



№ 33 (2023) С. 224–232
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 75.047
ORCID ID: 0000-0003-1451-7118
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-26>

Олесь Соловей

кандидат мистецтвознавства, доцент,
в.о. завідувача кафедри живопису та композиції
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
soloveioles@naoma.edu.ua

СВІТ ОРНАМЕНТИКИ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ СТОРОЖЕНКА

Анотація. *Мета даної статті* полягає у спробі простежити генезу орнаментальної складової у творчості Миколи Стороженка, висвітлити соціокультурні передумови цього аспекту образності у творах митця. **Методи дослідження.** *Грунтуючись на принципах історико-культурного, формально-пластичного та композиційно-структурного аналізів, виявлено когерентність орнаментики в роботах митця з його світоглядними та філософськими засадами.* **Результати.** *Виявлено, що митець починає активно використовувати орнамент як інструмент художньої виразності з початку 1960-х років.*

Розглянуто й проаналізовано низку значних монументальних творів майстра, зокрема, мозаїчні панно: «Львівське ставропігійне братство XVI–XVII ст.», «Києво-Могилянська академія XVII–XVIII ст.», «Україна Скіфська – Еллада Степова», а також живописні серії «Трипілля» та «З глибин»; встановлено структурованість цих творів за логікою орнаментально-знакових систем. Визначено, що митець звертається до орнаментики, як певної символічно-знакової структури. Свідомо розширює та насичує семантичне поле своїх творів у контексті специфічних завдань художньої комунікації. **Висновки.** *В результаті дослідження з'ясовано, що найбільше в контексті орнаменталістики М. Стороженка цікавили два вектори – верифікація та інтерпретація символіки давніх знакових структур, в основі котрих лежали певні космогонічні уявлення, а також художньо-комунікативні процеси.*

Конструктивно-орнаментальні схеми окремих творів дали змогу виявити тенденцію митця до створення власного коду на основі орнаментальної складової. Встановлено, що у своїх творах М. Стороженко створив потужну образно-знакову систему, яка виявляється на сакральному і семантичному планах. Доведено, що, використовуючи символіку окремих знаків та орнаментальних схем, художник створював унікальний змістовий профіль твору.

Запропонована тема пов'язана з актуальними питаннями вітчизняної образотворчості середини XX – початку XXI ст.

Наше дослідження буде корисним як для мистецтвознавців, художників, студентів, так і для поціновувачів творчості М. Стороженка.

Ключові слова: *творчість Миколи Стороженка, орнаментика, символ, код, образно-знакова система, геометрична структура.*

Oles Solovei

PhD in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Painting and Composition
National Academy of Fine Arts and Architecture
soloveioles@naoma.edu.ua

THE WORLD OF ORNAMENTATION IN MYKOLA STOROZHENKO'S ARTWORKS

Abstract. The purpose of this study. The article attempts to trace the genesis of the ornamental component in Mykola Storozhenko's artworks, highlights the social and cultural preconditions of this vector of his works.

Research methods. Based on the historical and cultural, formal and plastic, compositional and structural analysis, the author revealed the coherence of ornamentation in the artist's works with his worldview and philosophical principles.

The results. The study revealed that since the beginning of the 1960s, Mykola Storozhenko had begun to actively use an ornament as a tool of artistic expression. The author analyzed a number of the artist's significant monumental works such as the mosaic panels "Lviv Stauropygian Brotherhood of the 16th–17th centuries", "Kyiv-Mohyla Academy of the 17th–18th centuries" and "Scythian Ukraine – Steppe Ellas", and series of paintings "Trypillia" and "From the Depths". Based on the formal and compositional analysis of the artworks, the author structured them according to the logic of ornamental and sign systems. It was found out that the artist turned to ornamentation as a certain symbolic and sign structure. It was clarified that M. Storozhenko consciously increased and satiated the semantic field of his works in terms of artistic communication.

Conclusion. As a result of the research, it was found that M. Storozhenko was most interested in two vectors in the context of ornamentation – verification and interpretation of the symbolism of ancient symbolic structures, which were based on certain cosmogonic ideas.

It was established that in his works, M. Storozhenko created a powerful figurative and sign system, which is also expressed on the sacred and semantic levels. It was proved that using the established symbolism of the certain signs and ornamental schemes, the artist created a unique content profile of the work, his own "sign" version of the creative idea.

The proposed topic is related to the current issues of studying the Ukrainian Fine Arts of the middle of the 20th – beginning of the 21st century.

This research can be of interest to art historians, artists, students, and connoisseurs of the artistic heritage by M. Storozhenko.

Key words: Mykola Storozhenko's artworks, ornamentation, symbol, code, figurative and sign system, geometric structure.

Постановка проблеми. Звертаючись до творчості Миколи Стороженка, маємо відзначити, що вона базується на глибинних аспектах культури та мистецтва – художник ґрунтовно вивчав сакральне мистецтво, історію релігій та філософські течії, глибоко аналізував образотворчі процеси минулого й сучасності. Окреслюючи коло мистецьких інспірацій майстра, означене багатьма експериментальними розробками, важливо зупинитися на орнаментальній складовій у його художній практиці 1960–1990-х та початку 2000-х рр.

З початку 1960-х рр. митець у своїй творчості починає активно використовувати орнамент як інструмент художньої виразності. Причому не лише у формально-композиційному плані, тобто вводючи в архітектоніку задуму орнаментальну схему і декор. Звертаючись до орнаментики як певної символічно-знакової структури М. Стороженко свідомо розширює та насичує семантичне поле своїх творів, кодуєчи й водночас виявляючи власну ціннісну шкалу, стверджуючи національну ідентичність, також у контексті специфічних завдань художньої комунікації.

Саме такі позиції складають мотиваційну конфігурацію нашої розвідки.

Важливість глибшого вивчення цього аспекту творчого пошуку митця, а також відсутність фахової розробки обраної теми визначають **актуальність нашого дослідження**, в якому буде здійснена спроба простежити генезу орнаментальної складової у творчості М. Стороженка.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Художній спадщині митця присвячено чимало ґрунтовних фахових публікацій – різні аспекти його творчості досліджували такі відомі науковці, як О. Федорук, Д. Степовик, О. Авраменко [1], Г. Скляренко, В. Могилевський, В. Войтович [2], І. Злобіна, Л. Смирна, В. Овсійчук, Р. Петрук, О. Тарасенко, О. Цугорка, М. Юр, О. Соловей. Однак тема орнаментики у творах М. Стороженка вітчизняними мистецтвознавцями досі не висвітлювалась. Цього питання побіжно торкався автор статті у дисертаційному дослідженні «Творчий універсалізм Миколи Стороженка в мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [7]. Тож на сьогодні можемо констатувати відсутність

публікацій з озвученої теми. Зазначимо, що вагомим інформаційним контентом з даної проблематики є теоретична спадщина самого М. Стороженка, а також записи бесід з художником з приватного архіву автора статті.

Загальні питання походження та символіки орнаменту розроблялися багатьма вітчизняними фахівцями: зокрема, знакову систему Трипілля досліджували М. Чмихов [12], Т. Ткачук [11], В. Маркевич, С. Бібіков; питання космогонії первісного суспільства, духовної культури й мистецтва розвивали М. Відейко, Н. Котова, В. Даниленко [3]. Серед публікацій останнього десятиліття найближчими до нашої проблематики можна вважати дослідження М. Селівачова «Лексикон української орнаментики» [6], його ж статтю «Орнамент» [4] у співавторстві з О. Найденом в «Енциклопедії сучасної України», статтю Ю. Нікішенка та С. Пустовалова «Про походження орнаменту та ранні етапи його розвитку» [5].

З огляду на відсутність фахової розробки запропонованої теми окреслюється **мета статті**, що полягає у спробі розглянути природу орнаментики в мистецтві М. Стороженка, простежити її витоки та виявити когерентність зі світоглядно-філософськими засадами видатного митця, базуючись на формально-композиційному аналізі окремих монументальних і живописних творів майстра.

Виклад основного матеріалу. Сучасними дослідниками орнамент розглядається як складна та багаторівнева знакова система, що завдяки своїм властивостям і можливостям набула важливого значення в культурі людства. Орнаментика формувалася впродовж тисячоліть, акумулюючи досвід своїх творців і реалізуючи його у вигляді розгалуженої системи мотивів, знаків та орнаментальних комплексів [5, с. 54]. Як зазначають О. Найден та М. Селівачов, за образним змістом давній обрядовий орнамент становить низку геометричних зображень світових архетипів, узагальнено-стилізовані або фрагментарні зображення фізичних реалій, що є понятійним вираженням космічних явищ і втіленням семантичних ознак обрядової субстанції [4].

Українська народна орнаментика зберігала до кінця XIX ст. давні геометричні візерунки, витоки яких лежать у дохристиянському общинно-родовому космологізмові, а його рудименти зберігає народний орнамент у своїй абстрактно-асоціативній та логіко-символічній образності [4]. Сучасні дослідники розглядають орнаменту як трансформовану модель

поняття «світ у цілому» [4], і саме в такому контексті, на думку автора, доцільно проводити розвідку.

Починаючи з 1960-х років орнамент стає невід'ємною частиною творчих інспірацій М. Стороженка. Художник вводить до своїх робіт орнаменту спершу як композиційно-структурний елемент для максимального розкриття пластичних ідей, а згодом використовує семантичну складову у ролі власного коду, що концентрованим асоціативним субстратом викликає у глядача резонансний зв'язок з давньою символікою.

Зазначимо, що прагнення до трансцендентного та метафізичного були потребою Майстра, адже творчий процес для нього пов'язаний з досягненням певного внутрішнього стану, без перебільшення був частиною духовної практики. З початку 1960-х М. Стороженко активно цікавився східними філософськими системами, йогою, історією релігій, езотеричною літературою – власне, тим інформаційним контентом, що давав відчуття внутрішньої свободи у заідеологізованому та жорстко регламентованому радянському суспільстві. Це сформувало й особливий погляд художника на монументальне мистецтво: «Монументалізм древніх – симетрія в асиметрії – точна координата до небесної «механіки», до цілісності світу...» [2, с. 176]. Сповнене символізму та сакрального значення, мистецтво давніх епох відкривалося майстрові крізь призму езотерики та філософії, отожд цілком закономірно, що сферу інтересів художника представляли, серед іншого, «Таємна доктрина» Олени Блаватської, «Великі посвячені» Едуарда Шюре, «Золота гілка» Джеймса Джорджа Фрезера, твори Карлоса Кастанеди, Теокани, гексограми «Книги змін» та символіка чисел Піфагора.

Треба нагадати, що М. Стороженка не оминула хвиля захоплення українською етнографією й давньою народною обрядовістю, що постала в період «хрущовської відлиги» в осередку КТМ «Сучасник» та колах творчої інтелігенції. Безперечно, що шістдесятництво вплинуло на трансформацію світогляду митця та остаточно сформувало вісь його національної ідентичності. В період 1960-х справжньою «Меккою» був приватний музей українських старожитностей Івана Макаровича Гончара, котрий, попри гоніння влади, виховав не одне покоління національно свідомої молоді, – спілкування з ним М. Стороженко цінував особливо [10]. У своїх спогадах художник з боєм ділився тим, як розпорошувались і зникали в Москві мистецькі збірки

з України, зокрема й колекція бойчукіста Євгена Сагайдачного, який по другій світовій війні замешкав у Косові й зібрав чимало гуцульських старожитностей. Демонструючи фрагмент тканого гуцульського пояса з цієї колекції, митець пояснював кожен стібко візерунка та його символічне значення [8].

Не випадково, що саме відтоді М. Стороженко почав усвідомлено використовувати «знакове письмо» орнаменту, його семантичну складову, — перекидаючи місток від реальності до умовності та маніфестуючи відхід від нарративу соцреалізму. Наприкінці 1960-х з'являються програмні твори майстра з усіма ознаками метафоричності форм та символізму — мозаїчні панно для Інституту теоретичної фізики у Феофанії — «Львівське ставропігійне братство XVI–XVII ст.» (іл. 1) та «Киево-Могилянська академія XVII–XVIII ст.» (1968–1971), що стали одним з візуальних символів мистецтва шістдесятництва. Кожен сегмент цих композицій сповнений знаками — геометричними структурами, що створюють живописне мереживо мозаїки і можуть слугувати прикладом творчої інтерпретації мови орнаменту, як символічної, так і художньо-пластичної (іл. 2, 3).

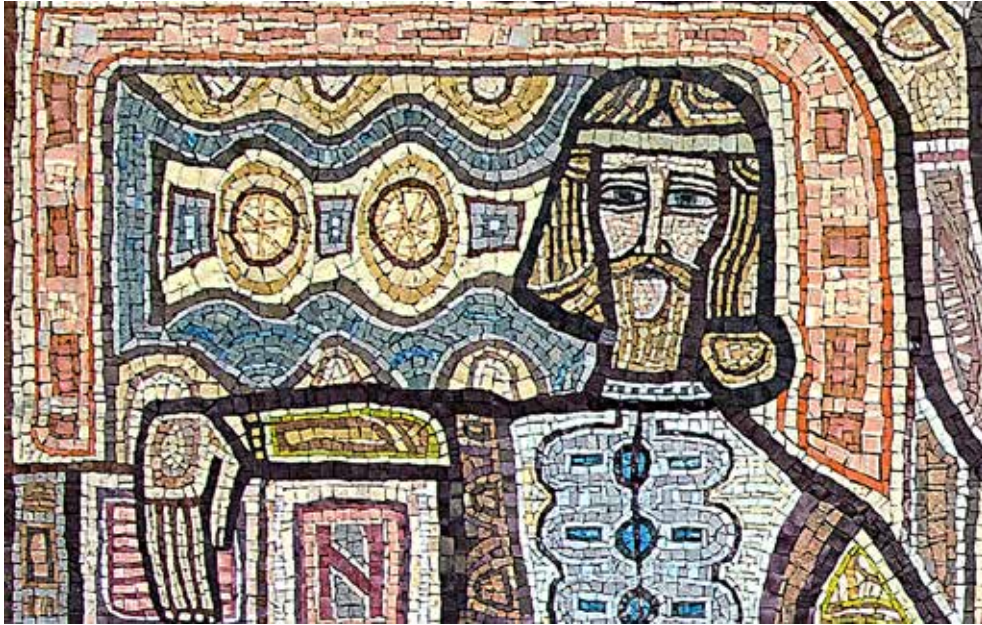
Амплітуда орнаментального ряду як художній засіб визначає складність і насиченість

фронтальної композиції кожного панно. Орнамент не виступає тут об'єктом цитування, котре призводить до своєрідного «калькування», тобто використання в образотворчості відомих фрагментів знакового поля в традиційній «збірці», що, безумовно, є прийнятним для декоративно-ужиткового мистецтва і необхідним у контексті збереження національних традицій орнаментики. Неодноразово М. Стороженко наголошував на важливості власного видіння орнаменту, на протигагу його цитуванню, — засадничий принцип був визначальним для самого Майстра, і такий підхід пропонувався й студентам, аби вони «не заганяли себе у шори, а резонували зі Всесвітом» [8]. По суті, даний меседж репрезентує створення своєї знакової системи, адже митець виявляє у знаковій формі власне світосприйняття, здійснює художню рефлексію власного внутрішнього світу. Стороженко, використовуючи сталу символіку окремих знаків або орнаментальних схем, створює унікальний змістовий профіль твору, виводячи назовні заковану (приховану для незаангажованого сприйняття) інформаційну складову — як власну «текстову» версію творчого задуму.

Власне у мозаїчних панно для Інституту теоретичної фізики у Феофанії кожен



Іл. 1. М. Стороженко. Львівське Ставропігійне братство XVI–XVII ст. 1968–1970 рр. Мозаїка. ІТФ НАНУ, Феофанія, Київ. [Світлина автора]



Іл. 2. М. Стороженко. Львівське Ставропігійне братство XVI–XVII ст. 1968–1970 рр. Фрагмент. Мозаїка. ІТФ НАНУ, Феофанія, Київ. [Світлина автора]



Іл. 3. М. Стороженко. Львівське Ставропігійне братство XVI–XVII ст. 1968–1970 рр. Фрагмент. Мозаїка. ІТФ НАНУ, Феофанія, Київ. [Світлина автора]

композиційний фрагмент є орнаментальним пазлом, що в сукупності складають довершену архітектоніку образно-інформаційної структури (див. іл. 3). Великою мірою цьому сприяє і сама природа мозаїчної технології, що передбачає певну послідовність, ритмічність, чергування – принципам орнаментики в мозаїці підпорядковуються всі елементи, включно з найменшими модулями. Орнаментальна стилістика панно поєднує прості лінійні, круглі та напівкруглі, трикутні, квадратні та хрестові елементи,

стилізований меандр, солярні знаки різної конфігурації, деякі фрагменти неявно асоціюють з трипільськими мотивами. Характерно, що навіть у паузах Стороженко створює ритмічні ряди, де поєднує геометричну та кольорну складові в єдиному оркестровому звучанні (іл. 4).

Нарощування висоти реєстрів відбувається шляхом ритмізованого інтервалу – динамічного переходу від кубиків смальти в потоках борозен модульної гравюри до поступової орнаментальної розгортки загально-композиційної схеми, що



Іл. 4. М. Стороженко. Львівське Ставропігійне братство XVI–XVII ст. 1968–1970 рр. Фрагмент. Мозаїка. ІТФ НАНУ, Феофанія, Київ. [Світлина автора]

викликає потужний резонанс у межах картинного поля. Вібрація найтонших колірних сполук, мелодійність ліній, і, водночас, їхня каркасність, геометрична структурованість утворюють складне й багатомірне поле орнаментики з потужним художньо-символічним рядом (див. іл. 1).

Найбільше в контексті орнаменталістики Стороженка цікавили два вектори – верифікація та інтерпретація символіки давніх знакових структур, в основі котрих лежали певні космогонічні уявлення, а також художньо-комунікативні процеси. Саме умовність образності М. Стороженка визначає комунікацію, яка виводить глядача у світ метареальності та забезпечує художню рефлексію, що, своєю чергою, пояснює тенденцію митця до пошуку власного орнаментального коду.

Зауважимо, що власне світоглядно-філософські засади М. Стороженка зумовили його підхід до орнаменту як виразу ідеї та уявлення про циклічну структуру часово-просторового континууму. Прагнення майстра до вивчення знаково-символічних орнаментальних систем та виявлення універсальної структурної одиниці є цілком закономірним, адже він постулював філософську тезу, що в перманентному поступі – розвою Буття окремі фрагменти-пазли нанизуються в певному ритмі з періодичністю музичного інтервалу, тобто в будову Всесвіту закладено орнаментальний формат циклічності [9].

Очевидно, що в парадигмі дуальності орнамент виступає водночас символом когерентності земного буття з матрицею духовного виміру. Світові орнаментики М. Стороженка це

притаманно за визначенням – його монументальні твори структуровано за логікою орнаментально-знакових систем. Панно «Пісня» (1967, керамічна мозаїка) для інтер'єру ресторану «Дніпро» в Переяславі-Хмельницькому (доля цього об'єкта наразі невідома, зберігся лише ескіз) виявляє фокусування митця на пошуках універсального ключа до кодів національної ідентичності. Пластика твору, по суті, є синтезом українського народного мистецтва та візантійської традиції в її староукраїнській рецепції X–XVI ст. Композиція панно музичним строем, ритмом та динамікою геометричних структур укладається в схему народної орнаментики, центральна вертикаль у вигляді семипелюсткової квітки з двома птахами поєднує символічні зображення стихій Води та Сонця, відповідно до іконографії Дерева життя. Зазначимо, що, за О. Найденом та М. Селівачовим, універсальний космологічний образ світоустрою українського народного орнаменту – Древо життя, або Світове дерево, у мотивному орнаментальному втіленні містить солярні знаки, символи стихій та явищ природи, птахів, звірів, і виступає ідеограмою просторового часового симультанізму в єдності людини й природи, природи та космосу [4].

Орнаментальні засади має і синтетичний за своєю природою твір «Знаки Зодіаку» (1976) для водолікарні санаторію «Геліос» у Євпаторії. Кругле вітражне вікно з внутрішнім підсвічуванням на фронтоні споруди виконане у вигляді черепахи, що уособлює Всесвіт, його півдугами охоплюють керамічні рельєфи дванадцяти

стилізованих знаків зодіакальних сузір'їв (по шість з кожного боку), а увінчує фронтон дванадцятипелюсткова квітка-сонце. На пілястрах, обабіч portalу, вишукано закомпоновано абстраговані біоморфні силуети підводного світу, що утворюють чіткі й виразні орнаментально-символічні структури в загально-архітектурній симетрії ансамблю. Очевидно, що тут Стороженко обмежує орнаментальне поле орієнтальними традиціями уявлень світобудови та акцентує символіку числа.

У без перебільшення грандіозному мозаїчному панно «Україна Скіфська – Еллада Степова» (240 м², 1989–1991) для пансіонату «Гілея» в Лазурному на Херсонщині М. Стороженко, представляючи власні візії історичного розвою України, вирішує надскладне завдання: створення багаторівневої архітектонічної системи, котра, крім формального, виявляє себе також і на сакральному й семантичному планах. Композиційне поєднання різних за тональним тембром геометричних фрагментів з ритмізованими умовними формами, різкі

контрасти мозаїчної площини з масивним фігуративом постатей і чіткою лінійною проробкою створюють потужне орнаментальне поле. В паузах між трьома композиційними сюжетами художник розташовує зооморфні орнаментальні вставки – своєрідні ремінісценції «звіриного стилю» візантійської орнаментики та малої пластики скіфів. Ці потужні акорди в загальній партитурі оркестрового звучання збудують пластичний простір, а сумарний ефект взаємодії всіх конструктивно-образних фрагментів призводить до утворення складної художньо-знакової системи в рамках картинного поля. Цікаво, що кожна форма ритмізованих структур композиції плавно перетікає з одного стану в інший, підтверджуючи творчу методу М. Стороженка, адже митець наголошував, що для збагачення пластичного змісту можна застосувати семантичне перетворення однієї форми в іншу, протилежну» [9].

Простежуючи генезу орнаментики М. Стороженка, зазначимо, що, досліджуючи історичну спадщину Трипілля, Месопотамії, Крито-Мікенської культури та Північного Причорномор'я, художник наголошував: «Трипільська культура, скіфи, це моє дуже давнє опертя, – це пошук національного підґрунтя» [9]. Подібна спрямованість виявляється в усіх видах творчої діяльності митця – живописних роботах, експериментах з монотипіями, книжковій графіці. Найбільш активно проявлено вектор орнаментики у серіях «Трипілля» та «3 глибин» початку 1990-х. Очевидно, що розробка Трипільської теми є спробою досягти відпочаткового джерела архетипів українства, зануритися в сакральну орнаменту ДНК нації. У монотипіях «Знак Першороду», «Трипільська Берегиня» та «3 серії Трипілля» митець образно кодує концепцію Буття в когерентності з духовною еволюцією Людини, залишаючись у парадигмі національної ідентичності та залучаючи широкий спектр давніх знакових систем (іл. 5).



Іл. 5. М. Стороженко. Знак Першороду. Папір, монотипія. 47x43 см. 1993. (Колекція родини художника). [Світлина автора]

Стороженко сміливо, на інтуїтивному рівні достовірно проводить авторську реконструкцію давніх символів, досягає цілісності на формальному і смисловому планах. Його орнаментальні схеми – це складний просторовий конструкт – багатшарова інформаційна структура, знакове утворення, що яро пульсує первісною силою глибинної праукраїнської архетипіки, як у «Зіткненні» («Битва в астралі») та серії «3 глибин» (іл. 6).

Проявляючи численні заковдані змісти прадавньої моделі поняття «світ у цілому», Стороженко буквально виштовхує їх у сучасність крізь історичні серпанки – як провідник, адаптує космогонічний цивілізаційний контент Трипілля до «мультимедійності» сьогодення.

На початку 2000-х Стороженко звертається до орнаментики у серії «Знаки на каменях» та ескізній розробці серії «Стігми душі або камені Причорномор'я». Художник розширює поле гри, вдаючись до експериментів з чистою формою в парадигмі абстрактного та безпредметного мистецтва – фактично ці численні роботи є спробою зобразити коди енерго-інформаційної структури універсуму. По суті, саме пошук універсального коду для проявлення потенціалів багатомірної метареальності приводить Стороженка до орнаментики.

Отже, можемо стверджувати, що завдяки орнаментіці М. Стороженко досягає концентрації потужного змісту образно-знакової системи у своїх творах – художник впевнено та майстерно виводить орнаментальну складову на чільні позиції в концептуальному вирішенні.

Очевидно, що спектр питань, пов'язаний з дослідженням формального та семантичного контекстів орнаменту в творчості М. Стороженка надзвичайно широкий і потребує подальшого ґрунтовного вивчення.



Іл. 6. М. Стороженко. Прогулянка. Із серії «3 глибин». Кольоровий картон, гуаш. 47х43 см. 1991. (Колекція родини художника). [Світлина автора]

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Отже, можемо стверджувати, що звертаючись до орнаментики як певної символічно-знакової структури, Стороженко свідомо розширює й насичує семантичне поле своїх творів, кодуєчи і водночас виявляючи власну ціннісну шкалу та стверджуючи національну ідентичність.

Художник вводить до своїх робіт орнаменту спершу як композиційно-структурний елемент для максимального розкриття пластичних ідей, а згодом використовує семантичну складову в ролі власного мистецького коду.

Дослідження виконане згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри живопису та композиції НАОМА на 2022–2023 роки. Тема статті пов'язана з важливими питаннями сучасного вітчизняного мистецтва. Матеріали статті актуальні в загальнотеоретичному плані, для подальшої розробки, а також як допоміжна методологічна база для викладання фахових дисциплін студентам творчих спеціальностей.

Список використаних джерел

1. Авраменко О. Микола Стороженко : альбом. Київ, 2004. 32 с.
2. Войтович В. Микола Стороженко : альбом. Київ : Дніпро, 2008. 187 с.
3. Даниленко В.Н. Космогония первобытного общества. Фастов, 1997. 196 с.
4. Найден О., Селівачов М. Орнамент. Енциклопедія Сучасної України: онлайн-версія / Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-75890> (дата звернення: 24.02.2023).
5. Нікіщенко Ю. І., Пустовалов С. Ж. Про походження орнаменту та ранні етапи його розвитку : Наукові записки НаУКМА. 2012. Т. 127: Теорія та історія культури. С. 54–60.
6. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : Задруга, 2009. 406 с.
7. Соловей О. В. Творчий універсалізм Миколи Стороженка в мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Дис. Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури. 2021. Київ: Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури. С. 50–56.
8. Стороженко М.А. Інтерв'ю з художником [Рукопис] / бесіду вів О. Соловей. Київ, 1992. 14 жовт. // Приватний архів О. Солов'я.
9. Стороженко М.А. Інтерв'ю з художником [Рукопис] / бесіду вів О. Соловей. Київ, 2000. 04 квіт. // Приватний архів О. Солов'я.
10. Стороженко М. Голубе сизий. Спогади / Музей Івана Гончара. Національний центр народної культури. Київ, 2010. 20 серп. URL: <https://old.honchar.org.ua/c/zasnovnyk/honchar-i-epokha/spohady-pro-honchara/page/3/> (дата звернення: 24.02.2023).
11. Ткачук Т.М. Знакова система Трипільської культури. *Археологія*. 1993. Вип. 3. С. 91–100.
12. Чмихов М.О. Давня культура. Київ : Либідь, 1994. 288 с.

References

1. Avramenko, O. (2004). Mykola Storozhenko [Mykola Storozhenko] : albom. Kyiv, Dnipro. 32 p. [in Ukrainian].
2. Voitovych, V. (2008). Mykola Storozhenko [Mykola Storozhenko] : albom. Kyiv, Dnipro: 184 p. [in Ukrainian].
3. Danylenko, V. (1997). Kosmogonyia pervobytnoho obshchestva [Cosmogony of primitive society]. Fastov : 196 p. [in Russian].
4. Naiden, O. & Selivachov, M. (2022). Ornament [Ornament]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [online-versiia]. Kyiv, Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy: Retrieved from <https://esu.com.ua/article-75890> (visiting date: 24.02.2023) [in Ukrainian].
5. Nikishenko, Yu. & Pustovalov, S. (2012). Pro pokhodzhennia ornamentu ta ranni etapy yoho rozvytku [About the origin of the ornament and the early stages of its development]. Kyiv, *Naukovi zapysky NaUKMA*, (127) : Teoriia ta istoriia kultury, pp. 54–60. [in Ukrainian].
6. Selivachov, M. (2009). Leksykon ukrainskoi ornamentiiky (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia). [Lexicon of Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, stylistics, typology)]. Kyiv, Zadruga : 406 p. [in Ukrainian].
7. Solovei, O. (2021). Tvorchyi universalizm Mykoly Storozhenka v mystetstvi Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Creative universalism of Mykola Storozhenko in the art of Ukraine of the second half of the 20th – beginning of the 21st century]. [Dys. kand. Mystetstvovnavstva]. Nats. akad. obrazotvor. mystetstva i arkhitektury, Kyiv. [in Ukrainian].
8. Storozhenko, M. (1992, Oct. 14). Intervyyu z khudoznykom [An interview with the artist] Rukopys. Conducted by O. Solovei. Pryvatnyi arkhiv O. Solovia [Private archive of O. Solovya]. Kyiv, Ukraina. [in Ukrainian].
9. Storozhenko, M. (2000, Apr. 04). Intervyyu z khudoznykom [An interview with the artist]. Rukopys. Conducted by O. Solovei. Pryvatnyi arkhiv O. Solovia [Private archive of O. Solovya]. Kyiv, Ukraina. [in Ukrainian].
10. Storozhenko, M. (2010, Aug. 20). Holube syzyi. [Gray dove]. Spohady [Memories]. Muzei Ivana Honchara. Natsionalnyi tsentr narodnoi kultury. Kyiv. Retrieved from <https://old.honchar.org.ua/c/zasnovnyk/honchar-i-epokha/spohady-pro-honchara/page/3/> [in Ukrainian].
11. Tkachuk, T. (1993). Znakova systema Trypilskoi kultury [Iconic system of Trypil culture]. *Arkheolohiia* [Archeology]. Issue 3, pp. 91–100. [in Ukrainian].
12. Chmykhov, M. (1994). Davnia kultura [Ancient culture]. Kyiv, Lybid: 288 p. [in Ukrainian].

Подано до редакції 01.02.2023