by local centers of residence, which include the following elements of intangible cultural heritage: “Cossack songs of Dnipropetrovshyna” and Petrykivka painting — Ukrainian decorative and ornamental painting of the XIX – XXI centuries (Dnipropetrovsk Region Ukraine); white-on-white embroidery technology and the tradition of plant carpet, weaving in the village of Reshetylivka, Opishnya pottery (Poltava Region, Ukraine); the tradition of Kosovar painted pottery, the tradition of Hutsul pysanka (Ivano-Frankivsk region, Ukraine); the tradition of Krolevets weaving (Sumy Region, Ukraine); song tradition of Luka village of Kyiv-Sviatoshynsky district (Kyiv Region, Ukraine); “Ornek” — Crimean Tatar ornament and knowledge about it (Crimean peninsula, Ukraine, places of compact residence of Crimean Tatars on the territory of mainland Ukraine); tradition of ornamental painting of Bubnov ceramics (Vinnytsia Region, Ukraine); tradition of cooking etaiaklak (Karaite meat pie) (experience of Karaites in the city of Melitopol, Zaporizhia Region, Ukraine); the tradition of the ritual “Driving the Bush” in the village of Svarytsevychi, Dubrovytsia district, as well as boarding (Rivne, Ukraine) [15].

The popularization of intangible cultural heritage of the Ukrainian people, should be most effectively carried out by the development of the tourist portfolio, an element of the intangible cultural heritage of a certain territorial — administrative unit; namely local communities have the exclusive right to be the main beneficiary of any settlement of tourist activities, associated with the cultural heritage, because they are the carriers of “alive” culture, which is being constantly updating in the process of interaction with nature, ethnic groups and historical conditions of existence [16].

Some communities today actively use the elements of intangible cultural heritage, such as Petrykivka painting, Kosiv painted pottery, Krolevets weaving, as visual identifiers of the territory and have their images on the official web resources. The most local communities do not use the elements of intangible cultural heritage

as territorial brands and thus deprive tourists of the opportunity to identify the area, where a certain alive tradition is widely spread. The use of portfolio as a method to promote elements of the National List of Intangible Cultural Heritage of Ukraine allows people to create potential attractive resources for tourist activities in a certain area.

Now the intangible cultural heritage has become an original resource for the development of territories, that need appropriate promotion and development of strategies for the formation of national tourist product, and main role in the process of implementation of which, according to the principles of historical continuity, ethno-cultural and sustainable development, belongs to local communities. Besides, the tourist demand for cultural heritage contributes to the financing of local traditional folk crafts and arts, stimulates the creation of new tourist destinations.

The analysis of the scientific literature revealed the commitment of Ukrainian and European researchers to the ideas of popularization of intangible cultural heritage and the development of tourist activities of skansens in different countries.

Skansens play an important role in the promotion of intangible cultural heritage of the relevant region of the country.

MATERIALS AND METHODS

2.1. The purpose of the work

Study the activities of skansens in the system of the intangible cultural heritage and development of tourist infrastructure of the region.

2.2. Presentation of the main material

The most important element of the tourist infrastructure, ensuring the preservation and actualization of intangible cultural heritage, is the “open-air museums” or skansens, which have become a place of producing new senses. Their creation began in the late XIX century and until the beginning of the XX century there were more than two thousand museums of this profile [17]. The term “skansen” appeared in Sweden with the appearance of the first museum of architectural — ethnographic exposition in the open air and mini-museums in separate buildings on the island of Djurgarden in Stockholm. The founder of the Skansen, Arthur Gezelius, forming the exposition of the Museum, first of all wanted not just to capture the historical past, but to awaken patriotic feelings with the help of a collection of “alive paintings” [18]. Ukrainian culturologist O.M. Honcharova believes that Gezelius has initiated a symbiotic genre of Park Museum and Museum Topos, as an organized space in the open air [19]. Later, the name “skansen” became common for a new museum trend — “Skansenology”, which began to develop particularly rapidly in the conditions of fast development of the tourism industry.

The environment of the museums — skansens through ethnographic festivals, folklore festivals and religious ceremonies, historical and ethnographic reconstructions updates the intangible cultural heritage, and with the help of interactive programs allows not only to get acquainted face to face with modern life, but also to plunge into the “living” culture. In such a museum all the “exhibits” are available and functional, which, in the context of the trend of skans, can be used also for other art institutions [20]. For example, in the context of open-air exhibitions, curatorial projects, which are based on the involvement of visitors in interaction and co-creation, may be carried out.

The processes of intensification of mass tourist trips put on the agenda the need to preserve endangered cultural heritage sites and contributed to the intensive creation of open-air museums. Significant successes in the creation of the museums-skansens in the postwar years were achieved by Poland, Bulgaria, Hungary, and Romania, in Europe, Japan, South Korea, and Indonesia, on the Asian continent and in the United States. In different countries this type of museum has its own name: the British call it “open-air museum”, the Americans and Australians — “open-door museum”, the Germans — “open-world museum”, the French — “eco-museum”, the Czechs — “museum in nature”. In Ukraine most of such museums are called museums of folk architecture and life, museums — reserves, “open-air museums” or “outdoor museums”. The stages of development of various models of open-air museums as a new type of museum activity are reflected in details in the monograph of M.E. Kaulen [21].

There are two approaches to creating open-air museums: “park type”, when the buildings are located without interconnection, and “collection type”, when the buildings are a part of rural or urban ensembles. Russian researcher V.V. Tikhonov identifies 10 types of objects that may be called by one unifying term “open-air museums”: archaeological complexes; museified historical environment of cities; palace and palace and park complexes; defensive historical and architectural complexes; religious historical and architectural complexes; memorial complexes of manor-type; military-historical complexes; industrial complexes; ethnographic complexes; mixed type museums. In his opinion, the most effective form of preservation and promotion of cultural heritage are helpful for the transition from a collection approach in the creation of the exhibition space of open-air museums to ethnographic, which is formed by reconstructing the cultural space on the basis of detailed historical and cultural zoning. The collection approach, which consists in the placement of unique objects-monuments of history and architecture in a separate species series, is observed nowadays in some museums-skansens, but in the modern exposition space there is a place both for newly created environmental objects and for natural landscapes with ethnographic compositions, according to the scientist’s opinion [22].

Ukrainian researchers agree with him. Applying the approaches of the collection museum to objects of immovable and intangible heritage, the model of skansen — museums only simulates a “dead” environment, separated from modern real life [23]. Trying to integrate the open-air museums into the modern socio-cultural environment, not only objects of tangible and intangible cultural heritage, the natural environment, but also bearers of cultural tradition are included in the sphere of museum activity. So, museums-skansens go beyond the traditional limits of storage of subject collections and are transformed into environmental museums that are able to provide research and demonstration of the cultural landscape with all the interconnections between its constituent elements.

According to O.E. Afanasiev’s opinion, the classification of objects, used as modern socio-cultural centers, should include a few more categories that clarify or detail the previous classifications of “open-air museums”: museums, that have exhibition sections and departments under the open sky; expositions and parks of military equipment, military complexes; parks of sculptures, modern art, open-air art space; amusement and leisure parks created on a historical basis; museified industrial, industrial, engineering facilities representing a certain period of industrial development [24]. The exposition of Kreller-Müller park-museum near the town of Otterlow in the Netherlands has the territory of 25 hectares and includes works of the best sculptors of the XX and XXI centuries: Auguste Rodin, Lucio Fontana, and Henry Moore. Open-air sculptures may be seen if taking a walk or a cycle ride through the park. It is designed to put into practice the collector and founder Helen Kreller-Müller’s idea about the symbiosis of art, nature and architecture. And the income is provided by ticket sales — every year the park-museum is visited by more than 300 thousand tourists [25].

The ICOM Charter on the Principles of the Relationship between Museums and Cultural Tourism emphasizes, that in the context of cultural tourism development all aspects of museum activities should be based on encouraging local communities to manage cultural heritage and develop tourism products; and commercialization of cultural tourism, which is based on heritage resources, should contribute to the development of the socio-economic sphere of the local community [26]. Cooperation between museum and tourism organizations, from the point of view of cultural tourism development, should be based on equal distribution of income from tourism services, while planning cultural projects should take into account marketing strategies, which are compatible with the characteristics of cultural resources of certain communities and society. “Museum collections reflect the cultural and natural heritage of the communities from which they come from... and, thus, can be closely connected with national, regional, local, ethnic, religious or political identity”.

The main goals and objectives of the creation and operation of the open-air museums are connected with the necessity of creation a model of the cultural

landscape by means of showing household items, tools, applied arts in a complex of national folk culture and architecture and promotion of the tourism industry, which allows to revive forgotten traditions, crafts, folk festivals.

Dmytro Kadnichansky notes that one of the effective ways to preserve both valuable examples of Ukrainian wooden architecture and old residential and commercial buildings is to transfer them to museums of folk architecture and life (open-air museums), where they are reproduced in their original form [27]. At present there are fifteen large skansens in Ukraine: one of them is national — the State Museum of Folk Architecture and Life of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv), two regional — Lviv Museum of Folk Architecture and Rural Life, “Shevchenkivski Hai” and Pereyaslav — Khmelnytski Museum of Folk Architecture and Life, the other twelve skansens are regional. On the territory of Ivano-Frankivsk Region of Ukraine several projects of the creation of skansens are being implemented: the open-air museum of Hutsul culture in the “Hutsulshchyna” National Nature Park; skansen monastery of twelve churches-monuments in the village of Uhornyky, Kolomyia district, Ukraine (Figure 1).



Figure 1. Skansens National Museums Ukraine

The largest in the world by its area (150 hectares) and by the number of buildings of folk wooden architecture of the XVI — beginning of XX century — the State Museum of Folk Architecture and Life of National Academy of Sciences of Ukraine, is located on the outskirts of the capital of Ukraine, in the Pyrohiv village [28]. The museum buildings are grouped into estates by ethnographic zones of Ukraine, such as “Middle Dnieper region”, “Poltava and Slobozhanshchyna”, “Polissia”, “Podillia”, “Carpathians”, “Souh of Ukraine”. Skansen is a favorite place for folk and religious holidays for Kyivans and tourists from other regions, various exhibitions and fairs, where folk craftsmen demonstrate products of traditional crafts and handicrafts. Interactive programs for children and youth, shooting of TV shows and clips, excursions and presentations of new routes of rural green tourism in Ukraine are held there (Figure 2).



Figure 2. Skansen National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine in Pirogovo

The experience of creating and operating open-air museums shows, that in addition to their main task — the preservation and promotion of cultural heritage, museums-skansens play a significant role in the development of tourist and recreational activities for local population and tourists. Open-air museums allow people to organize mass folklore-ethnographic and cultural-historical festivals, thematic festivals, exhibition projects, and theatrical tours, concert programs of folk groups on the background of unique museified objects in harmony with typical landscapes of different historical and geographical regions of Ukraine. The examples of well-known events, in which visitors have the opportunity to have direct contact with the bearers of folk traditions or to become participants in the action, may be the festivals of Ukraine: International Folklore Festival “Bukovynian Meetings”, International Literary and Art Festival “Krolevets Towels” at the Museum of Krolevets weaving, All-Ukrainian cultural and artistic action “Art of one village”, All-Ukrainian historical and cultural festival “Mamay-fest”, “Week of the national pottery movement in Opishne”, All-Ukrainian Festival of Masters of Folk Art “Pereyaslav Fair” and other [29].

However, there are a number of problems due to which it is impossible to use skansens effectively in tourism: the number of museums of this type is insufficient for full recreation, especially in large industrial cities; poverty in the presented expositions of buildings of different types (many areas are not used at all or a significant number of objects are closed); insufficient equipment of the territory with infrastructural elements of recreation; the lack of a clear location plan of the exhibition for visitors [30]. This situation is typical for many post-Soviet countries, which, having a huge number of cultural sites and landscapes, clumsily use their unique potential. This is evidenced by monitoring data conducted by international institutions and indicators of modern use of cultural heritage in tourism development [31].

The inclusion of intangible cultural heritage in museum activities allows the formation of new conceptual museum technologies, which increase the attractiveness of museum expositions and destinations in general. Therefore, an important task deals with active involvement of intangible cultural heritage in the activity of museums for the formation of new animation and innovative tourist products [32]. For example, the new Beacon app, launched in 2015, allows museum visitors to use a digital guide, which sends information about the works they see during the tour in the form of audio and video materials, articles and reviews. Also, this technology helps to navigate in large museum complexes and galleries, upload photos to social networks [33].

The current state of the museum affairs is focused on the integrativeness, involvement, complexity, interdependence of the museum itself and its preserved objects. All this is harmoniously combined in the museums-skansens, which particularly reproduce national values through combination of tangible and

intangible heritage.

Thanks to museums — skansens, first of all, both preschool children and school-children are involved in the national traditions. In these museums they may feel themselves to be in touch with the ancient crafts personally or get acquainted with the different curiosities from the past.

At present the use of modern information technologies, including augmented reality technologies or QR-codes, is becoming increasingly important in the activity of museums — skansens. Augmented reality is a direct or indirect reflection of the surrounding reality in real time, the elements of which are supplemented by virtual space, created on a computer (sounds, video, graphics, GPS data).

The implementation of the method of “augmented reality” nowadays may be possible thanks to creation of three-dimensional models of objects on the screens of smartphones, tablets, as well as a series of perspective devices (Google glasses, Smart vision). These technologies give possibilities to organize an interactive environment inside the museum area.

Besides, new information technologies facilitate public resonance campaigns, PR-events, which help attract as many visitors’ and volunteers’ attention as possible and involve them in visiting museums.

Recently the Google team in Ukraine under the patronage of the Ministry of Culture of Ukraine has presented a virtual tour in Ukrainian open-air museums.

Seven museums in different regions of Ukraine are now open for a virtual tour, mainly: National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine in Pirogovo, Museum of Folk Architecture and Life of the Middle Dnieper in Pereyaslav-Khmelnytsky, Museum of Folk Architecture and Life in Lviv, Transcarpathian Museum of Folk Architecture and life in Uzhgorod, “Mamaeva Sloboda”, Zaporozhye Sich and Bohdan Khmelnytsky in Chyhyryn (Figure 3).

Thanks to this project, those people, who are unable to visit the open-air museum personally, have a good possibility to learn more about folk architecture and life of our ancestors online.

Actually, the new information technologies allow us to expand the boundaries of the exhibition, to show a huge amount of additional information and to increase the emotional impact on the visitor. At the same time the latest technologies are only a supplement to the museums’ exposition.

Young visitors take part in the master classes in traditional cooking, pottery, weaving, etc. Every Ukrainian museum — skansen is characterized by a variety of such activities for both children and adults. Families enjoy attending holidays and festivals regularly, organized by skansen — museum staff. This is really proved by the reviews on social networks, by the museums and travel agencies data base, which open more and more new tours to the museums-skansens.



Figure 3. Virtual tour Skansens National Museums Ukraine

Thus, the appeal to the intangible heritage and its inclusion into the content of museum activity can be considered as a process, that makes the model of the museum — skansen more “alive”. At the same time the institutional features of the museum are preserved, but it becomes less conservative and more often meets the demands and desires of modern man.

RESULTS

The activity of the world’s leading museums in the context of cultural tourism development is characterized by the transition from a social-service model to a market-service model, because in the system of museum work tourism becomes not as an indirect but as a structure — forming activity: as an object of cultural tourism a museum may become the main element of the tourist route, and as a subject — the initiator of the development and implementation of tourist programs [34]. In its turn, cultural tourism may act as a factor in the development of museums according to the innovative concept of “recreation plus knowledge and experience” and may become a new ideology of every Ukrainian museum.

There is an expansion of the museum, which leads to its transformation: collection — ensemble — skansen (and other forms of open-air museums) — eco-museum — environmental museum. Thus, environmental museums embody the synthesis of the characteristic features of previous museum forms in order to preserve the environment in the complex, which can give environmental museums the features of several museum forms simultaneously.

The interactivity of the scientific and educational work of the museum is manifested in a differentiated approach to different categories of visitors, in the introduction of traditional tour game and theatrical elements, in opportunities for visitors to tactile access to the exhibits.

Among the innovative forms, which national art museums offer to their visitors, there may be theatrical tours, “happenings”, night tours, in which spectators not only participate directly, but also show personal activity — form the course of action, improvise. Art performances, fashion shows, music concerts and spectacles are held on the basis of exhibition and exposition work.

The scientific research, which is analyzed in the article, was discussed at the international conferences in various European countries. A new model of tourist activity of skansens of intangible cultural heritage at the Department of Art Management and Event Technologies of the National Academy of Culture and Arts Management of Ukraine has been developed and introduced into the educational process.

The museum — skansen is a cultural phenomenon that undergoes constant transformations under the influence of the external environment, which inevitably affects its work. At the beginning of the XXI century museums — skansens function in new conditions, caused by the rapid development of the cultural economy. At the same time, museums-skansens in the context of globalization, on the one hand, remain as the centers of preservation and actualization of traditional culture and, on the other hand, are increasingly included into the socio-cultural sphere as a part of the cultural industry and cultural recreation.

Thus, one of the directions in development of the museum-skansen as a socio-cultural center is reorientation of the museum from the archive of historical and cultural monuments to an additional educational center with leisure and entertainment function. The modern museum as a component of cultural industries faces a series of tasks that need to be solved.

We distinguish here such main tasks as: organization of cultural recreation of museum visitors, presentation of historical and cultural heritage as a unique peculiarity, ability to form a brand, sustainable development of territories. The vast majority of tasks are solved thanks to transformation of museums into tourist attractions. It should be noted, that a combination of the museum business with the tourism industry, one of the most profitable industries in the world, creates a

demand for the opening of full-fledged museum and tourist products with the unique content and infrastructure. World experts declare, that the impact of tourism on the economy has been growing gradually from year to year, the annual growth of world tourist flows has been increased up to 4-5 % before the COVID-19 epidemic. Most countries of the world, after the economic decline, understood the necessity of investments in new museums — skansens, as it became clear, that the cultural economy depends on the success in culture and art.

Within the cultural economy, much attention is paid not only to tangible but also to intangible assets — human and creative capital, in which the main objects of the cultural economy may be traditional cultural objects — museums, libraries, theaters, etc. The state as an institution, which performs its cultural policy, that reflects its main ideological principles, has an important influence on the cultural economy. Cultural policy must be based on clear understanding of culture as a concept and understanding its potential force for the formation of national identity, tourism development, business attraction.

The main focus of tourist's attention is in historical and cultural heritage — a set of objects and traditions, preserved by mankind from the past generations, which is represented in museums as historical and cultural monuments, intangible assets, as well as natural heritage, which is about 80 % from the total amount of all tourist attractions. Actually, the most interesting for museum visitors are museum-tourist products, presented by the museum — skansen. This is primarily due to the fact, that the museums-skansens have the highest degree (in comparison with the collection and ensemble museums) of attracting museum visitors to the environment or action, which takes place on the basis of the museum. Involvement in the environment takes place thanks to implementation of innovative technologies and various forms of communication with the museum visitors through various sensory channels (sight, hearing, smell, taste, touch). Involvement of the museum visitors into the environment can be passive or active, giving visitors a role: partner-participant, partner-carrier of tradition, etc. The passive involvement happens through observation, and active — through the conscious participation of museum visitors in the spectacles and events, that take place on the territory of the museum. One of the main approaches in the activity of modern museums with visitors, which is unofficially called as “edutainment” (from education and entertainment) may be realized on the basis of one museum. The term “edutainment” foresees the active use of interactive game methods to attract visitors to the recreational and educational process. Museums-skansens, which have a recreational and educational direction in their activity, determine such their peculiarities as: originality of the concept, which makes the museum competitive in the leisure industry; consumer orientation (real and potential museum visitor). The long-term or cyclical programs, which encourage people to visit one and the same museum many times; relatively short

duration of each individual form, which is determined by the increasing of the flow of information; the focus on cooperation with visitors, sponsors, professionals from other spheres of activity: actors, musicians, etc. — all this gives an opportunity to attract as many visitors as possible to the museums.

When creating museums — skansens the main thing is the idea itself and for its implementation a whole complex of museum objects is selected (already existing or specially created with the aim of entertainment and cognitive function). In addition, museums — skansens at present are one of the most “open” to man museum forms, which corresponds to the concept of museums in the direction of new museology.

From the second half of the XX century the changes of museum studies in the world have launched the process of transforming the museum institutions from the “storage of museum valuables” into a socio-cultural center, one of the leading functions of which is the organizing of cultural recreation for visitors, during which the educational process may take place. As a result, the main forms of presentation of museum information (visual, verbal) are undergoing transformations.

In the museums-skansens in contrast to collection and ensemble museums, visual communication with museum visitors is carried out by visualizing the environment rather than displaying museum collections or individual monuments. Verbal communication is carried out by sounding the environment (speech of actors-imitators, sounds of folk instruments, noise of nature, animals, etc.), transmitting information through the “natural noise of the environment”, and not by the narration of the lecturer-guide. In its turn, the emotional impact, which is determined by aesthetic satisfaction or sense of historical involvement in ordinary museums, in the museums-skansens reaches its maximum, because the creation of means of emotional influence on the museum visitors is one of the priorities of the museum — skansen.

Promotion of the educational process through the emotional impact on museum visitors in the museum-skansen enhances the importance of other ways of museum communication, including tactile (the possibility to contact by touching objects, etc.), taste (the possibility to taste dishes of different historical periods) and others.

The European museums-skansens demonstrate great diversity today. In most cases this happens thanks to the fact, that they have much more opportunities in the modern information world, because they contain not only individual monuments with their exposition, but also the spatial environment, that can be transformed depending on the design decisions of scientists, architects and museum staff. Museum handicraft workshops present samples of their products for imitation and real use. In the sphere of school and higher education, museums offer their territories as a platform for history lessons with possible involvement of theatrical performances. Monuments and their surroundings, cultural landscapes and traditions of local people (rituals, cooking, clothing, song creativity, etc.) are studied there. Such museums become not only centers of tourism for rural and urban areas, but also

an epicenter of information, where you can work on a computer, if necessary, use the library. Thus, it can be confirmed, that the museums-skansens, with the right organization, professional approach and effective management, have the great future in the sphere of museum business.

A comprehensive analysis of the activities of the museums-skansens in Europe allows us to formulate recommendations for a series of measures, which will help solve the problems of functioning of such museums inside the country. In particular, in order to preserve the authenticity of constructions and materials of wooden architectural monuments during reconstructions, it is necessary to create schools at museum institutions to train professionals, who know the traditions of public construction.

It is advisable to promote items of intangible cultural heritage, which include traditions, rituals, etc., This, in its turn, contributes to the implementation of the concept of the museum. Financing of the museum projects can be particularly provided by partial commercialization of services they present. If the experience and achievements of Europe are taken into consideration, the activity of skansens in Ukraine will be undoubtedly improved and their tourist attractiveness at the national and international levels will be increased too.

The scientific novelty of the article is in substantiation of expediency and application of the new model of skansens tourism in the system of intangible cultural heritage of the country and in introduction of the material into the educational process for teaching master's students the discipline "Urban Production and Cultural Tourism".

CONCLUSION

Peculiarities of tourism development in the post-industrial society influenced the conceptual approaches to the museum topos, which initially transmitted chronological meaning, but with the spreading of museums — skansens found itself outside the phenomenological boundaries of time and space. Visitors were asked to abandon the role of passive spectators and produce new meanings, demonstrate their own skills, change perceptions of the past. The spreading of skansens as interactive open-air expositions provoked the reflection of changes in cultural and socio-economic life of modern society. Tendencies in the development of active consumerism in social and economic spheres, globalization, growth of cultural and creative industries identified new activities of museums — skansens, which were transformed from museums, that showed ethnographic collections in the world of creation of new cultural being.

During the research it can be noted, that the museum institutions of skansen type are specific institutions, which clearly exhibit objects representing the traditions, types and kinds of nature management, that have been developing in certain regions of the Ukrainian ethnic group for centuries. And today, in the conditions

of active processes of standardization and globalization of life, the preservation and reproduction, at least in the format of skansen exhibition of authentic forms of management, is an important and extremely necessary task. And in this process, the elements of folk life of absolutely all historical and ethnographic zones are worth representing, because each of them has its own traditions, differences and features, having been formed due to relations in the system “man — environment” during a lot of centuries. It may be reasonably stated, that skansens belong to the relatively new direction of the museum tourism, which is now at its stage of formation, they're socio-cultural complexes, directed towards the realization of recreational, developmental, aesthetic potential of leisure time, the formation of spiritual personality, strengthening of the family values and traditions. The main mission of skansens is to demonstrate the future generations the uniqueness of architecture, life, traditions of nature management of our ancestors in conditions, which are very close to authentic.

SUMMARY

The article examines the study of skansens (open-air museums) in the system of intangible cultural heritage of the country. The research methodology is to apply the historical, bibliographic and analytical methods the authors investigated to write the article. The scientific novelty of the work is to substantiate the feasibility and application of a new model of tourist activities of skansens in the system of intangible cultural heritage of different countries.

Peculiarities of tourism development in the post-industrial society influenced the conceptual approaches to the museum topos, which initially transmitted a chronological meaning, but with the distribution of museums — skansens was outside the phenomenological boundaries of time and space. The spreading of skansens as interactive open-air expositions became a reflection of changes in the cultural and socio-economic life of modern society. Trends in the development of active consumerism in the social and economic spheres, globalization, growth of cultural and creative industries have identified new areas of museums — skansens, which were transformed from the museums, that show ethnographic collections in the space of new cultural being.

REFERENCES

1. UNESCO Convention on the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Convention, International Document of 17.10.2003 URL: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995_d69 [Accessed: 12/01/2020].
2. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01S51-EN.pdf> [Accessed: 10/08/2019].

3. Rodzi N.I., Zaki S.A., Subli S.M. (2013). *Between Tourism and Intangible Cultural Heritage* // ASEAN Conference on Environment-Behavior Studies «Cultural Sustainability in the Built and Natural Environment». Procedia: Social and Behavioral Sciences, Vol. 85. URL: http://www.academia.edu/4728196/Between_Tourism_and_Intangible_Cultural_Heritage [Accessed: 11/20/19].
4. Hashimoto A. (2002). Tourism and Sociocultural Development Issues // *Tourism and Development: Concepts and Issues*. Aspects of Tourism 5. Pp. 202–230.
5. Zhuang X., Yao Y., Li J. (2019). Sociocultural Impacts of Tourism on Residents of World Cultural Heritage Sites in China. Sustainability. No. 11 URL: <https://doi.org/10.3390/su11030840> [Accessed: 20/11/19].
6. Karpova G.A., Horeva L.V. (2016). Commodification of intangible cultural heritage in the system of cultural tourism services // *Service in Russia and abroad*. No. 9 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommodifikatsiya-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya-v-sisteme-uslug-kulturnogo-tourism> (Accessed: 30/08/ 2018).
7. Kuderskaya N.I., Kuderskaya I.O. (2016). Genesis of formation and development of protection of intangible cultural heritage // *European Perspectives*. № 1, pp. 57–64.
8. *Safeguarding Intangible Heritage and Sustainable Cultural Tourism: Opportunities and Challenges*. Bangkok: UNESCO Bangkok, 2008. P. 137.
9. Wei L., Dan L. (2013). Shenyang Intangible Cultural Heritage Tourism Development Model // *Cross-Cultural Communication*. Vol. 5. Pp. 43–46.
10. Berezhna Y.M. (2019). Intangible Cultural Heritage of UNESCO: Concepts, Trends, Ukrainian Dimension // *Geography and Tourism*. URL: file:///C:/Users/alexe/Downloads/gt_2012_23_18.pdf [Accessed: 23/07/2019].
11. Kovalchuk I.M., Kovalchuk I.M. (2019). Cultural policy of Latvia: effective ways of preserving and promoting the intangible cultural heritage // *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. VII (32), URL: www.seanewdim.com https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/hum_vii_192_32.pdf [Accessed: 23/07/2019].
12. Bosik Z.O. (2016). Activities of regional centers of folk art for preservation and promotion of the intangible cultural heritage of Ukraine // *Implementation of the Convention on the Protection of the Intangible Cultural Heritage: Results and Prospects*: Coll. of sciences. works on materials of the II All-Ukrainian science-practice. conf., Kyiv, December 16, 2016 / Ukrainian Center for Cultural Research; the head ed. OA Butenko; order. ZO Bosik, resp. ed. VV Teleutz. Kyiv: NACCCM, pp. 23–35.

13. Melko L.F. (2015). Intangible Cultural Heritage as a Tourist Resource // Geography, Ecology, Tourism: Theory, Methodology, and Practice: Materials Intern. Research Practice conf., dedicated to the 25th anniversary of the Faculty of Geography of Ternopil National Pedagogical University named after Vladimir Gnatyuk (May 21–23, 2015). Ternopil: SMP Type, pp. 367–369.
14. Google — Ukraine, together with the Ministry of Culture, are launching the Authentic Ukraine project. URL: <https://www.ukrinform.ca/rubric-culture/2663983-googleukraina-spilno-zminkultom-zapuskaut-proekt-autenticna-ukraina.html> [Accessed: 02/03/2020].
15. Virtual Museum of Intangible Cultural Heritage. URL: <http://virtmuseum.uccs.org.ua/en> [Accessed: 03/21/2019].
16. Havrylyuk A.M. (2019). Tourist Portfolio of the Intangible Cultural Heritage Element as a Means of Implementation of the State Regional Policy in Ukraine // *Scientific notes of TNU them. VI Vernadsky. Avg. Governance*. T. 30 (69). № 2. Pp. 21–26.
17. Tchaikovsky E. (1991). Open air museums — 100 years // *On the way to the museum of the 21st century: Museum-reserves*. Moscow, pp. 10–26.
18. Nordenson E. (1993). Skansen During 100 Years // *Report 15 the Meeting. Skansen 1891–1991. Sweden. Association of European Open Air Museums* / ed. by M. Janson, Chr. Zeuner. Kristianstad, pp. 51–55.
19. Balabanov G.V. (2018). The role of museums in the preservation and promotion of the intangible cultural heritage of Ukraine // *Intangible cultural heritage as a modern tourist resource: experience, practices, innovations: abstracts of the II International. Research Practice Conf. — Festival*, Kyiv, October 25–26, / M-in Education and Science of Ukraine, M-in Culture of Ukraine, Kiev. nat. University of Culture and Arts, Kiev. Universities of Culture, Ft. Gothic Restaurant. and tourist. business. Kiev: View. KNUKiM Center, 2018. Pp. 199–203.
20. Saenko N.R. (2018). Modern transformations and open-air deimusia // *Modern problems of service and tourism*. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-transformatsii-idei-muzeya-pod-otkrytym-nebom> [Accessed: 08/17/2018].
21. Kaulen M.E. (2015). Open-air museums: diversity of models and the problem of choice // *Museum-reserves — museums of the future*. Elabuga, p. 10–34.
22. Tikhonov V.V. (2018). On the question of the relevance of the further development of the scansenological direction in museology // *Bulletin of the Tomsk State University. Cultural Studies and Art Studies*. No. 3 (23). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-aktualnosti-dalneyshego-razvitiya-skansenologicheskogo-napravleniya-v-muzeologii> [Accessed: 08/17/2018].

23. Novikova G. (2018). The origin of the phenomenon of environmental museums in the European museum tradition // *International Bulletin: cultural studies, philology, musicology*. Kyiv: Millennium, (10), pp. 89–94.
24. New technologies that will make «millennials» go to museums // MARCH. Technology and marketing for museums. URL: http://mart-museum.ru/mart_articles/new_technology_involving_visitors [Accessed: 07/22/2018].
25. Museums of the Future: seven art institutions that have a lot to learn. URL: [https://culturepartnership.platfor.ma /muzeynipraktiky/](https://culturepartnership.platfor.ma/muzeynipraktiky/) [Accessed 22/07/2018].
26. ICOM Charter Project on Principles of Relations between Museums and Cultural Tourism // *World of Museum*. 2007. № 7. P. 12.
27. Kadnichesky D. (2012). The use of the historical and cultural heritage of Ukraine in tourism on the example of Scansen // *Regional Studies: a scientific journal*. No. 1 (78). Pp. 128–137.
28. Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine: guide / ed. G. Skripnik. Kyiv, 2007. P. 56.
29. Goncharova O.M. (2014). Museum Topos as an Object of Cultural Thought // *Culture and Art in the Modern World: Scientific Notes of KNUKiM* / Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, Vol. 15. P. 17.
30. Nelzina O. (2017). Problems arising in the implementation of projects of ethnographic museums, parks of ethnographic reconstruction and ethnic villages on the regional periphery in the Russian Federation // *Cultural Journal*. No. 4 (30). URL: <http://cr-journal.ru/eng/journals/426.html&jid=33> [Accessed 23/11/2019].
31. Kaulen M.E. (2012). *Museums of the historical and cultural heritage of Russia*. Moscow: Eterna.
32. Morozov M.A., Morozova N.S. (2017). Infrastructure of tourism as a basis of involvement of intangible cultural heritage in the industry of tourism and hospitality // *Modern problems of service and tourism*. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/infrastruktura-turizma-kak-bazis-vovlecheniya-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya-v-industriyu-turizma-i-gostepriimstva> [Accessed: 22/07/2018].
33. Afanasiev O.E., Volkhina V.V. (2015). The role, significance and functions of Scansen as a tourist resource of the territory and representatives of folk traditions of nature management // *Modern problems of service and tourism*. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-znachimost-i-funktsii-skansenov-kak-turistskogo-resursa-territorii-i-representantov-narodnyh-traditsiy-prirodopolzovaniya> [Accessed: 07/22/2018].

34. Dychkovskyy S. (2019). Cultural tourism trends in the cultural branding paradigm. This symposium is supported by the European Union structural funds under Grant «Making and shaping art in creative economies and industries» November 29, Vilnius University, Kaunas Faculty, p. 32.

Information about the authors:

Stepan DYCHKOVSKYY,

orcid.org/0000-0003-4771-4521

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

Director of the Institute of Practical Culturology and Art Management

National Academy of Culture and Arts Management

9, Lavrskaya str., 01105, Kyiv, Ukraine

Sergiy IVANOV,

orcid.org/0000-0001-6187-6215

Doctor of Chemical Sciences

Professor First Vice-Rector for Scientific and Pedagogical Work

National Academy of Culture and Art Management

9, Lavrskaya str., 01105, Kyiv, Ukraine

SOCIALIST REALISM: MYTH AND REALITY

Oleksii Rohotchenko

INTRODUCTION

The purpose of the paper is to publish its own author's interpretation of the problems of development and the violent rooting of the method of socialist realism in the cultural field of the USSR and the largest Soviet Republic — Ukrainian in the time period of the 1930s-1980s. The methodology of this study involves a number of methods that help correctly understand the complex problem of the mythologization of socialist realism — the leading creative style — the method of the USSR-USSR during the 1930s–1980s. The article uses elements of content analysis, formal and stylistic analysis, historical and artistic, compact and socio-cultural methods, semiotic approach. The scientific novelty of the obtained results consists in the author's interpretation of the controversial issues concerning the formation, victory and existence of the forcibly introduced creative method — socialist realism in the structure of the state policy of a totalitarian society.

1.1. Socialist realism of Ukrainian totalitarianism

The only creative method after the avant-garde in the USSR and the Ukr.SSR was socialist realism. Despite dozens of interpretations of the history of the origin, development and actions of this creative method, the author has his own vision, which argues, based on the admitted facts, that socialist realism was an obligatory part of the Ukrainian totalitarianism of the 1930s-1980s. In this material the ways of development of the Ukrainian fine art of the period of the domination of socialist realism are explored. The author proves the moral dependence of the cultural field of the state from the then existing system. Particular attention deserves a kind of Ukrainian totalitarianism, which is distinguished by the researcher in an independent concept, which complements the usual norms of understanding totalitarianism as a general Soviet phenomenon. The study of Ukrainian fine arts of this period confirms the author's thesis concerning the inevitable victory of socialist realism, and in fact the classical method of academic real reproduction of the surrounding reality in painting, graphic art, and sculpture in Soviet Ukraine. With regard to Soviet literature, theater, musical works, cinema and architecture, it should be noted that the processes of destroying other artistic styles and the victory of socialist realism were identical to the processes that took place in the fine arts.

The definition of socialist realism in the Soviet art criticism was vague, but its essence, in the end, was put into a few words. So a well-known saying appears. The new art must be “national in form, socialist in content.” The victory of the

proclaimed method became inevitable, first and foremost, thanks to the support of the punitive bodies and the ideology of the state, which directly influenced the artist. The correct perception of violent interference with the ideology of the 1930s-1980s in the development of culture in general and the fine art in particular will be the key to understanding a whole series of facts that occurred during the period. Facts that had no place in other civilized countries.

The second important component of the study of the fine arts of the studied period was the real transmission of the reality depicted in the work of art, which was present in most artistic schools, but initially in the USSR, and then in virtually all the states of the socialist camp, was a creative method. It is about understanding and perceptions by people of a non-free society of artistic problems in general and of a clear realistic art in particular. Presenting main material. Familiarity with the publicly accessible archives for the present makes it possible to perceive many facts from another angle. The study of art by culturologists, historians, art historians of today's free society gives a fundamentally new assessment of the actions of party leaders, as well as artists, writers, composers, cinematographers whose work took place during the specified period. The study of different views and their coverage, explanation of artistic processes and actions committed by people who lived and worked during the 1930s-1980s today provide the necessary opportunity to compare facts and events in the arts, to understand the truth and to explain the actions of artists, who were in a subordinate position. The purpose of this article is systematization and comparative analysis of a number of little-known works of art critics and artistic critics of the period, which is being studied and today's own analytical developments of the author.

To compare the opinions of experts on the method of socialist realism, we turn to the works of famous Soviet art critics G. Nedoshivn "Essays of the theory of art", namely: "Art as a form of reflection of reality" and "Questions of the art of socialist realism" [21], V. Ivanov "From history the struggle for the high ideology of Soviet literature" [13], "The Issues of Fine Arts" [6], "Soviet Portrait Painting" by L. Zinger [11], "Essays on the Theory of the History of Portrait" [12], Ukrainian Theorist on Socialist Realism V. Afanasyev "Modern features spine" [1] and "Art and Modernity" [2], "Theoretical Problems of Soviet art history" [28].

From the works of contemporary art critics who study the problems of the formation, victory and development of the method of socialist realism, attention is drawn to the work of O. Morozov "The End of Utopia" [19], Ye. Dogot "Russian Art of the XX Century" [10], N. Stepanyan "The Art of Russia XX Century" [27], M. Krivolapov "Union of Artists of Ukraine" [16], B. Lobanovsky "Realism and Socialist Realism in the Ukrainian Painting of Soviet Time" [18], V. Lytvyn "Ukraine: the Era of War and Revolution" and "Ukraine: Interwar Day" [17], S. Ivanov "Architecture in the Cultural Creativity of Totalitarianism" [14], Yu. Shapoval and

“Ukraine XX century: Persons and events in the context of difficult history” [29], O. Golubets “Between freedom and totalitarianism”. Special mention should be made of foreign historians and art historians studying the aforementioned period. These are works by I. Golomstok, V. Paperny, B. Grois, K. Girts, S. Veyl, T. Gops, and others. The largest social theoretic work of a powerful international team of scientists concerning the study of the roots of socialist realism was the project Socialist Realistic Canon. “Within the framework of the project, initiated by Hans Günter, Eugene Dobrenko and Thomas Lachusen, five conferences were held at the University and Center for Interdisciplinary Studies in Bielefeld (Germany) in 1994-1998. Leading specialists in the field of Stalinist studies from Russia, Germany, France, Switzerland, the USA and other countries took part in them.” [9, 3]. The great research work of the 1990s in the study of socialist realism was conducted by the English scientist Matthew Bowen. The result of his work was the book (Bown M. Socialists Realist Painting) [3]. In 2007, the world saw the monograph of O. Rogotchenko “Socialist Realism and Totalitarianism”, devoted to the victory of socialist realism in Ukraine in the 1930-1950s [23]. Recent studies of socialist realism in the context of a totalitarian society were published in the monograph by L. Smyrna “The Age of Nonconformism in Ukrainian Visual Art” [26] and O. Rogotchenko “Art Studies: Reflections and Life” [24].

The Bolshevik Party, which won in 1917, began to use culture as a political tool during the life of its leader V. Lenin. The first signs of state interference in artistic processes date back to 1925. Therefore, the confirmation is the resolution of the Central Committee of the RCP (b) (Central Committee of the Revolutionary Communist Party of the Bolsheviks) “On the Party Policy in the Field of Fiction.” The document says that the Communist Party will not tolerate artists whose preferences are not consonant with her (party) intelligence. Only the artistic product that will be available to the understanding of the millions of workers and peasants will receive support. The main thing in the work of fine art and in the literature is this form. So the perversion in the cultural policy of the young socialist state began. The main thesis was the slogan that the art “must be understood” by the masses. That is, the masses of ordinary people should not grow up to the understanding of artistic works, but art should fall to the level of understanding when it is understood by the people. Thus, “nationality” becomes no longer desirable, but an obligatory component of the new method, tendentially interpreting the true reflection of reality in the revolutionary nature of its development. In simple words, this meant that fine art, literature, theater, and cinema should create non-existent praise pictures as if from the surrounding reality. The conflict in the artistic environment has come about immediately for several reasons. Despite all the shamefulness of the proposed method of socialist realism, it should be noted that an unprofessional artist, artist or composer, even with the great desire to

please the customer (the Soviet regime), could not do it quickly. Professional skills came in first place, giving way to the party component. The desire of the artist to enjoy the lack of professionalism led to the so-called minority, the varnishing of reality. Subsequently, after the war, the theory of non-conflict, which accompanied the Ukrainian Soviet art before the proclamation of Independence, was born. This theory united the minority and patching of reality with a false, fictitious plot and a proposal to give the desirable for real. In this case, the artist's professional skill was often high. In 1925, the well-known Soviet theoretician of culture and author of the new laws of the USSR M. Bukharin, developing a party strategy, adds from himself, "the cadres of intellectuals must be ideologically trained."

And then, in the spirit of mature totalitarianism, "... we will stamp out the intellectuals, produce them like a factory." Famous art worker of the post-war era G. Nedoshivin gives an assessment to the Soviet art in the introduction to the study "Essays on the theory of art". This is an example of how the opinion of the leading artistic critics of that time was formed. "In the immortal works of the classics of Marxism-Leninism there is a harmonious system of views on art, which constitutes an inviolable basis of Soviet aesthetics. Works by K. Marx, F. Engels, V. I. Lenin and I. V. Stalin are for us a remarkable treasure trove of the deepest theoretical positions on The various documents of the Communist Party, throughout the history of the Soviet Union, are of great importance for the development of questions of the theory of art, are guiding and guiding the development of art along the way, determined from the only correct positions, scientific positions of Marxism-Leninism. We find examples of a deep theoretical analysis of the fundamental problems of artistic culture in the works of the outstanding figures of the party — M. I. Kalinin, A. A. Zhdanov, G. M. Malenkov, V. M. Molotov and others" [21, p. 4]. It is clear from the text of the book that high-ranking officials personally and directly participate in the formation of public opinion and in their own "art-study" developments of the theory of culture of the state. Corresponding Member of the Academy of Folk Art of the USSR F. Bogorodsky in the 1955 issue of "Issues of Fine Art" testifies to events around the art that took place before the Patriotic War (until 1941). The main topic in the text is the description of the meeting of artists with the first persons of the state at the art exhibition. "... they came on foot from the Red Square, while looking at the exhibition, JV Stalin kept himself simple and at ease. On my question, what kind of work Stalin likes especially, he thought:" I like the picture of Repin "Zaporozhians" So if the Soviet artists were able to express in the works as well the strength and power of the working class or peasantry, as Repin did in his Zaporozhians, it would be very good.

On the farewell I. V. Stalin wrote in the book of reviews "I was at the exhibition on November 26, In general, in my opinion, it is good." The management of artistic processes has been given much attention by the governing authorities. The first

persons of the state visited art exhibitions, theatrical performances, congresses of creative unions. It is on the brink of the 1920s and 1930s that a class of cultural figures — artists, composers, theatrical figures, who actively collaborate with the authorities — are emerging, support the leading state line for the development of art, thus earning themselves a dowry. “Court” artists were delighted with the leaders of the country. Such persons, in addition to moral support, had obvious material benefits, which were manifested in the first place in high earnings. As an example we recall the artist E. Katsman — Corresponding Member of the Academy of Arts of the USSR. “In 1933, I. Stalin invited a group of artists to visit the city. They had to go I. Brodsky, A. Gerasimov, F. Modorov, V. Svarog and I. Brodsky somehow changed from the upcoming date. His eyes VOROSHILOV said that he was just as worried when he first approached the apartment B. I. Lenin. Joseph Vissarionovich made everything straight away, simple and clear. When I was playing in small towns, saw I. Brodsky mentally arranging the figure of Stalin against the background of the landscape, and talked a long way about the ways of developing Soviet art, the organization of art management”[6, p. 165]. The key words of the quote are “organization of art management”. The country’s leadership did not rule out the development of artistic processes to the utmost. This explains the particular cruelty towards the creative intelligentsia, since the 1930s. Hundreds of writers, artists of other cultural figures came to prisons and concentration camps. Many artists have been physically destroyed. Even after the death of Stalin and the unfolding of the cult of his person, there were very few changes in the state policy regarding culture. From prison camps returned cultural figures.

1.2. Socialist realism as a leading method of art

Socialist realism remained the leading method, and any manifestation of artistic disagreement and individual appeals of artists to abstract art until the 1960’s ended with the dismissal of artists from work. There were cases of incarceration of disagreeing.

Describing the artistic life of the second half of the fifties of the USSR (Union of Soviet Socialist Republics) — the Ukrainian SSR (Ukrainian Soviet Socialist Republic), it should be noted that the main line of cultural development in the state has not been recorded. Despite the fact that L. Beria was declared an enemy of the people, the cult of I. Stalin’s personality has not been scattered yet. Quotes and references to the leader are much smaller, but they happen. There is a temporary lull. The main method remains socialist realism. This phrase is spoken in every material about arts, literature, music, cinema and theater.

In the USSR, the term “socialist realism” appears for the first time on May 25, 1932, on the pages of the Literary Gazette. In the coming months, the principles

of the proposed method will not only be desirable, but also binding on the Soviet culture. The name of a particular inventor of the phrase proposed as a leading method for the newly created country of the Soviets, who is destined to enter the world's history — is still unknown. Art science still uses assumptions, hypotheses that this invention belongs to O. Zhdanov, M. Gorky, or even to J. Stalin himself. In fact, none of the above persons is the author of this phrase. However, the pioneering idea is indisputable. After all, the socialist from "sodium" could belong to any state, "realism", as a concept, as the name of a realistic, academic depicted, dates back to the centuries. Iconic Slavic images, images of the works of the Ghent altar, the work of the brothers Van Eyck, works of the Renaissance artists, the Baroque were quite academic, that is, realistic in the transmission of the depicted. The works of the wanderers of Russian and Ukrainian served as an example of an almost photographic transmission of the image.

The academic representation of the hero of the work in plastic arts and literature was, and probably, still the world's most comprehensible to many layers of the population.

The term "socialist realism" was born not in the thirties and not in Moscow, but in Slovenia. "For the first time, the term" socialist realism "was used in Slovenia in 1896. One priest who observed changes in social-democratic literature, noted that birth is not just social, but" socialist realism" [19, p. 89].

In the Soviet Union, this term was successfully borrowed and acquired signs of a dominant character. For the first time, it was proclaimed an artistic method on August 30, 1934, not the first All-Union Congress of Soviet writers. (Since that date, the count of a new totalitarian culture begins, which will become one of the constituent parts of the leader's cult (After 1929, the 50th anniversary of Joseph Vissarionovich Stalin, the cult of his person has entered threatening turns.) During the next 1935 the artistic ideology was formed and proclaimed in the mass media, which relied on the main artistic method of Soviet art. All creative groups in the USSR (the Union of Soviet Socialist Republics) until now have been eliminated.

There is an aspect, the essence of which could be made public only in our time. The proclaimed method was needed first of all as a tool of class struggle. This is what distinguishes this artistic method from any other.

In the Ukrainian art history of the post-war era, the method of socialist realism is investigated in articles by V. Afanasyev, Y. Beliczka, L. Vladych, L. Popova, V. Celtner, P. Govdi, Z. Vinogradova, I. Blyumina, N. Aseyeva, M. Kryvolapov, etc.). Extremely cautious artistic critics try to tell the truth about the totalitarian artistic style, but the burden of memory of past years, where there were denunciations, repressions, concentration camps, shootings are still impeding true truths about real events. An example can be the introductory word to V. Afanasyev's book "The features of the present".

In 1973, the interpretation of the “creative method” is quite different, although the pressure of censorship is felt in every word. “The creative method of Soviet art — socialist realism, which is steadily guided by the activities of Ukrainian artists, provides them with inextricable ties with the people, with his life and struggle, obliges to strengthen the international tone of his works, to deepen his interest in folk art traditions, prompts to strengthen the civic positions and general intellectual growth, to the breadth and scale of artistic thinking. At the same time, the method of socialist realism, constantly improving and enriching with the experience of social requires a deeper, more insightful and refined reproduction of the living movements of the human soul, the transfer of deep and intense feelings of today’s man and, above all, the embodiment of those positive changes in the worldview, morals of the Soviet man, which take place and are established in the process of building communism” [1, 6]. Actually, in such a definition of the role of art in society there is nothing wrong, and when the words “socialist” and “communism” are taken from the text, it will be quite correct for the definition of contemporary art, because internationalism, folk traditions, civic positions and intellectual growth of the artist remain. the leading criteria of the national art school in the fine arts. V. Afanasyev, was a highly educated, intellectual person. Of course, he knew and understood the problems of the leading artistic direction of the state, but he could not write anymore, given the strict censorship of the state publishing house “Art”, where the book was published. From the turn of the twentieth and twenty-first century, the third stage of the study of socialist realism begins. In our time there is no need to use the Aesopian language, masking the forbidden opinion between the phrases of the text. Over the past twenty years, leading cultural scientists, philosophers, and art critics have approached the problems of socialist realism. One should mention the research of B. Grois, O. Golubtsya, V. Paperny, B. Labonovsky, L. Sokolyuk, O. Lagutenko, O. Morozov, L. Smirnoy, Yu. Markin, E. Dobrenko, O. Rogotchenko, D. Gorbachev, T. Pavlova, V. Chechik.

It is safe to say that this artistic-historical stratum was impartially elaborated. However, “white spots” are still enough. First of all, because most of the archives of the 1930s and 1980s have not been opened yet. Paradoxically, it is archival documents that are not at all an art criticism that sheds light on the events that took place in the fine arts of the state.

Art historians of past periods bypassed one important aspect. Namely the creative artistic method of socialist realism since its emergence transformed into a powerful instrument of class struggle. Apparently, it became immediately apparent to the head of Soviet writers Maxim Gorky, who managed to send a victorious artistic method to fight his own opponents. It is known that M. Gorky did not like the writers of modernism, calling the style of modernism in the literature “the most shameful in the history of the Russian intelligentsia” [7, p. 296].

The global idea of socialist realism in the USSR (the Union of Soviet Socialist Republics) searched the foundation of international experience. In the political realms, the International was successfully used. In artistic creativity it was desirable to refer to the work of previous (not Soviet) artists and cultural figures. A prerequisite for the cultural revolution and its main achievements was the destruction of free, uncontrolled artistic groups and the emergence of socialist realism, which was declared not only by the method but also by way of existence in the artistic society.

The first works of literature and art, revolutionary-proletarian in their orientation, appear in the second half of the XIX century. ("Internationale" by E. Potie, T. Steinl's drawing in France, N. Kasatkin's painting in Russia, M. Murashka in Ukraine). For socialist realism, at the time of his birth characteristic works that reflect the heroism of the revolutionary struggle and, especially, the leaders of this struggle, and then depict the life of the broad masses of the masses under the influence of the revolutionary movement.

The borrowing of the classical use of such a method in the second half of the twenties of the XX century would have led to the fulfillment of only a partial realization of the goal.

Beginning in the 1930s, in the USSR (the Union of Soviet Socialist Republics) in general, and in the Ukrainian SSR (the Ukrainian Soviet Socialist Republic), in particular, the struggle against the remains of old hosts by museums and their collections, as well as the estates which almost always were works of art began. The successor of such museum collections, of course, became the state.

The museum as a temple of arts became a counterpart to the communist government. The vast majority of museum collections told about the country's past. The "new" viewers did not need previous history. Their ideal was to be different from the ideals of the past. "There is a fundamental difference between the ideology of the frontline group or the party and the seemingly the same ideology, but when it adopted state status. The concentration of power in one hand, in the hands of the Bolshevik Party, radically changed the meaning and rationalism of both empiricism and utilitarianism" [4, p. 117]. The main ideological task in the restructuring of culture was its reorientation to the level of public practice. In this way, the bonds of generations in the cultural field broke up, which logically denied the integration of the person into the culture of the past and destroyed the progressive achievements of the predecessors. The destruction of the old culture was supported by virtually the entire ruling elite of the country, because the arts and culture of the landlords and the art of the imperialists became a counterweight to the Marxist-Leninist theory. Thanks to such a theory, the eradicated religious construction and the application of a new theory that all the works of art left still belonged to the people — that is, the oppressed tsarist population, and the ruling

class used art works illegally — became justified. In this way, the state culture became popular and, of course, belonged to the people. Such an interpretation meant that the people as the owner had the primary right to use the culture. First of all, this meant that any items of cultural property could be sold abroad. What was done.

The next task of the leaders of the state was to justify the shattered shrines, which, in turn, argued for the socialist realism of the Stalinist model. This denied Lenin's interpretation of the old culture as just a bourgeois one. There was also no need to build a new proletarian culture on the wreckage of the old capitalist one. The new culture was built from a clean sheet. The political background from the point of view of historical justice was constructed competently. The capture of new owners of residences, houses, villas became justified.

The previous cultural activities of the Empire were depicted as a logical precondition for a super-culture of the newest model, that is, socialist realism in the broad sense of the process, covering literature, fine arts, music, theater, architecture. An example is the controversy surrounding the construction of the Proletarian Park in Kyiv. Two operating parks on the Dnipro slopes transformed into a new recreation area of Kiev. In April 1932 a meeting of party public organizations took place. Professional unions, workers of museums and clubs were involved in the work. In the scenario of those years, architects, artists, film directors were invited. Among the invited were V. Rykov, V. Krichevsky, O. Dovzhenko.

We cite the statement of the famous film director Oleksandr Dovzhenko, which was later published in the city newspaper: "I think that in solving the problem of building a cultural park, the Mikhailovsky monastery will be asked to" leave " , he has spent his age. It is absolutely unacceptable even that these walls are to somebody I think when we take down the Mikhailovsky monastery, the construction of the park will give a proper effect" [15]. (Mikhailovsky Golden-Domed Cathedral in honor of the Archangel Michael in Kiev, built by Yaroslav the Wise's granddaughter of Kiev prince Sviatopolk Izyaslavich in 1108–1113 years. This is a unique cross-dome six-storied temple with three nave and one gilded dome constructed of stones and brick-plinths on limestone — cemic solution by the technique of "mixed masonry" using voices in the axes of the vaults. The walls of the cathedral were decorated with mosaics and frescoes.

It was one of the largest masterpiece of the Kievan Rus. In 1934–1936 the Mikhailovsky Golden-Domed Cathedral, the bell tower and part of other structures of the ensemble were undermined. The desperate attempts by some art historians (in particular those who were repressed by Mykola Makarenko, Dmitry Aynalov) to save the cathedral (at least in the pre-Mongolian part) were not heard by the authorities, which agreed only to remove the old mosaics and frescoes from the walls of the building, which are now stored

at the Tretyakov Gallery in Moscow). The new art, according to humanistic principles, was to be divided into two poles — “love-hate”. Love for the people, the party, Stalin. Hatred of enemies. From here begins the principle of class assessment of phenomena from the surrounding political life, which will fully justify the crimes related to the destruction of culture, science, religion, individual styles and trends, as well as specific people — representatives of groups or unions that were not perceived by the official authorities. On January 10, 1939, J. Stalin will send an encryption to the secretaries of the regional committees, the Central Committee (central committees) of the national Communist parties, and the People’s Commissar for Internal Affairs. The document will contain a detailed explanation that the use of “physical impact” in the practice of the NKVD (People’s Commissariat of Internal Affairs) was allowed since 1937 with the permission of the Central Committee of the CPSU (b) (the highest party body in the interval between the congresses of the party)” [17, p. 354].

In previous investigations, the author investigated the phenomenon of forced obedience in artistic circles of the state of a particular period [28]. In subsequent investigations it is planned to study the Ukrainian artistic work of the 30’s and 40’s of the XX century. in the context of the development of the arts of Russia, Germany and Italy as the most powerful representatives of world totalitarianism in the middle of the last century.

CONCLUSIONS

New in the treatment of fine art in the 30’s and 80’s is the author’s own vision of previously unknown or poorly-studied events that have shaped the artistic process exactly as it has come to these days. An analysis of contradictions in literary sources regarding the subject of study confirms the author’s doctrine. Socialist realism as a style and method became a component of the Ukrainian totalitarianism of the 1920s–1980s.

REFERENCES

1. Afanasjjev V. (1973). Features of modernity. Ukrainian Soviet Fine Arts Today. Kyiv: Mystectvo. [in Ukrainian]
2. Afanasjjev V. (1980). Ideological-thematic and story update Ukrainian art in the becoming of socialist realism. Art and modernity. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
3. Bown M. Socialists Realist Painting / M. Bown. London, 1998. 506 p.
4. Burjak O. (2003). Architectural modernism against the background of totalitarianism that is born (USSR, 20 years) Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. Issue 1-2, 241. [in Ukrainian]
5. Vladych L. (1973). Visible features of modernity Culture and life, 22.XI. [in Ukrainian]

6. Issues of art (1955). Issue 2, Moscow: Soviet Artist. [in Russian]
7. Gholomshtok I. (1994). Totalitarian art. Moscow: Galart. [in Russian]
8. Gholubecj O. (2001). Between freedom and totalitarianism Lviv: Academic Express. [in Ukrainian]
9. Ghjunter Kh. (2000). Totalitarian state as a synthesis of arts. Socialist realistic canon: Sat. Art. in common. Ed. X Gunther and E. Dobrenko. St. Petersburg. 459-471. [in Russian]
10. Degot Ye. (2002). Russian Art of the 20th Century. Moscow: Shamrock. [in Russian]
11. Zinger L. (1978). Soviet portrait painting (1917-early 1930s). Moscow: Fine Arts. [in Russian]
12. Zinger L. (1986). Essays on the theory and history of portrait. Moscow: Fine Arts. [in Russian]
13. Ivanov V. (2001). Architecture in totalitarianism culture. Philosophical and aesthetic analysis. Kyiv: Stylos. [in Ukrainian]
14. Ivanov S. (2001). Architecture in the culture of totalitarianism. Philosophical and aesthetic analysis. Kyiv : Stylos. [in Ukrainian]
15. Kovalynsjkyj V. (2003). Dovzhenko and Mihailivsky monastery. MIST. 8, 290 [in Ukrainian]
16. Kryvolapov M. (1998). Spilka artists Ukraine. The Story of History. Kyiv: Direction of the exhibition Spilka artist. [in Ukrainian]
17. Lytvyn V. (2003). Ukraine: doba miwon (1921-1938). Kyiv: Vidavnychy dim "Alternatives". [in Ukrainian]
18. Lobanovsjkyj B. (1998). Realism and Socialist Realism in the Ukrainian Painting of Soviet Time. Kyiv: I.K. Mackage. [in Ukrainian]
19. Morozov A. (1995). The end of utopia (from the history of art in the USSR of the 1930s). Moscow: Galart. [in Russian]
20. Morozov A. (2007). Socialist Realism and Realism. Moscow: Galart. [in Russian]
21. Nedoshivin G. (1953). Essays on the Theory of Art. Moscow: Art. [in Russian]
22. Rohotchenko O. (2003). National in the form of socialist content (to the etymology of obedience in the Ukrainian artistic work of the 1930s-1970s of the XX century. MIST. Kyiv : VKh (studio), 147, 290. [in Ukrainian]
23. Rohotchenko O. (2007). Socialist Realism and Totalitarianism. Kyiv: "Vydavnyctvo "Feniks" [in Ukrainian]
24. Rohotchenko O. (2018). Art studies: reflection and life. Kyiv: "Vydavnyctvo "Feniks". [in Ukrainian]
25. Skljarenko Gh. (2003). A glimmer of great illusions. Kyiv. [in Ukrainian].
26. Smyrna L 2018. The age of nonconformism in Ukrainian visual art. Kyiv: "Vydavnyctvo "Feniks". [in Ukrainian]

27. Stepanyan N. (1999). Art of Russia of the XX century (Look from the 90s). Moskva: Eksmo-Press. [in Russian]
28. Theoretical problems of Soviet art studies. (1977). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
29. Shapoval JU (2001). Ukraine XX century: Persons and events in the context of difficult history. Kyiv: Geneza. [in Ukrainian]

Information about the author:

Oleksii Rohotchenko,
Senior Researcher Scientific,
Doctor of Science in Art, chief scientific officer,
Modern Art Research Institute of the
National Academy of Arts of Ukraine
ORCID iD 0000-0003-4631-8260

MONUMENTS OF MUSICAL UKRAINICA: EXPERT ASSESSMENT

Valeria Shulgina

INTRODUCTION

The goal of the Vernadsky National Library of Ukraine project “Creating a Ukrainian Musical Bibliographic Repertoire” is to reflect in the bibliographic registry a complete documentary array of manuscript and printed music and literary sources created in the process of development of Ukrainian musical culture.

The conceptual issues of the Ukrainian musical bibliography are the definition of the boundaries of the national documents of Musical Ukrainica, among which are such signs — linguistic, territorial, copyright, substantial, chronological. For these signs, an array of primary information is selected and a fund of documents and their copies is compiled, which are stored in the National Library of Ukraine. In developing the content of this project, scientists rely on the achievements of Musical Ukrainistica.

The scientific discipline Musical Ukrainistica explores the problems of a systematic comprehensive understanding of the creative heritage of Ukrainian society, the ways of cognition and stimulation of the development of the musical culture of our country in its historical and ethnic characteristics and projections on world recognition. Musical Ukrainistica reflects the activity of musicians, which is aimed at composing, performing, researching and introducing into the cultural environment works of Ukrainian professional and folk music as a way of dialogue between all ethnographic and social groups of the population.

Documents that reflect the results of this activity (works, studies, audiovisual materials, textbooks, methodological developments, etc.) make up the fund of Musical Ukrainica and are stored in the form of primary information (documents themselves and their copies) and secondary information (bibliographic references, cards, electronic catalogs, etc.). This is the control of Musical Ukrainica. Thus, the main problems of Musical Ukrainica at the present stage of spiritual take-off is the filling, preservation and introduction to the scientific and cultural circulation documents of Musical Ukrainica.

The restoration of a historically objective picture of the artistic existence of national culture at all stages of its development is an urgent need of contemporary Ukrainian cultural studies and art criticism. The new national cultural policy in Ukraine provides for the possibility of introducing into the circulation of little-known archival documents that have been artificially removed from Soviet-era scientific research. From this point of view, the study of unique documents of the

history of musical culture of Ukraine of the eighteenth century is an actual property of modern cultural studies. The author focused on the coverage of particular stages of Ukrainian culture development and on his own findings of unknown or forgotten handwritten and printed music notes from the archives and libraries of Ukraine, Germany, Poland and Austria. The presented intelligence is the next stage of implementation of the project “Distinguished Figures and Cultural Monuments of Ukraine”, authored and led by the rector of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts, Laureate of the State Prize of Ukraine, Professor V. Chernets.

The source search led the author of the study to find “Variations” by E. Belogradskaya — the first Ukrainian work of great form; three piano sonatas by M. Berezovsky; unknown autographs of V. Zarembo’s piano works, rare editions from Razumovsky’s collection, etc.

The author’s source-based approach to the study of the heritage of prominent cultural figures of Ukraine contributed to the presentation of manuscript music notes and family documents from the Razumovsky’s Collection from the holdings of the Rare Book Division and the Vernadsky National Library of Manuscripts named after V. Vernadsky (NBUV). For the first time, the works of E. Belogradskaya and M. Berezovsky from the archives of Germany and Poland became the subject of analysis.

It is important to note that the vast majority of archival documents were first introduced by the author into scientific circulation, which certainly enriches Ukrainian source studies and broadens the research base of theory and history of culture. The documents found are stored in the archives of Ukraine and Europe: the Institute of Manuscripts, the Division for the formation of the NBUV Music Fund, the Berlin State Library (a work by E. Belogradskaya), the National Museum in Krakow (sonatas by M. Berezovsky) and in other archives of the world.

The source of the submitted intelligence was also archival materials stored in the Central State Archives of Higher Authorities and Administration of Ukraine (CDAVO of Ukraine), Central State Archives of Public Associations of Ukraine (CSAGO of Ukraine), Institute of Manuscripts of the National Library of Ukraine by V. Vernadsky (IR NBUV) — F.1 (“Figures of Ukrainian Culture”), Musical Society by M. Leontovych (F. 50), Museum of the History of Book and Printing of Ukraine, etc.

The submitted rare materials have scientific substantiation, analyzed from the point of view of modern cultural studies and art criticism, meet the tasks of the present in the field of science, culture and education. The study “Unique Manuscript and Printed Documents of Ukrainian Musical Culture of the 18th Century” will be useful for scientists, art critics, as well as in the educational process of art institutes in the courses “Theory and History of Culture”, “History of Ukraine”, “History of Ukrainian Music”, “Source Studies”.

1. The Handwritten Documents of Musical Ukrainica of 18th Century

The assertion of independence of Ukraine as a sovereign state through the study of its cultural genealogy is relevant at the present historical stage of its development. The return of music of the past Ukrainian people is connected with the study of the manuscript book of the pre-printing period, which lasted longer for Ukraine than in Western Europe: only in the second half of the eighteenth century appeared the first printed notes that reproduced only domestic music. Therefore, searching for a handwritten musical heritage and bringing it into the information world through multimedia technologies is an important task of contemporary Ukrainian art criticism, on the one hand, and computer science, on the other.

Narrowing down the time space of the musical manuscript heritage to the period of copyright, we set the boundaries of the 17th–18th centuries, that is, the boundaries of the Baroque era and the domination of the choral partisan composition. The criterion for the selection of musical works for their installation in the Internet space is their uniqueness as a cultural heritage not only of the Ukrainian people, but of all humanity. The study of Ukrainian handwritten monuments of the notarial record, the possibility of access to their study is of great importance for the development of the world theory of music paleography.

The features of baroque as a pan-European phenomenon in Ukraine first appeared in literature at the turn of the 16th–17th centuries. In Ukrainian musical art, Baroque was most striking from the middle of the seventeenth to the middle of the eighteenth century. During this period, polyphonic music of baroque style was formed in Ukraine, which by its high artistic level and national originality was not inferior to the achievement of Western European church music. Polyphonic singing in the seventeenth century in Ukraine was called *partes* from the Latin word “*pars*” (part, participation, party).

The party concert is a new style of church music, born of the Baroque era. It reflected new processes that have taken place in Ukrainian culture as a whole since the sixteenth century, namely: the growth of its connection with Western European cultures. Ukrainian partisan music creators were well aware of the concerto style of spiritual Catholic European music, which was born in the late 16th century in the works of the composers of the Venetian school Andrea and Giovanni Gabriel. Their choral works (six to sixteen voices) with instrumental accompaniment were called concerts. The concert style, formed in Venice, has spread to other regions of Italy, and then — in a number of European countries: in Germany in the works of G. Schütz, in Poland (composers M. Melchevsky, J. Ruzycki, etc.).

Having mastered the borrowed technique of concert choral writing, the composers created the Ukrainian style of partisan music that spread in Russia, Serbia. The originality of Partesian music was supported by its creators on the intonational features of the Ukrainian church monody and appeal to Ukrainian folklore sources.

The party concert is one of the most remarkable achievements of the brightest period of Ukrainian culture of the 17th — the first half of the 18th century, its “golden age”. At this time, the author’s party concerts appear in the Ukrainian professional church music and the Ukrainian composer school is formed. The Kiev Collection of Party Music, held in the holdings of the National Library of Ukraine named after V. Vernadsky, contains works by Mykola Diletsky, Vasily Titov, as well as certified by the following authors: Davidovich, Dmitry Popov, Feodosii Svetly, Ivan Domaratsky, Herman Levitsky. The authorship of the individual Services is indicated by the names Mykola, Duma, Gritska.

Partesian compositions are mostly preserved in the form of vocalists, representing the record of one choral party. In most cases, records of one choral party are grouped into collections. Music records and collections of party concerts are decorated with screensavers, vignettes in the fields, frames with a vividly colorful accent. The artistic decoration of party concerts continues and develops the practice of excellent design of Ukrainian handwritten notinol irmologions.

Party pieces in the messengers were recorded by Kyiv square notation. The size was set with the key, though the clock risks had not yet been taken. There are also no markings of tempo, dynamic shades. Occasionally, “quiet” or “loud” correspondence may occur.

Party books have manuscripts (marginalia) in the form of singers’ lists and their notes, which provide interesting material about the existence of a party concert, the epoch of its functioning in society, and indicate the use and popularity of the work.

In Kiev, the Vernadsky National Library of Ukraine stores more than six hundred partes works (recorded in messengers) from the Kiev-Pechersk Lavra and Sofia. The manuscripts of these party concerts date to the last third of the seventeenth — first half of the eighteenth century. Their description and cataloging were carried out by Ukrainian musicologist N. Gerasimova-Persian. Unfortunately, much of the catalog is in the manuscript. This complicates the study of the Ukrainian party concert as an achievement of world music art. The use of the UKRMARC format developed at the National Library of Ukraine named after V. Vernadsky with the participation of Valeria Shulgina and Olga Barkova for bibliographic recording of party concerts and exhibiting catalogs on NBUV website (www.nbu.gov.ua/ep/) information about the Ukrainian handwritten musical heritage of the 17th–18th centuries.

The preparation of sheet music for partes concerts to be performed by contemporary choirs requires special textual work, as the way of fixing musical works in the vocal cords resembles the recording of dramatic works by roles. Full text restoration is a single piece of work. For partisan works, the composing of the score is related to the translation of the so-called “Kiev banner” of the note record into modern notation, which is complicated by the unclearness of the records, the descriptions of the scribes, the defect of the public speakers. Such sophisticated

textual processing of primary sources requires information from other archives in Moscow, St. Petersburg, and Serbia (Novi Sad), which also contains collections of party concerts of the 17th–18th centuries, that is, the possibilities of Internet connection with various storages of the world.

Translated into digital format the score of M. Diletsky's concert "Rejoice, maiden" is presented in the NBUV electronic library (www.nbu.gov.ua/ep/). The audio recording of the "Rejoice, maiden" concert has been converted from music format to MP3 format presented on the Internet. Also presented is a digital format of the concert incite (fragment), which is necessary for the information of music documents in the electronic library [1, p. 184].

Turning to the study of the past and bringing the most striking heritage of Ukrainian music culture into the world, we find the deep roots of our spirituality, of our national musical art's involvement in world civilization.

An important part of the instrumental national repertoire of the first half of the eighteenth century in Ukraine is the first works of great form, which became known to performers and educators through the research and search of domestic scholars of today. The pearls of the Ukrainian classical piano repertoire include the works of Elizabeth Belogradskaya and Maxim Berezovsky, found at the end of the 20th century.

Elizabeth Belogradskaya (1739 — after 1764) was a chamber singer and harpsichordist at the court of Empress Elizabeth Petrovna in St. Petersburg. Her father, Timothy Belogradsky, is mentioned by Jacob von Stelin in his book "Information on Music and Ballet in Russia" as a professional lute player, singer, and Belogradskaya states that she is a virtuoso harpsichordist, the youngest daughter of the aforementioned lute player of Belogradsky. It is also known that Timothy Belogradsky as a talented bandura was brought to St. Petersburg from Ukraine.

Thanks to the scientific research of V. Shulgina [3, p. 68] and M. Stepanenko, a copy of the manuscript of E. Belogradskaya's "Minuet Startser's 8 Variations" was obtained from the Berlin State Library. Austrian musician Joseph Startzer (1726–1737) worked in St. Petersburg from 1757 to 1768. He composed the ballets "Flora's Victory over Borei," "Apollo and Daphne," to ballet numbers at G. Raupach's *Alcesta* Opera and, with G. Raupach, the *Shelter of Virtue*, where Elizabeth Belogradskaya performed the main part. On the subject of one of these works, these variations were written. Quite a virtuoso style of variations, various techniques of variation, melismatics, harmony close to Haydn's works in the presence of original presentation of musical material. All this testifies to the remarkable composer and performance of Belogradskaya. Particularly attractive is the work performed on his harpsichord.

The Ukrainian repertoire was also expanded by the three sonatas found by V. Shulgina [4, p. 14] at the National Museum of Krakow for Maxim Berezovsky's harpsichord: in C major, F major, C flat major.

Maxim Berezovsky (1745–1777) was born in Hlukhiv, where the residence of the last Ukrainian hetman Kirill Razumovsky was located at that time. M. Berezovsky studied first at the Hlukhov Music School, then at the Kyiv-Mohyla Academy, formed as a musician in Ukraine. In his youth he moved to St. Petersburg, where he performed in the chapel of Grand Duke Peter Fedorovich, then in the court of Italian troupe. The troupe was able to interact with prominent musicians in Europe. He stayed in Italy for more than three years (1769–1773). Extraordinary talent (besides composing activity, performing in opera, playing violin, harpsichord) contributed to his recognition in the very center of European musical culture — Italy. Berezovsky successfully completed his studies at the Bologna Philharmonic Academy, had the opportunity to get acquainted with Leopold and Wolfgang Amadeus Mozart, who in 1767 visited Bologna to obtain the title of Bologna Music Academician for young Wolfgang. The Italian period was the happiest in the work of the composer: his opera “Demofont” was staged, which was a great success. The return to Russia brought disappointment and premature death.

The name of Maxim Berezovsky, a prominent Ukrainian composer, is associated with many legends. During his life in various countries, the tragic early death of the composer caused the dispersion of his handwritten inheritance and the possibility of discovering new works previously unknown to the composer.

Yes, there are only excerpts from the opera of the master “Demofont”, which are stored in the library of the Florence Conservatory. Cherubini (copies at the State Museum of Music Culture named after M. Glinka in Moscow); six sheets from the Padre Martini archive related to M. Berezovsky’s name are in the City Music and Bibliographic Museum at the Bologna Municipal Library (copies at the M. Rylsky Institute of Art, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine in Kiev), a handwritten copy of the Sonata for Violin and Harpsichord is stored in the Music Department of the Paris National Library (storage code D 11688).

Researcher of instrumental creativity of M. Berezovsky Ukrainian scientist Mykhailo Stepanenko [5, p. 6] provides interesting information about this work, which represents a previously unknown branch of the heritage of a prominent composer. The title page of the manuscript certifies that the Sonata for violin and chebalo was written by Academician Maxim Berezovsky, who is in the service of her Majesty the Empress of All Russia. Judging by the inscription “Pisa 1772”, it is possible that M. Berezovsky created this Sonata during his stay in Italy in 1772 in the city of Pisa. In the left vertical corner of the title we find another mark — *Partie de piano*. Accompanying instruments could be in the Sonata — depending on the circumstances — harpsichord, clavichord, organ, and piano (the use of the cello as an accompanying instrument is not excluded).

The first performance of the Sonata took place in the twentieth century, namely: May 26, 1981 at the Kiev Conservatory. Performers — Alexander Panov (violin) and Mikhail Stepanenko (piano).

And here is Berezovsky's new discovery as an author of clavier music. A handwritten copy of three sonatas for a harpsichord solo major, a major, and a major from the Chartoryski Library, located in the National Museum in Krakow, was submitted to the V. Vernadsky National Library of Ukraine. The attribution of the handwritten copy was carried out by V. Shulgina [5, p. 6] together with the RISM Center of Poland (National Library in Warsaw), its head Dr. Jolant Bychkowska-Staff.

The study used methods for analyzing related sciences. Mostly, these are methods of musicology, historical and musical source studies that reveal the origin, attribution, description, structure and content of documentary sources. The use of various forms of analysis contributed to the systematization of source material and its theoretical awareness.

Arguments for the attribution of sonatas were presented by V. Shulgina and discussed at conferences in Kiev "Ancient music: performance, research", at the Moscow Conservatory "Russian Archives Abroad", at the RISM congress in Frankfurt am Main.

A handwritten copy of the Three Sonatas for Maxim Berezovsky's Chebalo is stored at the Chartoriski Library at the National Museum of the City of Krakow in Poland. On the title page of the manuscript is indicated in Italian by "Sonata Per il Clavircembalo Del. Sig. Ber [esowsky]".

Three sonatas for chebalo, stored at the National Museum of Krakow, unveil and complement previously unknown facets of Maxim Berezovsky's work as an eminent master of 18th century instrumental music. The sonatas are written in the traditions of early classicism with great compositional skill and impeccable taste.

Studies of a handwritten copy of these sonatas in Poland together with the head of the national Polish group RISM, Dr. Jolant Bychkowska-Staff, revealed the following. The ink used to write the note text is bronze in color. The sheets are made with a 5 mm * 5 mm metal grid. Number of notebooks per page — 8. Size 285 * 230 mm.

The notes of all three sonatas are written in one hand. An analysis of the paper and the nature of the note-writing conducted by Polish experts from the RISM national group of Poland indicate that the manuscript was made in the second half of the 20th century (Dr. Jolanta Bychkowska-Staff). The involvement of various forms of paper analysis and sheet music made it possible to take the attribution of these works to a new level and identify ways of their being in the Chartoriski library. A comparison of the Sonatas with the autograph of Berezovsky (the autograph of the antiphon — the composer's examination work of May 15, 1771, which has survived until now) shows that the copy of the Sonatas was made by a copyist.

Repeated performance of the mentioned Berezovsky sonatas on the harpsichord by Professor Svetlana Shabaltina at the Department of Ancient Music of the National Academy of Music (Kyiv), at a conference at the Moscow Tchaikovsky Conservatory of Music, at concerts in the Kyiv Philharmonic Orchestra, these works belong to the best pages of the European chamber music of the 18th century.

The Sonata for violin and harpsichord in C major, whose handwritten copy is kept in the Music Department of the Paris National Library, was invented by Michael Stepanenko. Comparison of the three Sonatas for clavir with the above Sonata for violin and viola by Maxim Berezovsky confirms the opinion that these works belong to the pen of one author.

How could these manuscript copies of Berezovsky's works be found in the Chartoriski library?

Chartory or Chartoryzhsky — the famous princely family in Lithuania, then in the Lithuanian-Polish state in the 18th century had such a high position in the Commonwealth that their fate depended on them. The Czartoryski Party, which used the royal court's favor, sought support in Russia, unlike Potocki.

The Princes of Czartoryski had one of the richest libraries in Europe, known in the seventeenth century, which was housed in the city of Pulawy, Poland. The library contained 15,000 volumes and the number of manuscripts reached 1558. Adam-Casimir Chartoryski (1734–1823), a prominent Polish figure, was a candidate for the Polish throne, but declined in favor of his cousin Stanislaw Poniatowski. Adam-Casimir Chartoryski as a person is very educated and the commandant of the Warsaw Cadet Corps has done a lot for the development of education in Poland. He is the author of several literary works that have been published. He received Emperor Alexander in Pulawy, was close to the Russian imperial court.

His sons Adam-Yuri and Constantine-Adam received excellent education and were sent to Europe and then to St. Petersburg to complete it. There was a close friendship between Grand Duke Alexander Pavlovich and the Chartory brothers. Adam-Yuri was governor of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Empire until 1807. He is the author of many literary works. There are also many works on Adam-Yuri Chartorysky. Thus, the guardianship of education, interest in replenishing the family library with manuscripts, involvement in Russian culture, travel to Europe, during which the Chartori replenished the family library, as well as family proximity to Count Alexei Razumovsky through the father of General Repnin contribute to the purchase of circumstances, when the latter was in the prime of its glory in Italy and the production of the opera Demofont in Livorno (1773).

Research of Documents from the Fund # 441 of the Central State Museum-Archive of Literature and Art of Ukraine (CDAMLM of Ukraine) "Materials of Art and Literature Workers of the 17th–19th Centuries. Collection" confirmed the possibility of further source-finding findings from the heritage of Maxim

Berezovsky. The materials of the collection of the former Library of the Singing Academy in Berlin (Zing-Akademie zu Berlin), which was rescued and exported to Ukraine at the end of World War II, and soon returned to Germany, include unique manuscripts and old printed works of the most famous European musicians. The most valuable part of it is the autographs, lifetime copies and first prints of the works of composers from the Bach family.

A guide to the fund # 441 of the Central Art Museum of Ukraine, a catalog of the library stock of the Kiev Conservatory, compiled in about 1946, served as a catalog. The following entry was made under number 907; "Handwritten Vocal Parts of the Spiritual Concert" The Beneficial Joseph ".

Case number 907 consists of six volumes. Twenty-eight anonymous choral works, comprising the contents of six volumes of manuscript parties, belong to Baldazar Gallup and Maxim Berezovsky. The newly found works of Berezovsky are a real base for updating his creative biography, publishing a new collection of the composer's choral heritage, performing, musicological, historical and theoretical studies.

This manuscript contains all of Maxim Berezovsky's concerts published and known at the time (except Unser Vater), the liturgy (No. 10), the sacrament verse (No. 14) and works that were considered lost and known only by titles, sometimes and by initial cycles (incipes).

Thus, the searches and findings of Ukrainian musicologists at the turn of the 20th–21th centuries confirmed the possibility of further source-discovery of unknown pages of creativity of Ukrainian Mozart — Maxim Berezovsky.

2. The Manuscripts of Chamber Instrumental Music at the Vernadsky National Library of Ukraine

The Music Division of the National Library of Ukraine named after V. Vernadsky (NBUV) has been recording music since the seventeenth century. Among the rare and unique documents are the music collections of the last three centuries. Thus, the 18th century was represented by a notation of the Razumovsky family (the last hetman of the Left Bank Ukraine and its descendants), of the 19th century represented by the personal library of Gavrushkevich (more than 500 units of preservation), an amateur musician who left his fruitful trace in the history. The end of the 19th — beginning of the 20th century is represented by a collection of records (more than 500 units), among which are the first records of the most prominent performers of the world level, a collection of S. Maslov's records (more than 1700 units). Of noteworthy value is the musical manuscript collection "Music Fund of the Union of Composers of Ukraine", which contains autographs and manuscript copies of not yet published works of contemporary Ukrainian composers (1400 storage units) transmitted to NBUV by the Ministry of Culture from the libraries of the Muzfund and the National Union of Composers of Ukraine.

The Razumovsky's Music Archive was submitted to the Library of the University of National Art in 1918. This is one of the most interesting private music collections among those stored in music libraries in the world. The total volume of the collection is 1682, of which 356 are manuscripts. Notes from the Razumovsky Collection represent works by professional musicians of the 18th—early 19th centuries — composers of prominent, famous, little known, forgotten and unknown. The represented music belongs to different styles, genres, forms and composing schools.

This unique collection, collected with such taste and knowledge of the world music culture, was accumulated by our compatriots — Razumovsky, whose roots are among the Ukrainian Cossacks. The father of the founder of the library of the Ukrainian hetman Kirill Razumovsky (1728–1803) was the registrant Cossack of the Kiev Vyshgorod Kozelets Grigory Razum.

The sons of the last hetman of Ukraine were also prominent statesmen and highly educated amateur musicians, continuing the accumulation of the music library. Most of the collection belonged to the eldest son of Hetman Alexei (1748–1822), who was Minister of Public Education. The youngest son Andrew (1752–1832) became famous as a talented diplomat, serious amateur musician and philanthropist. In 1808 he organized a quartet in Vienna, which became the first permanent ensemble in Europe. The Great Beethoven dedicated the Count Andrei Razumovsky Quartet op. 59, No. 7–9, where Ukrainian folk songs were used.

The owner of most of the collection was Alexey Razumovsky (1748–1822), a person with European education, the eldest son of the last hetman of the Left Bank Ukraine, Kirill Razumovsky. According to contemporaries, Alexei was also the owner of Russia's richest natural sciences library (after his death, it was auctioned off in the early 19th century). The notes in his collection were carefully cataloged by librarians of the eighteenth century. The collection also included notes that were believed to belong to other members of the Razumovsky family (Alexei Grigorovich and Kirill Grigorovich) and descendants of OK Razumovsky along the lines of Repnin.

The manuscript part of the collection has two major sections: vocal-stage and chamber-instrumental music.

The first and most valuable section includes manuscripts representing different types of vocal, stage and vocal music (about 100 copies). Basically, these are handwritten scores of operas, cantatas, oratorios of composers of the 18th century. Almost all of them are copies made by professional transcribers of notes, but they can fairly be attributed to rare sources. The rarity of each score is further enhanced by the fact that, according to the traditions of its time, even the works of the same author with the same name sometimes had certain differences (for example, insert numbers or notes, other variants of musical text). The manuscripts of the scores of the vocal and stage works have been partially introduced to the scientific circulation (since the 1920s such well-known scientists as O. Dzbanivsky, A. Preobrazhensky,

Y. Keldysh, R. Pekelis, T. Livanova, V. worked with them. Protopopov, T. Schaeffer, K. Cherpukhova, L. Ivchenko, V. Shulgina, etc.). Among the particularly valuable scores stored in the collection are two operas by the Italian composer Genaro Astaritta, who, according to scientists, worked with Alex K. Razumovsky in 1786–1787. These are the opera *The Wanderer* (1786, in Russian, *The Wanderer*, the text by Knyazhnin) and *The Deserted Island* (1787).

The manuscripts of these operas, as indicated on the title page, are autographs of Astaritta. Excerpts from the opera *The Wanderer* were published in musicology literature (from the 1940s), performed in concerts. Among the handwritten copies of particular importance are the operatic pastiche “*Serenade*” (in Italian) and “*Cantata in honor of the Russian Tsar Alexander*” Fr. Marrakech.

The opera “*Serenade*” is represented by a set of orchestral voices (1747, in Italian “*Serenata*”). Its authors are King of Prussia, Frederick the Great, and his court musicians Graun, Kwantz, and Nickelman. The opera was reissued in the late XIX and early XX centuries. A copy of the opera in the Razumovsky Collection, made in the eighteenth century from the original, is today the second primary source of its study. A copy of the opera was probably donated personally by Frederick the Great Kirill Razumovsky during his stay in Berlin. An interesting but unattributed source was put into scientific circulation in 1970.

A clean (calligraphic) copy of “*Cantatas in Honor of Russian Tsar Alexander..*” (Leipzig, 1813) is made from the autograph of the Italian composer Fr. Morlakki. The cantata was commissioned by the composer with the assistance of M. Repnin (the son-in-law of O. Razumovsky, at the time of the cantata’s creation he was governor-general of Saxony). The autograph was not preserved. Of particular value are the copies of the operas by Anfossi and J. Sarti, who worked at the court of Catherine the Great (the originals of these works are kept in St. Petersburg).

Most of the manuscripts in the collection (about 250 copies) belong to chamber instrumental music. Preferably, these are copies of professional copyists or printers of the eighteenth century. By genre characteristics — it is chamber-instrumental music for ensembles of different composition (duets, trio, quartets, etc.), symphony orchestras (concerts, concerts, symphonies). Chronologically — from the 1930s to the beginning of the 19th century. Manuscripts, along with editions of the XVIII century, are of interest to performers and musicologists. The music from the chamber-instrumental section of the Razumovsky Collection has been played on the concert philharmonic stage since the 1940s. The handwritten notes of chamber instrumental music attract the attention of musicologists. This is not only a study, but also the publication of certain monuments (the works of J. H. Bach, D. Paeziello, etc.). Separate works from the chamber-instrumental part of the collection have been introduced to scientific circulation since the 1920s (O. Dzbanivsky, T. Sheffer, K. Cherpukhova, L. Ivchenko, T. Hnatov, B. Suta, Y. Rudchuk, V. Shulgina).

Various libraries of the world hold scores (autographs and copies) similar to those found in the Razumovsky's music collection. The number of such copies of one opera is from one, but almost never exceeds 20 copies in the world. The scores from the Razumovsky's Collection may accordingly be the second, third, and so on. The rarity of each score is further enhanced by the fact that, according to the traditions of its time, even the works of the same author with the same name could have certain differences (for example, insert numbers, notes, other variants of musical text). Most of the manuscripts have never been published, and the major part of the notes are rarities.

The Razumovsky's Music Library recreates the musical atmosphere of classicism in Europe and, along with a reflection of the works of J. Haydn, V.A. Mozart, L. Beethoven, gives an exhaustive picture of the works of the little-known composers of the eighteenth century known in our time. Thus, rare editions of works by composers J. Stamitz, K. Stamitz, H. Kanabih, F. Richter, A. Fils, D. Toeski, V. Kramer, T. Frenzl are represented in the collection by the Mannheim School, which played at the end of the 18th century role in the formation of the composing and performing style, which became the harbinger of the Vienna classical school. The collection also presents the composing schools of the 18th century in almost all European countries — Austria, England, Belgium, Italy, Germany, Poland, Russia, Ukraine, France, Czech Republic.

An important factor in the perception of Razumovsky's notations as a collection is the presence of eight hand-written catalogs of Alexey Razumovsky's Music Library, which are well preserved and give a bibliographic description of editions and manuscripts of chamber and instrumental music. These catalogs are the first perfect sample of the national music bibliography, have no world-class analogue, but, unfortunately, have not yet become a property of mankind, because they have never been published and their information is not available on the computer network. Catalogs compiled on the territory of Ukraine by an unknown author, are a unique monument of the world music bibliography, a reflection of the culture of Ukraine in the second half of the 18th century.

Catalogs are compiled on a systematic and alphabetical basis, based on the systematics of the genre of chamber instrumental music. The incipient inscribed in each work gives the right to refer these catalogs to the unique bibliographical directories of the eighteenth century, which are of world importance.

The catalogs are designed as a handwritten book on paper, the entries are made in French, and the designation is in Italian. Title page — handwritten but decorated with an engraved illustrated frame depicting the emblem of the Russian Empire, two laurel-wrapped columns, angels, etc. The binding is primordial and made in Razumovsky's workshop. It's cardboard in light brown leather. On the covers — monograms with gold embossed "ACP" (Alexey Razumovsky in Russian) under the graph column. All handwriting directories have the same look and make the reader

a striking aesthetic impression. Among the monuments of Ukrainian music from the Razumovsky's Collection, the Ukrainian Symphony draws attention.

The 18th Century Ukrainian Symphony, also known in musicology as "The First Ukrainian Symphony by an Unknown Author," was published in the *Journal de musique, dedle aus Dames: Pour le mois d'Octobre*. This magazine was published in St. Petersburg by Baron Ernst Vanjur. The full name of the journal "Journal de musique pour le clavier ou pianoforte, dedle aus dames par B.W. amateur" (Music for harpsichord or pianoforte dedicated to ladies b (aron) B (anjura), amateur). It was the October issue of Music Magazine... that remained the only known specimen in the world and is stored in the NBUV Music Formation Division among other unique documents of the Razumovsky's Collection as an outstanding monument of Ukrainian culture. The copy was restored in January 1993.

The author of the Ukrainian Symphony, featured in the October issue of Music Magazine..., is Ernest Vanjura (175 (?) — 1802 (?)), a Czech native of Waneberg, a harpsichordist, composer, publisher who served in the Imperial Theaters Directorate. There are two other Vanura's symphonies, Russian and Polish, in which the author also used Ukrainian songs.

Performing works by the leading artists of Ukraine works from the Razumovsky's collection becomes a real sensation, because the music of little-known composers is performed in Ukraine for the first time and greatly enriches the artistic life of professional musicians and amateurs.

Becoming Ukraine as a sovereign state calls for our country to enter the world information space. Today, Ukrainian art is experiencing a time of national revival and awareness of Ukraine's cultural heritage in the context of world value criteria. The new cultural policy attaches great importance to the study of Ukrainian musical culture in a global context and extrapolation of national achievements into a system of universal values. Familiarizing the world with such Ukrainian treasures as the Razumovsky's Music Library will help our art enter the global information space.

CONCLUSIONS

The process of revival of Ukrainian statehood requires not only the development of a modern political and economic system of Ukraine, but also a comprehensive study of its culture. To date, the problem is the return to the Ukrainian people of all spiritual values created by previous generations.

In this context, it is important to explore the unique memorial artdocuments of Ukrainian culture of the eighteenth century. Through the cultural traditions reflected in the handwriting and print heritage, communication between epochs and generations is made. Knowledge of one's ancestry, historical and cultural heritage contributes to the raising of national consciousness.

Respect for historical memory, the growth of historical consciousness and the pursuit of truth make one consider the history of outstanding manuscripts and prints as an organic phenomenon inherent in the culture of Ukraine. Numerous archival documents, rare publications, other source materials are needed to reproduce the true history of our country, determine the main ways of restructuring the national cultural policy and outline the prospects for the development of cultural processes in Ukraine in the 21st century. culture of Ukraine.

The crucial stages of human history are characterized by a radical transformation of the categorical model of the world. In the late twentieth — early 21st centuries on a world-wide scale, and such transformation occurs. The formation of a new model of the world occurs as a consideration of its various projects.

The genotype of global civilization was emerging in the Euroregion as a transformation of traditional cultures. Each era of the evolution of historical and philosophical thought left its mark on the formation of civilization. The idea of personality autonomy, its self-worth, necessity and possibility of self-realization is formed.

Therefore, the modern process of national development is characterized by the absorption of universal values. But it is not meant to reduce the national to the universal, but to acquire the ethnos the value of the national hypostasis of humanity, to uncover national archetypes in the context of their universal components.

Through the prism of the formation of a new scientific paradigm, the information space is regarded as a spiritual and energy information space, which ensures the entry of a person into a new socio-cultural field on the principles of compatibility, complicity and enrichment of ethnocultures.

Awareness of a new situation related to the creation of a technological society and its transition to an information one requires the development of an appropriate scientific paradigm of modern theory and history of Ukrainian culture. This is due to the evolution of modern philosophical views, according to which the center of the scientific picture of the world becomes a person with its search for the meaning of life, freedom of choice, self-actualization, creativity, ways of managing their own development. The humanization of culture involves processes of integration and differentiation, that is, the acquisition of progressive foreign experience and the preservation and development of their own national cultural heritage and traditions, in particular in the field of research and introduction into the scientific and cultural circulation of monuments of national history.

The digital presentation of music collections in the scientific electronic library, along with historical, art and bibliographic studies, envisaged the development of technology for creating digital copies and multimedia applications, which provided not only the visual display of handwritten notes and printed music materials, but also electronic media. reproduction of fragments (incites) or

completely some works from the Ukrainian musical heritage. Music subscripts are considered as elements of the search engine of the Scientific Electronic Library, and sound reproduction of certain music works as a network digital library of musical materials.

SUMMARY

The present article is based on the problem of research and introduction into the scientific and cultural circulation documents of Musical Ukrainica of rare note manuscripts and rare editions that make up the treasury of Ukrainian national culture and are of world importance. A source search led the author of the article to demonstrate and analyze individual artdocuments of Ukrainian music culture. Among them are Mykola Diletsky's party concerts, which are stored in the funds of the National Library of Ukraine by V. Vernadsky (NBUV); handwritten variations of Elizabeth Belogradskaya as an example of the first large-scale Ukrainian work (autograph at the Berlin State Library); Maxim Berezovsky's Three Clavier Sonatas from the National Museum in Krakow; note collection of the Razumovsky's family in NBUV funds. The article presents the attribution and scientific analysis of the presented documents of Ukrainian musical culture of the 18th century.

REFERENCES

1. Arkhiv Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho, m. Kyiv (Arkhiv NBUV), f. 1, op. 1, od. zb. # 35, Dzbanivskiy O. T. Muzychna biblioteka Rozumovskoho O. K. (z arkhivu notnoi biblioteky UAN) [Dzbanivskiy OT Music library of Razumovsky O. K. (from the archive of the UN Music Library)], 89 ark. (in Ukrainian)
2. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho, m. Kyiv (IP NBUV), f. KR 3, # 39, # 121184; f. KR 3, # 38, # 121185; f. KR 4, # 36, # 121036; f. KR 4, # 34, # 121034; f. 342, #19; f. KR, # 26, # 120920; f. KR, # 27, # 120921. (in Ukrainian)
3. Ivchenko L. V. (2004) Rekonstruktsiia notnoi kolektsii O. K. Rozumovskoho za katalogamy XVIII st. [Reconstruction of O. K. Rozumovsky's music collection according to the catalogs of the XVIII century]. Kyiv: HAH Ukrainy im. B. I. Vernadskoho. 644 p. (in Ukrainian)
4. Shulgina V. (2002) Establihmnt of Multimedia Historic and Cultural Resource of Multipurpose Electronic Library. Elektronische Bildverarbeitung & Kunst, Kultur, Historie. EVA Conference International. Berlin. P. 184–189.
5. Shulhina V. D. (2007) Narysy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury: dzhereloznachyi poshuk [Essays on the History of Ukrainian Musical Culture: A Source Study]. Kyiv: NAKKKiM. Pp. 14-23. (in Ukrainian)

6. Shulhyna V. D. (2002) Notnyi arkhiv Razumovskikh v kontekste evropeiskoi kulturi vtoroi polovyni XVIII veka [Razumovsky Music Archive in the Context of European Culture of the Second Half of the Eighteenth Century]. Russkyye muzikalnye arkhyvi za rubezhom. Zarubezhnye muzikalnye arkhyvi v Rossyy : nauch. trudi Moskovskoi hos. konservatoryi im. P. Y. Chaikovskoho. Moskva: Moskovskaia hos. konservatoryia im. P. Y. Chaikovskoho. Sb. 31. Pp. 37–41. (in Russian)
7. Shulgina V., Yakovlev O. (2004) Presentation of Ukrainian Old Printed Book and Music Manuscripts of the Orthodox Church in the Digital Space // Electronic Imaging & the Visual Arts. EVA 2004 Florence. Bologna: Pitagora Editrice, 2004. P. 8.
8. Stepanenko M. (1995) Sonata dlia skrypky i chembalo Maksyma Berezovskoho [Sonata for violin by Maxim Berezovsky] // Ukrainskyi muzychnyi arkhiv. Kyiv: Tsentr muzinform. P. 6–8. (in Ukrainian)

Information about the author:

Shulgina V. D.,
Doctor of Art Criticism, Professor,
Professor of the National Academy
of Culture and Arts Management
orcid.org/0000-0001-6007-2901

НОТАТКИ

НОТАТКИ

НОТАТКИ

НОТАТКИ

Izdevniecība «Baltija Publishing»
Valdeķu iela 62 – 156, Rīga, LV-1058

Iespiests tipogrāfijā SIA «Izdevniecība «Baltija Publishing»
Parakstīts iespiešanai: 2020. gada 11. augusts
Tirāža 300 eks.