

УДК 7.016.4

Ірина Тютюнник

**РОЛЬ ОРНАМЕНТУ В СТИЛІСТИЧНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ СТАНКОВОГО ТВОРУ  
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*У статті охарактеризовано варіативність трактування орнаментальних форм у вітчизняних станкових роботах. Показано, що в період модерну візерунок виступав засобом зближення декоративного та образотворчого мистецтва. У творчості авангардистів принципи національного орнаментування служили засобом формальної мови в сюжетному творі. В період нонконформізму візерунок був способом освоєння української традиційності. Простежено, що в сучасному професійному живописі автентичний орнамент сприймається як ознака етнохудожнього мислення, засіб естетизації станкового твору.*

**Ключові слова:** орнамент, ритм, декоративізм, естетизація, фольклоризм, необароковість.

Ірина Тютюнник

**РОЛЬ ОРНАМЕНТА В СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ  
СТАНКОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ  
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

*В статье характеризуется вариативность трактования орнаментальных форм в отечественных станковых работах. Показано, что в период модерна узор выступал средством сближения декоративного и изобразительного искусства. В творчестве авангардистов принципы народной орнаментации служили средством формального языка в сюжетном произведении. В период нонконформизма узор был образом освоения украинской традиционности. Прослежено, что в современной профессиональной живописи аутентичный орнамент воспринимается как признак этнохудожественного мышления, средство эстетизации станкового произведения.*

**Ключевые слова:** орнамент, ритм, декоративизм, эстетизация, фольклоризм, необарочность.

Iryna Tyutyunnyk

**ROLE OF ORNAMENT IN THE STYLISTIC ORGANIZATION OF EASEL FIGURATIVE  
ART PAINTINGS IN UKRAINE IN THE XX – IN THE EARLY XXI CENTURY**

*The goal of the research is to retrace the evolution of the role of different ornament usage levels in the stylistic organization of the figurative arts work at the times of Ukrainian modernism, avant-garde, socialist realism and post-modernism. For that purpose the variability of the ornamental forms interpretation starting from decorativism, folklorism up to their functioning as a self-sustaining form in the particular native easel painters practice is characterized.*

*In the modern time works the ornament was used to emphasize the painting harmony, to get the aesthetic enjoyment from its contemplation. Such a picture was given an emphasized and predominant decorative basis, syncretism. During the avant-garde period the artists refer to the language of popular ornament in order to experiment and create unrealistic, "pure", abstract paintings. Using only separate ornamental modules, thanks to the common forming creative method (by means of ornament architectonics, culture of the color, artistic figurativeness of the pattern) the artists reached formal, relatively laconic works (K. Melevych, M. Kasperovych, M. Bojchuk and others). The creative search of Bojchuk-followers in the decorative art such as O. Sajenko, S. Kolos,*

*G. Narbut, F. Krychevskiy corresponded to the avant-garde stylistics (especially to the constructivism). By constructing their proper ornamental structures they embraced the distinctive national idea. It is demonstrated that such modern and avant-garde practices with courageous usage of the metrics and rhythm in figurative, graphic works, Gobelin tapestry, panel pictures prepared the ground for the national sixties' monumentalism, and, later, for the polymorphism, collaging, postmodern art formalism.*

*During the socialist realism period the ornament played the role of the national cultural marker within the framework of the prevailing ideology and operated mainly in terms of so-termed stencils that are simplified in terms of coloring and form factor. In the sixties' easel works the ornaments got a special sounding. It was a result of the painters' insight into the national identity issue by their interest towards "peasant", "Carpathian" topics in line with folklorism and monumentalism. At that time in the artistic environment such personalities as I.-V. Zadorozhnyi, V. Zaretskyi can be placed a special emphasis on. The ornamentalism of these artists impresses with their aesthetics, magnificence of motives interpretation, reality romanticization, ornaments' symbolism, and first of all with their distinctive individualism.*

*It is traced that in the last decades of the XX th cent., and especially in the early XXI cent. in the professional figurative arts the usage of the popular or author's ornament aesthetics has the role of an experimental element in the individual painter's technique, representing the most completely the penchant of the contemporary art for collaging, multilayerness, philosophical characters' interpretation. The sum of works representing the appeal to ornamental forms in the context of the Ukrainian folklore plotline is predominant. It is revealed that operating either exclusively the ornamental fragments (modules) as self-sustaining motives or where the ornament covers the background, the clothes, overlaps the landscape etc. is a relatively new variant. It's the authentic ornament that the most often is subject to the interpretation through defragmentation, laying-up, collaging, decontextualization (O. Kaznokh, D. Struk) due to the fact that it's almost impossible to add anything to this already perfect structure. The painters' modeling of the rhythm in the painting from the ornaments deprived of the ethnography features (I. Romanko, O. Andruchtchenko, L. Korzh-Radko) is more rare.*

*It's studied out that during the analyzed period, notwithstanding the permanent reference to ornamentation as to the folklore figurative component, but with different levels of the "dialogue" with ethnic art: starting from the experiment to make up a formal plastic language, insight into the national identity issue, up to the creation of aestheticized non-baroque product, a complex design work with inserted conceptual ideas.*

**Keywords:** *ornament, rhythm, decorativism, aesthetization, folklorism, neo-baroque style.*

Звернення до орнаменту спостерігалось безперервно протягом ХХ ст. у творах українського візуального мистецтва та виражало основні світоглядні тенденції в розвитку культури. Можемо говорити про орнамент у станкових творах цього часу в основному як про складову образотворчого фольклору. На початку ХХІ ст. у сучасній професійній практиці застосовують естетику народного чи авторського орнаменту як експериментальну складову індивідуальної техніки художників, якнайповніше відображаючи тяжіння сучасного мистецтва до колажності, багат шаровості, філософського трактування образів. Візерунок виступає тут яскравим доповненням до створення художнього образу і все частіше стає навіть єдиним, самодостатнім елементом станкових композицій.

Важливими для розгляду теми є загальнотеоретичні та історико-мистецтвознавчі праці, в яких предметом аналізу виступає сутність та специфіка орнаменту як особливого мистецтва. Зокрема цінними є дослідження про художню самоцінність орнаменту Н. Лоліної [8]. Розкриттю теми прислужилася низка публікацій про тенденції розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва ХХ ст. та орнамент як граничний ритм певних часових періодів – Д. Величка [2], О. Лагутенко [5], М. Юр [13], Н. Янішевської [14], та Р. Яціва [15].

К. Гончар [3], О. Ліщинська [7] та О. Петрова [10] звернули увагу на фольклор як засіб виявлення національної ідентичності у творах образотворчого мистецтва, зокрема на орнамент як потужне джерело інспірації сучасних митців. О. Ліщинська, крім цього, розглядає

неофольклоризм та необароковість як характерну ідею української культури [6; 7]. Із цих досліджень випливає, що найвиразнішими складовими неофольклоризму в українському мистецькому середовищі є етнічно насичена орнаментальність та колористика, які виступають засобами для інтерпретації чи цитування, а необарокове тяжіння до символів та образів минулого проявляється у зверненні художників до палімпсестності.

Цінною є спроба розглянути концепцію станкового “орнаменталізму” як явища сучасної культури художника і теоретика М. Преснякова на прикладі творчості російських художників (зокрема ідеолога течії О. Акіндінова) [11; 12]. Він коротко описав історичні випадки орнаментування в живописних творах, деякі питання переходу ритмічних мотивів з декоративного у станкове образотворче мистецтво, які стали проявлятися з кінця XIX – початку XX століть. Неточною, на наш погляд, є думка автора про те, що сучасний орнаменталізм у станкових творах відмінний за стилеутворюючими чинниками від принципів постмодернізму. Окремого ж дослідження про орнаменталізм як засіб художньої мови вітчизняного станкового образотворчого мистецтва розглянутого періоду нема.

Мета статті – простежити еволюцію ролі різних рівнів орнаментування у стилістичній організації твору образотворчого мистецтва в періоди українського модерну, авангарду, соцреалізму та постмодернізму, охарактеризувати варіативність трактування орнаментальних форм у межах декоративізму, абстрактного орнаменталізму, фольклоризму, а також показати особливості їх функціонування як самодостатньої естетичної форми у практиці окремих вітчизняних художників-станковців.

На початку XX ст. орнаментальні мотиви виразно застосовували у станкових творах українські художники періоду модерну й авангарду, повертаючи у бік декоративності та умовності.

Пластична лінійна основа орнаментів стала невід’ємною складовою стилю модерн, де вони “вкристалізувалися” у зображення. Тут орнамент відігравав структурувальну функцію, тобто формував усталену ритмічну конструкцію, вносив гармонію, “оживляв” картину, позбавляв хаотичності і безладу, навіював спокій, надавав образного трактування дійсності [2]. Витонченість, любов до декору, орнаменталізація форми відображала “особливе розуміння прекрасного як загадкового, тендітного, незахищеного, спонтанного” [5]. Такими є портрети Михайла Жука, де образ людини доповнено динамічним символічним візерунковим глом. Згодом, у 1960-х роках, цей прийом використовував Григорій Синиця, також опоестизовуючи образи портретованих. Принципи стилізації, які приводять до конструювання орнаментального ритму, спостерігаємо в М. Жука і в панно з квітами. У творчості художника цей прийом з конструюванням орнаментальних модулів виступав основою синтезу станкових і декоративних форм, поетичної сюжетності та килимовості.

Як вважає О. Лагутенко, у 1920-ті роки “орнаменталізм розглядався як закон умовності форми і простору, повторення орнаментального мотиву – як посилення ритмової суті явища, тобто домінували формальні вияви” [5, с. 92]. Такий ритм, на думку М. Юр, був виразним стилеутворюючим чинником у живописних та графічних неопримітивістських композиціях бойчукістів і в комплексі з іншими художніми засобами (площинністю, прийомом згрупування образотворчих форм у трикутник, триразовим повтором фігур та ін.) зближав їх з орнаментом [13]. Наприклад, у творі М. Касперовича “Качки” (1920) декоративний характер річки переданий через умовно-геометричні зигзагоподібні хвилі, що передають воду не як таку, а як знак води, “умовну” поверхню, створюючи тим самим гармонійний художній образ [13]. Послідовники бойчукістів у декоративному мистецтві В. Кричевський, О. Саєнко, С. Колос, Г. Нарбут створювали власні орнаментальні структури, сповідуючи виразно національну ідею. Спільною рисою їхньої творчості було розуміння конструювання орнаменту як особливої, важливої складової у творчості художника. Ці ритми проникали і в картини, гобелени, панно. Це були переважно геометричні чи геометризовані конструкції, що відповідали стилістиці авангарду, зокрема конструктивізму. Орнаменти Василя Кричевського не мали станкового втілення, проте, розробляючи “чисті”, абстрактні візерунки, протилежні “прикладним”, він виводив їх у ранг самодостатніх. Митець вважав, що можна прикрасити житло орнаментальним панно на стіні, як прикрашають його зразком образотворчого мистецтва. Це панно може бути

орнаментальним килимом, а може бути і спеціально намальованим орнаментом – твором абстрактного мистецтва [9, с. 120].

Українські художники-авангардисти, зокрема супрематисти, використовували принципи побудови народного орнаменту як спосіб відійти від реалізму зображення, надати твору мистецтва суб'єктивного звучання. Не маючи виразно ознак орнаменту, їхня абстрактна пластична мова все ж мала з ним спільний формотворчий метод – геометризм (наприклад, принципи побудови візерунка плахти, горизонтальне та вертикальне членування поля писанок тощо).

У період соціалістичного реалізму увага до орнаменту як до формальної ознаки чи окраси картини різко спадала, художники надавали більшого значення ідейному наповненню зображеного мотиву чи сюжету, професійності його реалістичного виконання. Натомість у станкових роботах орнамент став засобом фольклоризму. Він практично перебазувався у декоративне мистецтво, при цьому значно спрощуючись, збіднюючись колористично і конструктивно. Як стверджує Р. Яців, завдяки введенню орнаменту у пластичну структуру композицій формувалася фольклорна реальність, в якій проблеми того часу вплітались у тему народного і традиційного, а твори дещо втрачали свою жанрову приналежність, зближуючись із декоративною образністю народного мистецтва [15, с. 46].

У контексті соцреалізму творче перевтілення українського фольклору відродилось у творчості митців 1960-х років. Найповніше, найяскравіше застосування візерунка у станкових роботах спостерігаємо в Івана-Валентина Задорожного, Віктора Зарецького. Витоками творчості І.-В. Задорожного було народне мистецтво, іконопис і школа М. Бойчука, що зумовило відмову від пластичного зображення картини третього виміру. Важливою складовою побудови образу в нього є оперування виразно національним, з рисами монументального вислову, орнаментом у створенні образів українських народних героїв, ілюстраціях до казки “Кирило Кожум’яка”. Авторська інтерпретація дало змогу зробити це органічно, ввести візерунок у сюжет не як етнографічну вставку, а як повноцінну фігуру картини [4]. Орнамент, а саме мотив дерева життя, вазона чи гілки, часто при цьому набував символічного звучання, допомагав художникові максимально наблизитися до народної мови виразу в образотворчому мистецтві (“Сину, збагати світ”, “Григорій Сковорода”, “Сім’я” та ін.).

По-іншому користувався орнаментом Віктор Зарецький. Він щедро ввів ритмічний квітковий і абстрактний візерунок у пейзажі, портрети, тематичні композиції, перетворюючи їх на суцільно орнаментоване поле картини. Художник декорував поверхню полотна кольоровими цятками, мазками, смугами, виткими неосесційними лініями. Дослідники творчості митця пов’язують таку схильність до орнаменталізації досвідом мозаїчної кладки, що допомагало збагатити картину вишуканістю кольорових поєднань, декоративними елементами, ритмізувати її [1].

Ще не усвідомлене В. Зарецьким звернення до орнаментальної мови формувалось у т. зв. “селянському” циклі творів (1960–1965). Тут чітко проглядається захоплення красою, гармонією та поезією українського народного мистецтва. У цей період орнамент є реалістичним, його видно на одязі та текстилі тла, хоч і трактований він доволі узагальнено, часто як кольорові плями. Виразною картиною цього часу, де тему вирішено декоративно та символічно, є робота “Господиня” (1965). Тут зображена дівчина на тлі вишитих подушок. Проте орнамент на них писанковий, і тому виглядають вони як величезні великодні яйця.

Декоративність “селянського” періоду поступово розвинулась у нову, “неосесційну” авторську мову художнього вислову, побудовану на декоративному інтерпретуванні задуму. Наприклад, у творі “Два голови” (1977) орнамент ще ледь проглядається за виразним ритмом повтору реальних форм колосків пшениці [1, с. 121]. У другій половині 1980-х років (після відкриття автором для себе творчості Г. Клімта) естетизм символічних композицій та портретів В. Зарецького став сміливішим, з перебільшеними метафорами, орнаментальні ритми густо встеляли все тло та зображені фігури. На суцільний візерунок перетворились і пейзажі Зарецького (“Маки”, 1981; “Сад квітне”, “Мальви”; 1986, “Сполохи”, 1989). Згодом любов до “барокової” пишності орнаменту спостерігаємо в учениці В. Зарецького Марини Соченко (“Коровай” (1989); “Баба Одарка”, “Онуки не їдуть” (1992).

У період 1960–1970-х років Р. Яців вбачає у введенні декоративних елементів формальну організацію і графічного аркуша: “Геометричній стилізації піддаються навіть елементи, які за своєю природою не мають нічого спільного з таким членуванням форми, як дрібні, подовгасті, загострені внизу трикутнички, що ніби відтворюють фактуру трав’яного покриття, або горизонтальні рисочки, що позначають небо” [15, с. 47]. Простежуємо тут інспірацію з ілюстраціями до казки І. Франка, що виконав П. Ковжун (1928).

На початку ХХІ ст. митці все відвертіше схиляються до ритмізації простору станкової картини за допомогою орнаменту (як народного, так і позбавленого рис автентичності). Значний масив творів побудований на введенні у сюжет національного візерунка, переважно осучасненого (Г. Сова, І. Проців, І. Пантелеймонова, О. Гудима та ін.). Мистецтвознавці окреслюють таку тенденцію як неофольклоризм чи необароковість. При цьому зображення орнаменту не є самоціллю, а використовується лише для надання сюжетному твору певного настрою. Вважаємо, що попри сповідування національної ідеї, першочергово, все ж, сучасні художники за допомогою орнаменту прикрашають твір мистецтва, що відповідає тенденції сучасної культури до естетизації всіх сфер життя.

У циклах Олесі Казнох (“Так природно”, “Співставлення”, “Орна земля”, 2017) художниця у живописні полотна оригінально ввела клаптики тканини з фрагментами вишивок і гаптування, створюючи своєрідні колажі. Колористику пейзажів тут вдало доповнюють частинки вже вицівленої матерії, співзвучної за настроєвістю з барвами природи. Любов мисткині до рукотворного текстилю виливається у чуттєві, душевні полотна.

Дуже органічно орнамент сприймається у текстильних станкових творах. Наприклад, роботи Лілії Лупул, гобелени Ярослави Ткачук та ін. Попри вимушеність утворення узорівмісних поверхонь способом поверхневої чи структурної орнаментации тут, усе ж, спостерігаємо свідомо виражене ритмування ниток, мотивів, повтор елементів декору площин.

Порівняно новим варіантом вітчизняного сучасного живопису є оперування тільки орнаментальними фрагментами (модулями) як самодостатніми мотивами. Так, вже згадувана О. Казнох, у групі творів “Моє ремесло” (2013–2015) ретельно відтворила фарбами мотиви українського народного орнаменту. Таким чином вона передала своє захоплення абстрактністю, експресією, символізмом, сміливою стилізацією живої природи автентичних візерунків.

По-іншому відтворює фрагменти візерунків (вишитих, розписних чи вибійчаних) львівський художник Денис Струк (серія робіт “Палімсест” 2012). Відсутність сюжету він компенсує цікавим колоритом – накладає яскраві орнаменти, що ніби світяться, на неоднорідне кольорове тло. Утворюється своєрідний муар, що наближає зображення до комп’ютерної графіки. Барви неначе частково стерті, через них проглядається інший кольоровий шар. Тут наочно продемонстровано барокову палімпсестність, характерну для вітчизняного постмодерного мистецтва [6].

Із окремих квадратних полотен зі зображеними орнаментами вишивки складається і мозаїчний проект “Неофольк” сучасного художника Миколи Маценка. На виставці “Велике і величне” у Мистецькому Арсеналі (2013) було виставлено на одній стіні 140 таких картин. За словами М. Маценка, безкінечний повтор однієї і тієї ж графічної схеми, але щоразу з різним кольоровим наповненням, нагадує речитатив у коломийках і трактується як “безперервний процес, як, власне, сама народна творчість”. І хоча задум цього проекту саме в множинності фрагментів, звернення до національного орнаменту як до актуального сьогоденню, все ж, незаперечне [3].

Часто художники моделюють авторський сігчастий орнамент як заповнення тла чи інших фрагментів картини. Таким орнаментом позначений інтелектуальний живопис Ігоря Романка, який запозичує мову вислову в народного мистецтва та іконопису. Митець адаптує реальний пейзаж до рівня знаку, символу, наділяє його статикою, споглядальністю, стриманим колоритом, досягаючи цим стану позачасовості. Він рівномірно заповнює смислові шари цятками, смугами, схематичними зображеннями дерев тощо.

Використовує орнамент і Людмила Корж-Радько. Роботи художниці сюжетні, вишукано фігуративні, а застосування орнаменту на одязі та тлі дає їй змогу досягати легкості, двовимірності та декоративності зображень.

У заповненні смислових площин однаковими елементами простежуємо аналогію з творами народних митців, які особливо умовно моделюють навколишній світ. Наприклад, у “пейзажах” М. Приймаченко кожен елемент простору означений основною прикметою: на лузі повторюється квітка, у череді – корови, у воді – риби, зображені однакові дерева, візерунки тощо.

Стилізацією предметного середовища до рівня візерунка, створенням тільки орнаментальної структури із уведенням окремих мотивів характерний живопис Оксани Андрущенко. Її натюрморти, композиції на релігійну тематику є прикладом геометризованого орнаменталізму.

Орнамент як ритм проникає і в композиції релігійної тематики, особливо в молодих художників. Так, Михайло Тимчук поєднує в іконах реалістично прописані лики та площинне тло, яке повністю покрите сітчастим орнаментом. Митець органічно колажує в одному полотні різномасштабні пишні барокові орнаменти. Вони надають творам декоративності та піднесеного звучання образу.

У звітній виставці на честь 20-тиріччя кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв простежуємо у багатьох роботах часто нетрадиційний візерунок і не тільки там, де він розміщений в автентичних іконах. Цей візерунок варіюється від ледь помітних прорисів (наприклад, ритмічне зображення риб у воді чи візерунок на позолоті німба), виразної прикраси тла й аж до введення його у твір центральною фігурою (дерево життя). Варто зазначити, що часто це авторські орнаменти, які лише віддалено нагадують прототип. Окрім того, в усі композиції на релігійні теми проникають сучасні живописні техніки – гра фактур, великі масштаби творів, стилізація, що межує з абстрактністю, мінімалізм виражальних засобів, а орнаментованість підсилює естетику, збагачує скупість кольорової компоненти.

Використання етномотивів відповідає тенденції сучасної культури естетизації всіх сфер життя, де на перше місце виходить чуттєвість, а не розум. Реалії мистецтва сьогодення показали, що орнамент можна використовувати як повноцінний і навіть єдиний елемент полотна, не як декоративну прикрасу, а як самостійну художню форму.

Отже, підсумовуючи досліджений матеріал, доцільно зазначити, що протягом розглянутого періоду хоч і відбувалося неперервне звернення до орнаментики як до складової образотворчого фольклору, але з різним рівнем “діалогу” з етномистецтвом.

У модерні візерунок (переважно рослинний) виступав засобом синкретичності через зближення декоративного та образотворчого мистецтва. Тут його першочергове значення – втілення краси, гармонії.

Для авангардистів принципи автентичного орнаментування служили експериментом, поштовхом до зміни художньої мови в бік створення “чистих” абстрактних композицій. Орнамент не зображували як такий, використовували тільки принципи орнаментування, надреалістичні (тобто декоративні) засоби народного мистецтва (архітектоніка геометричного орнаменту, культура кольору, художня образність мотиву).

Бойчукісти та їх послідовники вважали орнамент прикладом домінування формальних виявів у сюжетному творі (умовності форми і простору, посилення ритмової суті явища) та втіленням національної ідеї.

У період нонконформізму візерунок у станкових творах служив виразною національною ознакою, засобом освоєння української традиційності, надавав твору монументальності звучання. Це окреслило у вітчизняному мистецтві поширену тенденцію фольклоризму.

Орнаментальне трактування сюжетних творів лише зрідка виступало як авторська манера. Відбувалося це не стільки завдяки стилізації форм, скільки через уведення декоративних елементів у зображувані площини.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. автентичний орнамент сприймається як ознака етнохудожнього мислення, засіб оригінальної естетики пластичної мови та колориту станкового твору, формуючи течію неофольклоризму, небароковості. Порівняно новим варіантом вітчизняного сучасного живопису є оперування тільки орнаментальними модулями як самодостатніми мотивами. Тут спостерігаємо реплікацію з певним осучасненням – зміною колориту, розмірів, комбінацій. Часто художники моделюють авторський сітчастий орнамент як заповнення тла чи інших фрагментів картини.

Така схильність сучасних митців до орнаментального трактування картинного поля призводить до створення полотна методом повтору головних чи другорядних фігуративних мотивів зображення, а також виконання серійних картин. Тому перспективу подальших досліджень бачимо у характеристиці модульності як нової форми подачі твору образотворчого мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького / О. Авраменко. – Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 239 с.
2. Величко Д. О. Роль національного орнаменту як порятунку від деструкції “розірваного” часу / Величко Дмитро Олександрович // Ювілей НАОМА: шляхи розвитку Українського мистецтвознавства. – Тези і матеріали доповідей Міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів (21 травня 2015 року). – С. 5–6.
3. Гончар К. Точки перетину образотворчого фольклору та contemporary art у новій формі презентації мистецтва / Катерина Гончар // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології / Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України ; [редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Роготченко (гол. ред.), А. О. Пучков (заст. голови) та ін.]. – К. : Фенікс, 2013. – Вип. 9. – С. 17–22.
4. Дробот А. О. Від натуралізму до новітньої інтерпретації прадавніх образів (Іван-Валентин Задорожний) / О. А. Дробот // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : збірка наукових праць. – Харків, 2009. – Вип. 5. – С. 54–59.
5. Лагутенко О. GRAPHEIN Графіки. Нариси з історії української графіки ХХ століття / Ольга Лагутенко. – К. : Грані-Т, 2007. – 168 с.
6. Ліщинська О. Вияви національно-культурної ідентичності в сучасній українській візуальній культурі / Ліщинська Ольга // Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія “Культурологія”. – Вип. 14 (Ч. 1). – 2014. – С. 89–97.
7. Ліщинська О. І. Неофольклоризм як ідея сучасної української художньої культури / О. І. Ліщинська // Гілея: науковий вісник : зб. наук. праць. – К. : ВІР УАН, 2012. – Вип. 65 (№ 10). – С. 390–394.
8. Лоліна Н. А. Орнаментальне мистецтво як феномен художньої культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. “Теорія і історія культури” / Лоліна Н. А. – К., 2006. – 19 с.
9. Павловський В. Василь Григорович Кричевський : життя і творчість / Вадим Павловський. – Нью-Йорк : Вільна Академія Наук у США 1974. – 316 с.
10. Петрова О. М. Художній авангард як модель “національного стилю” / О. М. Петрова // Культурологічні студії : зб. наук. праць. – Вип. 2 ; [Редкол.: О. Погорілий (гол. ред.) та ін.]. – НаУКМА. Каф. культурології та археології. – К., 1999. – С. 221–229.
11. Пресняков М. Орнаменталізм в изобразительном искусстве и структурность композиционного мышления / Максимилян Пресняков. – Рязань : Русское слово, 2013. – 240 с.
12. Пресняков М. А. Орнаменталізм как источник композиционных, пластических и ритмических идей в изобразительном искусстве и дизайне / М. А. Пресняков // Подготовка специалистов в сфере культуры и искусства : опыт, проблемы, перспективы: сб. материалов межвуз. науч.-практ. конф. (Рязань, 17 нояб. 2010 г.) / Ряз. заоч. ин-т (фил.) Моск. гос. ун-та культуры и искусств; сост. и науч. ред.: Е. В. Литовкин, И. Г. Хомякова, О. А. Самородова. – Рязань : Изд-во РИНФО, 2011. – С. 250–255.

13. Юр М. Ритм як стилетворний чинник у побудові простору живописних творів М. Бойчука та бойчуківств / Марина Юр // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – К. : ППСМ АМУ; КЖД “Софія”, 2009. – Вип. 10. – С. 21–28.
14. Янішевська Н. С. Авангард та орнамент : взаємовплив практичних рішень / Н. С. Янішевська // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Ерделівські читання” (Ужгород, 12–14 травня 2011 р.). – Ужгород : Гражда, 2012. – С. 215–222.
15. Яців Р. М. Львівська графіка. 1945–1990. Традиції та новаторство / Яців Р. М. – К. : Національна думка, 1992. – 120 с.

#### REFERENCES

1. Avramenko, O. (2006). *Terezy doli Viktora Zaretskoho* [Viktor Zaretskyi's destiny balance], AMU Contemporary art problems Institute, Kyiv, Intertekhnolohiia. (in Ukrainian).
2. Velychko, D. O. (2015). National ornament role as an escape from the “torn” time destruction, *Yuvilei NAOMA shliakhy rozvytku Ukrainskoho mystetstvoznavstva* [NAOMA Anniversary : Ukrainian study of art ways of development], Speaking notes and materials of Interuniversity scientific conference for young scholars, doctoral candidates and students, May 21, 2015, pp. 5–6. (in Ukrainian).
3. Honchar, K. (2013). Points of coincidence of figural folklore and contemporary art in a new form of art representation, *MIST : Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia : zb. nauk. pr. z mystetstvozn. i kulturolohii, In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrainy; redkol. : V. D. Sydorenko (holova), O. O. Rohotchenko (hol. red.), A. O. Puchkov (zast. holovy) ta in.* [MIST : Arts, history, modern times, theory : collection of studies in study of art and culturology], Kyiv, Feniks. – Issue 9, pp. 17–22. (in Ukrainian).
4. Drobot, A. O. (2009). From naturalism to the newest interpretation of ancient appearances (Ivan-Valentin Zadorozhnyi), *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv : zbirka naukovykh prats* [Herald of Kharkiv State Academy of design and art : collection of scientific works], Kharkiv, Issue 5, pp. 54–59. (in Ukrainian).
5. Lahutenko, O. (2007). *GRAPHEIN Hrafiky. Narysy z istorii ukrainskoi hrafiky XX stolittia* [GRAPHEIN Graphic arts. Drawings from history of Ukrainian graphics of XX cent.], Kyiv, Hrani-T. (in Ukrainian).
6. Lishchynska, O. (2014). Manifestations of the national and cultural identity in the Ukrainian contemporary visual culture, *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia”. Seriia “Kulturolohiia”* [Scientific notes of the National University “Ostroh academy”. Series “Culturology”], Issue 14 (Part 1), pp. 89–97. (in Ukrainian).
7. Lishchynska, O. I. (2012). Neofolklorism as an idea of the Ukrainian contemporary artistic culture, *Hileia: naukovyi visnyk : zb. nauk. prats* [Guileja : scientific Journal : collection of scientific works], Kyiv, VIR UAN, Issue, 65 (no. 10), pp. 390–394. (in Ukrainian).
8. Lolina, N. A. (2006). “Ornamental art as a phenomenon of artistic culture : abstract of a thesis for a Candidate Degree in Study of arts” Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 17.00.01, Kyiv, 19 p. (in Ukrainian).
9. Pavlovskiy, V. (1974). *Vasyl Hryhorovych Krychevskiy : zhyttia i tvorchist* [Vasyl Grygorovych Krychevskiy : life and creativity], New York, Free Academy of Sciences in the United States of America. (in Ukrainian).
10. Petrova, O. M. (1999). Artistic avant-garde as a model of “national style”, *Kulturolohichni studii : zb. nauk. prats* [Culturological studies : Collection of Scientific Works], Vol. 2, NaUKMA. Department of Culturology and Archeology, Kyiv, pp. 221–229. (in Ukrainian).
11. Presniakov, M. (2013). *Ornamentalizm v izobrazitelnom iskusstve i strukturnost kompozicionnogo myshleniya* [Ornamentalism in figurative art and structural properties of compositional thinking], Ryazan, Russkoe slovo. (in Russian).
12. Presniakov M. A. (2011). Ornamentalism as a source of compositional, figurative and rhythmic ideas in figurative arts and design, *Podgotovka spetsialistov v sfere kul'tury i iskusstva : opyt, problemy, perspektivy* [Specialization training in the culture and art domain : experience, issues,



- prospects] Collection of interuniversity scientific practical conference materials, Ryazan', November 17, 2010, Ryazan, Izd-vo RINFO, pp. 250–255. (in Russian).
13. Yur, M. (2009). Rhythm as a factor of style making in the space of figurative paintings construction by M. Boichuk and Boichuk-followers, *Mystetstvoznavstvo Ukrainy : zb. nauk. prats* [Art Studies of Ukraine: a collection of scientific works], Kyiv, IPSM AMU; KZhD “ Sofiia”, Issue 10, pp. 21–28. (in Ukrainian).
14. Yanishevska, N. S. (2012). Avant-garde and ornament : interference of practical solutions, *Naukovyi visnyk Zakarpatskoho khudozhnoho instytutu* [Scientific Journal of Transcarpathian artistic institute] Materials of Interuniversity scientific practical conference “Erdelivski Reading”, Uzhgorod, May 12–14, 2011, Uzhgorod, Grazhda, pp. 215–222. (in Ukrainian).
15. Yatsiv, R. M. (1992). *Lvivska hrafiika. 1945–1990. Tradytsii ta novatorstvo* [Lviv graphic arts. 1945–1990. Traditions and innovation], Kyiv, Natsionalna dumka. (in Ukrainian).

УДК 74.01/.09 (569.5)

Самер Аль Равашдех

#### СТАНОВЛЕННЯ ТА КОРОТКА ХАРАКТЕРИСТИКА СУЧАСНОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ЙОРДАНІЇ

*У статті виявлено чинники, що впливали на становлення графічного дизайну Йорданії, розкрито основні етапи і напрями його розвитку впродовж ХХ століття. Охарактеризовано універсальну та унікальну тенденції розвитку графічного дизайну, синтез яких і створює загальне візуально-семіотичне середовище країни. Втілення національних цінностей у графічних формах, відкритість до діалогу з європейськими культурно-мистецькими традиціями та розвиток цифрових технологій формують образ сучасного графічного дизайну Йорданії.*

**Ключові слова:** Йорданія, графічний дизайн, традиція, арабська каліграфія, цифровий дизайн.

Самер Аль Равашдех

#### СТАНОВЛЕНИЕ И КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА ИОРДАНИИ

*В статье выявлены факторы, которые повлияли на становление графического дизайна Иордании, раскрыты основные этапы и направления его развития на протяжении ХХ века. Охарактеризовано универсальную и уникальную тенденции развития графического дизайна, синтез которых и создает общую визуально-семіотическую среду страны. Воплощение национальных ценностей в графических формах, открытость к диалогу с европейскими культурно-художественными традициями и развитие цифровых технологий формируют образ современного графического дизайна Иордании.*

**Ключевые слова:** Иордания, графический дизайн, традиция, арабская каллиграфия, цифровой дизайн.