

АРТ-ПРОСТІР

Науковий журнал

Випуск 3

Київ 2018

УДК 008+7/011(059)

A86

Засновник:

Київський університет імені Бориса Грінченка

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 22249-12149Р від 24.06.2016 р., видане Міністерством юстиції України

Видається з 2015 року

Виходить один раз на рік

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 6 від 21 червня 2018 р.)

Головний редактор:

Школьна Ольга Володимирівна (старший науковий співробітник,
доктор мистецтвознавства).

Заступники головного редактора:

Пучков Андрій Олександрович (доктор мистецтвознавства,
професор).

Відповідальні секретарі:

Братусь І.В. (кандидат філологічних наук, доцент),
Коновалова О.В. (кандидат мистецтвознавства, доцент).

Редколегія:

Бацак Костянтин Юрійович (кандидат історичних наук,
доцент); Изваріна Олена Миколаївна (доктор мистецтво-
знавства, доцент); Криволапов Михайло Олександрович
(доктор мистецтвознавства, професор); Рибалко Світлана
Борисівна (доктор мистецтвознавства, доцент); Кротова
Тетяна Федорівна (доктор мистецтвознавства, доцент);

Івашко Юлія Вадимівна (доктор архітектури, професор);
Боднар Олег Ярославович (доктор мистецтвознавства, про-
фесор); Шмагало Ростислав Тарасович (доктор мистецтво-
знавства, професор); Абизов Вадим Адильович (доктор ар-
хітектури, професор); Акчуріна-Муфтієва Нурія Мунірівна
(доктор мистецтвознавства, професор) (Крим); Галімжано-
ва Асія Саїдівна (доктор мистецтвознавства, доцент) (Казак-
стан); Некрасова-Каратєєва Ольга Леонідівна (доктор
мистецтвознавства, професор) (Росія); Ізгорія Майя Ревазівна
(доктор мистецтвознавства, професор) (Грузія); Жук Валерій
Іванович (доктор мистецтвознавства, професор) (Білорусь);
Саламзаде Ертегін Абдул Вагаб огли (доктор мистецтво-
знавства, професор) (Азербайджан); Малиновський Єжи
(доктор мистецтвознавства, професор) (Польща); Червон-
ная Світлана Михайлівна (доктор мистецтвознавства, про-
фесор) (Росія).

АРТ-ПРОСТІР: науковий журнал / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка,
A86 Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка ; редкол.: Школьна О.В. (голов. ред.),
Бацак К.Ю., Изваріна О.М., Криволапов М.О. — К. : Київ. ун-т
ім. Б. Грінченка, 2018. — Вип. 3. — 132 с.

ISSN 2519-4135

УДК 008+7/011(059)

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

УДК-7.73.04.738.747

Изория Майя Ревазовна

Пространство, форма, функция в художественных поисках грузинской керамики последних лет

Керамика, благодаря своему материалу, созданию формы и способности трансформироваться в пространстве, включает в себя все направления современного искусства. Его экспозиция и типы памятников по сравнению с другими полями синтезируются и становятся эффективными в социальном пространстве. В тенденциях современного искусства вклад керамики определяется основными навыками, которые были установлены полями светскими и священными. При совместном существовании этих функционально различных полей применяемая эстетика была сделана из материала керамики и носителя важнейших элементов в небольших пластиковых образцах.

Ключевые слова: грузинская керамика, искусство, художественный поиск, космос, пластик.

Изория М.

Простір, форма, функція в художніх пошуках грузинської кераміки останніх років

Кераміка завдяки своїм матеріалам, створенню форми та здатності до перетворення в космос включає всі тенденції сучасного мистецтва. Його експозиція та типи пам'яток порівняно з іншими областями синтезують і стають ефективними в соціальному просторі. У тенденціях недавнього мистецтва роль кераміки визначається основними навичками, які були встановлені світськими та священними полями. При співіснуванні цих функціонально різних полів прикладна естетика була зроблена з матеріалу кераміки та носієм найважливіших елементів у незначних пластичних зразках.

Ключові слова: грузинська кераміка, мистецтво, мистецькі пошуки, простір, пластик.

Maiia Izoria

Space, Form, Function of Recent Georgian Ceramics in Artistic Search

Ceramics due to its material, creation of form and ability to be transformed in space includes all the trends of recent art. Its exposition and monument types comparing to other fields synthesize and become efficient in social space. According to tendencies of recent art, the contribution of ceramics is determined by the essential skills which were established by the fields being secular and sacred. At co-existence of these functionally various fields the applied esthetics were made with material of ceramics and by carrier of crucial elements in minor plastic samples.

Key words: Georgian ceramics, art, artistic search, space, plastic.

Самая важная проблема для всех отраслей пластического искусства — это связь между пространством, формой и функцией. Она актуальна и в современную эпоху мульти-

медийного синтеза. Эта связь разнообразно отражается в художественных поисках новейшей грузинской керамики. В процессе формирования произведения неисчерпаемые пластические

возможности глины, использование изобразительных элементов и способность масштабной трансформации в пространстве позволяют керамике быть в действии. Более того, с 60-х годов прошлого столетия грузинская керамическая школа уже создала нарратив об инновациях. Она смогла показать истинную сущность керамических материалов. Это школа восстановила связь с прошлым и модифицировано продолжила традиции национальной керамики.

Несмотря на «замкнутость» страны, с 60-х годов XX века начинается долгий путь сближения грузинской керамики с мировым искусством. Это проявляется в проблемах ее текущей ситуации и целей. Во время формирования утилитарной керамики используется подход и элементы функционализма и минимализма. Обобщенная пластика, их твердая конструктивная структура, тектоничность и до минимума доведенный декор раскрывает сущность, идентичность объектов. Высокая монументальность художественных форм превращает их в организующий центр окружающей среды. В соответствии параллельных поисков, грузинская керамика 1960–1970-х годов откликается эпохе аналитического суждения эмоциональной художественной формой произведения и одухотворенной символикой. Освобожденная от объективной реальности, условная форма произведения, ее фактура и цвет как будто переходят за грань изобразительного искусства.

С сегодняшней точки зрения эпохальные тенденции были скрыты национальной художественной формой произведения. Эти искажения в грузинской керамике проявляются с 1980-х годов. Они связываются с обобщенным понятием логики субъекта и воспринимаются как нарратив об истине. С этого периода трансформация восприятия мира перемещается на другой план сознания. Миметическое представление становится менее важным, чем какие бы то ни было размышления или методы репрезентаций того или иного вида отображения. Своего рода парадигмой становится мировоззрение и визуальная интерпретация западного модернизма, постмодернизма, минимализма и концептуализма. Обращение к ним основано на местном символизме и романтизме. На фоне субъектов с различными идеями и почерками, оно характеризуется индивидуализмом. Космополитизм мирового видения художников уступает место тем чувствам, которое вызывает процесс суждения в виде ассоциации и настроения. Это привело керамистов к свободе выражения и в основном отразилось на экспозиционной и монументальной керамике. Для их развития некоторые предпосылки подготовила

школа керамики 60-х годов прошлого века. Она в синтезе архитектуры и других отраслей искусства, с интеграцией с окружающей средой и доминированием изобразительных средств, заложила основу этих поисков.

Эксперименты следующего поколения керамистов полагаются на техническую и технологическую практику прошлого. Художники уже настолько совершенно обладают любым материалом и настолько мастерски используют его, что во время работы им остается просто полагаться на действие «мистического акта» обжига. Так в 1980-х и 1990-х годах грузинские керамисты становятся артистами-индивидами. Для изображения они внедряют экспрессивные художественные эффекты и действуют в пластико-метафорами из «мифологического» времени. Работы в значительной степени представляют собой смесь модернистского и постмодернистского искусства. Используя эти приёмы, выполняются камерные керамические статуи, которые сохраняют конструктивный характер и продолжают организовывать пространство. Крайне обобщенная стилизованная форма, фактура и цвет изделий показывают своего рода «своеволия» автора. В современной грузинской керамике таких примеров множество.

Керамическая скульптура *Гиш (Гиорги) Яшвили «Всадник»* (шамот, соли, 1991 г.) — это концепт, воспринимаемый как знак реального образа. Всадник с животным становится единым существом и превращается в гибридную модель. Его символика и семантика представляют архаичный, обобщенный и упрощенный, стилизованный и деформированный, напряженный объем. Скрытая тревога персонажа подчеркивается и рельефом монохромной поверхности (див. додаток 2, рис. 1).

Познавательными и чувствительными методами репрезентаций формируется композиция *Отара Венхадзе «Плодовитость»* (шамот, соли, 1990 г.). Его суть раскрывает архетип этой темы, пластический мотив крылатой богини с чашей изобилия. Таким образом, можно обобщить, что эта керамическая скульптура имеет только относительно утилитарную функцию. Своего рода архаизм изысканных форм изображений, преувеличенные семантические части и выразительная фактура, напоминающие древние эпохи, становится символом всеобщего понятия изобилия (див. додаток 2, рис. 2).

С аналитической позиции представлена композиция *Кетеван Рухадзе «Метаморфоза»* (шамот, смешанная техника, 1989 г.), которая относится к рядам модернистского императива. Её концептуальная основа — обобщенный портрет женщины, который подается объемно

низким рельефом и визуально отображает внутреннюю трансформацию. Изобразительность возникших лиц усиливает гибкий резкий рисунок и художественные эффекты символических побегов цветов (див. додаток 2, рис 3).

Многофигурная Композиция этого же автора «**Времена года**» (шамот, смешанная техника, 1989 г.) отражает направление «структурно-скульптурных» ансамблей, распространенных с 80-х годов прошлого столетия. Работа обладает всеми качествами, которые характеризуют эти ансамбли. Импровизация пластических объектов в структуре скульптуры раскрывает различные аспекты этой темы. Поэтому, учитывая специфику данного пространства, становится возможным свободное размещение пластических элементов. В результате они постоянно меняют свою композиционную структуру. Кроме того, завершенная художественная форма каждого элемента дает возможность независимо, самостоятельно их экспонировать. Несмотря на типологическую близость ансамблей, основой композиции Кетеван Рухадзе является оригинальная пластика тонких форм. А также чувство, вызванное художественными эффектами поверхности, окрашенной в символические цвета (див. додаток 2, рис. 4) [3].

В отличие от К. Рухадзе, скульптурные ансамбли Н. Цицишвили и М. Изория разными размерами повторяют одну и ту же форму и показывают их взаимосвязь с масштабом пространства. Композиция «**По ветру**» (шамот, фарфор, 1990), исполненная **Нино Цицишвили**, ставит задачу создать аналогию между античной скульптурой и вечностью мира посредством керамической импровизации. В этом случае концептуальный интерес сводится к повторяющимся ритмам похожих минималистических скульптур. С помощью силуэта изображения и монохромной поверхности они отображают незыблемость материала из камня и глины.

В скульптурном ансамбле **Марики (Мариш) Изория** под названием «**Танец**» (шамот, смешанная техника, 1994 г.) поставлена противоположная задача. Она создает иллюзию вечности мира. Динамичная пластика женских условных фигур усиливает эту иллюзию. Художник подчеркивает впечатление дифференциацией движения скульптур. Символика доминирующего белого цвета и семантика графических элементов поверхности вызывают множество ассоциаций, связанных с темой. Кроме того, эта взаимная согласованность выразительных средств обеспечивает ясность и целостность композиции (див. додаток 2, рис. 5).

Можно сказать, что в обоих ансамблях изобразительность фигур, изменчивость их

размеров и дифференциация движений передают тот ритм, который вызывает иллюзию бесконечного пространства. На более позднем этапе в исполнении этих же авторов в скульптурных инсталляциях последних лет усугубляется концептуальное начало, во время которого способы репрезентаций сами становятся объектами репрезентаций [1, с. 53–54, с. 125].

Инсталляция «**Матриархат**» **Нино Цицишвили** (шамот, смешанная техника, 1989 г.) представляет собой ансамбль, состоящий из множеств, близко друг к другу расположенных, однородных архаических торсов женщин. Яркими цветами окрашены небольшие плотные фигуры. Стекло в качестве базовой конструкции ансамбля, придает композиции клиновидное направление. Отражение ритмично повторяющихся изображений на поверхности стекла и эффекты, создаваемые освещением, в пространстве ансамбля вызывают чувство ностальгии по прошедшим эпохам. Символическая форма стеклянной треугольной плоскости не только усиливает, но также связывает части ансамбля как синтаксические единицы. В этом контексте стекло — вода, торсы — земля, а интенсивная игра цветов создает иллюзию солнца и света. Как жизненно важные элементы в природе они также сосуществуют в ансамбле (див. додаток 2, рис. 6).

Скульптурный ансамбль **Марики (Мариш) Изория «Ритуал»** (шамот, смешанная техника, 2007 г.) цитирует всеобщую идею целостности земных и небесных миров. Концептом автора становится условное изображение женщин в ритуальном танце, что основано на анализе архетипов и выражает сущность природы. Поэтому ансамбль воспринимается как своеобразная медитация. Пластические импровизации женских фигур строятся на динамичных комбинациях материальных и прозрачных частей изображений. Они представлены как своего рода медиумы. Их семантически важные части тела усиливаются благодаря художественным эффектам. Бесконечность этих эффектов создаёт скульптурно вылепленные лаконичные формы, подчёркивая живописную роспись поверхности и её специфическую фактуру (див. додаток 2, рис. 7) [4].

Совершенно иначе решается общечеловеческая тема в композиции «**Захоронение**» (глина, задымление 2014 г.) в исполнении **Лали Кутателадзе**. Здесь своего рода репликой становится чрезвычайно архаичная пластика женщины. Самым старым условным выражением семантического значения воспринимаются ее упрощенные формы. Таким образом, изображение связывается с его непосредственным изначальным содержанием.

Помимо антропоморфных мотивов, объектами являются «одушевленные» утилитарные формы. Например, в композиции **Гии (Гео́ргия) Яшвили «Размышление»** (глина, задымление, 1996 г.) «оживление» схожих монохромных утилитарных форм вызывает их рельефно декорированная оболочка.

На этом этапе качественно новое эстетическое явление осуществляется в керамических композициях, созданных благодаря синтезу материалов. Они рассматриваются в связи с общей экспозицией в интерьере и для экстерьера. Наиболее распространенными являются комбинации глины и металла, или глины, металла и стекла. Преимущественно именно благодаря единству возможностей этих материалов достигается оригинальность в «**Восточных мотивах**» **Отара Венхвадзе**, где подчёркивается утилитарность глиняных форм и пластики, выполненных в разное время.

Эта традиционная схема в работах **Марики (Марии) Изория** несколько нарушается. При синтезе материалов также используется эффект ткани. В сочетании глины, металла и батика декоративные лампы художницы (2010–2012 гг.) получают экзотический оттенок. В работе под названием «**Приз**» этого автора (глина, стекло, 2015 г.) из-за использования глины и стекла без металла могла быть потеряна тектоничность формы. Но на практике этого не случилось. Несмотря на прозрачность и легкость стекла, массивная конструкция блока создала надежную основу для центрального элемента глины.

Не удивительно, что оба художника работают в дизайне окружающей среды, в котором конструктивность и монументальность являются ведущими. Пространственные композиции **Отара Венхвадзе**, созданные благодаря синтезу традиционных материалов (глина–металл–дерево–стекло), представляют собой живописно-пластические «art-объекты» для интерьеров. Они исполняются в изысканной и рафинированной манере художника-мастера. В то же время своим лирическим выражением эти «art-объекты» становятся декоративными элементами для оформления камерных микро-пространств (див. *додаток 2, рис. 8*).

По сравнению с ними, «art-объекты» **Марики (Марии) Изория** имеют относительно большие размеры. Она использует широкий диапазон материалов (глина–металл–дерево–стекло–камень–зеркало) с настенными расписными вставками и технологиями. Работы одновременно выполняются разными техниками и своей масштабностью обладают способностью сосуществовать в объёмах пространства. Иногда авторские «art-объекты» несут многофунк-

циональную нагрузку и, кроме декоративной роли, приобретают конструктивное значение в организации пространства интерьера (див. *додаток 2, рис. 9*).

Именно такого рода многофункциональность характерна и для минималистических «art-объектов» (шамот, смешанная техника) **Гии (Гео́ргия) Миминошвили**. В этом случае, автор оформляет целиком все здание — с наружными восьми керамическими вставками (30×60×80 см) и с внутренним панно (60×300 см), выполненного посредством рельефов (див. *додаток 2, рис. 10*). Прежде всего, следует отметить, что понятие «art-объекта» идеально согласовано с современными задачами архитектуры (арх. Игорь Паламарчук). Как просты линейные формы здания, так и прост его дизайн. Автор создает систему декора, где, подобно инсталляциям, обыгрывается один мотив, который повторяется по всему зданию. Вылепленный высоким рельефом четкий и выразительный волнистый декоративный мотив своей асимметрией и динамикой оживляет прямые линии архитектуры. В то же время как бы кованные формы керамического декора и строгость его темного цвета на фоне светлых стен здания создают впечатление «классичности» и повышают ощущение тектоничности.

С начала XXI века минималистское направление в грузинской керамике усиливает концептуализм и в некоторой степени уменьшает использование выразительных средств. Но в то же время в рамках минимализма существует явное вторжение элементов местного символизма и романтизма. Это в основном проявляется относительно темы и в некоторых случаях раскрывается в художественных интерпретациях, что позволяет вводить на поверхности формы эффекты цвета и фактуры, которые в свою очередь помогают установить авторский почерк [5].

Это отчетливо видно в работах **Нато Эристави**. Ее пластико-конструктивные объекты — это геометрически упрощенные абстрактные формы, в которых тесно связаны друг с другом внутренняя структура и силуэт. Поэтому ясно ощущается реальное пространство объекта и акцент делается на окружающую среду. Также геометрические формы объектов, цветовые контрасты и смешанная фактура вызывают ассоциацию моделей. Например, в серии «**Кирпичный завод**» (глина, смешанная техника, 2011 г.) концептуальную основу являет важность кирпича в человеческой жизни (див. *додаток 2, рис. 11*). В минималистических конструктивных абстракциях художников **Лиш Багратиони**, **Малхаза Швелидзе** и **Гии Миминошвили** аналитика настолько усиливается, что объект переходит в отрасль концептуального arta.

Артисты используют любые средства для представления идеи. Это так называемый метод репрезентации, известный как «большая игра», часто одновременно объединяет несколько медиа: скульптуру, видеофильм, инсталляцию и перформанс [2, с. 8–10, с. 21–22]. На концептуальной выставке, под названием «Точно», *Лиля Багратиони* (2015 г.) с целью углубления в истинный смысл глины, помимо визуальных элементов перформанса и видео, включает в экспозицию текстовые компоненты. С помощью объекта исследования выставки — глина рассматривается как некая формула: глиняный горшок и внутри него находящееся священное пространство «души» и... глина в качестве керамического материала и материала души. В этом контексте перформанса участниками становятся автор и зритель. «Игра» завершается актом разбивания глиняного сосуда. Влажный рис сохраняет форму сосуда и вызывает ассоциацию с душой, которая обитала в нем. В видеокадрах непрерывный показ акта разбивания глиняного сосуда «проповедует» идею вечного отношения глины и души. Архаичную среду, созданную работами, выставленными в зале, автор условно назвала «сумасшедшим чаепитием». Оно символизирует неразделимость двух стихий — земли и воды. Сочетание всех этих элементов действительно «точно» выявляет сущность сакральных и физических понятий глины и глиняного сосуда.

В рамках мероприятий «арт-истерииума» грузинская керамика проявила еще одно направление концептуализма — процесс материализации интеллектуального объекта [1, с. 23–26]. Композиция *Лали Кутателадзе «Огненная стена»* (2014 г.), построенная из глиняных блоков в «открытом» пространстве, в первую очередь является памятником-символом, посвященным мистическому акту «обжига». В то же время «монумент» демонстрирует процесс сли-

яния памятника с природой и его превращения в неотъемлемую часть ландшафта.

Судя по разнообразию представленной картины, грузинская современная керамика разделяет прогресс мирового искусства, не оторвавшись от собственных корней. В то же время как раз это разнообразие, активность всех современных направлений, в данной области создает некоторые трудности. С одной стороны, в керамике проявляется чисто модернистский подход: предметность формы и художественная обработка поверхности, подчинённые формальным задачам. Чтобы решить их, керамисты обращаются к мировому наследию. Они также используют широкий спектр традиций благодаря своему романтическому мифологизированному восприятию вселенной и богатой базе технико-технологических методов (*див. додаток 2, рис. 12*).

Параллельно в этой сфере активизируются поиски тенденций философской истины искусства. Классической моделью в лице минималистских исполненных работ визуальная сторона резко снижается. Хотя, как показывает обзор, грузинская керамика подобного типа до конца не расстается с художественной выразительностью [6]. В аскетическом лице поверхности формы керамисты очень скупы, но все-таки вводят фактурно-цветовые эффекты. Это своего рода подсказка к тому, что в недрах космополитического минимализма грузинская керамика ищет собственный путь. Возможно, в эпоху минимализма и функционализма источником вдохновения стала возрожденная в 60-х годах прошлого столетия традиционная чернолощеная керамика строгого аскетического вида. Ее простые формы нередко оживлены скупыми акцентами восстановительной глазури. Очевидно, грузинская керамика целеустремляется к новым поискам, продуктом которых будет итог развития сегодняшних исканий [7].

ДЖЕРЕЛА

1. Джалабадзе В. Декоративно-прикладное искусство Грузии : набор открыток / В. Джалабадзе. — М. : Изобразительное искусство, 1983 г. — 16 откр.
2. Ерлашова С.М. Керамика и чеканка Грузии / Софья Михайловна Ерлашова. — Л. : Аврора, 1974. — 162 с. : ил.
3. Мамаиашвили Н.Ф. Производство и потребление фаянса в средневековой Грузии : автореф... канд. ист. наук 07.575 / Н.Ф. Мамаиашвили; АН ГССР, Ин-т истории, археологии и этнографии им. И.А. Джавахишвили АН Груз. ССР. — Тбилиси, 1970. — 27 с.
4. Материалы сборников лучших образцов легкой промышленности ВИАЛегпрома. 1985 г.
5. Советское декоративное искусство. 1917–1945. Очерки истории / Под ред. М.П. Василенко и др. — М. : Искусство, 1984. — 255 с. : ил.
6. Danto Arthur C., After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History, на грузинском языке, изд-во: Тбилисская государственная академия художеств, 2013 г.
7. Mayer James, Minimalism: Art and Polemics in the Sixties, на грузинском языке, изд-во: Тбилисская государственная академия художеств, 2014 г.

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ МИСТЕЦТВА

Криволапов М.О., Криволапов Б.М. Висвітлення сучасних проблем культурно-мистецького життя Києво-Печерської лаври	2
Франс М. Kształcić artystów czy rzemieślników?	8
Задніпрський Г.Т. Каліграфія — прекрасна гілка на дереві шрифтів	13
Пилипушко Б.А. Становлення феномену «внутрішньої еміграції» у західному науковому дискурсі	19
Bratuś I., Tsiomuk M. The 76 th anniversary of the tragedy of Babi Yar (cultural aspect)	25
Михалевич В.В. Золотий перетин як універсальний спосіб пізнання та відображення природи в культурі	29
Срібняк І.В., Срібняк М.І. «Змога пережити естетичну насолоду...» (діяльність театральних осередків у Калішському таборі інтернованих Військ УНР у Польщі, 1921–1923 рр.)	32
Шпортко В.І. Штрих до ювілею Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури	40

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО. АРХІТЕКТУРА

Кравець В.И., Шило А.В. Жанр портрета XVII в. в контексте духовних пошуків епохи	45
Кузьменко Г.В. Літературна спадщина Бориса Грінченка у творчості художників-графіків	50
Стрельцова С.В. Інтерпретація мотивів українського народного мистецтва у творчості сучасної художниці Тетяни Русецької	68
Жиров В.В. Асамбляж як художня техніка в сучасному мистецтві	73
Зайцева В.І. Ілюстрування поеми «Енеїда» Івана Котляревського зарубіжними художниками	76

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

Изгоря М.Р. Пространство, форма, функция в художественных поисках грузинской керамики последних лет	81
Буйгашева А.Б. Ручне ткацтво в сучасному культурному просторі України: традиція, що зникає	86
Koňovalova O. Formation of female deity archetype in arts and crafts of Ukraine	90
Зіневич В.М. Синтез традицій і новацій у сучасному писанкарстві України	93

ДИЗАЙН

Shkolna O. Integration of fine art works into design of environment on the example of works by Eugenia Gapchinska	97
Пучков А.О. До питання про семантичний ореол друкованої художньої форми (на прикладі обкладинок Володимира Фаворського і Дмитра Мітрохіна початку 1920-х рр.)	101
Коваль-Цепова А.В. Особливості художньої експозиції дитячих творчих робіт у дизайні інтер'єру спеціалізованих закладів для дітей	111
Поліщук А.А. Знакові системи в дизайні у контексті інноваційних методів навчання	117
Barbalat A. Technika gorącej emalii — zdumiewająca sztuka znana od dawna. Emalię jako kosztowną wstawką w wyrobach jubilerskich	120

ДОДАТКИ

Додаток 1	123
Додаток 2	125
Додаток 3	127
Додаток 4	129
Додаток 5	130



Рис. 1. Гия (Гиорги) Яшвили. Всадник. Шамот, соли. 1991 г.



Рис. 2. Отар Вепхвадзе. Плодовитость. Шамот, соли. 1990 г.

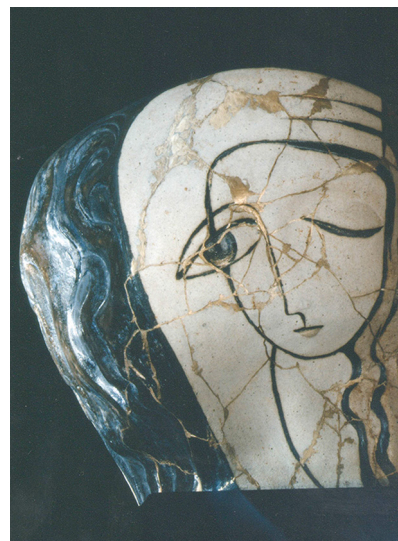


Рис. 3. Кетеван Рухадзе. Метаморфоза. Шамот, смешанная техника. 1989 г.

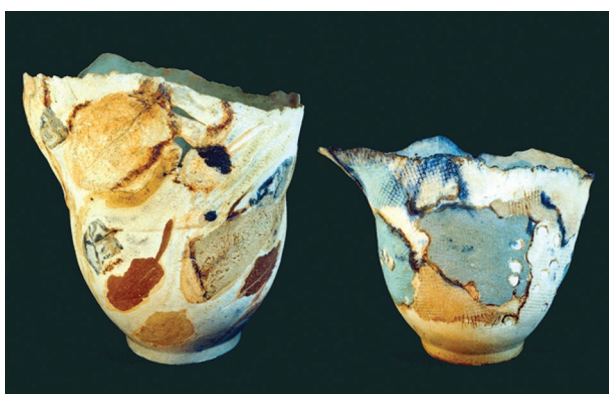


Рис. 4. Кетеван Рухадзе. Времена года. Шамот, смешанная техника. 1989 г.



Рис. 5. Марика (Мария) Изория. Танец. Шамот, смешанная техника. 1994 г.



Рис. 6. Нино Цицишвили. Инсталляция. Матриархат. Шамот, смешанная техника. 1989 г.



Рис. 7. Марика (Мария) Изория. Ритуал. Шамот, смешанная техника. 2007 г.



Рис. 8. Отар Вепхвадзе. Троянский конь.
Шамот, смешанная техника. 2012 г.

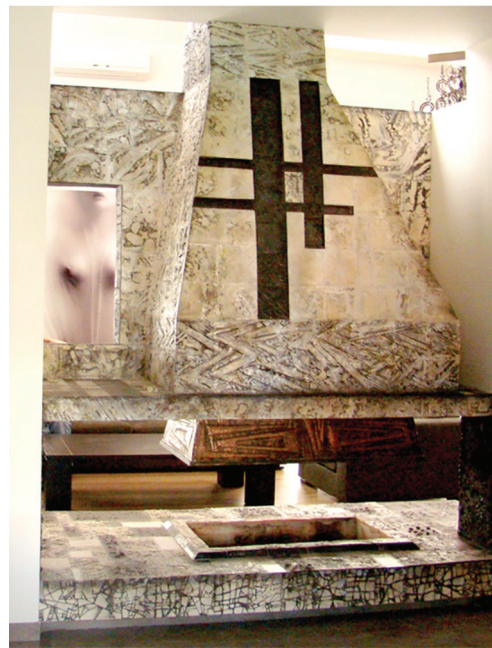


Рис. 9. Марика (Мария) Изория. Камин.
Горная Грузия: Хевсурети.
Шамот, смешанная техника. 2012 г. Тбилиси

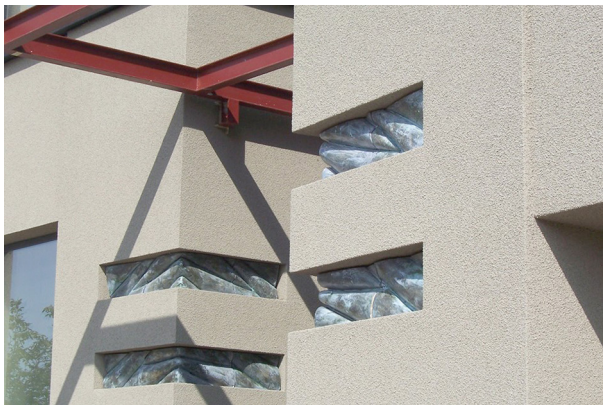


Рис. 10. Гия (Георгия) Миминошвили.
Наружные керамические вставки.
Шамот, смешанная техника. 2014 г. Киев. 30x60x80 см



Рис. 11. Нато (Наталия) Эристави. Кирпичный завод.
Глина смешанная техника. 2011 г.



Рис. 12. Лали Кутателадзе. Амфора.
Белая глина, глазурь. 2014 г.