

Платонівські читання

2024



С. П. Подерв'янський
Портрет П. О. Білецького
1972. Вугіль. 60x50

Міністерство культури України
Національна академія образотворчого мистецтва
і архітектури

Дванадцяті
Платонівські
читання

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА
ПЛАТОНА БІЛЕЦЬКОГО
(1922–1998)

Тези доповідей
Міжнародної наукової
конференції

¹²⁵⁶
1996
LIHA-PRES

¹²³³
Львів – Торунь
Liha-Pres
2024

УДК 7.072.2(477)(06)
Д76

Конференцію засновано
кандидатом мистецтвознавства Л. О. Лисенко

Організаційний комітет:
О. Харченко, В. Пітеніна, Н. Корчина

<https://platonconference.kiev.ua>

*Віповідальність за зміст наганих матеріалів
та дотримання авторських прав несуть автори тез.
Редакція залишає за собою право текстового редагування матеріалів.*

Дванадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної
Д76 наукової конференції (Київ, 2024). Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024.
270 с.

ISBN 978-966-397-508-5

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5>

Матеріали Дванадцятих Платонівських читань, присвячені 65-річчю кафедри теорії та історії мистецтва. Проблематика читань охоплює історію образотворчого мистецтва і архітектури України від давнини до сьогодення, а також Сходу і Заходу; методику викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах, інструментарій мистецтвознавця, проблеми сучасної художньої освіти. Учасниками читань були викладачі, співробітники, аспіранти, здобувачі, студенти НАОМА, викладачі, аспіранти, студенти, мистецтвознавці, наукові співробітники, реставратори з художніх, педагогічних ВИШів, національних університетів, науково-дослідних інститутів, художніх музеїв, заповідників, наукових бібліотек України.

УДК 7.072.2(477)(06)

ISBN 978-966-397-508-5

© Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури, 2024

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ:

Олександр Цугорка, ректор НАОМА, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
ДО 65-річчя КАФЕДРИ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА НАОМА;

Рада Михайлова, в.о. проректора з наукової роботи, доктор мистецтвознавства, професор,
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА ЯК ЦЕНТР УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

МОДЕРАТОРИ СЕКЦІЙ:

Денисюк Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА;

Деревська Олена, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА;

Кашшай Олена, кандидат мистецтвознавства, ст. викладач ТІМ НАОМА;

Лісова Наталія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА;

Озірна Олена, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА;

Пітеніна Валерія, доктор філософії, ст. викладач ТІМ НАОМА;

Рижова Олександра, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА;

Сьомак Оксана, доктор філософії (PhD), викладач кафедри ТІМ НАОМА;

Тимченко Тетяна, доцент, зав. кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА

ТЕХНІЧНА ПІДТРИМКА:

Озірна Олена, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

КДАДПМД ім. М. Бойчука – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

КДХІ – Київський державний художній інститут.

КНУБА – Київський національний університет будівництва і архітектури.

ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького – Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького.

НАККІМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

НАН України – Національна академія наук України.

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

НХМУ – Національний художній музей України.

ТІМ – кафедра теорії та історії мистецтва

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

КNUCA – Kyiv National University of Construction and Architecture.

KSADA – Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts.

NAFAA – National Academy of Fine Arts and Architecture.

NAS of Ukraine – National Academy of Sciences of Ukraine.

Вступне слово

Олександр Цугорка,

ректор НАОМА, кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України

ДО 65-РІЧЧЯ КАФЕДРИ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА НАОМА

Факультет теорії та історії мистецтва та його чільна кафедра є наймолодшими в НАОМА. Започатковані у 1959 році, вони мали ціль стати провідниками актуальних ідей українського мистецтва, організаторами важливих подій художнього життя, виразниками мистецтвознавчих наукових інтересів творчої спільноти України. Активний учасник художніх процесів, академія мистецтв, потребувала кваліфікованих професійних виконавців та спроможних фахівців, здатних аналізувати мистецьке життя та відображати ці процеси. Їх освіта та виховання покладалися на факультет теорії та історії мистецтва.

У витоків факультету стояли провідні мистецтвознавці того часу – заслужений діяч мистецтв Петро Говдя, за ініціативою якого факультет виник, і який очолював його до 1964 року; Микола Тищенко, який став у керма факультету у 1964-1974 роках; кандидат мистецтвознавства Гліб Юхимець – декан факультету у 1974-1986 роках; професор Юрій Белічко – декан у 1986-1991 роках, випускники вишу, доцент Віктор Джулай – декан у 1991-2009 роках, кандидат мистецтвознавства Марина Русяєва – декан у 2009-2019 роках, кандидат мистецтвознавства Вікторія Мазур – декан у 2019-2024 роках.

Факультет теорії та історії мистецтвознавства діяв як потужний колектив педагогів-науковців. Серед викладачів, які викладали на факультеті, були широкознані фахівці: Юрій Асєєв, Платон Білецький, Юрій Белічко, Леонід Владич, Іван Врона, Петро Говдя, Віктор Джулай, Ганна Заварова, Вадим Клеваєв, Людмила Сак, Людмила Міляєва, Микола Тищенко, Олександр Тищенко. Їх зусиллями факультет значно збільшився у масштабах, набув ваги як освітньо-виховний, науково-просвітницький, організаційно-методичний центр вивчення образотворчого мистецтва. Нині до його складу входять три кафедри – кафедра теорії та історії мистецтва, яка є випускною (зав.кафедри теорії та історії мистецтва В. Петрашек, який нині перебуває в лавах ЗСУ, в.о.зав.кафедри Ю. Романенкова), загальноакадемічні – кафедра культури та соціально-гуманітарних дисциплін (зав. кафедри Т. Ніколаюк) та кафедра іноземних мов (зав. кафедри О. Юденко).

За час своєї діяльності факультет теорії та історії мистецтва розгорнув та здійснив підготовку мистецтвознавців освітньо-кваліфікаційних рівнів

«Бакалавр», «Спеціаліст», «Магістр» за двома спеціалізаціями: «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва» та «Мистецтвознавство. Організація та управління розвитком художньої культури». На факультеті створені підготовчі курси з освітньою програмою до вступу в академію. Концепція діяльності факультету передбачає ідею безперервної підготовки фахівців вищої кваліфікації: найкращі випускники продовжують навчання в аспірантурі, яка була створена в НАОМА у 1991 році.

Серед випускників академії є дійсні члени, члени-кореспонденти академії мистецтв України, доктори мистецтвознавства, доктори філософії, кандидати мистецтвознавства, директори музеїв та галерей, лауреати державних премій. Випускники факультету представляють українське мистецтвознавство в науково-дослідних інститутах, провідних навчальних закладах, музеях і художніх галереях, видавництвах і редакціях засобів масової інформації, в Національній спілці художників України. Факультет підготував фахівців, серед яких громадяни Болгарії, В'єтнаму, Екватору, КНР, Куби, США, ФРН, Фінляндії.

Реалізація освітніх програм, на основі яких відбувається сучасне навчання на факультеті, передбачає формування мистецтвознавця у цілісності інтелектуальних, фізичних, емоційних, соціальних, творчих і духовних якостей індивіда з професійно орієнтованими вміннями. Адже суспільство інформаційних технологій, яке змінило індустриальне межі ХІХ – середини ХХ століть, потребує, щоб його громадяни були здатні самостійно й активно діяти, приймати рішення, професійно реагувати на зміни культурно-мистецького життя. Такі завдання нині актуалізуються в умовах війни, яку мужньо веде Україна. Ці завдання факультет вирішує за допомогою інноваційних технологій навчання, забезпечуючи студентів факультету інструментами очної та дистанційної освіти на основі сучасних інформаційних технологій, використовуючи електронні засоби глобальної телекомунікаційної мережі Інтернет.

Поважна дата – 65річчя факультету та кафедри теорії та історії мистецтва – свято для колективу НАОМА та всіх, хто отримав диплом його випускника від бакалавра та магістра до аспіранта. Це сторінки мистецтвознавчої творчої діяльності в усіх сферах гуманітарного та господарського життя нашої держави. Ювілей демонструє досягнення в минулому і відкриває перспективи майбутніх звершень.

Рада Михайлова,

в.о. проректора з наукової роботи, доктор мистецтвознавства,
професор

Кафедра теорії та історії мистецтва як центр українського мистецтвознавства

Історичною точкою відліку в мистецькому житті України стала організація у 1959 р. в стінах Київського художнього інституту кафедри теорії та історії мистецтва. Кафедра, як необхідна структурна ланка вишу, мала уповноваження навчати молодь основам теорії художньої культури та розумінню засад історичних процесів образотворчого мистецтва. Ця подія відповідала тогочасному інтересу громадськості до мистецтвознавства як нової галузі освітніх знань. Кафедра теорії та історії мистецтва була також необхідною структурною складовою, що піднімала художній виш до рівня повноцінно організованого академічного навчального закладу з виразними ланками наукової теорії та професійної практики.

Метою кафедри було спрямування молоді до дослідницької діяльності, приклади якої надавали відомі першовідкривачі й подвижники науки, які ще на початку ХХ ст. стверджували практику вивчення художньої культури світу та України, опанування методами аналізу мистецького твору та оперативної критики явищ художнього життя. Завдяки знавцям мистецтва, які діяли в першій половині ХХ ст., серед спільноти інтелектуалів сталося усвідомлення, що мистецтвознавство є важливою частиною українського буття, а його ствердження та становлення як науки у стінах провідного професійного мистецького вишу України – видатною культурною подією.

Організаторським та науковим авторитетом для багатьох молодих ентузіастів була діяльність таких особистостей, як А. Антонович, М. Біляшівський, Ф. Вовк, І. Врона, С. Гіляров, Ф. Ернст, М. Макаренко, М. Павленко, Г. Павлуцький, А. Прахов, брати В. і Д. Щербаківські. У першій половині ХХ ст. вони стали фундаторами української гуманітарної науки, предметом вивчення якої було мистецтво. Їх розумінням було сформоване і її ідеологічне підґрунтя, що полягало у свідомому русі до вивчення української образотворчої культури як органічної та невід'ємної частини світової культури. Від початку розвитку українського мистецтвознавства цей світоглядний напрям був і залишається пріоритетним.

Серед перших дослідників мистецтва варто відзначити лідера руху українського національного відродження Володимира Боніфатієвича Ан-

тоновича (1834–1908), історика, археолога, етнографа, доктора наук, професора Київського університету (з 1878), члена Київського товариства старожитностей і мистецтв. Його зусиллями в українській гуманітарній науці був вироблений, словами відомого історика М. Брайєвського, передовий методологічний «європейський підхід».

«Європейського підходу» дотримувався у своїй діяльності і мистецтвознавець Микола Федотович Біляшівський (1867–1926), один із засновників Української Академії наук, автор першого Закону Української республіки про охорону пам'яток історії, культури і мистецтва (1918), організатор і директор Київського міського художньо-промислового і наукового музею (1902–1923), нині Національного художнього музею України.

Значну наукову спадщину залишив колишній студент живописного факультету Української академії мистецтв (1918–1920), учень майстерні М. Бойчука, а, згодом, перший ректор Київського художнього інституту (1924–1930), Іван Іванович Врона (1887–1970). Теоретик об'єднання Асоціація революційного мистецтва України (1925–1932), дійсний член Соціологічної комісії ВУАН (Всеукраїнська академія наук), співробітник дослідницької кафедри мистецтвознавства при факультеті академії мистецтв, Іван Врона у 1951 р. захистив на цій самій кафедрі дисертацію, отримавши ступінь кандидата мистецтвознавства. У 1925–1931 рр., будучи директором «Музею (Кабінету) мистецтв ВУАН» (нині Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків), він здійснював тоді вже Художньому інституті викладацьку діяльність, а після репресій та перебування у концентраційному таборі на Далекому Сході у 1933–1936 рр., знову повернувся до викладання (1945–1948). Після реабілітації у 1943 та 1958 рр. він відбувся як художній критик, член Спілки художників УРСР, Заслужений працівник культури УРСР (1968). Публікації І. Врони донині залишаються джерелом достовірної інформації з вивчення художнього життя України 20–30х років.

Вагоме значення мала також наукова діяльність українських мистецтвознавців в другій половині ХХ ст., що проходила безпосередньо на кафедрі теорії та історії мистецтва. Реорганізована у 1966 р., кафедра наслідувала досвід 20 х рр., коли в межах Київського художнього інституту, згодом Інституту пластичних мистецтв, існувала науково-дослідна кафедра та аспірантура, 30х рр., коли існувала кафедра історії мистецтва на чолі з професором С.Гіляровим, 40х рр., коли була відкрита кафедра теорії та історії мистецтва під керівництвом знавця мистецтва Б. Бродського. З появою КДХІ, у 1959 р. на чолі кафедри став Петро Іванович Говдя (1922–1991), дослідник образотворчої спадщини Т. Шевченка. Навколо кафедри згуртувалися фахівці, які поєднували в своїй роботі професії педагога, викладача, наставника, науковця. Колегами П. І. Говді по педагогічно-освітній роботі стали нині широко знані спеціалісти з теорії та історії мистецтва Ю. Асєєв, П. Білецький, Л. Владич, О. Говдя, В. Денисов,

Д. Колеснікова, Л. Миляєва, П. Мусієнко, Л. Сак, О. Тищенко, А. Шпаков, В.Клеваєв, Ю.Белічко, Г.Заварова, М.Криволапов, Г.Юхимець, В.Джулай. За їх участі кафедра, яка була третьою в історії країни після кафедр Санкт-Петербурзької Імператорської академії мистецтв та Московського університету, створених ще за царату, розвивалася як потужний науковий центр.

Показниками високого фаху стала низка яскравих мистецьких видань, здійснених викладачами кафедри, зокрема, перше фундаментальне мистецтвознавче академічне видання «Історія українського мистецтва» (1966-1970), редактором якого був П. І. Говдя. Науковим фундаментом української школи мистецтвознавства стали видання викладачів кафедри, які були і залишаються зразками для наступників. Це праці П. Білецького «Георгій Іванович Нарбут» (1959), «Український портретний живопис XVII-XVIII століть» (1960), «Апостол України. Життя і творчість Тараса Шевченка» (1998), Л. Миляєвої «Стінопис Потелича» (1969), «Українська ікона XI-XIII століть» (2007), П. Говді «Іван Соколов» (1960), В. Щербака «Сучасна українська майоліка» (1974), Л. Владича «Василь Касіян. П'ять етюдів про художника» (1978), В. Рубан «Кричевські і українська художня культура XX століття. Василь Кричевський» (2004), альбоми «Володимир Донатович Орловський» (1968, упорядник П. Говдя), «Український живопис: Сто вибраних творів» (1989, упорядник Ю. Белічко), Західно-європейський живопис 14-18 століть» (1981, упорядник Л. Сак, О. Шклярєнко) та багато інших.

Якщо у першій половині XX ст. завдяки подвижництву згаданих діячів мистецтвознавство було визнано науковою галуззю з центром у Київському художньому інституті, то на долю мистецтвознавців другої половини століття випало поширення мистецтвознавчих дисциплін та практики із київського центру наукового мистецтвознавства у регіони України, перш за все у такі міста, як Харків, Львів, Одеса, Кам'янець-Подільський, Миколаїв. Розповсюдження мистецтвознавчої практики на основі окремого виду знань як особливої дисципліни, специфічної сфери науки, обумовлювалося тим, що піклуванням викладачів кафедри теорії та історії у 60-2000ні рр. була вирошена потужна плеяда талановитих фахівців мистецтвознавців, які з честю несли естафету науки далі. Саме випускники кафедри, сучасні науковці-мистецтвознавці, розвивають та збагачують традиції наукової та педагогічної діяльності, закладені 65 років назад.

Понад тисячу випускників, які навчалися у стінах Академії, стали висококваліфікованими спеціалістами-музейниками, галеристами, реставраторами, фахівцями з менеджменту, спеціалістами з пам'яткознавства, охорони пам'яток, реституції. Поєднуючи освітню, просвітницьку, охоронну, громадську діяльність, випускники кафедри теорії та історії мистецтва додають свій внесок у наукову скарбницю України.

За участі вихованців кафедри – докторів та кандидатів наук, академіків та членів-кореспондентів Академії мистецтв України, створені унікальні колективні видання – нова п'ятитомна «Історія українського мистецтва» (2011), виконавчою базою якого був Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, двотомне видання «Нариси історії образотворчого мистецтва України ХХ століття» (2006), виконані на базі Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ, «Історія української культури» (2001-2003), «Історія декоративного мистецтва України» (2007-2011). Ці багатотомні мистецтвознавчі видання дозволяють говорити про безперервну лінію розвитку мистецтвознавчої науки і високу здатність розв'язувати наукові теоретико-методологічні, історико-ретроспективні, аналітично-критичні проблеми, що стосуються українського мистецтва та світових мистецьких процесів, сучасними мистецтвознавцями.

Важливим кроком у ствердженні школи українського мистецтвознавства, утвореної на базі Академії образотворчого мистецтва та архітектури, було відкриття 1 листопада 1991 року цільової аспірантури зі спеціальності «образотворче мистецтво» 17.00.05. Цей акт став свідченням переходу мистецтвознавчої науки на новий якісний рівень, відповідний об'єктивній потребі в кваліфікованих науково-педагогічних та наукових кадрах. В НАОМА отримали статус фахівців, відповідних третьому рівню освітньо-наукової програми вищої освіти 70 аспірантів, серед яких – представники України, Великої Британії, В'єтнаму, Китаю, арабського Сходу. Серед пріоритетів, спрямованих на підвищення рівня наукових розробок та якості підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації в НАОМА, кафедра теорії та історії мистецтва входить у систему докторських програм і впровадження вимог третього рівня вищої освіти, де реальне поєднання науки та освіти за європейською термінологією визначається як «навчання через дослідження» і передбачає фактичне наближення (за якістю й рівнем підготовки) до західних стандартів.

Показово, що перша дисертація на кафедрі теорії та історії мистецтва була реалізована під керівництвом доктора мистецтвознавства, професора П. О. Білецького: 28 листопада 1995 року аспірантка Цветанка Цонева успішно захистила тему «Концепція і методика викладання скульптури в Українській академії мистецтва». Всього в академії отримали підтвердження наукової кваліфікації 40 кандидатів наук. В стінах академії стали кандидатами наук, тобто отримали наукові ступені, широко знані в Україні мистецтвознавці – М. Русяєва, яка захистила дисертацію у 1998 р., Ю. Романенкова – у 2002 р., О. Денисюк – у 2007 р., В. Петрашек, нині захисник України, що перебуває на передовій – у 2012 р., О. Гомирева – у 2019 р., В. Пітеніна – у 2021 р., О. Сьомак – у 2023 р.: вони продовжують свою роботи на кафедрі теорії та історії мистецтва; випускниця НАОМА та

колишня її аспірантка Ю. Романенкова нині очолює кафедру; Т. Тимченко, яка захистилася у 1999 р. очолює кафедру техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА.

З 2021 р., в руслі системних змін, в академії створені та діють разові вчені ради, на яких мистецтвознавці кафедри теорії та історії мистецтва продовжують демонструвати результати своїх наукових досліджень, отримуючи ступінь «доктор філософії» (PhD). Впродовж 2021-2024 рр. відбулися захисти дисертацій, внаслідок яких звання докторів філософії отримали 30 здобувачів.

На даному етапі науково-дослідницькі теми, які розробляються на кафедрі теорії та історії мистецтва, відповідають науковій проблематиці «Мистецтво і мистецтвознавство в системі гуманітарних досліджень: національний та світовий вимір», що підтверджено в державному реєстрі. Представлені в НАОМА дисертації, охоплюють значне коло наукової проблематики. В цілому, дисертаційні дослідження, проведені на кафедрі теорії та історії мистецтва, торкалися наступної проблематики: методологія та методика науки – 7 дисертацій, історія мистецтва (епохи та періоди) – 10, формування й становлення мистецьких шкіл – 11, стилі та стилістичні напрями – 18, мистецька біографістика – 11, художнє життя – 1, скульптура як вид мистецтва та її окремі аспекти – 3, графіка як вид мистецтва та її аспекти – 5, мистецтво фотографії – 1. Отже, науковий імідж Академії у світовому та національному науковому просторі забезпечують дослідження теорії та історії образотворчого мистецтва, візуального мистецтва, архітектури, питань експертизи, реставрації, атрибуції.

Позитивно оцінюючи цей досвід, можна, однак, стверджувати, що для наукової діяльності на кафедрі є значні резерви і перспективи. Підкреслимо, що наукова діяльність кафедри теорії та історії мистецтва в сучасних умовах розвитку НАОМА є невід'ємною складовою її обширної освітньої практики. Зasadничим принципом кафедри є поєднання навчання з науковою діяльністю. Основою класичної художньо-академічної освіти, залишається система професійного мислення та методика, що вбирає у себе найкращі новітні вітчизняні і зарубіжні напрацювання. Ця традиція дозволяє утримувати на кафедрі високий рівень мистецтвознавчої науки та якісну підготовку компетентних фахівців, здатних засвідчити високий професіоналізм і примножити наукові надбання Академії.

Змістовні завдання освітньої діяльності кафедри забезпечуються шляхом реалізації державної політики, впровадженій щодо мистецької освіти в Україні, де значна роль належить інтегрованості наукового процесу у європейський та світовий науковий простір. Кафедра бере участь у системі обміну досвідом у галузі мистецтвознавчої науки українських та зарубіжних вчених та молодих дослідників шляхом проведення наукових конференцій, семінарів, круглих столів, форумів, виконання спільних наукових

робіт та мистецьких проєктів у міжнародних, загальнодержавних, галузевих, регіональних науково-мистецьких програмах. Кафедра співпрацює із багатьма науковими організаціями мистецького профілю; проходить атестації та професійне удосконалення наукових кадрів, в тому числі, за міжнародним науковим обміном шляхом стажування науково-педагогічних і наукових працівників, студентів і аспірантів у провідних закордонних ЗВО. Кафедра постійно долучається до проєктів, де суттєве місце належить живому спілкуванню з зарубіжними ученими. Викладачі кафедри, зокрема, беруть участь у міжнародних наукових конференціях поза межами України, а саме: в Австрії, Німеччині, Польщі, США, Чехії. Напрацювання науковців кафедри відображені в міжнародних наукометричних і реферативних базах даних, на сайтах фахових збірників НАОМА, в проєкті «Український індекс наукового цитування».

Кафедра теорії та історії мистецтва є також засновником низки важливих наукових починань, що визначені Стратегічним планом Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури на 2018-2025 рр.

Усі ці здобутки – помітні кроки на складному шляху безперервного процесу наукового пошуку, дискусій, творчого спілкування та передачі знань, досвіду, вмінь новому поколінню дослідників.

Усвідомлюючи віхи позитивного розвитку кафедри теорії та історії мистецтва як центру українського мистецтвознавства, хочеться привітати викладачів кафедри та весь колектив факультету з 65річчям, всю мистецтвознавчу спільноту – з фактичним 65-річчям українського мистецтвознавства; побажати колективу кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА нових звершень, творчих успіхів, вірності мистецьким традиціям та наукових злетів в мирній і квітучій Україні.

СЕКЦІЯ 1. УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ВІД ДАВНИНИ ДО СЬОГОДЕННЯ

Підсекція 1\1 УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ВІД ДАВНИНИ ДО ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Керівники: *Тимченко Тетяна, доцент, кандидат мистецтвознавства, зав. кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА, Деревська Олена, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА*

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-2>

Antiushyna Svitlana, MA in Università of Rome "La Sapienza", Italy,
PhD student in Medieval Art, Université de Fribourg, Switzerland, supervisor
Prof. Michele Bacci

THE ICON OF SAINT GEORGE OF THE TOWN OF MARIUPOL, THE SEA ROUTES BETWEEN BYZANTIUM AND GAZARIA GENOESE BETWEEN THE XI AND XIII CENTURY

Key words: Medieval art, Vita-Icons, St. George, Mariupol, Byzantium, Gazaria Genoese, Medieval Crimea, hagiography, wooden sculpture, saint warriors.

The research project aims to investigate and provide a comprehensive interpretation of the polychrome hagiographic icon of Saint George, carved in low relief from wood, depicting scenes from the saint's life, originating from the monastery of Saint George in Balaklava, Crimea. The Tauride Peninsula is characterised by the presence of various dominions, ethnicities, and cultures. Located on the Black Sea, it was considered one of the most important centres of international trade in the Pontus Euxinos, and due to its strategic position, it attracted the attention of many European powers throughout history, from the Middle Ages to the present day. Between the 13th and 15th centuries, Tauride was a crossroads between the Greco-Byzantine and Latin-Western worlds. In this context, following the fall of the Principality of Theodoros (1475), the last center of the Byzantine world – Pax Byzantina – all traces of Christianity

disappeared. Yet, from the late 15th century onward, written testimonies of a small Greek convent dedicated to Saint George began to emerge, located among the mountains and the sea, where, according to tradition, our relief hagiographic icon would have been placed. This unique work, notable for its technical and artistic characteristics, is a carved and painted panel made from a single piece of wood, depicting the life stories of Saint George, entirely lacking documentary evidence regarding its origins prior to 1840. The figure of Saint George showcases a purely Byzantine language, while the hagiographic scenes placed on the sides are defined as having a Western matrix. Through a comprehensive and reasoned reconstruction, we propose an in-depth and updated review of the work, aiming to piece together all its aspects in order to reconstruct a modern interpretation of the historical and conservation-related events surrounding the medieval artefact. The panel could be viewed as a hagiographic icon, a monument of sculptural art carved in low relief, and ultimately as a sacred effigy of Saint George, a universal saint equally venerated by both the Eastern and Western Churches. The emergence of an icon of Saint George with stories from his life near Cembalo-Balaklava, at the border between the territories controlled by Byzantium and the Genoese possessions in Crimea, could constitute a new testimony to the transmission of the cult of Saint George, seen as a product of the intersection of the Eastern and Western worlds, represented by a hagiographic icon of Western tradition placed in a Greek monastery.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-3>

Барко Людмила, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, ст. викладач ТІМ
НАОМА О.Гомирева)

ТВОРЧЕ СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНИКА ОЛЕКСІЯ ФІЩЕНКА

Ключові слова: графічне мистецтво, ліногравюра, пастель, пейзаж, О.Фіщенко

Liudmyla Barko, PhD student, Faculty of Art Theory and History NAFAA, Kyiv, Ukraine (academic mentor: O. Homyrieva, PhD in Art History, Associate Professor NAFAA)

THE CREATIVE FORMATION OF THE ARTIST OLEKSII FISHCHENKO

Abstract. Oleksiy Fishchenko, a prominent Ukrainian graphic artist, was renowned for his landscapes, one of the leading genres in his work. He used colored linocuts, pastels, and pencil to create works with a symbolic and philosophical subtext.

Key words: Graphic art, linocut, pastel, landscape, O. Fishchenko.

Олексій Фіщенко народився 1920 року в Умані Черкаської області. Його дитинство припало на складні часи Голодомору, що, ймовірно, вплинуло на його світосприйняття. Під час Другої світової війни він воював у радянській армії, а по завершенні війни повернувся до мирного життя та розпочав навчання в Одеському художньому училищі на відділенні кераміки. Там він опановував розпис на фарфорі, деякі особливості якого знайшли відображення в подальшій творчості. Вступивши 1953 року до Київського художнього інституту, Фіщенко навчався під керівництвом відомого художника, майстра кольорової гравюри Олександра Пащенка. Саме в стінах інституту було закладено фундамент його подальшого розвитку як художника-графіка.

Навчаючись у Києві, Фіщенко опинився під впливом шістдесятництва – руху, який прагнув зруйнувати жорсткі канони соцреалізму. Цей період позначився створенням нового підходу до графічного мистецтва, що поєднував пластику ліній, декоративне використання кольору та нестандартний підхід до простору. Київська школа графіки стала центром цих змін. Фіщенко, як і його сучасники, прагнув знайти баланс між творчою свободою та ідеологічними обмеженнями, що накладалися комуністичним режимом.

Однією з найвідоміших серій раннього періоду стала серія ліногравюр «Канів»; (1957-1959), присвячена образу України та Шевченківським місцям. Фіщенко втілює своє бачення природи через особливу поетику ліній і кольорів, передаючи не лише образи, а й емоційний настрій. Крім природних мотивів, автор звертався до символів, зображуючи, наприклад, нічний причал або лінії електропередач, що додавали композиції сучасності. Серія мала великий успіх і виставлялась на республіканських та всесоюзних виставках.

Після закінчення навчання Фіщенко працював в межах офіційного соцреалізму, створюючи серії про Київ, як-от «Київ. Старе і нове» та «Київ будеться». Вони відображали тему будівництва та оновлення міста, що відповідало вимогам ідеології радянської влади. Як голова фондово-закупівельної комісії Міністерства культури України, він мав вплив на мистецький процес і добре орієнтувався в тому, які роботи проходять відбір на виставки, що допомагало йому адаптувати свою творчість до умов соцреалізму. Незважаючи на обмеження радянської цензури, митець цікавився європейським авангардом, зокрема, техніками геометричного абстракціонізму. Його надихали українські авангардисти, такі як Казимир Малевич та Олександра Екстер. У своїй серії київських нічних пейзажів художник намагався інтерпретувати архітектурні форми як геометричні фігури, додаючи елементи стилізованих дерев та інших природних об'єктів.

Це була спроба подолати межі класичного реалізму та перейти до нової форми, що наближувалась до західноєвропейських напрямків мистецтва. Проживши 90 років, Фіщенко зміг зберегти незалежність у своїй творчості та життєвих переконаннях, хоча часто змушений був пристосовуватися до вимог радянської системи. Він створив свій світ, сповнений любові до природи, рідної України та її людей, водночас вносячи інновації до традиційного українського мистецтва. Його роботи продовжують захоплювати ліричністю, увагою до деталей і стилістичною сміливістю, що робить Фіщенка одним із відомих майстрів української графіки.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-4>

Вислободов Олександр, ст. викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА, Київ, Україна

Тимченко Тетяна, доцент, кандидат мистецтвознавства, зав. кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА, Київ, Україна

ДОСВІД РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРУ СТАНКОВОГО ЖИВОПІСУ XVIII ст. «МАДОННА ГОДУВАЛЬНИЦЯ» ЗІ ЗНАЧНО ПОШКОДЖЕНОЮ ПОЛОТНЯНОЮ ОСНОВОЮ

Ключові слова: консервація, реставрація, станковий живопис, полотняна основа, «Мадонна Годувальниця», XVIII ст.

Vyslobodov O., senior lecturer of the Department of Technique and Restoration of Artworks, NAFAA, Ukraine

Tymchenko T., PhD, associate professor, Head of the Department of Technique and Restoration of Artworks, NAFAA, Kyiv, Ukraine

EXPERIENCE OF RESTORATION OF A WORK OF EASEL PAINTING OF THE 18TH CENTURY ‘NURSING MADONNA’ WITH A SEVERE DAMAGED CANVAS SUPPORT

The article describes the study and conservation-restoration of the eighteenth-century easel painting ‘Nursing Madonna’ from a private collection. The canvas base is very damaged, but there is an inscription on the back. A non-standard solution was adopted at the stages of strengthening, replenishing the loss of the canvas and transparent duplication, which proved to be effective.

Key words: conservation, restoration, easel painting, canvas support, ‘Nursing Madonna’, eighteenth century.

Твір з приватного зібрання являє поясне зображення усміхненої Мадонни, яка годує немовля Христа (загорнутого у білу пелюшку, обв’язану темно-зеленою стрічкою), що лежить на її лівій руці. Німб Мадонни у вигляді м’якого саява, оточеного дванадцятьма шестикінцевими білими зірками. Стилїстика та одяг відповідають західноєвропейському живопису XVII–XVIII ст. На зворотному боці нанесений темною фарбою напис (частково втрачений): [...]:

[...][J]an Rutkow[...]. Синій пігмент фарбового шару, досліджений д. х. н., доцентом кафедри М.М. Балакіною, є берлінською блакиттю, відкритою 1704 р., поширеною з 1724 р. Отже, нижня межа датування – не раніше другої чверті XVIII ст., верхня ж визначається стилістикою та станом збереженості: середина XVIII ст.

Твір надійшов на реставрацію у сильно зруйнованому, аварійному стані. Основа з тонкого дрібнозернистого полотна крихка, деформована, з численними втратами, у т.ч. крайок; первісний розмір невідомий. Тонкий рожевий олійний ґрунт частково осипався у місцях заломів, проривів та втрат полотна. На тильному боці наклеєні на ПВА численні клапті цупкого паперу, є темні плями смолистої речовини.

Зважаючи на нерівні обірвані краї, численні заломы та крихкість полотна й водночас – наявність напису, було прийнято нестандартне рішення щодо консервації та реставрації. Спочатку живописний шар зафіксовано м'яким папером тіш'ю на 5% кролячий клей з медом (1:1) з мінімальним зволоженням. Після висушування заклейки феном поверх було наклеєно хрест навхрест два шари мікалентного паперу більшого розміру, і за його вільні краї твір було зафіксовано на креслярській дошці, тильною стороною вверх. Поверхневі нашарування з тильного боку видалені.

Місця втрат полотна доповнено (фрагментами заздалегідь проклеєного тваринним клеєм тонкого дрібнозернистого полотна) «у стик» на полівінілбутираль (ПВБ) (5% в етиловому спирті), з урахуванням того, що вони слугуватимуть крайками для натягування на підрамок. Далі тильний бік і реставраційні вставки проклеєні 7% кролячим клеєм з медом, просушені й випрасувані (спочатку феном, потім праскою). Стихи реставраційних вставок-крайок та периметру авторського полотна було додатково зафіксовано внахлест смужками прозорого натурального шовку на 5% ПВБ. Аквазеллю тоновані окремі елементи напису, а також реставраційні вставки полотна. Далі на всю тильну поверхню (з врахуванням контурів підрамка) було нанесено послідовно два шари тієї ж самої шовкової тканини на 10% ПВБ і просушено.

Подальші реставраційні заходи були вжиті у не зовсім традиційній послідовності: видалення укріплювальної заклейки підведення реставраційного ґрунту, натягування на розсувний підрамок (45x35), видалення поверхневих забруднень та потоншення лаку, нанесення ізоляційного лакового шару, тонування у межах втрат по реставраційному ґрунту, нанесення захисного лакового покриття.

Таким чином, було застосовано відомий на заході спосіб прозорого дублювання для забезпечення доступу до напису, а також нетрадиційні методи консервації, які виявилися ефективними у випадку значно зруйнованої крихкої основи з неправильною геометрією.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-5>

Деревська Олена, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор НАОМА
М. Селівачов)

РАННЄ ЗОБРАЖЕННЯ ЛЮДИНИ В ОКУЛЯРАХ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ АВТОРСТВА НИКОДИМА ЗУБРИЦЬКОГО

Ключові слова: Никодим Зубрицький, окуляри, образ, українське мистецтво, європейське мистецтво, гравюра.

Olena Derevska, PhD student, NAFAA, Kyiv, Ukraine (academic mentor:
M.Selivachov, Doctor of Art History, professor NAFAA)

AN EARLY DEPICTION OF A PERSON WEARING GLASSES IN UKRAINIAN ART BY NIKODEM ZUBRZYCKI

Abstract. The images of persons in spectacles in the Ukrainian art aren't known until the end of the XVII century. Nikodem Zubrzycki created probably the earliest image of spectacles in the Ukrainian art. The history of artistic depictions of spectacles in the Ukrainian art needs further studying, as well as in the European art.

Key words: Nikodem Zubrzycki, glasses, image, Ukrainian art, European art, old master print.

Використання оптики для зору відоме з античності. Пліній Ст. (I ст.) писав, що імператор Нерон спостерігав бої гладіаторів через смарагд. Р. Рашед вказує про згадки властивостей лінз Птолемеєм (II ст.), Ібн Сахлом (X ст.), Ібн аль-Хайсамом (XI ст.) Р. Бекон написав про використання лінз для оптичних потреб (1268). За Е. Розеном, сучасні окуляри винайдені невдовзі після 1286 р. За В. Лларді, це сталося ймовірно у Пізі.

Образи людей в окулярах європейське мистецтво знає з XIV ст. Тему вивчали здебільшого офтальмологи. Майстер Томазо да Модена з Емілії вперше зобразив окуляри, лінзу та сферичне дзеркало у фресках монастиря Св. Нікколо в Тревизо (1352). Флорентійські митці майже не зображували окулярів, хоча їх тут найбільше виготовляли. В. Лларді вказує лише три такі зображення: «Св. Ієронім» з церкви Онїссанті (1480) та невідомий з капели Сасетті (1482-1485) Доменіко Гірландайо, і св. Антоній у «Зустрічі Марії та Єлисавети» (1490) П'єро ді Козімо. За В. Лларді, флорентійці кон-

центрувалися на зображенні перспективи без зайвих об'єктів і символів, на відміну від «фламандського стилю», який із усіх флорентійців найбільше вплинув саме на Гірландайо.

В. Іларді виділяє два каталоги зображень окулярів: каталог Р. Гріфа (1929), практично без ілюстрацій, і каталог В. Пуле (1978-1980) з ілюстраціями. У власній праці дослідник класифікує тематично зображення окулярів у мистецтві. Класифікація є єдиною детальною і не є вичерпною. Це такі сюжети: 1) професії та заняття; 2) богородичні сюжети (Успіння, Вознесіння, Коронація); 3) Поклоніння Царів, Святе сімейство; 4) св. Бернардин Сієнський (схожість портретів вказує на існування прижиттєвого прототипу, ймовірно, святий за життя носив окуляри); 5) св. Ієронім (тут окуляри анахронізм і використовуються як символ вченості); 6) інші святі та персонажі Біблії; 7) події з життя Христа (Обрізання, Христос і вчителі в Храмі, Христос і грішниця, де окуляри вказують на ситуації, в яких треба бачити краще); 8) портрети, де окуляри – ознака інтелектуального статусу і шани; 9) археологічні знахідки і музейні артефакти; 10) скульптура; 11) алегорії, де оптичні прилади уособлюють зорове чуття; 12) сатира і карикатура (окуляри могли спотворювати зір, тому означали підступність, обман, шахрайство); 13) різні неклассифіковані зображення.

На території Польської держави окуляри відомі з XV ст. (знахідка з Ельблонгу). Окуляри є на титулі «Шамотульського канціоналу» (1561), виданого у замку Лукаша Гурки, чоловіка Гальшки Острозької. В Московії окуляри згадуються з 1614 р. Досліднику з Румунії Р. Маланка відома лише одна православна ікона з окулярами – «Успіння Богородиці» з Тирговіште (1697).

Перша відома нам згадка окулярів в Україні – лист Д. Туптала (1708) про його труднощі з письмом: «очі, дивлячись, мало бачать, і окуляри небагато допомагають». Перше відоме нам зображення людини в окулярах в українському мистецтві – гравюра Никодима Зубрицького з фарисеєм в окулярах (Лк. 4:16-20) з «Євангелія Учительного» К. Транквіліона-Ставровецького (1696), Унів. Ще одне раннє зображення окулярів – гравюра без підпису з циклу ілюстрацій до Апокаліпсису Нового Заповіту (1717), Чернівців, де Н. Зубрицький створив 16 з 21 гравюр серії. Отже, впровадження зображень окулярів в українське мистецтво відбулося за безпосередньої участі Никодима Зубрицького, що неодноразово створював зразки, які потім наслідували. Питання потребує подальшого вивчення.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-6>

Ємельяненко Анна, магістрантка кафедри живопису і композиції
НАОМА, Київ, Україна (науковий керівник: кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри живопису і композиції НАОМА Т. В. Козак)

СИМВОЛІЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Ключові слова: мистецтво, символізм, культура.

Yemelyanenko Anna, master's student, Department of Painting and
Composition NAFAA (academic mentor: Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Painting and Composition NAFAA
T. Kozak)

SYMBOLISM IN UKRAINIAN ART

Abstract. The symbolism of Ukrainian art has ancient roots dating back to the pre-Christian era. From a cultural and geographical point of view, Ukraine is a certain crossroads, on the one hand – the ancient pre-Christian era, and on the other – cultural currents from both Eastern and Western cultures. And this is largely our unique Ukrainian mentality.

Key words: art, symbolism, culture.

Разом з поступовими змінами, що відбувалися і відбуваються в творчих процесах людства певні ланки цих процесів набувають більшої глибини і актуальності. Інші дещо нівелюються. Одним з найбільш видатних, виразних прикладів цієї тенденції творчого руху є, на нашу думку, поема Ліни Костенко «Маруся Чурай». Ціна помилки суспільства, а не окремої людини постає тут з новою силою. Буквально екзистенційна всеосяжність і болісність стають головною ознакою цієї помилки.

Символізм як культурна течія існувала завжди, але набула свого визначення та була усвідомлена в культурі з кінця XIX – початку XX століття. Як результат – митці, поети, художники почали цілеспрямовано працювати саме в символічному сенсі цього слова.

Символізму притаманна метафоричність, іномовність і казковість. Метафоричність, багатозначність, натяк, умовність, інакомовність – ось ознаки символізму як загально мистецької течії. Коли слова мають сенси не зовсім ті, що написані в тлумачному словнику. Коли співзвуччя голо-сних і приголосних звуків складаються в певне полотно, іноді зовсім не таке, яке нібито закладене в сенсі твору. Коли плями кольору та ритми складаються в неоднозначну конструкцію.

Символізм більше притаманний літературним творам, але і в образотворчому мистецтві він працює активно. Це наша справжня ментальність

і символізм є справді яскравою ознакою нашої національної культурної традиції. Якщо подивитись, наприклад, на унікальний феномен українського бароко, як воно виглядає з точки зору загально композиційних побудов епохи просвітництва, неважко відмітити асиметричність рослинних орнаментів, які складаються в живе мерехтливе полотно. В роботах геніальної української мисткині Марії Приймаченко теж цілком очевидно прослідковується ретельний відбір символів, якими вона щедро наповнює свої твори, свідомо впливаючи на глядача.

Глибоким символізмом просякнутий український живопис парсуни XVII століття. Якщо порівнювати з найвидатнішими зразками живопису Європи того часу ми побачимо, що парсуна вигідно виділяється серед них саме завдяки глибокому символізму, який закладений в стилістику цих творів.

«Маруся Чурай» Ліни Костенко – яскравий приклад складної символічної побудови твору. Спроба висловлення, або зображувального віддзеркалення фабули цієї поеми, має на меті переосмислення і з'ясування символізму як магістрального напрямку в українському мистецтві, його перспективу розвитку і його минуле.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-7>

Кондратюк Аліна, кандидат мистецтвознавства, докторантка кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ, Київ, Україна

ОБРАЗИ СВЯТИХ ЧЕНЦІВ В ІКОНОГРАФІЧНІЙ ПРОГРАМІ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ

Ключові слова: церква Спаса на Берестові, стінопис, іконографічна програма, система розписів, святі ченці, поствізантійська традиція, доба Петра Могили

Alina Kondratiuk, PhD, Habilitation Applicant at the Department of Art History Expertise of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Art

IMAGES OF HOLY MONKS IN THE ICONOGRAPHIC PROGRAM OF THE CHURCH OF THE SAVIOUR AT BERESTOVE

Abstract. The monumental paintings of the Church of the Saviour at Berestove of the era of Peter Mohyla contain several images of holy monks. Considering the number of these compositions and the way they are arranged, we can say that the theme of monastic asceticism plays a key role in the iconographic program.

Key words: Church of the Savior at Berestove, monumental painting, iconographic program, holy monks, post-Byzantine tradition, era of Peter Mohyla.

В стінопису церкви Спаса на Берестові представлено низку зображень святих ченців. Деякі з цих фігур були органічною частиною могиланського розпису 40-х рр. XVII ст., інші ж були написані у пізніший час в XIX ст. Серед композицій XIX ст. є фігури, що були виконані олійними фарбами на місці втраченого фрескового розпису XVII ст. Це, зокрема, фігури у нижньому регістрі західної стіни внутрішнього нартексу. Зображення св. ченців у XIX ст. було виконано також на укосах вхідної арки із зовнішнього нартексу до внутрішнього де раніше, як вважаємо, не було сюжетних композицій. Усі ці нові композиції представляють Печерських преподобних отців. Вони не входили до іконографічної програми розписів 40-х рр. XVII ст.

На окремих фігурах ченців системи розписів доби Петра Могили в процесі пізніших поновлень було змінено ім'я преподобного. Це, зокрема,

зображення Св. Пахомія Великого (?). Первинний напис грецькою мовою вгорі цієї композиції було втрачено, й згодом замінено на текст “Св. Антоній Печерський”. Фігура розміщена на північній стіні у західній частині, ліворуч вхідного прорізу до хрещальні. Вважаємо, що первинно тут був представлений саме Св. Пахомій Великий. Його фігура часто є парною до зображенням Св. Антонія Великого. А цей останній святий представлений навпроти на протилежній південній стіні внутрішнього нартексу.

Зображення св. ченців, що належать до системи розписів доби Петра Могили, представляють, здебільшого, преподобних отців перших століть поширення християнства, котрі стояли біля витоків монашого життя. Ці фігури мали грецькі написи вгорі й на сувоях у їхніх руках. Крім вище згаданих це, також, зображення Св. Феодосія Великого й симетричне до нього зображення Св. Євфимія Великого на північній і південній стіні внутрішнього нартексу відповідно. Це, також, композиції «Св. преп. Сава Освящений» і «Св. преп. Єфрем Сирін» на укосах арки, що веде з внутрішнього нартексу до приміщення сходової вежі. Фігури засновників монашого життя утворюють своєрідний фриз у нижньому регістрі розписів внутрішнього нартексу. Все це зображення великого масштабу, майже у людський зріст.

Притому образи засновників чернецтва вміщено й на інших конструктивних частинах. Так, на укосах арки, що обрамовує люнету північної стіни внутрішнього нартексу вміщено образи свв. прпп. Косми Маюмського й Іоанна Дамаскіна.

Фігури всіх св. ченців виділено розміром. Вони згруповані, головним чином, у приміщенні внутрішнього нартексу і складають окремий цикл в іконографічній програмі церкви Спаса. Більшість цих зображень були не характерні для українського мистецтва попередніх періодів, але в мистецтві візантійської і поствізантійської традиції вони вже мали усталену іконографію. Зважаючи на кількість цих зображень і характер розміщення, можемо стверджувати, що тема монашого подвигу – одна із ключових у системі розписів.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-8>

Котляр Євген, кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри монументального живопису ХДАДМ, Київ, Україна

ДОСЛІДЖЕННЯ ДЕРЕВ'ЯНОЇ СИНАГОГИ В ЧЕРКАСАХ: ВІД ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧОГО КОНТЕКСТУ ДО МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ КОНТЕКСТУАЛІЗАЦІЇ

Ключові слова: Черкаси, дерев'яна синагога, історико-архітектурний контекст, мистецький образ.

Kotlyar Yevgen, PhD (Art History), professor, Head at the Department of Monumental Painting, KSADA.

THE STUDY OF THE WOODEN SYNAGOGUE IN CHERKASY: FROM THE LOCAL HISTORY CONTEXT TO THE ART HISTORY CONTEXTUALIZATION

Abstract. The discovery of a number images of a wooden synagogue in Cherkassy gives grounds to declare another Jewish monument in Ukraine: to reconstruct the multicultural context of the Jewish presence in the city, the development of the regional architectural tradition, and the using of the synagogue's image in the fine art.

Key words: Cherkasy, wooden synagogue, historical and architectural context, artistic image.

Упорівнянні з численними дослідженнями відомих дерев'яних божниць Західної України XVII – XVIII ст. – високими зразками самобутньої архітектурної традиції євреїв Речі Посполитої, подібні споруди на землях Центральної України були слабо вивчені та задокументовані. Власні архівні дослідження показали широке поширення дерев'яних синагог у Наддніпрянщині в середині XIX ст., зокрема в зоні зосередження чорнобильської гілки хасидизму, що, в свою чергу, виявляє загальний архітектурний підхід та стилістику.

Випадок із дерев'яною синагогою в Черкасах дає важливий матеріал розглядати те, як виявлений об'єкт історико-краєзнавчого інтересу стає частиною широкої регіональної архітектурної традиції й художнім мотивом вже зовсім іншої практики – образотворчого мистецтва.

Донедавна про синагогу було відомо небагато. Вона розташовувалась в районі Митниці, пережила Першу світову війну й погроми громадянської війни (малюнки 1926 р. Миколи Дяченка, 1882-1943) та зникла разом із євреями та старим єврейським кварталом, перетвореним на гетто під час нацистської окупації міста. Пізніше через постійні підтоплення місцевість була затоплена, ставши частиною Кременчуцького водосховища.

Дослідження в Державному архіві Київської області, Державній науковій архітектурно-будівельній бібліотеці імені В.Г. Заболотного, Черкаському обласному краєзнавчому музеї тощо вивели на світ цілу низку візуальних джерел від старих дореволюційних листівок, світлин, креслень, до натурних малюнків і навіть творчих робіт, які повернули цей об'єкт у простори пам'яті, регіональної та національної спадщини: історико-культурної, архітектурної, художньої.

Перш за все, регіональний контекст єврейської історії Черкас збагатився візуальною топографією, яка унаочнює структуру первісного єврейського поселення на теренах міста с домінантною дерев'яною синагогою, зведеною приблизно у 1850-му р. У порівнянні з кам'яною «Скловською» синагогою – центром модернізованої громади у верхній частині міста, увесь нижній район з дерев'яною синагогою можна вважати штетлом з його традиційною забудовою єврейської ділянки як було в інших містах.

В архітектурному відношенні божниця доповнює цілу низку дерев'яних синагог Наддніпрянщини (Чорнобиль, Хабне, Тальне, Сміла тощо), що свідчать про сталу практику тривалого використання барочно-класицистичних форм у зовнішньому вигляді синагог, які асоціюються з встановленою раніше широкою традицією.

Вказані візуальні джерела ідентифікують цю синагогу в роботі художника Зіновія Толкачова (1903-1977) з циклу малюнків «Містечко», створених за мотивами творів Шолом-Алейхема та представлених на персональній виставці 1939 р. Цей образ об'єднується низкою візуальних ідіом з новою мистецькою традицією (твори Ісахара-Бер Рибак, Ель Лисицького, Абрама Маневича та ін.), що поєднують глибокі єврейські контексти з новітніми модерністичними пошуками.

Дослідження поширює методологічні можливості історико-культурної та мистецтвознавчої контекстуалізації єврейських пам'яток.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-9>

Куцир Тетяна, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, Львів, Україна

ГОРОДОЦЬКА ТРАДИЦІЙНА ВИШИВКА: ТЕХНІКИ

Ключові слова: Гороdochчина, вишивка, техніка, декор, шов, колір.

Tetiana Kutsyr, Candidate in Art Studies (PhD.), Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv, Ukraine

TRADITIONAL EMBROIDERY OF HORODOK DISTRICT: TECHNIQUES

Abstract. The embroidery of the Horodok district is best known for the «Horodok stitch». It is a blanket stitch, complemented with round satin stitch`s motifs. The less known is «bavnynsia stitch», running stitch, and floral motifs by satin stitch which also used for garment decor.

Key words: Horodok district, embroidery, technique, decor, stitch, color.

Вишивка городоцького району сьогодні найбільше відома завдяки «городоцькому шву», внесеному в липні 2024 р. до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України. У цій вишивальній техніці поєднано два шва: двосторонній петельний шов, за допомогою якого виконують прямі («ланцюги») та зигзагоподібні лінії («зубці», «кривулі»), та гладь у розеткових («місячки», «половинчасті місячки») мотивах. Зазвичай, «городоцьким швом» із доміантою червоного кольору, доповненого білим із незначними вкрапленнями темно-синього чи чорного, оздоблювали уставки, коміри та манжети («дуди») жіночих сорочок, жіночі хустки. Краї деталей чи виробів, прикрашених таким чином, викінчували обметуванням у вигляді дрібних зубчиків, т. зв. «кульок».

Крім «городоцького шва», для декорування одягу на цих теренах використовували стебнівку зазвичай різних відтінків чорного чи темно-синього. За допомогою цього шва отримували прості лінійні геометричні візерунки, які розміщували на пілках полотняних кабатів, комірах й манжетах чоловічих сорочок.

Аналогічно до городоцького шва у жіночих сорочках використовували т.зв. «бавничковий шов» – варіант рахованої гладі, доповненої стебнівкою в окремих мотивах, яким прикрашали жіночі головні убори – «чільця», що одягали під хустки у Городоцькому та Яворівському районах Львівської

області. Їхньою характерною особливістю є чергування по горизонталі прямих вертикальних стовпців та шевроноподібних ліній. «Бавничковий шов» в уставках та комірах жіночих сорочок поєднували із «ретьязем», «ланцюжком», швом «вперед голки», «кривулею», «оксамитовим швом», для досягнення ажурних композицій зазвичай червоної барви, інколи доповненої чорним чи темно-синім.

Трапляються вироби, у яких стрічкові мотиви «бавничкового шва» у нижній частині уставки поєднані із «городоцьким», розташованими над ними, або ж «городоцьким швом» перемежуються ряди «бавничкового шва». Такий декор могли виконувати не лише червоними, а й чорними чи синіми нитками, якими оздоблювали зазвичай одяг старших жінок.

В уставках жіночих сорочок Городоччини, не зважаючи на техніку вишивки, переважали дві композиційні схеми: суцільна горизонтальна смуга у нижній частині цієї плечової частини; горизонтальна смуга із трьома вертикальними лініями («стовпиками»), розташовані в напрямку до коміра сорочки. В останньому з них, поряд із уже зазначеними швами, в утворених «стовпиками» площинах, у першій половині ХХ ст. почали вишивати рослинні мотиви «ланцюжком» чи гладдю вільного накреслення.

Перелічені техніки оздоблення активно застосовувалися на Городоччині до середини ХХ ст., коли були практично повністю витіснені хрестиком та орнаментальними мотивами, запозиченими із різноманітних друкованих схем.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-10>

Лабзін Вячеслав, доктор філософії (PhD), Київ, Україна

СУЧАСНИЙ ІКОНОСТАС КИЄВО-ПОДІЛЬСЬКОЇ ПОКРОВСЬКОЇ ЦЕРКВИ

Ключові слова: Києво-Подільська Покровська церква, іконостас, бароко, поєднання мистецтв.

Labzin Vyacheslav, PhD, Kyiv, Ukraine.

THE MODERN ICONOSTASIS OF KYIV-PODIL POKROVA CHURCH

Abstract. The modern iconostasis of Kyiv-Podil church was made in the Baroque style in 1999. The iconostasis has a classical composition – it consists of five tiers arranged in two-dimensional horizontal rows: the basement tier, the Sovereign tier, the Feasts tier, the Apostolic tier, and the conclusion.

Key words: Kyiv-Podil Pokrov church, iconostasis, baroco, syntes of art

Києво-Подільська Покровська церква, побудована в 1766–72 рр Іваном Григоровичом-Барським, є яскравим взірцем українського бароко. Її внутрішній простір прикрашає, сучасний іконостас в бароковій стилізації, встановлений у 1999 р. Зроблений за проектом арх. В. Слободянюка, різьблення виконали художники-різьбляри Мих. Свирнюк, В. Парамбуль, а іконописні образи створені художниками Феодосієм Гуменюком з учнями та Андрієм Гончаром (тайна вечера).

За своїм архітектурним рішенням, іконостас тяжіє до дещо стриманої стилістики таких витворів українського сницарства, як наприклад іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит в Маняві (Богородчанський іконостас), який, цілком допустимо, міг бути джерелом натхнення та слугував прототипом.

Іконостас має класичну композицію, – він складається із п'яти рядів, що розташовані у двомірні горизонтальні яруси: цокольний ряд, намісний ряд, празниковий, апостольський і завершення, розміри 8×6 (7,5 із завершенням) м.

В цокольному ряду в химерно вогнутих чотирикутних картушах розташовані чотири зображення на іконографію старого заповіту: «сон Якова», «Мідний змій», «Ковчег заповіту», «Мученики Маковеї».

На першому ярусі різьблені коринфські колони, що утворюються перелитою стрічкою виноградною лозою з листям і гроно, – попарно фланкують прямокутні дияконські двері з зображеннями архангелів Михаїла та

Гавриїла, Царську браму з мініатюрними зображеннями в шести медальйонах Євангелістів та «Благовещення»; ікони намісного ряду: храмова «Покрова Божої Матері», «Христос-Пантократор», «Божя Матір з Богонемовлям», «св. рівноап. кн. Володимира». Другий ярус складає празниковий ряд, з дванадцятьма святами та іконою «Тайна вечеря». Третій ярус представляє апостольський ряд з одинарними зображенням апостолів і центральною іконою «Деїсус» (Моління). Празникові та апостольські зображення розташовані по дві над іконами нижнього ряду, що зумовило їх значно більшу висоту по відношенню до ширини, особливо у випадку постатей апостолів. Завершує іконостас два медальйони із зображеннями старозавітних Мойсея та Аарона, що обрамленні химерними рослинними елементами та фронтон фланкований волютами зі іконою «Знамення Богородиці», яка повторює його форму. На Царській брамі мініатюрні зображення Євангелістів у медальйонах

Між'ярусний простір антаблементу прикрашений рослинними гірляндами аканту та пальмет, а пілястри розділяють ікони на другому та третьому ярусах. Антаблементи, карнизи, пілястри хоч і розкріповані, але скоріше притаманні класичним взірцям. Площинні елементи мають білий колір, а різьблені покрити шаром позолоти.

Ікони «Деїсус», намісного, та апостольського рядів прямокутні з півциркульним верхом; святкового – мають форму неправильних восьмикутників. Зображення на дяконських дверях мають трапецієподібний верх, що нагадує архітектурні зразки київського модерну.

Іконостас розташований між опірними стовпами вівтарю, хоч і має деякі еклектичні ознаки, органічно вписаний у внутрішній простір церкви, його стрункі вертикальні лінії та вузькі ікони відтворюють враження висоти та сприяють відчуттю динамічного вертикального руху, а химерні прикраси доповнюють архітектурні рішення будівлі.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-11>

Мостовий Савва, аспірант НАОМА (науковий керівник: доцент
Н. М. Ревенок)

РЕСТАВРАЦІЯ НАМИСТА XI–XII СТ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «СОФІЯ КИЇВСЬКА»

Ключові слова: реставрація, консервація, пам'ятка, метал, скло, намисто

Savva Mostovyi, postgraduate student, NAFAA (academic mentor: Associate Professor Natalya Revenok)

THE RESTORATION OF AN 11th–12th CENTURY NECKLACE FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL RESERVE “SOPHIA OF KYIV”

Abstract. This research describes conservation treatments for a necklace made of copper alloy and glass from the collection of the National Reserve “Sophia of Kyiv”. The X-ray fluorescence analysis revealed compositional similarities to glass objects from Kyivan Rus.

Key words: restoration, conservation, movable heritage, metal, glass, necklace.

Намисто датоване XI – XII століттям з колекції Національного заповідника «Софія Київська» являє собою змонтовані на нитці тонкостінні бубонці з мідного сплаву та скляні намистини. Предмет потребував реставрації, оскільки як металеві, так і скляні елементи намиста мали виражені ознаки руйнування. На металевих бубонцях спостерігались інтенсивні осипання мінералізованого металу внаслідок дії активних продуктів корозії міді. На двох бубонцях наскрізна корозія спричинила появу отворів в тулубах бубонців. Один з бубонців фрагментований. На скляних намистинах спостерігались об'ємні нашарування вохристого кольору. Намистини мали тріщини та втрати. В процесі візуального дослідження пам'ятки на двох бубонцях було виявлено дрібні фрагменти тканини полотняного плетіння.

Реставрація даного комплексного предмета становила високу складність через крихкість археологічного металу та скла. Для збереження оригінальної послідовності всіх елементів прикраси після демонтажу, а також для подальшої експозиції та збереження пам'ятки, було виготовлено ложемент з оргскла. Конструкція ложемента передбачає неглибокі ніші в ар-

куші оргскла у формі бубонців та намистин, що розташовані по колу. Після демонтажу елементів пам'ятки, було проведено очищення від поверхневих пило-брудових нашарувань та профілактичне укріплення фрагментів збереженої тканини. Видалення крихких продуктів корозії міді виявило авторську поверхню бубонців зі збереженням патини та дозволило виразніше виявити орнаментальний рельєф у вигляді дрібних опуклих ліній біля хрестоподібних отворів в нижній частині бубонців. Активні продукти корозії міді було стабілізовано шляхом занурення металевих елементів в 20% водно-спиртовий розчин таніну, після чого було проведено просушування. В результаті перевірки у вологій камері, після проведення стабілізації активних продуктів корозії міді виявлено не було. Консервацію металевих елементів проводили шляхом занурення в 3% розчин Paraloid B-72. Монтаж фрагментованого бубонця проводили шляхом підбору фрагментів за ділянками стику. Підведення дублюючої основи проводили шляхом нанесення на внутрішні ділянки стику 9% розчину Paraloid B-72 з подальшим накладанням фрагментів капронової тканини. Реставрація скляних намистин полягала у видаленні крихких поверхневих нашарувань вохристого кольору з подальшою консервацією. Видалення вохристих нашарувань виразніше виявило оригінальний темно-вишневий колір намистин та декорування у вигляді вічок жовтого кольору.

Неруйнівний рентгенофлуоресцентний аналіз елементарного складу поверхні підтвердив відповідність досліджуваних зразків складу відомих давньоруських предметів зі скла. Було встановлено, що склаотворюючими елементами в даному випадку є силіцій та свинець. Після проведення досліджень та реставрації, елементи прикраси було змонтовано на бавовняну нитку нейтрального сірого кольору.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-12>

Нестеренко Андрій, викладач кафедри рисунка, ХДАДМ, аспірант, Харків, Україна (науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії і історії мистецтва ХДАДМ, член-кор. НАМУ, Л. Соколюк)

СТИЛЬОВИЙ РОЗВИТОК НАСТІННОГО МАЛЯРСТВА XVII–XVIII ст. В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ ЗАКАРПАТТЯ

Ключові слова: церковний стінопис, XVII – XVIII ст., дерев'яні церкви Закарпаття, стильовий розвиток.

Nesterenko Andrii. Teacher of the department of drawing, Kharkiv State Academy of Design and Arts. Postgraduate student of the 4th year of study (academic mentor: L.D. Sokolyuk, doctor of art history, professor, corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, professor of the Department of Art Theory and History of the Kharkiv State Academy of Design and Arts.)

THE STYLISTIC DEVELOPMENT OF WALL PAINTING OF THE 17th–18th CENTURIES IN THE WOODEN CHURCHES OF TRANS-CARPATHTIA

Abstract. Church painting of the 17th–18th centuries in wooden churches of Transcarpathia is considered. It was determined that its stylistic development took place under the influence of folk art. It was revealed that the wall painting is characterized by a combination of elements of different styles in iconographic plots.

Key words: church wall painting, 17th – 18th centuries, wooden churches of Transcarpathia, stylistic development.

Віднесення храмового розпису до певного стилю відбувається через аналіз його типологічної структури, наявність в ній характерних стильових елементів. Важливим є врахування впливу місцевих традицій. В епоху ренесансу, який в найвіддаленіші куточки України прийшов значно пізніше, в «оригінальному українському ренесансі» вдало поєдналися головні ознаки європейського ренесансу із «старими кращими прикметами візантійського стилю»: у «виразному реалістичному іконографічному» зображенні «чітких постатей, захована була і символічність у змісті та яскрава барвистість і декоративність у формі ...» [Битинський М. Українське малярство. Торонто, 1970. с. 13]. В закарпатських церковних розписах

XVII – XVIII ст. зберігаються атрибути візантійського стилю: «... глибока релігійна символіка змісту, виявлена гармонійно відповідною схематично-стилізованою декоративною формою» [Битинський, с. 9].

Стиль бароко в церковному малярстві, що слідував за ренесансом, в Україні з'явився «в самім початку XVII ст. безпосередньо з Італії» через митців-архітекторів, які працювали в Києві та в Західній Україні [Битинський, с. 16]. Бароковий стиль вписався в українське мистецтво широко та органічно: «нова стильова мода легко запанувала, бо відповідала психологічному загальному настроєві і тягові мас до пишноти і мальовничої декоративності» [Битинський, с. 16]. Важливо відмітити, що бароко, як і ренесанс, в церковному малярстві був прийнятий «не пасивно, не сліпо», а «активно», його особливості були синтезовані з «власними уподобаннями і традиціями давнішніх мистецьких засад» [Битинський, с. 17].

Церковний живопис XVII – XVIII ст. в дерев'яних церквах в Крайниково, Новоселиці, Середньому Водяному, Олександрівці, Колодному, Сокирниць на Закарпатті, що зберігся до нашого часу як унікальний взірець настінного малярства своєї епохи, чітко розмежувати за стилістичними ознаками складно. Стінопису цього періоду характерне поєднання в іконографічних сюжетних сценах різностильових елементів. Проте, в одній групі настінних розписів, наприклад, в Крайниково, простежується підпорядкування композицій архітектурному простору, чіткість ліній, перевага рис ренесансу, а в другій групі, наприклад, в Колодному, – ознаки барокового стилю, вільні лінії, які можуть, навіть, суперечити архітектурному простору. Інтерференція проявляється в іконографічних програмах, стилістичних конструкціях, композиційних прийомах. В настінних розписах простежується вплив народного мистецтва, застосування церковними художниками місцевих реалістичних елементів. Слід відмітити, що орнаментальні мотиви, які прикрашають іконографічні сюжети, також виконано різностильовим поєднанням.

Отже, в настінному малярстві XVII – XVIII ст. в дерев'яних церквах на Закарпатті відбувався своєрідний процес стильового переходу від «європейського» ренесансу, із збереженням головних ознак візантійського стилю, до бароко з новими структурними елементами, під впливом народного мистецтва.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-13>

Потехін Антон, студент магістратури техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА, Київ, Україна (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА Т. Тимченко)

«САМ ОСВЯЧУВАВ ЇХ БІЛЯ РАКИ»: ТЕРЕНТІЙ ШКЛЯР ТА ЙОГО ІКОНИ ФЕОДОСІЯ ЧЕРНІГІВСЬКОГО

Ключові слова: Терентій Шкляр, Феодосій Чернігівський (Полоницький-Углицький), іконографія, біографічне дослідження.

Anton Potekhin, Master's student in Techniques and Restoration of Artworks at NAFAA, Kyiv, Ukraine (academic mentor: Candidate of Art History, Associate Professor, and Head of the Department of Techniques and Restoration of Artworks at NAFAA, T. Tymchenko)

“HE HIMSELF CONSECRATED THEM AT THE SHRINE”: TERENTIY SHKLYAR AND HIS ICONS OF THEODOSIUS OF CHERNIHIV

Abstract. Terentyi Shkliar is a prominent Ukrainian icon painter of the 19th-early 20th centuries, whose work was forgotten. The discovered diaries of the master will allow you to learn about his work. The focus is on the formation of the icon-painting canon of writing the image of Theodosius of Chernigiv
Key words: Terentyi Shkliar, Theodosius of Chernigiv (Polonitsky-Uglitsky), iconography, biographical research.

Ім'я іконописця Терентія Шкляра (1853 – 1919?) наразі лишається маловідомим для дослідників українського іконопису на межі ХІХ–ХХ ст. Вирішальним етапом дослідження мистецького доробку та життя Терентія Шкляра є нещодавно виявлена автобіографія, яку передала для дослідження родичка митця – Тетяна Дашко.

Автобіографія Т. Шкляра, попри те, що дійшла до наших часів не в повному обсязі (уривається на 1916 р.), наразі є найповнішим джерелом про життя іконописця. З неї ми дізнаємося, що народився він 10 квітня 1853 р. у селі Ковалі, Канівського повіту. Батько – Тихон Шкляр, кріпак поміщика Селецького, був живописцем та володів грамотою. Здобувши навички іконопису в Києві, Т. Шкляр створив ікони для іконостасу Успенської церкви Єлецького монастиря, декілька копій зі стародавніх портре-

тів для Єлецького архієрейського будинку, велику кількість стінописів та ікон для інших храмів Чернігова та губернії тощо. Відомо, що у 1892 р. був рукоположений у сан священника.

Чи не найзнаковіше місце у іконописному доробку Т. Шкляра займають образи Феодосія Чернігівського (Полоницького-Углицького), канонізація якого припала на життя іконописця – 1896 р. Як зазначає сам Терентій, ним були написані ікони Святого Феодосія для всіх церков та монастирів Чернігова, «столичних» та інших міст імперії, для американської алеутинської церкви та посольських церков у Франції та Швейцарії. Працював він з дев'ятьма учнями у своїй майстерні, а ікони сам освячував над мощами Св. Феодосія, оскільки мав сан священника.

Цікавим прикладом продукції майстерні є ікона з сімейного зібрання Шклярів, що виконана олійною фарбою на дошці. Зображення оточує по периметру орнаментальна смуга (у неовізантійському стилі), із застосуванням різьблення по левкасу, золочення на полімент, карбування та холодних емалей; внутрішній провіт у верхній частині – аркоподібний. По центру нижньої смуги розташований картуш, де на синьому тлі світло-жовтою фарбою нанесено підпис: «Сеї образъ писалъ и освѣщаль священникъ Т.Шкляр / 1896 г.».

Ще один твір із зображенням святителя й підписом Т.Шкляра продавався на аукціоні. На цій іконі по периметру зображено темно-коричневу смугу, й напис чорною фарбою унизу є мало помітним. Швидше за все, він ідентичний наведеному вище, але рік може бути 1898.

При порівнянні двох підписних ікон впадає у вічі однотипність іконографії, що набуває поширення у XIX ст., але й суттєві розбіжності. У першій іконі святитель не має німбу, а проте у лівому верхньому куті зображено його герб (відомий на ряді старовинних зображень); на другій – є лише німб. Пропорції тіла на першій іконі більш приземкуваті, і в цілому передача анатомічних деталей поступається другій іконі. У правій руці в першому випадку святитель тримає хрест, у другому – вона дана у благословляючому жесті. Характер написання літер підпису – відрізняється. Такі розбіжності, вірогідно, можна пояснити масовим характером продукування ікон майстернею Шкляра.

Дослідження спадщини Т. Шкляра може стати важливим джерелом для розуміння іконописної традиції в Україні на зламі XIX – XX ст.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-14>

Прокопенко Дар'я, студентка бакалаврату, кафедра ТІМ НАОМА, Київ, Україна (науковий керівник: доктор філософії (PhD), викладач кафедри ТІМ НАОМА О. Сьомак)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТОПОГРАФІЇ ЛЬВОВА У ТВОРАХ ОДО ДОБРОВОЛЬСЬКОГО З КОЛЕКЦІЇ ЛНГМ ІМ. Б. Г. ВОЗНИЦЬКОГО

Ключові слова: Одо Добровольський, Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького, графіка ХХ ст., Львів, архітектура, топографія.

Daria Prokopenko, BA student, NAFAA (academic mentor: Doctor of Philosophy O. Somak)

INTERPRETATION OF THE TOPOGRAPHY OF LVIV IN THE WORKS OF ODO DOBROWOLSKI FROM THE COLLECTION OF THE BORYS VOZNYTSKYI LVIV ART GALLERY

Abstract. The report deals with the correspondence between the real topography of Lviv and the graphic works of Odo Dobrowolski (1883–1917) in the years 1900–1915. There are 17 works in the online collection of the Borys Voznytskyi Lviv Art Gallery, which demonstrate the current, historical and uncertain topography of the city.

Key words: Odo Dobrowolski, Borys Voznytskyi Lviv Art Gallery, graphic works of 20th century, Lviv, architecture, topography.

Визначною сторінкою в творчості Одо Добровольського (1883–1917), є графічні везути міста Львів, з котрим була пов'язана біографія митця. В онлайн-колекції ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, представлені 17 творів О. Добровольського 1900-х – 1915 рр., що присвячені топографії Львова: взірці станкової графіки (рисунок в техніці акварелі, туші, пастелі) та зразки друкованої графіки – кольорові автолітографії з серії «Львів» (1914–1915).

Серед нині існуючих топографічних об'єктів Львова, графічно проінтерпретовані митцем такі:

- міська Ратуша, котра сьогодні є резиденцією Львівської міської ради;
- костел кармелітів босих (сьогодні церква Св. Архистратига Михаїла);
- собор Св. Юра;
- костел Св. Миколая (сьогодні собор Покрову Пресвятої Богородиці);

- костел бернардинів (сьогодні церква Св. Андрія);
- будівля Галицького намісництва, де сьогодні розташовані Львівська обласна рада та Львівська обласна державна адміністрація;
- будівля Галицького сейму, що нині є головним корпусом Львівського університету ім. І. Франка;
- каплиця Св. Трійці і Страстей Господніх/каплиця Боїмів (музей «Каплиця Боїмів»);
- церква Успіння Пресвятої Богородиці;
- готель «Жорж»;
- Марійська площа, що нині займає ділянку довкола скульптури Богородиці в межах площі А. Міцкевича, та ін.

Щодо історичної топографії Львова, то О. Добровольський фіксував образи нині неіснуючих закладів та споруд, серед яких варто виокремити кав'ярню Шнайдера, зачинену в 1907 р. (будинок №7 по вулиці Академічній (нині – проспект Т. Шевченка), в котрому розташовувалася кав'ярня, було розібрано у 1912 р.).

Невизначеність львівської топографії виявляється в рисунку аквареллю й тушшю «Львів. Міський пейзаж» (Г-І-607), що з обережністю атрибутований в колекції ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького як твір 1907 р. Зафіксованою в інвентарній книзі є назва твору «Вулиця Піскова у Львові». Утім, на думку фахівців ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, зображених у творі об'єктів названої вулиці не існує. Водночас, дослідник Юрій Бірюльов назвав цей рисунок «Вулиця Цитадельна».

Підсумуємо: графічні львівські веди О. Добровольського є цінним доробком, в котрому окрім образотворчої наявна потужна документальна складова щодо топографії міста. У львівських пейзажах О. Добровольського можна виокремити актуальну, історичну, а також невизначену топографію міста. Топографічна невизначеність, продемонстрована у творі «Львів. Міський пейзаж», відкриває перспективи для поглибленого дослідження історичної мапи міста у 1900-х рр.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-15>

Селівачов Михайло, доктор мистецтвознавства, професор кафедри
ТІМ НАОМА

ЯКИМ БУЛО НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ПЕРЕД ХІХ СТ?

Ключові слова: народне мистецтво, протонародне мистецтво, селянська декоративна творчість, традиційна культура, візуальний фольклор

Mykhailo Selivatchov, doctor of art history, professor of NAOMA

WHAT WAS THE FOLK ART OF UKRAINE BEFORE THE 19TH CENTURY?

Abstract. Fragmented information about Ukrainian decorative art of the 18th century makes it difficult to distinguish between products made by peasants or artisans of traditional workshops in cities and monasteries. There is still no clear social and stylistic differentiation in the architecture of wooden churches, weaving, embroidery, ceramics, glass, etc. At the end of the 18th century traditional crafts are declining. Instead, a factory art industry is developing. Her products are often too expensive for the peasants, who are forced to use the services of local craftsmen. And it is then that local features blossom, allowing the term «folk art» to be unconditionally applied to the traditional culture of the Ukrainian village no earlier than the end of the 18th century.

Key words: folk art, peasant art, traditional culture, visual folklore

XIX століття – класична доба українського народного мистецтва – стало для масової свідомості немов еталоном визначальних ознак цього культурного явища. Ним у нас довго вимірювали чистоту й автентичність народного мистецтва в столітті двадцятому, констатуючи занепад селянської декоративної творчості. Ще складніше говорити з подібних позицій про попередні періоди. Адже колекціонування та дослідження зразків українського візуального фольклору (у цій статті поняття народне мистецтво, селянська декоративна творчість, традиційна культура, візуальний фольклор і т.п. мають майже тотожний зміст і живаються синонімічно) розпочалося тільки з кінця ХІХ ст., коли давніх пам'яток збереглося обмаль. Передусім цим зумовлена пунктирність нашого уявлення про народне мистецтво навіть ХVІІІ ст.

Але спочатку кілька слів про поняття «народне мистецтво», що так і не стало загальноприйнятим терміном. Слідом за грецьким Λαϊκὴς

Τέχνη мови більшості народів розуміють під «народним мистецтвом» передусім «простонародне», хоча, на відміну від греків, у решті країн «етнос» виразніше відрізняють від «нації» (як і «техніку» від «мистецтва»).

В українській культурі з її хліборобським корінням і народницькою домінантою поняття «народне мистецтво» стало престижним і його часто спрощено розуміють основою для всього декоративно-прикладного мистецтва, хоча село було не стільки творцем нових форм, скільки їх інтерпретатором, зберігачем і ретранслятором між різними поколіннями та соціальними верствами. Дослідники середньовіччя стверджують, що практично всі важливі центри української культури містились у містах і містечках. (Ісаєвич Я. Д. Джерела з історії української культури доби феодалізму. – К.: Наук. Думка, 1972. – 144 с.; Історія української культури доби 5-ти томів. Том 2. За ред. Я. Ісаєвича. – К.: Наук. Думка, 2001. – 848 с.)

Друга сфера – наївна творчість, яка виявляється передусім у фігуративній графіці та скульптурі: зображення святих для каплиць і придорожніх хрестів, оздоблення вуликів, антропоморфні фрагменти архітектурного декору тощо. Третя сфера – міське ремесло. У виготовленні церковних предметів воно сягає візантійської традиції.

У XVIII ст. ще живі цехові традиції середньовічного ремесла, немає властивої XIX століттю поляризації “високої освіченої” та “низької простонародної” культури. Витвори обох сфер інтегруються стилем бароко в загальнонаціональну спільність. Її цільності не міг порушити державний кордон, що сто літ проходив у цей час по Дніпру. По обох його боках легко вгадувалася спорідненість архітектури дерев’яних церков, книгодруків, ікон, порохівниць. Обмежуємося переліком галузей, які втратили у наступному XIX столітті свій особливий український характер. Загальнонаціональне мистецтво формувалося у XVIII ст. переважно смаками козацької верстви та дрібної шляхти, що не встигли ще духовно й культурно емансипуватися від селянського середовища, хоч процес цей уже почався. Чим він закінчується – демонструють побут і звичаї так званих «шляхетських» сіл України. Їх мешканці, на відміну від навколишніх селян-«хлопів», не носили вишиваного одягу, сиділи не на лавках, а на стільцях, навіть не співали самі на весілях – до того годилося наймати співаків.

Фрагментарність відомостей про українське декоративне мистецтво XVIII ст. не дозволяє охарактеризувати його регіони, спільне й специфічне у виробах, створюваних селянами, цеховими ремісниками, фахівцями монастирських майстерень і мануфактур. Цей період ще не знає чіткої соціальної диференціації в архітектурі дерев’яних церков, ткацтві, вишивці, кераміці та гутному склі.

Ситуація змінилася з занепадом цехового і монастирського виробництва, розвитком фабричної художньої промисловості, виробу якої за

**Секція 1. УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО
ВІД ДАВНИНИ ДО СЬОГОДЕННЯ**

ціною часто були недоступними для села, що мусило вдаватися до послугами місцевих майстрів. І саме тоді кристалізуються локальні особливості, що дозволяють беззастережно застосовувати термін «народне мистецтво» до традиційної культури українського села не раніше кінця XVIII ст.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-16>

Сержант Людмила, молодша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАНУ, Київ, Україна

ХУДОЖНЯ ЕВОЛЮЦІЯ КАХЛІВ ЧЕРНІГІВЩИНИ XVII–XIX ст.: ТРАДИЦІЙНИЙ ТА ІННОВАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Ключові слова: гончарство, кахлі, стиль, декор, традиція, інновація

Serzhant Liudmyla, a junior research fellow at the Department of Visual, Decorative and Applied Arts of the NAS of Ukraine Maksym Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, Kyiv, Ukraine

ARTISTIC EVOLUTION OF TILES OF THE CHERNIHIV REGION OF THE 17th-19th CENTURIES: TRADITIONAL AND INNOVATIVE ASPECTS.

Abstract. Tiles of the Chernihiv region are a bright artistic phenomenon, the product of the creativity of master ceramicists of many generations. The originality of these works was formed in the combination of local aesthetic tradition and European artistic styles of the 17th-19th centuries.

Key words: pottery, tiles, style, decor, tradition, innovation

Кахлі Чернігівщини яскраве явище в українському декоративному мистецтві, культурне надбання загальнонаціонального рівня. Дослідження його еволюції дає відповіді на питання про витоки і формування української художньої традиції. Чернігівщина впродовж багатьох століть була територією взаємодії різних культур, компоненти яких були пересмислені й втілені населенням краю в оригінальні естетичні форми. Кахлярство є прикладом таких творчих трансформацій.

У його формуванні варто позначити ряд факторів впливу – багатомісцеву місцеву культуру гончарства, регіональну художню традицію, постійне засвоєння інновацій з мистецьких досягнень інших народів. Стимулом розвитку кахлярства у XVII ст. стало муроване будівництво. Кахляна піч була центральним архітектурно-декоративним елементом інтер'єру. Домінуючий характер печі в приміщенні пояснює не лише естетичне а й ідеологічне навантаження її декоративного оформлення, образи і сюжети якого відповідають духовним запитам, пробуджують певні емоції та були

співзвучні ментальності користувачів. Центрами кахлярства були міські цехові осередки – Чернігів, Любеч, Батурин, Глухів, Новгород Сіверський, Короп, Ріпки, Ніжин, Ічня та ін.

Кохлі Чернігівщини на різних етапах розвитку віддзеркалюють засвоєння та переосмислення місцевими гончарями західноєвропейських технологічних та художньо-стильових інновацій керамічного виробництва та вироблення власних оригінальних творчих підходів до формотворення та оздоблення.

Перші імпортовані горщикоподібні кахлі, знайдені в Любечі на території замку Моновиловичів, з'явилися на Чернігівщині після входження її до складу Великого князівства Литовського у XIV – XV ст. і свідчать про початок проникнення західноєвропейської культури гончарства на Чернігово-Сіверщину. Поч. XVI ст. датуються мископодібні кахлі з Новгород-Сіверська та Любеча, XVII ст. – плиткові кахлі місцевого виробництва оздоблені геометричними, рослинними, зооморфними та ін. рельєфними мотивами з Чернігова, Новгород-Сіверська, Глухова, XVIII ст. – мальовані сюжетні кахлі, XIX ст. – кахлі з класицистичними мотивами.

Кохлі були орієнтовані на різні соціальні верстви та мали особливості художньої мови – «панські та «селянські» (за С. Спаською). Гончарські кахлі з Ніжина, Ічні, Борзни демонструють проникнення елементів мистецьких стилів у народне художньо-побутове середовище, свідчать про загальність культурного процесу та залучення до нього широких народних мас.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-17>

Сьомак Оксана, доктор філософії (PhD), викладач кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна.

ІКОНА «РІЗДВО ХРИСТОВЕ» СЕРЕД. XVIII ст.(?) З ПЕРЕЯСЛАВ-ХМЕЛЬНИЦЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ (КОЛЕКЦІЯ НХМУ): ПОШУК АНАЛОГІЙ ТРИВАЄ

Ключові слова: український іконопис, Різдво Христове, іконографія, гравюра, друкарня Києво-Печерської лаври, Національний художній музей України, Музей книги і друкарства України, Одеська національна наукова бібліотека.

Somak Oksana, Doctor of Philosophy, Faculty Member, Theory and History of Art, NAFAA. Kyiv, Ukraine.

“THE NATIVITY” ICON DATED TO THE MID-18TH CENTURY(?) FROM PEREYASLAV-KHMELNYTSKYI DISTRICT OF KYIV REGION (NAMU COLLECTION): SEARCH FOR ICONOGRAPHICAL ANALOGIES CONTINUES

Abstract. Continuing research of “The Nativity” icon (mid-18th century(?), NAMU collection), resulted in new iconographic analogies. Clear resemblance shows “The Nativity” engraving for the book “Minya. December” (1750), “Prayer Book” (1753, 1755).

Key words: Ukrainian icon, the Nativity, iconography, engraving, Kyiv-Pechersk Lavra printing house, NAMU, The Museum of Books and Printing of Ukraine, Odesa National Scientific Library.

Ікона «Різдво Христове» серед. XVIII ст.(?), що походить з з Переяслав-Хмельницького району Київської області, нині належить до колекції НХМУ. Образ вирізняється оригінальною іконографією, де в межах наслідування західноєвропейського сюжету «Поклоніння пастирів» несподіваним є зображення в уклінному положенні Богородиці з непокритою головою.

У попередніх дослідженнях нами було запропоновано гіпотезу щодо походження іконографії образу «Різдва Христова» з НХМУ від західноєвропейського типу «Поклоніння Діви», що базується на тексті «Одкровенень» Бригіди Шведської. Додатково було здійснене таке припущення: через мідьорит «Уклін пастухів народженому Ісусові» Олександра Тарасевича до

молитовника «Rosarium et Officium Beatae Mariae Virginis...» (1678–1679), зображення Богородиці з непокритою головою могло увійти до іконографії українського церковного малярства.

У пошуку більш близьких іконографічних аналогій до образу «Різдва Христова» (НХМУ) було виявлено, що в композиційному відношенні досліджуваний твір кореспондує із «Поклонінням пастухів» Гендріка Гольціуса 1594 р. (різцева гравюра з колекції ОННБ). Утім, найбільшу подібність представляє інша гравюра, а саме – дереворит «Різдво Христове» (1755), влучно запропонований в якості аналогії мистецтвознавицею Оленою Деревською. Як фрагмент сторінки київського «Молитвослову» 1755 р. твір був опублікований істориком Ігорем Ситим (місце зберігання видання потребує уточнення).

Ілюстрація «Різдво Христове» до «Молитвослову» 1755 р. може бути більш пізнім відтворенням деревориту із підписом гравера Димитрія Л для видання друкарні Києво-Печерської лаври «Мінея місячна. Грудень» 1750 р. (стародрук фондової колекції МКДУ). Аналогом до деревориту Димитрія Л також є композиція «Різдво Христове» з «Молитвослову» 1753 р. (МКДУ).

Підсумуємо: автор ікони «Різдво Христове» серед. XVIII ст.(?) з колекції НХМУ міг творчо комбінувати іконографічні елементи графічних джерел. Не виключаємо, що неодноразово репродукована у київських стародруках гравюра «Різдво Христове» (1750, 1753, 1755) могла стати ключовим твором для наслідування майстром-іконописцем.

Підсекція 1\2 УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ

Керівники: *Пітеніна Валерія, доктор філософії (PhD), ст. викладач кафедри ТІМ НАОМА*

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-18>

Адамська Ірина, кандидат історичних наук, доцент кафедри української філософії та культури, КНУ імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ВІЙСЬКОВА ПІДГОТОВКА В КІНОМИСТЕЦТВІ: ПРИЗОВНИКИ В КІНОХРОНІКАХ ВУФКУ 1920-Х

Ключові слова: ВУФКУ, український кінематограф, образ призовників, військова підготовка, літні табори, документальне кіно, радянська пропаганда.

Iryna Adamska, PhD in History, Associate Professor, Ukrainian Philosophy and Culture Department, Taras Shevchenko National University of Kyiv

MILITARY TRAINING IN CINEMATOGRAPHY: CONSCRIPTS IN THE VUFKU NEWSREELS OF THE 1920s

Abstract. In the 1920s, the All-Ukrainian Photo Cinema Administration (VUFKU) produced newsreels called 'Film Week of the VUFKU' and short documentaries to show to the public. The documentary film magazine covered all the issues important to the government. One of these was military training and recruitment. Images of young people undergoing military training and the peculiarities of Soviet military training regularly appeared in the film magazine. *Key words:* VUFKU, Ukrainian cinema, image of conscripts, military training, summer camps, documentaries, Soviet propaganda.

Після захоплення влади більшовики велику увагу зосередили на розбудові війська. При переході до «мирного будівництва» передбачалося скорочення витрат на військове відомство задля покриття інших державних видатків та подолання економічної кризи. Необхідно було провести демобілізацію, але в той же час налагодити військову підготовку громадян для оборони новоствореної країни і реалізації ідеї світової комуністичної революції.

Ще з 1919 р. військові справи в УСРР знаходилися під прямим контролем російських більшовиків. Усі нормативні документи РНК СРСР, що

стосувалися військових питань, діяли і в УСРР. 8 серпня 1923 р. ЦВК та РНК СРСР прийняли декрет «Про організацію територіальних частин та проведення військової підготовки трудящих». Документ передбачав міліційну основу організації збройних сил. Так, поряд з кадровими частинами, створювалися територіальні формування, які перебували у повній бойовій готовності на рівні з регулярними частинами. Територіальні частини мали постійний та перемінний склад. Перші проходили військову службу так само як і кадри постійної армії. Другі періодично проходили вишкіл та різного роду збори. До цього додавалася попередня та допризовна військова підготовка, яку починали проходити з 16 і 19 років. У декреті підкреслювалося, що всі робітники та селяни мали «усвідомлювати свою приналежність до єдиної Червоної Армії».

Продовжуючи військову реформу, 18 вересня 1925 р. ЦВК СРСР прийняв закон «Про обов'язкову військову службу», який передбачав допризовну підготовку чоловіків з 19 років, дійсну військову службу та знаходження у запасі чоловіків від 21 до 40 років. Закон визначив три можливі варіанти проходження військової служби: у кадровому складі Червоної армії, у перемінному складі територіальних частин та позавійськовим порядком (на періодичних навчальних зборах).

Задля популяризації військової служби, особливо серед молоді, знімали та показували населенню в рамках кіножурналів ВУФКУ та окремими кіносюжетами допризовну підготовку, окремі аспекти проходження служби у військових і територіальних частинах та навчання під час зборів.

У німих кінохроніках ВУФКУ 1920-х років написи робили українською мовою. Отже, створювали їх задля показу саме українським глядачам та популяризації серед них проходження військової служби.

Вже у 1923 р. з'явився кіносюжет «В одному з перших радянських полків», який демонстрував військові казарми, військовий літній табір у лісі, проходження військових занять. Подібні сюжети з'являтимуться також в кіножурналі «Кінотиждень ВУФКУ» впродовж другої половини 1920-х років. Так, у 1927 р. в 33 номері кіножурналу демонстрували військові навчання харківської молоді та наметове містечко за містом, вручення документів та відзнак випускникам одеської артилерійської школи, у 37 номері – тактичні навчання київської молоді. Частою була тема літніх військових таборів, яка тільки у 1928 р. демонструвалася кілька разів, зокрема у номері 26/69 – літній військовий табір у лісі, в номері 37/80 – навчання призовників на березі Чорного моря. У 1929 р. таких сюжетів стало ще більше. У кінохроніках показували не тільки військові навчання, але й заняття спортом, відвідування «політзанять», побут призовників, зустрічі з керівництвом і навіть їх культурне дозвілля, як, наприклад, організовану в літньому таборі Артемівського округу виставу Театру робітничої молоді (ТРОМ) «Заколот» та зустріч з акторами. У 1930 р., відповідаючи еконо-

мічній політиці того часу, з'явився кіносюжет про соціалістичне змагання у військових частинах.

Отже, у 1920-х роках кінохроніки ВУФКУ відображали всі основні напрямки політики більшовиків. Враховуючи важливість для влади питання військової підготовки та комплектування частин Червоної армії, проведення військової реформи у 1924-1928 роках – зазначені теми з'являлись і в документальному кіно та за рахунок нього популяризувалися серед населення.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-19>

Андрусяк Стефанія, студентка магістратури ІТМ ЛНАУ, Львів, Україна
(науковий керівник: професор Я. Кравченко)

ВТІЛЕННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ МОТИВІВ У КИЛИМАХ СЕРГІЯ КОЛОСА 1920-Х РОКІВ

Ключові слова: Сергій Колос, бойчукізм, текстильна промисловість, килимарство, фольклор.

Stefania Andrusiak, MA student, LNAA
(academic mentor: professor Yaroslav Kravchenko)

INCARNATION OF FOLK MOTIFS IN THE CARPETS OF SERHIY KOLOS IN THE 1920s

Abstract: Serhii Kolos is a boychukist artist, a master of the textile industry. In his work, he skilfully synthesised historical artistic achievements with the traditions of folk art and folklore motifs. As a member of the Association of Revolutionary Art of Ukraine, he sought to create a new aesthetic by searching for a new form of artistic expression, trying to prove the equivalence of fine and decorative art.

Keywords: Serhiy Kolos, boychukism, textile industry, carpet weaving, folklore.

Після закінченні УАМ чимало бойчукістів, почали працювати в сфері декоративно-прикладного мистецтва, з-поміж них і Сергій Колос, який віднайшов себе в килимарстві. Як учасник Асоціації Революційного Мистецтва України, він прагнув до творення нової естетики через пошук нової форми мистецького самовираження, намагався довести рівноцінність мистецтва образотворчого й декоративно-ужиткового.

АРМУ посіли саме бойчукісти, які вбачали в «новому революційному мистецтві» насамперед утилітарну функцію, прагнули віднайти нові форми побутових предметів, поширивши мистецтво на всі сфери життя. Перші результати роботи асоціації були помітні вже у 1927 на Всеукраїнській ювілейній виставці до 10-річчя «жовтневої революції», де були відзначені ранні роботи Сергія Колоса, зокрема килим «Птах і собачка» (1923).

У виборі персонажів, символічному наповненні автор апелює до фольклору, народних казок, відтворює ідею про циклічність природи й підкреслює це просторовим рішенням: в основу композиції покладено колоподібний рух. Зберігся ескіз до килима «Птах і песик» (1920–1923), який

містить стилістичні відмінності: у ньому художник вдається до більшої деталізації, синтезує різноманітні композиційні прийоми. У ритмічно-просторовій побудові відчуються впливи давньоєгипетського мистецтва, гармонійно поєднані з українськими народними мотивами.

Досліджувати фольклорну тематику Сергій Колос продовжує і в килимі «Ой летіла зозуленька», який фактично є ілюстрацією до народної пісні. Стилiстично художник звертається до іконописних прийомів, водночас робить акцент на психологічній характеристиці образу, намагається передати внутрішній стан своєї героїні.

Майстер також звертається до популярного в народній картині сюжету про козака Мамаю (1920–1930). У ескізі килима художник ділить простір на три смислові частини, звертається до поліпросторовості, об'єднує все спіралеподібним рухом, що підкреслює вертикальне спрямування зображення, надає йому монументального характеру. Мамаю – символічного фольклорного персонажа з часів козацтва – виділено як смисловий центр.

Вдається Сергій Колос і до символізму в роботах; це помітно, приміром, у килимі «Щедрик» (1924), який вирізняється віртуозною орнаментальною ритмікою. Митець наслідує зразки народної вишивки, вдається до декоративізму, схематичними умовними знаками передає давній український звичай.

Отже, самостійна творчість Сергія Колоса була пов'язана саме з текстильною промисловістю. Як учасник АРМУ, він сприяв розвитку декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема килимарства. У своїх виробках поєднував фольклорні мотиви з новими формами мистецького самовираження. Прагнув до синтезу народних традицій, символізму та утилітарності.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-20>

Боримська Олена, мистецтвознавець, завідувачка відділом наукової експозиційної роботи та пересувних музейних виставок Національного музею «Київська картинна галерея», Київ, Україна

ЗАКАРПАТСЬКА ШКОЛА ЖИВОПИСУ. ЛІНІЯ НАСТУПНОСТІ

Ключові слова: музейний проект, виставка, Закарпатська школа живопису.

Olena Borymska, art historian, head of the department of scientific exposition work and traveling museum exhibitions at the National Museum “Kyiv Art Gallery”, Kyiv, Ukraine

TRANSCARPATHIAN SCHOOL OF PAINTING. LINE OF SUCCESSION

Key words: museum project, exhibition, Transcarpathian School of Painting.

Виставка «Закарпатська школа живопису», яка впродовж червня-жовтня 2024 року експонувалася в Національному музеї «Київська картинна галерея», є продовженням довготривалого музейного проекту «Мистецькі школи України» та програми «Музей і колекціонери». Більше ста творів закарпатських митців різних поколінь з приватних колекцій дають уявлення про унікальне явище в українському мистецтві – «Закарпатський Барбізон». Хронологічний діапазон експонатів виставки охоплює ціле століття - від 1920-х років і до сьогодення - від класичних надбань до сучасних новацій. Серед представлених майстрів яскраві творчі особистості: засновники, які закладали традиції школи – А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло, Е. Контратович, А. Коцка, З. Шолтес, представники старшого покоління - Г. Глюк, А. Кашшай, В. Микита, Ю. Герц, В. Габда, середнього – З. Мичка і молодшого – Б. Кузьма, А. Ковач, Л. Радько та ін. Окрему експозицію присвячено митцям, творчість яких стала яскравим прикладом неконформістських тенденцій у закарпатському живописі, таким як П. Бездір, Є. Кремницька, Ф. Семан. Мистецтво Закарпаття – потужний пласт української культури, який не тільки зміг виокремитися в школу національного рівня, а й гідно вирізняється на тлі Київської, Харківської, Одеської, Кримської та Львівської мистецьких шкіл. Експозиція виставки унаочнює процес наступництва в образотворчій традиції Закарпаття й водночас демонструє широкий спектр формалістичних шукань, пластичних інновацій в сучасному мис-

тецтві, які повертають нас до заповітів А. Ерделі щодо рушійних спрямувань, як характерної ознаки справжнього мистецтва.

Отже, розглянемо феномен закарпатського живопису на прикладі декількох творів з виставки, що належать пензлю майстрів різних генерацій: батьку-засновнику школи А. Ерделі, Є. Кремницькій – представниці наступного покоління, яка уособлює нонконформістську тенденцію й сучасному художнику М. Деяку. Адальберт Ерделі, отримавши освіту в будапештській академії мистецтв, використовує пластичні інновації західно-європейського живопису початку ХХ ст. (періоду стрімкої емансипації засобів художньої виразності). А саме: яскравий колорит, відхід від світло-тіньового живопису у відтворенні оточуючого середовища в бік більш вільного, творчого інтерпретування природи, декоративної пластики. Так, в ранніх пейзажах («Над водою» кін. 1930-х рр., полотно, олія, 74,5x95,3, колекція НЮ АРТ) автор вдається ще до класичної побудови пейзажу (поділ простору на перший, другий і третій плани), однак зосереджується на колірному вирішенні твору. Діагональ річкового русла надає композиції динаміки. Відсутня повітряна перспектива; далечинь позначена лише холодними колірними відтінками. Полотно щільно заповнено плямами гучного кольору, які складають контрастні пари (бузковий-оливковий, помаранчевий-зелений, теплий-холодний, світлий-темний) й унаочнюють особистісний індивідуальний погляд митця на звичайний природний мотив. Це вже не відсторонене фіксування побаченого за принципом подібності (мімесису), переконливого в своїй ілюзорності відтворення природи, а новий, підсилений авторським враженням кольоропростір. Пластика його творів суголосна тогочасним живописним європейським новаціям (моделювання об'єму кольором, а не світло-тіню, як у роботах П. Сезанна, рефлекс тощо). Художник не приховує свою кухню, адже відкриває глядачеві процес роботи; чітко простежуються спрямування формоутворюючих мазків, що дозволяють відчути рух пензля. В іншому пейзажі («Літній пейзаж» друга пол. 1920-х рр., колекція Е. Димшиця) Ерделі вдається до більш розкутої живописної манери – насиченого колориту, пастозного фарбового шару, експресії пензля, більш узагальненого, умовного зображення ландшафту. Твір набуває нової, зовсім іншої живописної якості. Проте автор залишається у межах фігуративного зображення.

Ерделі – педагог, який виховав плеяду відомих закарпатських митців, зокрема Єлизавету Кремницьку. Художниця продовжує живописний експеримент, формалістичні шукання початку ХХ сторіччя. Серед експонатів виставки вельми цікаві двобічні роботи цієї талановитої мисткині («Композиція 3», «Композиція 3а» 1960-ті рр., картон, олія, 48,7x52, колекція Е. Димшиця). Так зображення з одного боку дещо нагадує пластичне вирішення в ранніх пейзажах Ерделі – узагальнені форми дерев, поділ на плани. Однак пейзаж Кремницької має більш декоративний характер.

Плями локального кольору пласкі й укладаються наче в мозаїчній структурі. Кольорова гама побудована на контрасті градуйованих холодних синьо-зеленуватих відтінків і теплих брунатно-рожевих. Гнучкі дерева, ритмічно повторюючись, створюють овальну структуру, що вписана в прямокутний формат полотна. Лінія горизонту золотим перетином бездоганно довершує композицію. На зворотному боці представлена абстрактна композиція. Різні за формою, розміром і кольором біоморфні елементи гармонійно сполучаються в приглушених відтінках кольору. Акцент повністю перенесений на пластичну драматургію. Чисті засоби художньої виразності (форма, колір, лінія), не обтяжені знайомими фігуративними елементами, знаходяться у вільному діалозі між собою. Наступна робота («Абстрактна композиція» 1967, полотно, олія, 59,5x79,5, колекція Е. Димшиця) побудована на геометризованих елементах, які подібно щільно укладеним різнокольоровим цеглинкам утворюють орнаментальне зображення. Вертикальні й горизонтальні, округлені й прямокутні форми чистих і відтінкових теплих і холодних кольорів врівноважено взаємодіють, а відтак складають універсальний художній вислів. Шерехата фактурна поверхня надає декоративному зображенню живописного забарвлення.

Сучасну лінію закарпатської кольоропластики яскраво втілює Михайло Деяк (учень В. Микити, котрий в свою чергу вчився у фундаторів школи А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла), творчість якого не обмежується живописом. Широко відомі його пошуки в сучасних різновидах художньої практики. Художник працює з металом і склом, декоруючи просторові абстрактні композиції насиченим кольором. Картина «Обійми» (2009, полотно, олія, 100x121, колекція НЮ АРТ) є типовим й виразним зразком його малярства. Звертаючись до фігуративного зображення, Деяк перетворює його на гучну й яскраву живописну субстанцію. Через експресію потужного кольору й примхливу, звивисту енергійну лінію дещо узагальненої умовної форми візуалізовано напруженість, найвищий, екстатичний стан людських почуттів. Простір, в якому розміщено постаті, перетворений на вибухову фарбову суміш, що спалахує й заворює надприродним кольором. А втім, в створенні образу автор серед інших засобів художньої виразності віддає перевагу кольору, саме його експресивній складовій.

Для всіх трьох митців характерними є формалістичні шукання, тяжіння до інновацій, яскравий і неповторний, індивідуальний творчий почерк. Всі своєю творчістю позначають верхівку художньої практики свого часу, а їхнє мистецтво відповідає найактуальнішим пошукам трьох історичних періодів – авангардних зрушень у А. Ерделі, повернення до модерністичних експериментів у Є. Кремницької й новітніх спрямувань у М. Деяка.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-21>

Вінокур Олена, старший науковий співробітник Національного музею Тараса Шевченка, Київ, Україна

НОВІ НАДХОДЖЕННЯ ГРАФІЧНИХ ТВОРІВ ВЛАДИСЛАВА ХРИСТЕНКА ДО КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Ключові слова: фонди музею, поповнення колекції, харківська графічна школа, глибокий друк.

Olena Vinokur, Researcher, the Taras Shevchenko National Museum

NEW ARRIVALS OF GRAPHIC WORKS BY VLADYSLAV KHRISTENKO TO THE COLLECTION OF THE TARAS SHEVCHENKO NATIONAL MUSEUM

Abstract. The report is devoted to the works of the Ukrainian graphic artist Vladyslav Khristenko, which have entered the collection of the Taras Shevchenko National Museum. The author characterized the figurative and stylistic features of the graphic series of the artist's works and the technique of their execution

Key words: museum funds, replenishment of the collection, Kharkiv graphic school, gravure printing

Твори графіки у фондах Національного музею Тараса Шевченка, виконані українськими митцями у різноманітних гравірувальних техніках є найбільшим зібранням, що зосереджене в одній інституції, період формування якого триває вже більш ніж 150 років. Обсяг збірки становить приблизно 4 000 одиниць збереження.

Основним джерелом надходжень до фондів Національного музею Тараса Шевченка у період перших двох десятиліть ХХІ ст. стало дарування художніх творів авторами та власниками. Проведення виставкових проєктів сучасних українських художників у виставкових залах музею також залишається одним із основних шляхів передачі художніх творів для поповнення колекції музейної інституції.

Одне з останніх вагомих поповнень колекції музею – зразки художнього доробку талановитого майстра українського художника Владислава Христенка (19.04.1963 р.н.), який представляє харківську графічну школу. Традиції школи графіки такого культурного регіонального центру, як Харків були закладені видатними педагогами Харківського художнього інституту – І. Падалкою, В. Єрміловим, Г. Бондаренком, В. Мироненком та

ін. Цей заклад нині носить назву Харківська державна академія дизайну та мистецтв, саме у ньому на кафедрі промислової графіки (нині кафедра графічного дизайну) у період 1980 – 1985 рр. Владислав Христенко отримав спеціальність художника-конструктора. З 1987 року майстер викладає на кафедрі графічного дизайну спеціальні дисципліни циклу “Робота в графічних матеріалах” (офорт, лінорит та дереворит, літографія, шовкотрафаретний друк та авторська друкована графіка). Владислав Христенко є володарем гран-прі Всеукраїнського конкурсу книжкової графіки імені Г. Якутовича, лауреатом премії імені І. Рєпіна у номінації “Графіка”. Протягом воєнного часу автор бере активну участь у художньому житті Харкова – виставкових проєктах, майстер-класах.

Загалом колекцію Національного музею Тараса Шевченка поповнили більше, ніж п'ять десятків творів як станкової, так і прикладної графіки майстра, а саме листівок. Графічні твори надійшли безпосередньо від автора після проведення персональної виставки “Від Різдва до Різдва”, що експонувалася у залах музею у грудні 2023 р. – січні 2024 р.

Владислав Христенко – майстер книжкової та станкової графіки, графічного дизайну, глибокий художник і філософ. Чільне місце у творчому доробку митця займає тематика, пов'язана з історією, культурою України та її народу. Графік присвятив багато своїх творів українському козацтву, а також трагічним подіям, пов'язаним з російською агресією проти незалежної української держави. Серед графічних серій, які вийшли з-під майстерного різця художника – “Твердині України” (2016), “Козацькі Хрести” (2017) “Герб, гімн, прапор” (2023), архітектурні мотиви та замальовки краєвидів рідного краю (1998 – 2022), твори, присвячені філософу та письменнику Григорію Сковороді (2021 – 2022). Твори на військову тематику зображують оновлений та переосмислений образ народного героя – козачка Мамая (2022 – 2023) та незламну та мужню Харківщину (2020 – 2023).

В. Христенко звертається до таких традиційних технік глибокого друку, як офорт, акватинта, меццо-тинто. Твори графіка та педагога Владислава Христенка відзначає філігранна майстерність графічних технік, а також, актуальне сучасне розуміння автором своєї творчої місії – захищати свою ділянку мистецького фронту і бути охоронцем національних та загальногуманістичних цінностей.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-22>

Войтович Дмитро, здобувач наукового ступеня доктора мистецтва НАОМА, Київ, Україна (науковий керівник: кандидат філософських наук, доцент кафедри ТІМ І. Солярська-Комарчук).

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ МАЙСТРА МОНУМЕНТАЛЬНОЇ СКУЛЬПТУРИ КИЄВА ВОЛОДИМИРА ЩУРА

Ключові слова: Володимир Щур, скульптура, пам'ятник, бронза

Voitovych Dmytro, postgraduate student for the degree of Doctor of Arts, NAFAA recipient of the scientific degree of Doctor of Arts of NAOMA (research supervisor, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor I. O. Solyarska-Komarchuk)

THE CREATIVE PATH OF THE MASTER OF MONUMENTAL SCULPTURE OF KYIV VOLODYMYR SHCHUR

Abstract. The main characteristic of the monumental sculptures by Volodymyr Shchur is Jewellery approach to the study of human character in bronze. Created more than a hundred sculptures installed in Ukraine and the world.

Key words: Volodymyr Shchur, sculpture, monument, bronze

Бронзова скульптура – один з найдавніших видів пластики, відомий ще з доби давньої Греції, також розповсюджений в Індії, Китаї. Час появи бронзи суттєво відрізняється для окремих територій і перебуває в межах між початком IV тис. до н. е. (Кавказ) та серединою II тис. до н. е. (Стародавній Китай). Вона є найпридатнішим та найпопулярнішим матеріалом для скульптури як ювелірних розмірів так і по-справжньому монументальних, наприклад, бронзова статуя Будди в Бангкоку (Таїланд) має висоту біля 65 м.

Видатним сучасним майстром монументальної скульптури Києва є Володимир Іванович Щур. Аналізуючи серію міських паркових бронзових пам'ятників видатним киянам, що розташовані в різних затишних куточках центру Києва і не тільки, можна побачити надзвичайну увагу до трактування деталей одягу, взуття, обличчя та рук фігур, а головне, до характеру, персональних властивостей героїв Володимира Івановича Щура.

Володимир Іванович присвятив усе життя науці роботи з бронзою – для нього вона майже як пластилін – її можна гнути, різати, нею можна лі-

пити. В роботах скульптора можете побачити як він оволодів умінням обігравати тонкі і масивні деталі, гладку та фактурну поверхню, жіночі руки та чоловічі. Найвідоміші з його робіт можна побачити в центрі Києва – це пам'ятник «Паніковський» (вул. Прорізна), скульптурна композиція «За двома зайцями» (Андріївський узвіз), монумент «Городецький» (Пасаж на Хрещатику), пам'ятники «Леонід Биков» (Парк Слави), «Олена Теліга» (парк КП), «Довженко та Демуцький» (кіностудія Довженка).

Цього року була встановлена й відкрита скульптурна композиція «Довженко та Демуцький» біля воріт кіностудії Довженка. Над нею Володимир Іванович працював у 2007-2008 роках на замовлення одного банкіра. Встановлення планувалось на Хрещатику та цьому не вдалось статись через кризу тих років. Тож робота знаходилась понад 15 років на складі.

Надзвичайне розуміння та навіть цитування класики бронзової скульптури (наприклад, давньогрецька пластика) відрізняє Володимира Щура. Будучи учнем найвидатніших українських скульпторів ХХ століття, таких як Василь Бородай, Макар Вронський, Іван Макогон та Володимир Чепелик в КДХІ йому довелось пройти довгий шлях до визнання працюючи, спочатку, на художньому комбінаті в Миколаєві, потім на комбінаті «Художни» в Києві. Довелось багато працювати над державними замовленнями, які потім встановлювались по всій території СРСР щоб прийти до можливості мати власну майстерню в НСХУ та шанс відтворити найвидатніших киян вже у своєму винятковому, майже ювелірному стилі.

Роботи майстра є не лише в Києві. Наприклад у 2001 р. в Кіото (Японія) на алеї міст-побратимів була встановлена ювелірна статуетка Архістрати-га Михайла, виконана в бронзі та позолоті, висотою 25 см на постаменті.

Володимир Іванович Щур народився 22 лютого 1953 р. в селі Парішків (Київська область), закінчив там восьмирічну школу, після чого успішно вступив до будівельного технікуму (м. Остер) де провчився чотири роки. Після закінчення працював на різних будівельних об'єктах в країнах СРСР. У 1976 р. після армії намагався вступити до Петербургу на живопис, потім у КДХІ. У 1977 р. був зарахований на перший курс Київського державного художнього інституту (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) на скульптурний факультет. Вже з першого курсу працював за професією та з тих пір створив і встановив більше ста робіт у бронзі, каменю та полімерних матеріалів в Україні і за кордоном.

Мабуть, немає киянина чи туриста, що приїздив до Києва та не сфотографував або хоча б не звернув увагу на скульптурну групу «Проня Прокопівна та Голохвастов», присвячену головним героям кінокомедії «За двома зайцями», що стоїть перед Андріївською церквою. З великою любов'ю ця робота наповнена різними деталями, що відсилають нас до атмосфери

фільму – це і жучок на задній частині фігури Голохвастова, і рукавичка Свирида що лежить внизу, і тростина, і навіть бронзова копія плитки під ногами героїв.

Безумовно, незабутній слід, який своїми роботами залишив Володимир Іванович Щур позитивно впливає на смак киян і гостей міста. Багато з них є пам'ятками культурної спадщини України, а це про щось говорить. Одним із незаперечних доказів визнання робіт майстра є і те який аншлаг був на відкритті останньої роботи – «Довженко та Демуцький» біля воріт кіностудії Довженка 13-го вересня 2024 року. Також до встановлення на разі готуються ще три скульптури митця – фігура «Василь Стус», бюст «Василь Стус», фігура «Григорій Честахівський».

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-23>

Волошина Катерина, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, доцент кафедри
ТІМ І. Павельчук)

БІЛОГОРОДСЬКІ ПЛЕНЕРИ ВАСИЛЯ ЧЕГОДАРА

Ключові слова: Василь Чегодар, український живопис, Білогородка, краєвид, натюрморт.

Voloshyna Kateryna, Postgraduate student, National Academy of Fine Arts and Architecture. Department of theory and history of art. (Academic mentor: Ivanna Pavelchuk. Doctor of Art History, Associate Professor Kyiv. Ukraine)

BILOGORODSKY PLEIN-AIR PAINTINGS OF VASYL CHEGODAR

Abstract. Vasyl Chegodar (1918–1989) is an outstanding Ukrainian artist of the second half of the 20th century, who worked mainly in the genres of landscape and still life. During his lifetime, experts positioned him as a master of the Kyiv landscape. The artist systematically dedicated his time to plein-air paintings in the village of Bilogorodka (Kyiv region), this little-known fact lasted for a quarter of a century (1963–1989). The village of Bilogorodka became a place for artistic experiments in the genres of landscape and still life.

Key words: Vasyl Chegodar, Ukrainian painting, village of Bilogorodka, landscape, still life.

Василь Чегодар (1918–1989) – видатний український художник другої половини ХХ ст., який працював переважно у жанрах пейзажу та натюрморту. За життя фахівці позиціонували його як майстра київського краєвиду. Разом з цим менш відомим фактом у творчій біографії митця залишаються його систематичні пленерні практики в селищі Білогородка (Київської обл.), що тривали протягом чверті століття (1963–1989).

С. Білогородка стало місцем для втілення мистецьких експериментів. Воно виконувало у творчості митця таку саму роль, як, наприклад, вілла «Ле Боске» для П'єра Боннара, садиба Живерні для Клода Моне або село Дешки (Київська обл.) для Василя Забашти. Замість майстерня стала осередком усамітнення та затишку, місцем «втечі» від міського шуму до багатства барвистої української природи. Тут були створені сотні пейзажів і натюрмортів, які варті спеціальної дослідницької уваги.

В. Чегодар вибрав для роботи Білогородку з кількох причин. Перш за все увагу привернуло географічне розташування на високому пагорбі,

що давало переваги для створення широких пейзажних панорам. Другим фактором стала стародавня історія місцевості. В. Чегодар добре знав, що Білогородка (Білгород-Київський) за часів Київської Русі була одним з фортифікаційних комплексів при захисті столиці від нападу кочовиків. Тут же розташовувався палац київських князів, два храми, рештки яких на початку ХХ ст. знайшов В. Хвойка. Протягом 1960–1980-х рр. художник винаймав тут кілька хат, одна з яких розташовувалася безпосередньо біля колишньої літньої резиденції київських князів. Усвідомлення унікальності цього стародавнього поселення живило уяву майстра, надихало та налаштовувало на творчу роботу.

Серед білогородських пейзажів можна виокремити три групи. До першої належать роботи з панорамами («Поле. Київщина», 1977 р., «Ірпінські далі», 1974 р., «Ірпінські далі», 1980-ті рр.), до другої – річкові пейзажі з зображенням Ірпеня («Літній день на р. Ірпін», 1975 р., серія етюдів «Річка Ірпін», 1970-ті рр., «Вечір на річці Ірпін», 1982 р.), третя група представлена камерними сільськими краєвидами білогородської весни («Наша дача на вулиці Шкільній», 1970-ті рр., «Весна в Білогородці», 1980 р., «Село Білогородка. Бузок квітне», 1982 р., «Хата баби Ксенії», 1982 р.). Якщо у 1970-х рр. В. Чегодар захоплювався переважно «далями» та річковими мотивами, то у 1980-х фокус уваги припадав на мальовничі хати в оточенні весняних квітучих дерев.

З появою можливості вільно працювати на відкритому просторі майстер став приділяти більше уваги й пленерним практикам у галузі натюрморту. У постановках В. Чегодара брали участь не тільки окремі предмети (квіти у вазах, фрукти на столі тощо), але й живі рослини – кущі квітучого бузку, півонії, вишні, які часто виконували роль тла («Натюрморт із полуницею», 1977, «Літо», 1980, «Сон трава», 1981, «Літній натюрморт», 1989). Для натюрмортів, написаних на пленері, важливим фактором було й денне сонячне освітлення, яке потребувало майстерності у передачі живописних нюансів.

Особливе значення у житті В. Чегодара білогородська майстерня отримала у 1980-ті рр., коли на шостому десятку художник був змушений відмовитися від далеких і виснажливих поїздок (Крим, Седнів тощо). Відмова від мандрівок вивільняла дорогоцінний час, який В. Чегодар витрачав на роботу з живописними тонкощами замість пересувань містами. Працювати у Білогородці було технічно легко. Натюрморти створювалися прямо у дворі, пейзажі – неподалік від хати.

Вищезазначене свідчить про те, що Білогородка мала у житті та творчості В. Чегодара непересічне значення. Поряд з київськими, кримськими та седнівськими пейзажами білогородські краєвиди посідають окреме, вагоме місце у творчій спадщині майстра. У галузі натюрморту завдяки можливості працювати в замській майстерні художник зумів відшукати оригінальні образно-пластичні та композиційні рішення.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-24>

Довгун Тетяна, завідувач архіву ЛНАМ;

Хорунжа Галина, історик мистецтва, незалежний дослідник, Львів,
Україна

ВІЗУАЛЬНА КОНЦЕПЦІЯ ВІДДІЛУ ЛЬВІВСЬКОЇ КАРТИННОЇ ГАЛЕРЕЇ «ОЛЕСЬКИЙ ЗАМОК», ЯК РЕЗУЛЬТАТ СПІВПРАЦІ МУЗЕЙНОЇ УСТАНОВИ ТА ЛЬВІВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ІНСТИТУТУ ПРИКЛАДНОГО ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА (ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ 1970-Х РР.)

Ключові слова: архівне дослідження, музей, візуальний матеріал.

Tetiana Dovhun, Head of the Archive at Lviv National Academy of Arts
Halyna Khorunzha, Art Historian, Independent Researcher

THE VISUAL CONCEPT OF THE “OLESKO CASTLE” DEPARTMENT OF THE LVIV ART GALLERY AS A RESULT OF COLLABORATION BETWEEN THE MUSEUM INSTITUTION AND THE LVIV STATE INSTITUTE OF APPLIED AND DECORATIVE ARTS (BASED ON ARCHIVAL MATERIALS FROM THE 1970S)

Abstract. A significant phenomenon in the history of Ukrainian museology was the restoration of Olesko Castle (Olesko, Lviv Region, a branch of the Lviv Art Gallery) and the opening of its branch. This effort not only combined the reconstructed castle living quarters with valuable works of ancient fine and decorative-applied arts, but also integrated into the landscape and interiors works by young graduate artists from the Lviv Institute of Applied and Decorative Arts, whose authorship was established through archival research. The synthesis of historical visual material and contemporary artistic practices of the time laid the foundation for a timeless dialogue, while also developing a museum space open to perception, where the key focus was not only preservation but also the use of a wide range of tools to engage viewers, allowing them to interact with the space not merely as passive observers.

Key words: archival research, museum, visual material.

Поява музейного простору для репрезентації образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва на основі історичної споруди – Олеського замку стала результатом тривалої й ретельної роботи тогочасного колективу Львівської картинної галереї (нині Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького) за активної участі працівників та студентів Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (нині Львівська національна академія мистецтв). Важливими джерелами, за допомогою яких можна реконструювати цей процес, безперечно є архіви цих установ, що взаємодоповнюють один одного. Так, особистий архів ЛНГМ, зокрема Володимира Ольхомяка, який тривалий час працював фотографом в обох установах покровоно фіксував всі етапи відновлення пам'ятки, участь студентів та дипломантів у реставраційних роботах та введенні у середовище комплексу дипломних проєктів – від монументальної пластики (скульптурна група «Громадяни Олеська» Миколи Посікіри (1970)), рельєфів (керамічна робота на тему слов'янської міфології Юрія Дворника (1971)), вітражів (вітраж для органного залу Олександра Дмитренка (1970), композиція «Захисники Олеська» Михайла Саніча (1970)) до проєктів окремих просторів (декоративне панно «Свято в замку» (1972) для інтер'єру кафе роботи Богдана Скиби, оформлення цього ж середовища Блінніковим Віктором (1970)). Варто зачитувати важливий документ – рецензію, що була написана заступницею директора ЛКГ Оленою Ріпко: «Дипломна робота Саніча М.М. та Посікіри М.М. складаються з двох закінчених самостійних праць вітраж та монументально-декоративна композиція які в той же час утворюють ідейно-образну цілість. Ці роботи задумані як елементи декоративного оформлення музею історії західноукраїнської культури, і в своєму ідейному та художньому звучанні відповідають місцю свого встановлення біля пам'ятки західноукраїнської архітектури XIV – XVII ст. Олеського замку». Окрім того, Володимир Ольхомяк ретельно відобразив літні практики студентів, що відбувались на базі Олеського замку, часто під керівництвом доктора мистецтвознавства та реставратора Володимира Овсійчука, який працював, як у навчальному закладі, так й музеї. Й туг зазначимо, що завдяки цьому можна встановити, як майже всіх учасників цих процесів, що на жаль, документально не було зафіксовано, так й виявити, які саме творчо-практичні обміни відбувались у той період, коли твори, зокрема Мартина Альтамонте, майстрів львівського осередку дерев'яної скульптури XVIII ст. набули нової актуалізації й отримали загальний доступ для глядача. Відтак, поява цього відділу музею, що має надрегіональне значення, зокрема з огляду на демонстрацію взаємозв'язків з художньою культурою різних країн Центральної та Західної Європи, стало змогою перевідкриття локальної історії, як невіддільної частини західної культури.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-25>

Дудник Ігор, кандидат мистецтвознавства, доцент Кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки НАУ, Київ, Україна

КЛАСИЧНА АНТИКВА В ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЮРЧИШИНА

Ключові слова: шрифт, антиква, мистецтво книги, Юрчишин, 1960-1970

Dudnyk Igor, Lecturer National Aviation University

CLASSICAL ANTIQUE IN THE WORK OF VOLODYMYR YURCHYSHYN

Abstract. The study examines the typefaces of classical antiquity in the work of Ukrainian graphic artist Volodymyr Yurchyshyn.

Key words: font, antique typofaces, book art, Yurchyshyn, 1960-1970

Володимир Юрчишин – майстер шрифту і каліграфії, в своїй творчості використовував, переважно, пластичні, а іноді й підкреслено декоративні форми. Але був період, коли художник звертався до форм класичної антикви.

Шрифти «антиква» (від лат. *antiquus* – стародавній) з'явились в Італії в епоху Відродження на противагу шрифтам готичним. Рядкові літери антикви сформувались з рукопису (ротунда, каролінгський мінускул, почерки гуманістів) а прописні були спроектовані на основі давньоримської епіграфіки.

Першими виразними антиквами, названими пізніше «старостильними», були шрифти виготовлені у Венеції: братами Йоганном та Венделіном да Спіра з німецького міста Шпеєра (1469) та венеціанця французького походження Нікола Йенсона (1470). В 1495 році в друкарні Альда Мануція, шрифтом Франческо Гріффо, надрукована книга П'єтро Бемво «*De Aetna*». Цей шрифт вважається еталонним зразком венеціанської антикви старого стилю. В 1929 році, за мотивами шрифту Франческо Гріффо, компанією «Монотайп» був створений у металі шрифт «Бембо», а у 1990-их роках цей шрифт був відцифрований.

Протягом XVI та XVII ст. антиква співіснує поряд з друкарськими шрифтами готичної графіки. Форми ж антикви цього періоду, умовно названі «старостильними». Найбільш відомими шрифтами цього періоду були гарнітури Клода Гарамона, Робера Гранжона, Жана Жанона та ін.

Антикву XVIII ст. назвали «перехідною» (до класицистичної). Найвідомішими шрифтами цієї умовної групи є гарнітури Джона Баскервіля (1757). З другої половини XVIII ст. і до, фактично, кінця XIX ст. панує класицистична антиква, що широко представлена творами Фірмена Дідо та Джакомбатісти Бодоні. Поряд з класицистичною антиквою, в середині XIX ст., виникають «рекламні» варіації антикви: брускові шрифти та гротески. Пізніше, в епоху модерну з'являються ще більш декоративні шрифти, які з класичною антиквою не мають вже нічого спільного.

Пізніше, у 20-их роках XX ст., в епоху конструктивізму, тривають пошуки чистої геометричної форми, яка сама по собі буде функцією. Квінтесенцією цих пошуків став шрифт Пауля Реннера «Футура».

В 1932 році, одночасно але незалежно одна від одної, у Великобританії та в СРСР, сталися дві події що обумовили різкий розворот у бік класичної антикви. Перша подія – це проектування Стенлі Морісоном шрифту для лондонської газети Таймс. Шрифт був розроблений у формах класичної антикви і, без перебільшення, став культовим. Цифровою версією цього шрифту – Times New Roman, ми користуємося сьогодні чи не щодня.

Друга подія – впровадження в СРСР шрифтового стандарту «ОСТ 1337», в якому серед 31 шрифтової гарнітури стандарту $\frac{3}{4}$ були антиквами. Всі інші шрифти, які не увійшли до стандарту, підлягали знищенню.

Далі, менше ніж за 10 років, у 1941 р. спеціальним указом Мартіна Бормана, були скасовані готичні та постготичні шрифти, і впроваджена антиква, як єдино можливий в Німеччині шрифт.

Врешті, після Другої світової війни, панування антикви вже було тотальним, як в Європі, та і в СРСР. Перекоаний у 1920-их конструктивіст, автор «Нової типографії» Ян Чіхольд, пише в 1950-их маніфест, де проповідує вищість антикви і необхідність вивчення історичних саме антиквових форм.

В СРСР у створеному в 1946 році Відділі нових шрифтів НДІ Поліграфмаш, розроблялись, чи не виключно, форми антикви. Ці процеси відбувались в логічному руслі – формуванні стилю «сталінський ампір», в якому урочиста антиква мала стати важливою складовою.

В кінці 1950-их в СРСР відбувається відхід від «сталінського ампіру» та впровадження «модерністичних» течій. І хоча «сталінський ампір» за інерцією існував ще добрий десяток років, в шрифтовому мистецтві поступово стає популярним, так званий, «швейцарський стиль», виразним шрифтом якого була Гельветика. Створена 1957 року швейцарським дизайнером Максом Мідінгером, ця гарнітура була покликана стати універсальним, знеособленим шрифтом. Гельветика породила чимало реплік, в тому числі й мальованих, і мала величезний вплив на розвиток, так звано-го, «нового конструктивізму».

Ще одну особливість шрифтарства в СРСР, про який необхідно сказати — це народно-декоративний вектор. «Частина художників зуміла включити орнаментальну творчість народних майстрів до оформлення книги і тим збагатити своє мистецтво», — писали тогочасні видання.

На такому тлі — співіснування трьох векторів шрифтарства: антикви (історична тяглість, офіційність, урочистість), гротеску (сучасність, лаконічність, динаміка) та декоративної народної творчості (національна естетика) проходила праця Володимира Юрчишина впродовж 1960-их рр.

До класичної антикви художник звертався у оформленні наступних видань: багатотомника «Історія міст і сіл України», «Словник мови Шевченка» та «Український портретний живопис XVII-XVIII ст.» Платона Білецького.

Найбільш урочистою антиквою, що мала класичні античні пропорції, був фінальний шрифт до видання «Історія міст і сіл України» (1962). Цікаво, що варіант оформлення цього багатотомника виконував також і Василь Хоменко — ескізи до цього видання були віднайдені нами у фондах Музею книги і друкарства України. І хоча Хоменко більш відомий як представник «сталінського ампіру» в книжковому оформленні, його варіант якраз більш модерністичний. У Юрчишина також був більш вільний варіант, більш легкий і динамічний, але комісія, очевидно, схилилась до більш презентаційного, урочистого варіанту.

Подібний до ескізного варіанту «Історії міст і сіл України» шрифт, але додаванням характерних українських вертикальних карбів, художник використав у оформленні двотомника «Словник мови Шевченка», що вийшов друком у 1964 році. Завдяки згаданим елементам, а також асиметричності деяких літер, цей шрифт виглядає ще більш динамічним, але ця динаміка врівноважується статичними пропорціями літер, що тяжіють до квадрату. Через 10 років Володимир Юрчишин виконає оформлення ще одного енциклопедичного двотомника, присвяченого Кобзареві — «Шевченківського словника», але там буде вже використана авторська «каліграфічна антиква», що буде темою нашої окремої доповіді.

І третє видання де використовувалась класична антиква в надзвичайно цікавій інтерпретації — це книга Платона Білецького «Український портретний живопис XVII-XVIII ст.» (1969). Очевидно, що джерелом натхнення були шрифти Олдріжа Менхарта з їх делікатним балансом між класичною статикою та модерністичним балансом, а також характерними заломми округлих літер (подібні заломки, до речі, помітні у двох попередніх шрифтових роботах Володимира Юрчишина).

Шрифт Юрчишина не є а ні копією, а ні реплікою шрифту Менхарта, у Юрчишина цілком самостійна робота, але вплив Менхарта, все ж таки помітний — в заломках, в пропорціях, в пластиці. В цій «менхартовій» естетиці Юрчишин вирішує свою антикву, але надає їй абсолютно авторсько-го звучання та динаміки. В першу чергу, завдяки збільшенню асиметрії

в літерах та покращенню оптичних компенсацій (особливо вдало вирішує графіку літери -У-). Крім того, літери -Д- та -Л- набувають у Юрчишина традиційних трикутних форм (як у старій українській кирилиці), а літера -М-, відповідно, заримована з -Л-. Також варто відзначити розрив елементів в літерах -Ж- та -К- – це, знову ж таки, апеляція до старої кирилиці. Цікаво, що поєднання кирилиці та антикви намагались проводити ще старі українські книгодрукарі кін. XVI – поч. XVII ст. (найбільш послідовно це помітно у виданні «Аделфотес. Грамматика доброглаголиваго еллинословенскаго языка», Львів, 1591).

Врешті, класична антиква не набула цілеспрямованого розвитку в шрифтовій творчості Володимира Юрчишина, на відміну від «декоративної антикви» та, особливо, авторської «каліграфічної антиква», але це є темами окремих досліджень.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-26>

Загоруй Валерія, студентка бакалаврату кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна (науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ М. Селівачов)

ВПЛИВ ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ АВАНГАРДИЗМУ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ ПЕТРИЦЬКОГО НА ПЛАСТИЧНУ МОВУ ХУДОЖНИЦІ-ШІСТДЕСЯТНИЦІ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ

Ключові слова: українське мистецтво, Алла Горська, Анатолій Петрицький, авангард.

Zagoruy Valeriya, BA student NAFAA (academic mentor: M.Selivachov, Doctor of Art History, professor NAFAA)

THE INFLUENCE OF THE PLASTIC LANGUAGE OF PETRYTSKY'S AVANT-GARDE ARTISTS ON THE PLASTIC LANGUAGE OF ALLA GORSKA

Abstract. The work is dedicated to the clear link between the Ukrainian avant-garde of the 1920s (e.g., Anatolii Petrytskyi's work) and the art of Alla Horska, a key figure among Ukrainian Sixtiers. Despite Soviet attempts from the 1930`s to eradicate avant-garde traditions and suppress "bourgeois nationalism," these artistic tendencies reemerged during the Khrushchev Thaw. Without direct mentorship from repressed avant-garde artists, Sixtiers like Horska revived and transformed these influences, integrating them into Soviet monumental art with new vitality.

Key words: Ukrainian art, Alla Horska, Anatoly Petrytskyi, avant-garde.

Простежується очевидний зв'язок між традицією українського авангарду 1920-х років на прикладі вказаної роботи Петрицького у роботі відомої української художниці-шістдесятниці Алли Горської.

Цікаво те, що попри намагання радянської влади ще з 30-х років ХХ століття знищити як прояви інакодумства у мистецтві у вигляді формальних течій: (школа Михайла Бойчука, або мистецьку спадщину Анатолія Петрицького) чи будь-чого, що пов'язане з традицією авангарду, так і будь-які «ознаки буржуазного українського націоналізму», що насправді були природними проявами української ідентичності в образотворчому мистецтві, ця традиція відновилася через 30 років у творчості укр шістдесятників, зокрема, Алли Горської.

Для підтвердження вищесказаного, пропонується порівняльний аналіз двох творів: А. Петрицького «Ескіз костюма воїна до балету “Нур і Анітра”» і Алли Горської «Танок-дует».

— Формальна геометризація (використання простих геометричних форм: трикутника, кола, прямокутника)

— Пластична зав'язка формальних моментів середовища і постатей.

— Побудова жорстких геометричних ритмів. (На роботі Горської дрібна ритміка геометричних форм заснована на національних орнаментах)

— Підпорядкування постатей ритмам великих простих геометричних форм

— У Горської композиція динамічніше і передає відчуття стрімкого танку (У дівчини три руки. Відхід від традиційного натуралізму в бік художньої образності), художницю цікавить передача відчуття руху через інструмент авангардизму.

— Аплікативність силуетів форм

Здавалося б, система зробила все можливе, щоб викоринити ці прояви, але з початком Хрущовської відлиги, художники, які не мали безпосередньої передачі мистецького досвіду від репресованих та заляканих художників авангардистів 1920-х років, попри це, в творчості українських шістдесятників, зокрема Алли Горської, ці тенденції проявилися з новою силою, отримавши новий розвиток і реалізувались у радянському монументалізмі.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-27>

Канівець Ігор, здобувач наукового ступеня доктора мистецтва НАОМА, Київ, Україна (науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор, Ю. Романенкова).

МАГІЧНЕ БАЧЕННЯ ЖИТТЯ ХУДОЖНИКА-ГРАФІКА ВОЛОДИМИРА ІВАНОВА-АХМЕТОВА

Ключові слова: Володимир Іванов-Ахметов, символізм, містика, графіка, літографія, офорт, постмодернізм, метафізика, сучасне мистецтво.

Kanivets Ihor, postgraduate student for the degree of Doctor of Arts, NAFAA (scientific director: Doctor of Art history, professor, Y. Romanenkova)

A MAGICAL VISION OF LIFE BY GRAPHIC ARTIST VLADIMIR IVANOV-AKHMETOV

Abstract. The article examines the work of Volodymyr Ivanov-Akhmetov, a famous Ukrainian graphic artist. The author explores the symbolism and mystical elements in the artist's work, which turn everyday life into a deep emotional and philosophical experience. The artist uses emotional images to explore his own experiences. Ivanov-Akhmetov's work becomes a vivid example of postmodern syncretism, inviting reflection on the nature of existence and the relationship between reality and fantasy. This article offers a new perspective on the significance of Vladimir Ivanov-Akhmetov's work, emphasising its impact on contemporary art and culture.

Key words: Vladimir Ivanov-Akhmetov, symbolism, mysticism, graphics, lithography, etching, postmodernism, metaphysics, contemporary art.

Влітку 2024 п. пішов у засвіти Володимир Іванов-Ахметов – український художник-графік, майстер графічного мистецтва, чия творчість характерна глибоким магічним баченням світу. Його роботи пронизані символізмом і містикою, що дозволяє глядачу заглибитися в складні емоційні й філософські виміри. Це яскраво проявляється у його графічних серіях, виконаних у техніках літографії і офорту, які відображають як особисті, так і соціальні теми, перевершуючи межі реального і торкаючись теми потойбічного. Художник сприймає красу повсякденності, перетворюючи її в щось більше, ніж просто реальність.

Творчість Іванова-Ахметова тісно пов'язана з літературними контекстами, оскільки він вчився саме на відділенні книжної графіки – його

вчителем був Василь Якович Чебаник, якого митець регулярно згадував з підкреслено великою повагою. Серія ілюстрацій до роману «Біла гвардія» М. Булгакова (1984 р.) демонструє глибоке проникнення в атмосферу часу та простору, в якому розгортаються події твору. Ілюстрації не лише доповнюють текст, а й створюють новий вимір сприйняття історії, де магічність і реальність переплітаються з особистим життєвим досвідом автора. Як часто повторював Володимир Михайлович, він ніколи не робив ілюстрацій, а створював роботи “за мотивами” літературного твору.

Графічні роботи Іванова-Ахметова, зокрема серії «Сповідь друга» (1989–93 рр.) та «Сатанинський календар» (1990–96 рр.), демонструють поєднання особистих переживань з універсальними темами, такими як страх, самотність і пошук сенсу життя. Літографії «Вечірній рекет на Подолі» та «Міська плащаниця» (обидві – 1985 р.) відображають метафізичний підхід до сучасності, де міське життя перетворюється на арену боротьби між світлом і темрявою.

Лінії, колір у роботах художника наповнені емоцією, що тримає глядача в напрузі, – автор називав свій стиль “саспенс”, порівнюючи настрій у своїх роботах з перманентною напругою у фільмах Альфреда Хічкока. Наприклад, офорти «Паніка» (1986 р.) та літографія «Геопатогенна зона» (1992 р.) втілюють у собі ідею підсвідомого страху та невідомості, запрошуючи до дослідження темряви, що ховається в кожному з нас. Його роботи викликають глибокі переживання, що відкривають нові шляхи для саморозуміння. Кожна картина або графічний твір – це не лише візуальний образ, а й емоційний досвід, що спонукає глядача до рефлексії.

Мистецтво Володимира Іванова-Ахметова – це яскравий приклад постмодерністської синкретичної калейдоскопічної гармонії, де поєднуються різнопланові мистецькі форми, символи, в яких знаходять вираз емоції. Його роботи, визнані на світовому рівні, запрошують до діалогу, спонукають до роздумів про людське існування, природу. Іванов-Ахметов – не лише художник, а й мандрівник у світі ідей та емоцій, який створює вражаючі образи, що залишають слід у серцях глядачів.

Отже, образна мова Володимира Іванова-Ахметова відзначається унікальним магічним баченням світу, яке поєднує в собі елементи містики, ознаки символізму, глибоких філософських роздумів. Його графічні аркуші запрошують до подорожі в світ, де межа між реальністю і фантазією розмивається, відкриваючи нові горизонти сприйняття, запрошуючи дослідити магію, яка прихована в повсякденності.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-28>

Клименко Олена, кандидат мистецтвознавства, наукова співробітниця
ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, Київ, Україна

НОВІ РИСИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ОПІШНЕНСЬКИХ ГОНЧАРІВ-СКУЛЬПТОРІВ: ТРАДИЦІЙНЕ Й ОСОБИСТІСНЕ

Ключові слова: гончарство, традиція, гончар-скульптор, зооморфний фігурний посуд, декоративна скульптура.

Klymenko Olena, a research fellow at the Department of Visual, Decorative and Applied Arts of the NAS of Ukraine M.Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, Kyiv, Ukraine

NEW FEATURES IN THE WORK OF CONTEMPORARY OPISHNIA POTTERS-SCULPTORS: TRADITIONAL AND PERSONAL

Abstract. On the example of the works of contemporary ukrainian potters from Opishnia the author demonstrates the interaction of new and traditional features in the stylistics of zoomorphic shaped vessels; emphasizes the innovative approach of masters to traditions.

Key words: pottery, tradition, potter-sculptor, zoomorphic shaped dishes, decorative sculpture

На початку ХХІ століття в Опішному, на відміну від переважної більшості осередків української народної кераміки, доволі успішно продовжується розвиток традиційного гончарства.

Серед порівняно широкого асортименту виробів опішненських гончарів помітне місце посідає виробництво зооморфного фігурного посуду й скульптури, активне відродження якого розпочалося у 1950-х роках в артілі (згодом – заводі) «Художній керамік».

Провідні опішненські майстри зооморфної пластики другої половини ХХ ст. – Іван Білик, Василь Омеляненко, Михайло Китриш, Петро Омеляненко, Василь Біляк, Микола Пошивайло, Володимир Нікітченко, Розалія Чабаненко, Петро Кульбака та інші – створювали традиційний фігурний посуд і скульптуру у вигляді левів, баранів, биків, коней, зображення яких стилістично близьке до виробів ХІХ – початку ХХ ст. і водночас позначене низкою своєрідних рис. Функціональне призначення цих речей поступово змінилося: не посудини для подавання на стіл міцних напоїв, а декоративна скульптура, призначена для оздоблення інтер'єрів та експонування на виставках.

Традицію, сформовану попередніми поколіннями митців, творчо продовжують сучасні гончарі-скульптори, зокрема родина Шкурпелів – Олександр з синами Анатолієм та Миколою. Головна особливість їхніх творів – посилення особистісного підходу, творче осмислення вироблених упродовж другої половини ХХ ст. принципів трактування образів, урізноманітнення декору,

Щодо стилістики робіт родини Шкурпелів, то в них відчуються цікаві ремінісценції стилів бароко та модерну, що було характерне для кераміки Опішного початку ХХ ст.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-29>

Коваль Олег, старший викладач кафедри методологій крос-культурних практик ХДАДМ, Харків, Україна

ДІАЛОГИ З РЕМБРАНДОМ: ВІЗУАЛЬНА ПАРАФРАЗА ОЛЕКСІЯ ЄСЮНІНА

Ключові слова: візуальна парафраза, Рембрандт, сучасне українське мистецтво, "Літера А".

Oleg Koval, senior lecturer at the Department of Methodologies of Cross-cultural practices of KhSADA, Kharkiv, Ukraine

DIALOGUES WITH REMBRANDT: A VISUAL PARAPHRASE BY OLEKSIY YESYUNIN

Abstract. This study is devoted to the artwork of artist Oleksiy Esyunin in the context of rethinking the experience of the "old masters", primarily Rembrandt, as a means of radical renewal of plastic and visual language, as processes of self-reflection. For the artist, it is more an attempt to stay in the field of plastic experiment as a means of updating the visual language.

Key word: visual paraphrase, Rembrandt, contemporary Ukrainian art, "Letter A".

Звернення до художнього досвіду «старих майстрів» XVII століття в сучасному образотворчому та візуальному мистецтві Харкова пов'язують з потребою радикального оновлення власної пластичної та візуальної мови сучасного мистця, з процесами його саморефлексії.

Увесь процес реактуалізації творчості художників «великого стилю», так званий «діалог з традицією» (перш за все – з Гойя, Латуром, Веласкесом, Рембрандтом та Караваджо), відбувається як навмисна стратегія transcreation ("переписування") відомого твору живопису як своєрідного семіотичного тексту. Це спроба його трансверсального причитування, своєрідний інтра-семіотичний переклад та намагання увійти у зону «невербального мистецтвознавства», не полишаючи при цьому зону прихованої вербальності. Для харків'ян подібна практика – в організації творчості. Згадаймо В.Єрмілова та Б. Косарева, які, звертаючись до «малих голландців», встали на шлях оновлення візуального мислення і ствердження імперативу натюрмортного та пейзажного жанру. І засоби вони обирали також «лінгвістичні» – аплікація, розкадровка, «вилучка», колаж, гібридизація іконічних, символічних та індексальних знаків. Сам акт такого перепису мислиться як акт прямої участі природної мови в утворенні новітніх візуальних структур.

Процес текстуалізації візуального твору у випадку візуальної парафрази базується на засадах природнього сприйняття художнього простору, що має цілком дискретний характер, який підлягає законам ритму та знаковим засадам співставлення символізуючого та символізуємого. Традиційні пластична та лінгвістична свідомість мистця зливаються у монтажні форми, в яких імплікована у внутрішню візуальну форму вербальність уможливує розуміння твору мистецтва як прояв незамкненої системи, відкритої до змістовного згущення знаків, що набирають статусу нелінійного функціонування. Ставлення мистця до запозичуваного твору відбувається на дискурсивних засадах: він відбирає окремий твір у якості завершеного візуального тексту, в якому виокремлює певні типи знаків, що підлягають подальшому асоціюванню та монтажу, звідси й подальша полісемантичність мистецького повідомлення.

Для Олексія Єсюніна його засоби “прочитування” твору Рембрандта, перш за все “Урока доктора Тюльпа”, є засобом проблематизації самої пластичної мови, пристосування її природної органіки до метарефлексивної функції природної мови, що приймає участь у розбудові візуального тексту. Балансуючи на шкалі: копія – цитатія – парафраза – аналітична інтерпретація (студія, етюд, опус) – самостійний візуальний текст-гібрид», він впевнено рухається в бік абсолютного стирання кордонів між претекстом та новим мистецьким повідомленням, яке стає втіленням нової пластичної та візуальної цілості. Харківський мистець тяжіє до схематизації форми та такого проєкційного методу, коли моделюється та експресивізується сам зображальний простір картини.

Автор намагався схематизувати формотворчі засади портретної пластики Рембрандта, не втрачаючи площинно-проєкційної сутності свого власного методу по ствердженню зображальної площини «як геометричної моделі простору картини» (О. Шило), утім набуваючи непересічного когнітивного заострення закладених у твір культурних смислів.

Цьому сприяють дві обставини: вдале трансавангардне “транскрибування” рембрандтівських зображальних схем та їх індивідуальна пластична корекція; неймовірна експресія кольору та впливова й доказово вибудована пластична фактурність творів, що входять в єсюнінський цикл; відчутна й заострена просторовість та вміння вправлятися мазком як каліграфічним стилосом, що утворює незнану раніше ідеограму й міфограму.

Не втрачаючи головного, Олексій Єсюнін подвоює субординацію фігур, підсилює синестетично вираженим кольором драматизм сцени та досягає неймовірної єдності групового портрету. Експресивне мерехтіння кольорових та лінійно-площинних ритмів відбивається відлунням візуальних рикошетів і досягає неймовірної текстуральності усього візуально-пластичного циклу.

В цілому харківська візуальна парафраза є словником трансформацій зображальних схем “старого мистецтва”, що тримаються на незліченних лінгвістичних входженнях у структури візуального тексту і є свого роду «імаготекстом» нового, персоналізованого та інтермедіального стилю образотворчості.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-30>

Копанський Юрій, аспірант кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ
НАОМА М. Селівачов)

СИМВОЛІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНИХ МОТИВІВ У СУЧАСНОМУ ВІТРАЖНОМУ МИСТЕЦТВІ: АНАЛІЗ ТВОРУ ЮРІЯ КОПАНСЬКОГО «ПІСНЯ ПІСЕНЬ» В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ СИМВОЛІЗМУ ТА МОДЕРНУ

Ключові слова: вітражне мистецтво, техніка тіффані, Юрій Копанський, сакральне мистецтво, біблійні мотиви, символізм, віденський модерн, сецесія, сучасне мистецтво.

Yurii Kopanskyi, PhD student, NAFAA (academic mentor: M.Selivachov,
Doctor of Art History, professor NAFAA)

SYMBOLIC INTERPRETATION OF BIBLICAL MOTIFS IN MODERN STAINED GLASS ART: ANALYSIS OF YURI KOPANSKYI'S WORK "THE SONG OF SONGS" IN THE CONTEXT OF THE TRADITIONS OF SYMBOLISM AND MODERNISM

Abstract. The article explores the artistic and stylistic features of Yuriy Kopansky's stained glass composition "Song of Songs" (2013), executed in Tiffany technique. A comprehensive analysis of the work in the context of Symbolism and Vienna Secession traditions is conducted, revealing their influence on the modern interpretation of the biblical theme. Special attention is paid to the synthesis of Art Nouveau technical innovations and artistic solutions with the symbolic language of sacred art. The relationship between the aesthetics of representatives of the Viennese Secession and modern approaches to the creation of stained glass windows is studied.

Key words: stained glass art, Tiffany technique, Yurii Kopanskyi, sacred art, biblical motifs, symbolism, Vienna Secession, Art Nouveau, contemporary art.

Вітраж «Пісня пісень» Юрія Копанського представляє собою монументальну композицію, що складається з шести взаємопов'язаних панелей. Твір розкриває глибокий символічний зміст старозавітної Пісні пісень через призму сучасного мистецького бачення. Використання техніки

тіффані дозволило художнику досягти пластичності форм і витонченості ліній, що наближає твір до естетики модерну. Центральні панелі зображують стилізовані фігури закоханих, оточені орнаментальним обрамленням з рослинних мотивів. Нижні панелі розкривають тему райського саду через складне переплетення квіткових форм і геометричних елементів.

Колористичне рішення вітражу базується на складній системі кольорових співвідношень. Домінуючими є теплі золотисті й червоні тони, що символізують божественну любов і духовність. Вони контрастують з холодними зеленими й синіми відтінками, які створюють відчуття містичної глибини. Особливу роль відіграють пурпурові акценти, що традиційно асоціюються з царственістю і символізують містичне єднання божественного та людського. Художник використовує різні типи скла – від прозорого до опалового, створюючи складну гру світла й тіні, що досягається через майстерне поєднання різних за фактурою та прозорістю фрагментів.

Символічна структура твору розкривається через складну систему візуальних метафор. Центральні образи закоханих трактуються одночасно як конкретні персонажі біблійного тексту і як узагальнені символи духовного єднання. Рослинні мотиви, що оточують фігури, відсилають до образності Саду пісень, інтерпретованого в містичній традиції як символ душі. Особливу увагу привертає трактування просторових співвідношень. Художник створює багатопланову композицію, де кожен план несе власне символічне навантаження. Передній план з його насиченими кольорами й чіткими формами символізує земний світ, тоді як дальні плани, вирішені в більш прозорих та світлих тонах, натякають на присутність божественного.

У творі чітко прослідковується вплив естетики символізму, що проявляється у прагненні передати духовні сутності через матеріальні форми. Подібно до робіт Гюстава Моро та Оділона Редона, Копанський створює складну систему візуальних метафор, де кожен елемент має множинні значення. Зв'язок з віденським модерном особливо помітний у декоративному трактуванні форм. Художник використовує характерну для Гюстава Клімта та Коломана Мозера техніку «мозаїчного» компоновання площини, де орнаментальні елементи створюють складний візерунок, що одночасно є і декоративним, і смислоутворюючим. Художник переосмислює канонічні форми релігійного мистецтва, створюючи актуальне висловлювання, що резонує з духовними пошуками сучасності. Особливо важливим є його підхід до роботи зі світлом, яке стає активним компонентом художнього образу.

Вітраж “Пісня пісень” Юрія Копанського є прекрасним прикладом, як сучасне мистецтво може оновити давні теми, надаючи їм актуальності через особисту та духовну перспективу. Копанський об'єднує багатство кольорів і символів для створення образу, що запрошує до роздумів про сутність любові, духовного єднання та краси людських взаємин.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-31>

Корусь Олена, докторка філософії (PhD), старша наукова співробітниця Національного музею «Київська картинна галерея», Київ, Україна

ДО ОБСТАВИН СТВОРЕННЯ СКУЛЬПТУРНОГО ПОРТРЕТУ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ВІРОЮ МУХІНОЮ

Ключові слова: Образотворче мистецтво, скульптура, Олександр Довженко, Віра Мухіна

Olena Korus, PhD, art historian, the senior researcher, National museum “Kyiv Art Gallery”

TO THE CIRCUMSTANCES CREATION OF OLEKSANDR DOVZHENKO'S SCULPTURAL PORTRAIT BY VERA MUKHINA

Abstract. This year marks the 130th anniversary of the famous film director's birth Oleksandr Dovzhenko. In the Ukrainian cultural space, this event was marked by the erection of a monument and the text publications about the director in the restored Kino-Kolo magazine. It will be actual in this case to remind about the sculptural portrait which keeping the National museum “Kyiv Art Gallery”. The article describes the circumstances preceded the Dovzhenko portrait's creation.

Key words: Fine art, sculpture, Oleksandr Dovzhenko, Vera Mukhina

Останні місяці постать всесвітньо відомого кінорежисера, письменника і драматурга Олександра Довженка знову актуалізувалася у культурно-мистецькому просторі Києва та кіномистецтва України. Влітку 2024 вийшов друком перший номер відновленого журналу «Кіно-Коло» під довшенківським гаслом «Україна в огні». Журнал відкривають фрагменти даної кіноповісті, які резонують із нашим сьогоденням. Друге число того ж видання знову розповідає про стосунки Довженка із матір'ю та щоразу цитує кінокласика. 13 вересня 2024 року на території Кіностудії ім. О. Довженка до 130-річчя від дня народження режисера (10.09.1894) та до Дня українського кіно відкрили пам'ятник Олександрові Довженку (скульптор В. Щур). У зв'язку із означеними подіями нам уявляється доречним акцентувати увагу широкого загалу на творові з колекції Національного музею «Київська картинна галерея» – «Портрет кінорежисера О. П. Довженка» (1945, бронза, інв. № Ск-143) авторства Віри Мухіної (1889 – 1953).

Обставини створення портрету розкриваються в спогадах сина скульпторки Всеволода Замкова та щоденниках Довженка. Зі знаменитим режисером Віру Мухіну пов'язувала багаторічна дружба. Митці познайомилися ще до війни під час спільної роботи на засіданнях Комітету по державним преміям. Після створення кіноповісті «Україна у вогні» (1943), а згодом – ініційованої Сталіним та прийнятої на засіданні Політбюро 30.01.1944 року заборони її постановки та друку, Довженко попав в опалу у влади. За висловом режисера, Сталін тоді «розтоптав чоботом» його ім'я. Розпочалися складні часи: Довженка звільнили з усіх посад, заборонили рецензувати його роботи, навіть згадувати його ім'я. Він потерпав від звинувачень у націоналізмі, заборони повертатися та працювати в Україні, багато друзів відвернулися від нього. Упродовж 1943 – 1945 вражений несправедливістю, він часто описував у щоденнику свій важкий душевний стан. «Заборона „України в огні” сильно пригнобила мене. Я ходжу засмучений і місця собі не знаходжу. І все ж таки думаю: хай вона забороняється, бог із ними, вона все одно написана. Промову виголошено» (28.11.1943).

Саме тоді, наприкінці війни В. Мухіна розпочала роботу над погрудям Довженка. У щоденникових записах за 09.08.1945 він згадував, як повертався додому від Віри Ігнатівни, в якій став бажаним гостем і з якою особливо зблизився на ґрунті спільних поглядів на мистецтво. Душевна криза, стан напруженості та глибокої зосередженості, схвильованість, рішучість, навіть лють, які охоплювали режисера в той період, не вислизнули від уваги скульпторки. На тильному боці скульптури розміщено авторський підпис: «В. Мухина 1945 г.».

Твір надійшов до музейної колекції від Дирекції художніх виставок і панорам Комітету у справах мистецтв при Раді Міністрів СРСР невдовзі після смерті авторки (в 1954 році) та проведення в музеї її персональної виставки (Київ, 1955). Відомо про існування ще декількох екземплярів портрету. Гіпсовий варіант зберігався в родині Довженка, інший – в музеї В. І. Мухіної в Феодосії, 1951 року голова була переведена в мармур, і цей варіант знаходиться в ДТГ. Екземпляр із мармуру також встановлений на могилі режисера на Новодівичому кладовищі в Москві. На жаль всупереч побажанням режисера бути похованим на батьківщині на березі Дніпра, цього не дозволили.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-32>

Краснопольська Ольга, студентка магістратури ХДАДМ, Харків, Україна (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент ХДАДМ Л. Мельничук)

ПЕЙЗАЖИ РІДНОГО МІСТА В ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ОСМЬОРКІНА

Ключові слова: Олександр Осмьоркін, образотворче мистецтво початку ХХ ст., живопис, пейзаж

Olha Krasnopolska, Master's student at KSADA (Kharkiv State Academy of Design and Arts), Kharkiv, Ukraine (academic supervisor: Candidate of Art History, Associate Professor at KSADA, L. Melnychuk)

LANDSCAPES OF THE NATIVE CITY IN THE ARTWORKS OF OLEKSANDR OSMERKIN

Abstrakt. Oleksandr Osmyorkin (1892-1953) is one of those prominent painters of the first half of the 20th century whose creative life was marked by the indefatigable search for his creative individuality. The early years of his artistic activity are connected with Ukraine and his hometown Yelysavetgrad (now Kropyvnytskyi).

Key words: Oleksandr Osmiorkin, early 20th-century visual art, painting, landscape

Олександр Осмьоркін (1892-1953) – видатний художник і педагог початку ХХ століття, родом з м. Кропивницького. Його творчий шлях — це постійний, невтомний пошук «чистого мистецтва», дослідження кольору, форми, простору в зображувальній площині полотна. Притім, для нього, як для митця, важливим було не загубити свою індивідуальність серед всьогорізноманіття бурхливих експериментів, що проводились представниками різних творчих течій, напрямків і рухів в образотворчому мистецтві першої половини минулого століття. Олександр Осмьоркін був людиною мистецтва, «дон Кіхот українського степу», як назвав його дослідник творчості цього майстра, мистецтвознавець, Заслужений художник України Андрій Надеждін, зазначивши, що всього себе Осмьоркін віддавав ідеї. Творча спадщина Олександра Олександровича налічує більше 700 живописних і графічних творів, ескізів до театральних постанов. І, звісно, велика плеяда видатних художників – учнів, яким він зміг показати неймовірну глибину мистецтва живопису, заразити хворобою образотворчого мистецтва – ціла мистецька школа «осмьоркінців».

Між тим, життя видатного художника було непростим. Важкі часи просування радянської влади на українських землях і «червоного терору» не оминули ні особисте життя Олександра Осмьоркіна, ні його творчість.

Звинувачення у «формалізмі», заборона викладацької діяльності, судова тяганина і, як результат, передчасна смерть митця після декількох інсультів. Але до останнього подиху Осмьоркін працював, доки міг тримати пензля в руці. Одна з його останніх робіт – пейзаж «Пльоскове» (1953р.), який він не встиг завершити.

Жанр пейзажу займав особливе місце в живописному доробку майстра. Часто тільки в цьому жанрі він міг бути самим собою, не стримуючи і не обмежуючи своїх колористичних пошуків. У спогадах про О. Осмьоркіна художник-земляк А. Нюренберг згадував, як ще в юності, навчаючись у вечірніх рисувальних класах при земському реальному училищі в Єлисаветграді (нині Кропивницький), студійці ходили на пленери, вивчаючи і насолоджуючись природою рідного краю, спілкуванням один з одним та слухаючи настанови вчителя – художника Ф. Козачинського.

Ймовірно, тому серед ранніх робіт Олександра Осмьоркіна, що збереглися, бачимо етюди пейзажів рідного міста та його околиць. Вже перебуваючи в активному пошуку «свого я» в художньому середовищі початку ХХ ст., молодий митець, час від часу повертаючись до батьківського дому, знаходив час вийти з етюдником на натуру. В пейзажах «Спиртзавод в Єлисаветграді» та «Околиця Єлисаветграда» 1910-1911 рр. бачимо вдумливу, зосереджену роботу над кольором в простому, непримітному на перший погляд за композицією сюжеті. Реалістичні впливи школи рисувальних класів, а пізніше перших місяців навчання в Київському художньому училищі, піддаються внутрішній критиці художника – він шукає колір, настрої, гармонію простору. Це простежується і в мотиві «Єлисаветградський пейзаж», де в мініатюрній роботі відображена панорама міста. Робота була віднайдена лише у 1994 році в колекції О. Львіна, атрибутована після реставрації у 2017 році. Вже більший вплив імпресіонізму та постімпресіонізму відчутний в пейзажі «Будинок з колонами» 2011 р., в якому Олександр Осмьоркін невеликими активними мазками ніби вибудовує на полотні білий будинок, зелень і квіти навколо, небо. Робота насичена кольором, яскрава, контрастна, в ній відчувається тепло сонця в спекотний літній день.

В 1926 році, перебуваючи у творчому відраженні на батьківщині, Олександр Осмьоркін пише ескіз «Україна», в мотиві якого вгадується пейзаж поруч з селом Лелеківка, як стверджував мистецтвознавець А. Надеждін, яке зараз стало частиною міста. В цій роботі вже досвідчений художник ставить перед собою інші завдання: складна за ритмічним ладом композиція, авторський впевнений живопис. Цей мотив стане пізніше основою до програмного твору Олександра Александровича –

пейзажу-картини «Україна». В цьому творі з великою любов'ю відтворені такі рідні кожному мешканцю Центральної України степи, стрічки доріг та стрункі тополі вздовж них. Завдяки майстерності художника глядач ніби стає частиною зображеного простору, вдихає аромати степових трав, відчуває подих вітру.

Всі роботи видатного митця із пейзажами рідного краю, про які наразі відомо, зберігаються в музеях Кропивницького. Основна колекція творів знаходиться в художньо-меморіальному музеї О.О. Осмьоркіна. Завдяки діяльності музею ім'я художника відроджується після довготривалого забуття.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-33>

Крохмальна Д., магістрантка кафедри живопису і композиції НАОМА, Київ, Україна (науковий керівник: кандидат педагогічних наук, доцент кафедри живопису і композиції НАОМА Т. Козак)

ОБРАЗ МАТЕРІ В МИСТЕЦЬКИХ ТВОРАХ

Ключові слова: образ матері, твори мистецтва, образ

Krokhmalna D., 2nd year master's student, Department of Painting and Composition of NAFAA (supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Painting and Composition Department of NAFAA T. Kozak)

THE IMAGE OF THE MOTHER IN WORKS OF ART

Abstract. In some works, the mother appears as a person who is ready for self-sacrifice and shapes the character of the child, a rock, a rock on which you can always lean. The mother motif in literature often involves presenting the mother in a very positive light and presenting the bond that binds her to her daughter or son.

Key words: image of mother, works of art, image.

О образ матері – мотив, який з'явився в мистецтві давно, але відомий архетип Діви Марії з немовлям – не єдине репрезентування цієї теми. Мистецтво насичене роботами художниць-матерей, які можуть бути особистим батьківським маніфестом, розповіддю про позитивні та негативні сторони цього досвіду, а також різними уявленнями про неї, інколи трактуючи роль матері більш метафорично.

Образ матері залежить не тільки від поточного історичного моменту, а й від панівних суспільних настроїв. У деяких творах мати постає як людина, яка готова до самопожертви і формує характер дитини, скеля, на яку завжди можна спертися. Мати, як одна з найважливіших людей у житті людини, відіграє важливу роль в мистецтві, де її образ еволюціонував від божественної матері до матері-страдниці. Цей мотив надихає багатьох митців на показ різних аспектів материнства та стосунків матері та дитини.

Українських художник Федір Григорович Кричевський в творі «Наречена» 1910 року, в образі матері передає широкий спектр материнських емоцій. Композиція картини дуже динамічна, з вигнутими ліями, які створюють плавний і гармонійний рух. Деталі дуже точні, такі як вбрання чи волосся матері, які створюють враження реалістичності та життя. Загалом – це чудовий твір, який в образі матері прославляє

материнську любов до дитини. Саме цей образ матері є чудовою даниною пам'яті всім матерям, які заслуговують на пошану за свою любов і відданість своїм дітям.

Відоме полотно української художниці Тетяни Нилівни Яблонської «Ворог наближається» 1945 року, де в центрі полотна постає образ жінки з двома дітьми на тлі воєнної евакуації. Про війну на картині говорить нам усе навіть сіре похмуре небо натякає нам, що ворог вже близько. Сюжет присвячений подіям Великої Вітчизняної війни 1941 року. Горизонтальне витягнуте полотно ще більше підкреслює настрій композиції і допомагає нам ще більше відчутти трагізм тогочасних подій.

Отже, підсумовуючи вищесказане, тема образ матері є однією з найпоширеніших в мистецьких творах, потенціал вивчення цього аспекту невичерпний, адже образ матері – це основа життя та надії. Дві різні композиції але вони уособлюють образ матері – надію, безмежну любов до власної дитини та нагадують нам про важливість цих унікальних і цінних стосунків.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-34>

Кудlach Володимир, художник, мистецтвознавець, член НСХУ, НСЖУ, Одеса, Україна

ПЕРСОНАЛЬНИЙ КАТАЛОГ: «ТВОРИ МИХАЙЛА ЖУКА В МУЗЕЙНИХ ТА ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЯХ УКРАЇНИ»

Ключові слова: Михайло Жук каталог, українське мистецтво XX ст., модернізм в Україні

Volodymyr Kudlach, artist, art historian, member of the National Union of Artists of Ukraine (NSHU) and the National Union of Journalists of Ukraine (NSJU), Odesa, Ukraine

PERSONAL CATALOG: “MYKHAILO ZHUK’S WORKS IN MUSEUM AND PRIVATE COLLECTIONS OF UKRAINE”

Abstract. The catalog presents the works of Mykhailo Zhuk, including paintings, graphics, ceramics, and archival materials, systematically organized by chronology, type, and theme. It aims to document Zhuk’s artistic evolution (1899–early 1950s) and highlight his contributions to Ukrainian modernism. The study covers over 750 works from 47 collections and 93 exhibitions, emphasizing cultural heritage preservation during wartime. The methodology integrates analytical and visual-comparative approaches, supported by extensive archival and bibliographic sources.

Key words: Mykhailo Zhuk catalog, Ukrainian art of the 20th century, modernism in Ukraine

Ідея створення каталогу визріла в стінах Музею сучасного мистецтва Одеси. Концептуально каталог охоплює більшість виявлених та доступних на сьогодні творів живопису, графіки, а також керамічних виробів й ескізів до них за авторства М. Жука, систематизованих за хронологією, а в окремих випадках згруповані за видами і жанрами мистецтва.

Посібник включає частину літературної спадщини митця, сприйнятих через призму графічного оформлення, деякі архівні матеріали, які первісно знаходились в його домашньому зібранні. Каталог містить примітки (б. 100) з коментарями.

Мета дослідження – дати максимально повне уявлення про наявні в Україні музейні та приватні колекції творів художника, а також вибуду-

вати творчо-хронологічну лінію його зацікавлень, досягнень і еволюції (1899-поч. 1950-х). Враховувалась необхідність обліку культурних цінностей в умовах війни.

Метод поєднує як аналітичні, раціональні підходи з опорою на документально підтверджені факти, так і допоміжні – інтуїтивні чи візуально-порівняльні. Поєднано метод систематизації за хронологічним, видовим та тематичним принципами з повнотою та уніфікацією опису.

Наукова база охоплює: архівні матеріали, каталоги, особові справи та автобіографії М.І. Жука; праці дослідників і популяризаторів його творчості на різних історичних етапах.

Список використаної літератури складає б. 80-ти позицій первинних та вторинних джерел періоду від початку 1900-х до 2023 років включно. Охоплено 47 колекцій (25 приватних й 22 музейні) та 93 виставки (27 приватних і 66 ретроспекцій /станом на вересень 2024/).

Каталог містить:

- 1 Вступну статтю (укр., англ.)
1. Хронологію життя і творчості.
2. Список і коротку довідку про відомих колекціонерів.
3. Список скорочень.
4. Зміст:
 - Ч.1. 1900-1916
 - Ч.2. 1917-1919
 - Ч.3. 1919-1925
 - Ч.4. 1925-1964
 - Ч.5. Книжкова та журнальна графіка
 - Ч.6. Кераміка
 - Ч.7. З особистого архіву М. Жука
5. Додаток.

Атрибуція передбачає фоторепродукцію твору та розширений опис:

 1. Назва твору, рік і місце створення, примітки, додаткові автентичні ознаки.
 2. Матеріал та техніка виконання. Розміри в сантиметрах; у випадку полів, наприклад, у гравюрі, градація розмірів від більшого до меншого (паспарту/аркуш/відбиток).
 3. Власність, у т.ч. інвентарний номер та провенанс.
 4. Перелік виставок.
 5. Відтворення, у т.ч. згадки та опис в літературі.

Перша редакція нині сприймається відправною точкою. На сьогодні значно розширено змістовну частину каталогу (бл. 750 п., раніше – 665 п.), внесено певні зміни та доповнення в його структуру, зроблено чимало уточнень.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-35>

Кузьменко Ольга, студентка магістратури кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна (науковий керівник: доктор філософії (PhD) В.Пітеніна)

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА НА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕНИ КУЛЬЧИЦЬКОЇ

Ключові слова: народне мистецтво, творчість, культурна спадщина.

Olha Kuzmenko, MA student NAOMA (NAFAA), Kyiv, Ukraine (academic supervisor: PhD, V. Pitenina)

THE INFLUENCE OF UKRAINIAN FOLK ART ON THE CREATIVITY OF OLENA KULCHYTSKA

Abstract. The report is devoted to the analysis of the influence of folk art on the work of Olena Kulchytska, especially her applied art. The author analyzed the type of creativity and how the fascination with national motifs influenced the revival of various ancient techniques by the artist.

Key words: Olena Kulchytska, folk art, creativity, cultural heritage.

Українська художниця Олена Кульчицька залишила після себе великий творчий спадок. Замальовки орнаментів, зображення українського народного одягу, авторські ескізи предметів інтер'єру та побуту, килими – все це невід'ємна частина творчого спадку художниці.

На початку ХХ століття Олена Кульчицька розпочинає глибоко досліджувати українську національну культурну спадщину. Численні замальовки житлової та церковної архітектури, екстер'єрів хаток, кіосків, меблів, обоїв з українським орнаментом показують її зацікавленість народним мистецтвом. А її збірка “народного одягу західних областей України” показує зразки стилів та орнаментів українського одягу ХІХ-ХХ століть.

Фундаментом творчих задумів мисткині була не лише дослідницька робота, а також і колекціонування. Численні мистецькі подорожі різними куточками України дали змогу по-справжньому відчувати та відобразити красу мотивів крізь призму кожної окремої місцевості. Також народну вишивку вона пропонувала для оздоблення житла та використовувала народні мотиви та орнаменти в численних килимах, які створювала разом із сестрою. Розпочинаючи з 1908 року мисткиня разом з сестрою протягом 30 років створили майже 100 видів килимів.

Окреме місце в творчості Олени Кульчицької посідає старовинна техніка художньої емалі. Саме в ній вона створювала шкатулки, ікони, плакетки та ювелірні прикраси.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-36>

Ламонова Оксана, кандидатка мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Київ, Україна

ШЕКСПІРІАНА УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

Ключові слова: Вільям Шекспір, ілюстрація, українська графіка 20 ст., Сергій Якутович, офорт.

Oksana Lamonova, PhD in Art History, senior research fellow at the Maksym Rylskyi Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology, NAS, Ukraine

SHAKESPEAREAN BY UKRAINIAN ARTISTS

Abstract. The first Ukrainian illustrator of William Shakespeare was T. G. Shevchenko ("King Lear"). Pull 20 tbsp. B. Blank, G. Galinska, S. Dubtsova, V. Yerko and others worked before the creativity of Shakespeare. Serhiy Yakutovich illustrated all of Shakespeare's works. He created 43 etchings before them.

Key words: William Shakespeare, book illustration, Ukrainian graphic art of the 20th century, Serhiy Yakutovich, etching.

Відлік української Шекспіріани розпочинається, ймовірно, із шевченківської ілюстрації до «Короля Ліра» (1843, папір, гальванокаустика) – старий правитель і його вірний, так само старий, Блазень прямують крізь темряву та бурю... Існував також шевченківський рисунок сепією до тієї ж трагедії, про що згадує художник В. Ковальов. Протягом 20 ст. до творчості Шекспіра зверталися численні вітчизняні графіки – достатньо назвати ілюстрації Бера Бланка до «Приборкання норовливої» і «Віндзорських жаргівниць» (1946), Галини Галинської – до «Ромео і Джульєтти» (1972), Світлани Дубцової – до «Двох веронців» (1980, 1981), «Ромео і Джульєтти» (1988) і «Гамлета» (1990), Владислава Єрка – до «Гамлета», «Короля Ліра» і «Ромео і Джульєтти» (2021) – або 16 плакатів, створених до 400-річчя від дня смерті драматурга (2016) молодими українськими митцями у проєкті «Rastoric». А от проілюструвати ВСЬОГО Шекспіра пощастило, ймовірно, тільки Сергію Якутовичу.

Сергій Георгійович Якутович (1952–2017) – відомий вітчизняний ілюстратор західноєвропейської краси. У його доробку – «Три мушкетери» О. Дюма (1980), «Тіль Уленшігел» (1987–1989) Шарля де Костера, «Пісня про Роланда» (2003), «Тристан та Ізольда» (2004) та ін.

До шекспірівського шоститомника (Київ: Дніпро, 1983–1986) художник виконав загалом 43 офорти. 7 з них – до поетичних творів: сонетів, поем («Венера і Адоніс», «Лукреція», «Фенікс і голубка») та пов'язаних зі славетним іменем радше традиційно, аніж безперечно «Пристрастного палігрима», «Скарг закоханої» та «Пісень для музики». Решта 36 ілюстрацій – до 37 п'єс Шекспіра: хронік, комедій, трагедій і т. з. «драм», або ж «проблемних п'єс».

Звичайно ж, окрім таких загальновідомих театральних «хітів», як «Ромео і Джульєтта», «Отелло» чи «Приборкання норовливої», художнику довелося проілюструвати справжні «рідкості»: «Тіта Андроніка», «Цимбеліна», «Тімона Афінського», «Зимову казку», «Перікла» тощо.

Кожна п'єса у шоститомнику має лише одну ілюстрацію, якою, власне, і розпочинається – такий собі «титольний аркуш». Це може бути портрет головного героя або кількох персонажів, а ще – сцена чи навіть ситуація, за якою читач впізнає ту чи іншу шекспірівську історію. Іноді це відбувається миттєво, адже не впізнати Гамлета, Фальстафа, Річарда III – неможливо! Так само як близнюків-панів і близнюків-слуг із «Комедії помилок» або Титанію, царицю фей, закохану у вислюкологового ткача Навія. Втім, із «Мірою за міру», «Як вам це сподобається» чи «Річардом II» буде вже дещо... складніше. Але, безсумнівно, у великому циклі Сергія Якутовича чимало справжніх перлин, які стали окрасою вітчизняної Шекспіріани.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-37>

Левченко Валерій, кандидат історичних наук, доцент, професор, кафедра соціальних і гуманітарних дисциплін, ОНМУ;
Егорова Ларіна, студентка бакалаврату ОНМУ, Одеса, Україна

З ІСТОРІЇ ОДЕСЬКОГО ТОВАРИСТВА ХУДОЖНИКІВ 1942–1944 рр.

Ключові слова: Одеське товариство художників, Одеса, Трансністрія, мистецтвознавство, мистецтво, живопис, іконопис, кераміка.

Levchenko Valery, Candidate of Historical Sciences (PhD), docent, professor at the department social and humanitarian disciplines, Odessa National Maritime University;
Yehorova Larina, BA Student, Educational and Scientific Institute of Maritime Business, Odessa National Maritime University.

THE HISTORY OF THE ODESA SOCIETY OF ARTISTS, 1942–1944

Abstract. This research is dedicated to shedding light on previously unknown aspects of the history of the Odesa Society of Artists from 1942 to 1944. Based on newly introduced historical sources, certain aspects of its activities have been reconstructed.

Key words: Odesa Society of Artists, Odesa, Transnistria, art studies, art, painting, iconography, ceramics.

Одеське товариство художників (ОТХ) 1942–1944 рр. – єдина за часів німецько-румунської окупації Одеси художня та благодійна організація. Товариство не мало будь-якої певної програми та залучало до виставок художників різних напрямів та об'єднань. Основним напрямом діяльності було влаштування постійної, періодично оновлюваної виставки картин, яка, по суті, стала першою в Одесі публічною художньою галереєю у ХХ ст. ОТХ дієву підтримку надавала адміністрація Трансністрії, включаючи допомогу в організації виставок, ремонт приміщень та закупівлю творів мистецтва. Головою товариства було обрано відомого художника К. Ф. Клюка.

ОТХ відіграло важливу роль у культурному житті Одеси та займалося широким спектром художньої діяльності: скульптура, іконопис, живопис, кераміка і реставрація. У товаристві було організовано майстерні та студії, де працювали висококваліфіковані художники і скульптори.

ОТХ регулярно проводило весняні звітні виставки, демонструючи роботи місцевих і румунських художників. Ці заходи привертали увагу громадськості та високопоставлених осіб. Виставки включали картини, скульптури, графіку, кераміку і навіть художньо виконані іграшки. Наприклад, на весняній виставці 1943 р. було експоновано понад 200 мистецьких творів.

На виставках товариства було представлено роботи відомих майстрів, таких як М. В. Дельпеса, М. І. Жука, К. Ф. Клюка, Д. К. Крайнева, В. М. Окунева, П. І. Порубаєва О. Ф. Стоянової та ін., а також молодих художників. Особлива увага приділялася морським і пейзажним темам, а також портретному живопису.

ОТХ активно займалося виробництвом керамічних виробів, ікон та декоративних елементів для храмів. Художні майстерні виконували замовлення з розпису храмів у візантійському стилі та реставрації старих картин.

Товариство мало музей і салон, які виконували не тільки виставкові функції, а й виробничі, де виготовляли портрети, рекламні вивіски, вітрини. Виготовлені твори місцевих майстрів реалізовували у комісійному магазині, який водночас також був музеєм. Тут поряд з витворами мистецтва – старовинним та сучасним живописом, скульптурою та керамічними виробами було багато антикварних книг з питань мистецтва. Серед картин слід відзначити два пейзажі роботи художника Ш. Грав'є; оригінал «Портрет юноши» – виконаний невідомим голландським майстром середини XVII ст., «Портрет молодой женщины» художника Джованні да Мілано; «Жертвоприношение Авраама» – чудово виконана копія з картини Є. Р. Рейтерна; «Берег моря» І. К. Айвазовського, «В парке» П. О. Нілуса, «Портрет жены художника» і два етюди О. В. Шовкуненка, «Север» Г. О. Ладиженського тощо.

В ОТХ об'єдналися художники, які тяжіли за своїми мальовничими прийомами до «передвижників» та академічної школи.

З моменту свого виникнення товариство проіснувало зовсім недовго. Із звільненням Одеси 10 квітня 1944 р. від німецько-румунських окупантів воно припинило своє існування.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-38>

Лоза Наталя, доцент кафедри образотворчого мистецтва, ПНПУ імені К. Ушинського, Одеса, Україна

ПОБУДОВА ПРОСТОРУ У ЖИВОПИСНИХ ТВОРАХ, ЩО ПОЄДНУЮТЬ ЗОБРАЖЕННЯ ІНТЕР'ЄРУ ТА ЕКСТЕР'ЄРУ

Ключові слова: простір, світло, яскравість, лінійна перспектива, повітряна перспектива, кольоровий та світловий контраст.

LOZA Natalya, Associate Professor, Honored artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Fine Art, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky» (Odesa, Ukraine) orcid.org/0000-0002-2313-4584

BUILDING SPACE IN PAINTINGS THAT COMBINE IMAGES OF INTERIOR AND EXTERIOR

Abstract. The means of spatial construction are studied and it is found out which of them are most effective in works that combine interior and exterior images. Using the examples of works by artists of the Odesa school of painting, it is shown how different means of constructing space affect the perception of an artistic image.

Key words: space, light, brightness, linear perspective, aerial perspective, color and light contrast.

Поєднання інтер'єрного та екстер'єрного простору є досить цікавим і надає нові можливості для створення художньої виразності. Що ми розуміємо під таким поєднанням? Якими засобами користуються художники, вибудовуючи в них простір?

Щоб в одній картині об'єднати зображення екстер'єру та інтер'єру можливі два варіанти щодо точки зору глядача: або, він зазирає з зовнішнього простору у простір інтер'єру, або, навпаки, з інтер'єру помешкання виглядає назовні, у простір під відкритим небом. Відповідно до точки зору композиційний центр чи вузлова сцена будуть розташовані в інтер'єрі або на відкритому повітрі.

Поєднання двох просторів зустрічаємо у творах українських митців різних за жанром – від міфологічних картин, жанрових сцен, до, ніби то невибагливих натюрмортів. Як приклад можна розглянути картину українського митця Олександра Мурашка «Благовіщення», 1909 року. Це

глибоко філософське полотно, єдине релігійне у творчості Мурашка, зображує сцену у м'яко освітленій крізь білі завіси кімнаті. Художник розповідає, як виникла ідея сюжету картини. Він випадково побачив, як дівчина входить з тераси до приміщення. Уява митця, перетворила дівчину на безтілесну містичну фігуру, осяяну променями світла, Архангела Гавриїла, що прийшов до Марії з Благою звісткою.

У митців одеської школи картини з поєднанням просторів зустрічаються досить часто, можливо, через світлоносне повітряне середовище південного міста. Починаючи з засновника одеської школи Кіріака Костанді, який зображував сцени мирного життя одеситів.

Із більш сучасних авторів, до цього прийому особливо часто вдавався народний художник України, відомий одеський живописець Адольф Лоза. Мотив отвору назовні, відкритого вікна, переходить з одного його полотна на інше. Як приклади можна розглядати: «Вікно у Херсонесі», «Червоний стіл», «Жовтень», «Букет на вікні», «Вікно в моєму місті», «Урочистий вечір», «Весна в моєму місті» і ще численні натюрморти з відкритим вікном або на веранді, що розкрита у простір південного дня. Митець дає можливість глядачу, ніби, зі свого помешкання, відкрити яскравий, залитий сліпучим світлом світ.

Митці користуються, для передачі простору в інтер'єрі та в екстер'єрі всіма засобами, які існують, для зображення (імітації) простору. Прийом «затулення», лінійна перспектива, кольорова та повітряна перспективи. Їх використовують як для зображення внутрішнього простору, так і простору назовні.

Головною відмінністю, що відрізняє «всередині» від «назовні» є освітлення. Світло відіграє головну роль у зображенні. Різниця більш стриманого, розсіяного світла в помешканні та сліпуче-яскравого – сонячного світла на вулиці, можуть як просто розділити два простори, так і відігравати роль акцентування, виділення та підкреслення головного, або втілювати ще більш складну, філософську ідею, в залежності від задуму автора.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-39>

Luts Serhii, PhD, Associate Professor, Department of Fine Arts and Decorative and Applied Arts and Restoration of Works of Art, Kamianets-Podilskyi National Ivan Ohienko University

HOT ENAMEL IN THE WORK OF OLEKSANDRA BARBALAT

Key words: Oleksandra Barbalat, hot enamel, artistic image, material, technologies, experiments, shaping.

Oleksandra Barbalat is an artist-jeweler, whose work is endowed with a wide variety of interesting images, multifaceted artistic-constructive and technical-technological techniques of jewelry and enameling, which reflects the philosophy of her life positions and views, creative experiments with color expression, a deep sense of material, thorough knowledge and traditions of form-making in the specified area, as a result of which exclusive works of a high artistic level appear.

It is known that the traditions of hot enamel go back to the times of ancient Egypt, Byzantium, Kyivan Rus and thereby identify enameling as an ancient cultural and artistic heritage of the Ukrainian people in the world context. It is natural and logical that the current revival and transformation of the traditions of enameling and the introduction of innovations into the form-making processes of modern jewelry serve as an eloquent means of reproducing the artistic image and are relevant for modern artistic practices, where the work of O. Barbalat is distinguished by formal-plastic experiments and searches aimed at disclosure ideas of the work with the help of the «living» energy of color and the properties of hot enamel, where in the joint interaction of these factors, creative concepts are born, endowed with the specificity of the texture of the material, the warmth of the fire and the special energy of the author. Boldly experimenting with various properties of the enamel material, the artist gradually develops and forms her own individual manner of performing enamel compositions, which is abundantly endowed with a variety of technical techniques inherent only in her authorial manner. The artistic and figurative language of mystkin sounds like a kind of chamber «miniature» painting, where not only color plays an extremely important role, but also the texture of the material, which organically conveys and strengthens the mood, energy, and conceptual load of the works. Having perfectly mastered the arsenal of hot enameling technology, O. Barbalat produces innovative technical techniques that appear in the course of systematic creative and technical searches, which in each individual case enhances the sonority of the artistic image and is a key technological element in one sense or another.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-40>

Мазур Вікторія, кандидатка мистецтвознавства, доцент, Київ, Україна

ТВОРЧИСТЬ СЕРГІЯ ГЕРАСИМЕНКА: ЕВОЛЮЦІЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ В ІКОНОПИСІ 2022–2024 РОКІВ

Ключові слова: Сергій Герасименко, митець, іконопис

Viktoriia Mazur, Candidate of Art History, Associate Professor, Kyiv, Ukraine

CREATIVITY OF SERGII GERASYMENKO: EVOLUTION OF AUTHOR'S STYLE IN ICON PAINTING DURING 2022–2024 YEARS

Abstract. The study enabled the analysis of paintings of the modern Ukrainian artist Serhiy Herasymenko that he created while working during Russian-Ukrainian war. The specific focus of this paper is on the composition, coloristic and stylistic distinctive features of Herasymenko's artistic style in icon painting during 2022–2024.

Key words: Serhiy Herasymenko; artist; stylistic concepts; icon painting.

Сергій Герасименко народився 9 червня 1979 року в місті Києві у родині художниці Наталії Герасименко. У 1997 році закінчив Державну художню середню школу ім. Т. Г. Шевченка (нині Київський державний художній ліцей імені Тараса Шевченка), а в 2003 – Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури. Наставниками в царині мистецтва для художника були Володимир Недайборщ та Микола Стороженко.

Авторський стиль митця сформувався під впливом живопису В. Недайборща. 24 лютого 2022 року С. Герасименко долучився до лав територіальної оборони. «Не мав сумніву, де мені бути в цей трагічний час для країни», – зауважив художник. Згодом, присягнувши на вірність Батьківщині, вступив до лав Збройних сил України. Виставка робіт військових художників Сергія Герасименка та Артема Слепухіна, що відбулася в галереї «Taverners Gallery international» – «Художник/солдат – солдат/художник» – дуже особлива, адже А. Слепухін (позивний «Флейм») – боєць «Азову», який 92 дні провів у російському полоні. Він малює на футболках імена побратимів, які загинули на «Азовсталі» й під час теракту в Оленівці, полинувши Чумацьким шляхом у засвіти.

Ранній період творчості С. Герасименка представлений на виставці твором «Серафим» (1994), в якому відчутна легкість почерку художника,

а наявність білого тла підкреслює містичність зображення серафима, що наче витає у просторі. Митець присвятив себе переважно сучасному монументально-декоративному живопису у дизайні. Випалені шцент міста, смерть повсюди, людський біль – усе це спонукало художника до написання ікон. Болісно сприйнявши смерть побратима й друга, митець створив ікону «Маріупольська п'єта» (2022). Нині для написання образів він використовує різноманітні матеріали: дошки з ящиків від набоїв, залишки дощок зі знищених будинків, різний метал із зони бойових дій, і навіть уламки ракети С-300, знайдені на руїнах. Митець використовує вже готові натуральні та штучні властивості матеріалів, або ж створює нові штучні фактури для підсилення художньої виразності творів. Так, вирізняються графічністю і схильністю до підкреслення текстури роботи «Святий Миколай» (2022), «Розп'яття» (2023), «Богоматір» (2023), «Богоматір» (2024), «Лик Христа» (2024).

Цікавим є запропоноване автором художнє вирішення рушників з деревини для опорядження ікон. Зауважимо також зміни у використанні кольорів: від синьо-сірого кольорового контрасту як засобу підсилення образу («Маріупольська п'єта» (2022), «Іоанн Хреститель» (2022)) до насичених яскраво-червоних, синіх та зелених відтінків фарб («Архангели» (2023), «Розчулення» (2023), «Богоматір» (2024)). І хоча вони були притаманні митцеві й раніше, проте набули певної узгодженості в іконах воєнної доби.

Використання дощок з ящиків від набоїв для написання ікон вже не нове в сучасному іконописі. Ще у 2014 році було започатковано проєкт, ініційований Олександром Клименком разом з художницями Софією Атлантовою і Наталією Волобуєвою, під назвою «Ікони на ящиках з-під набоїв: Мистецтво, що перетворює смерть на життя», де представлені ікони були намальовані на дошках з ящиків від набоїв. Іконопис С. Герасименка, О. Клименка та С. Атлантової містить ознаки минулої величної традиції й водночас відображає майбутнє через сучасні форми репрезентації.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-41>

Маркарова Кетевані, провідний науковий співробітник Музею-майстерні І. П. Кавалерідзе, Київ, Україна

ПАРИЗЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ КИЇВСЬКИХ СКУЛЬПТОРІВ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ ТА ЙОСИПА ЧАЙКОВА. СТУДІЯ НАУМА АРОНСОНА

Ключові слова: скульптура, авангард, Іван Кавалерідзе.

Ketevani Markarova, Master of Art Criticism, leading researcher of the I.P Kavaleridze Museum-workshop.

THE PARISIAN PERIOD OF CREATIVITY OF KYIV SCULPTORS IVAN KAVALERIDZE AND YOSYP CHAIKOV. STUDIO NAHUM ARONSON

Key words: sculpture, avant-garde, Ivan Kavaleridze.

На початку ХХ ст. Париж був світовою столицею мистецтва, до якої прагнули потрапити молоді митці світу. Художники – вихідці з України також їхали навчатися та розкривати власні таланти в омріяному місті творчих комун, приватних майстерень, відомих художніх салонів та музеїв.

Власна майстерня скульптора Н. Аронсона знаходилася на вулиці Вожирар, неподалік Монпарнасу – серця творчого осередку. Серед гостей майстерні Аронсона у різний час були М. Шагал, Х. Сутін та інші представники культури, науки та політики.

На початку 1910 року в приватну майстерню Н. Аронсона були запрошені молоді кияни, студент професора І. Гінцбурга І. Кавалерідзе та учень гравера Й. Чайков. Під керівництвом відомого скульптора вони ліпили натурні портрети, знайомилися з історичною та мистецькою спадщиною столиці Франції. Обидва проходили навчання у відомого скульптора безкоштовно. Перші десять років творчості Й. Чайкова були часом пошуків власного стилю, який к 1920-м рокам сформувався в авангардистські ідеї.

«Париж для мене – це Гюго, Роден, Аронсон» – згадував І. Кавалерідзе. Н. Аронсон майстерно працював з різними матеріалами – багато його творів відлито з бронзи, але нерідко він створював скульптури з мармуру, працював в дереві та з іншими матеріалами. І. Кавалерідзе також майстерно використовував у своїй творчості різні матеріали, найулюбленішими з яких були бронза, бетон та оргскло. Але найбільший вплив на творчість майбутнього всесвітньвідомого українського скульптора справило його знайомство з О. Роденом.

Пари́зький період мав великий вплив на творчість І. Кавалерідзе: кубістичний напрямок його відомих творів, імпресіоністичні риси ліплення, портретна пластика безумовно свідчать як про власний мистецький шлях, так і про ту школу, яку він отримав, навчаючись в майстернях О. Родена, його учня Н. Аронсона та спілкуючись з відомими представниками тогочасного Монпарнасу.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-42>

Микитюк Дарія, студентка бакалаврату кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна (науковий керівник: доктор філософії (PhD) В. Пітеніна)

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНОГРАФІЇ АНДРІЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА- ДОЧЕВСЬКОГО

Ключові слова: сценографія, театр, українське мистецтво, Данило Лідер, Андрій Александрович-Дочевський.

Mykytiuk Daria, BA student NAFAA (academic mentor: PhD, V. Pitenina)

ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES OF SCENOGRAPHY BY ANDRII ALEKSANDROVYCH- DOCHEVSKYI

Abstract. The work is dedicated to the creative work of theatre artist A. Aleksandrovych-Dochevsky. His set designs became part of more than 80 theatre productions and influenced the next generations of Ukrainian set designers. The work highlights the artistic and stylistic features of the artist's theatrical work.

Key words: scenography, theatre, Ukrainian art, Danylo Lider, Andrii Aleksandrovych-Dochevskyi.

Друга половина ХХ ст. позначилась для українського театрального мистецтва переосмисленням та активним розвитком сценографії. Рухомою силою таких перетворень стали Д.Лідер та його учні. Серед них особливо помітними є роботи А.Александровича-Дочевського. Протягом усього періоду творчості митця було здійснено понад 80 постановок в українських та зарубіжних театрах. Близько 30 років він займав посаду Головного художника Національного академічного драматичного театру ім. І.Франка. Діяльність А.Александровича-Дочевського значним чином вплинула на розвиток сучасного українського театру та становлення нового покоління українських сценографів. Творчий доробок А.Александровича-Дочевського становить інтерес для дослідників українського театрально-декораційного мистецтва та є частиною низки наукових праць та досліджень по історії вітчизняного театру. Переважна більшість оглядачів зосереджувалась на проєктах А.Александровича-Дочевського як складовій у постановках окремих режисерів. Значно менша частина існуючого

доробку присвячена огляду художньо-стильових особливостей творчості художника. Характерними для творчості А.Александровича-Дочевського є такі риси:

- Наслідування філософії та творчого методу Данила Лідера
- Звернення до народних та танатологічних мотивів у процесі пошуків художнього втілення ідей театральної постановки.
- Прагнення до підвищення рівня функціональності створеного простору та декорацій.
- Універсалізація форм, образів та технологій у сценографії.
- Експериментальність у пошуках асоціативного ряду образів для формування загального вигляду художнього простору.
- Звернення до усталених класичних образів у європейському мистецтві, робіт європейських живописців та власних проєктів.
- Використання світлових проєкцій, поворотного кола та декорування поверхонь,

Враховуючи повноту творчого доробку, виразність персонального стилю митця, багаторічний досвід роботи у сфері театального мистецтва, зокрема підготовки майбутніх сценографів, можна стверджувати про вагомість творчості А.Александровича-Дочевського в контексті розвитку сучасного театального мистецтва в Україні.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-43>

Москвітін Роман, аспірант кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ
НАОМА М. Селівачов)

МОТИВИ ПТАХІВ В ПЕЙЗАЖАХ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ 2000–2005 РОКІВ: ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

Ключові слова: творчість Тетяни Яблонської, мотиви птахів, пейзаж, настель, образно-пластична мова, стилістика.

Roman Moskvitin, PhD Student, Art Theory and History Department, NAFAA
(research advisor: Mykhailo Selivatchov, Doctor of Art Studies, professor at
the Art Theory and History Department, NAFAA)

BIRDS MOTIFS IN TETYANA YABLONSKA'S LANDSCAPES OF THE 2000–2005s: DISTINGUISHING FEATURES

Abstract. The conference abstracts highlights the results of the research of Birds Motifs in Tetyana Yablonska's landscapes of the 2000–2005s. Figurative-plastic language, the visual elements and methods of composition have been analyzed.

Key words: Tetyana Yablonska's works, Birds Motifs, landscape, pastel, figurative-plastic language, stylistics

Вбагатогранній мистецькій спадщині видатної української художниці Тетяни Яблонської (1917–2005) особливе місце посідають її твори початку ХХІ ст., які стали унікальним художнім явищем та яскравим завершенням довгого творчого шляху мисткині. Для Т. Яблонської злам століть був позначений кардинальними змінами в житті: наслідки хвороби позбавили її можливості творити правою рукою, істотно звузилося коло мотивів для роботи з натури. Не скоряючись обставинам, художниця знайшла можливість для продовження творчого процесу. Використовуючи художньо-виражальні можливості техніки пастелі, мисткиня в умовах обмеженого простору створила неповторний світ виразних образів.

Для творчості Т. Яблонської 2000–2005 років характерне збереження значної уваги до пейзажного жанру та художнє багатство його інтерпретацій, одним з проявів яких є серія пастелей із зображенням мотиву птахів у небі. В трактуванні мисткині введення до композиційної структури ро-

біт зображення птахів набуло виразний художньо-образний зміст. Так, в пастелях «На початку зими» (2001) та «Передчуття весни» (2002) птахи на небі є не лише частиною пейзажу, а перетворюються на елемент, що забарвлює твори виразною настроєвістю. Акцентуємо характер пластичного трактування птахів: художниця не деталізує форму, а здебільшого зображує птахів у вигляді символу-знаку, наприклад – в роботі «Птахи над містом» (2001). В центрі творчої уваги мисткині – наповнення творів настроєвістю, створення виразного художнього образу: ліричного – як у роботі «Птахи поруч з нами» (2003), таємничо-драматичного звучання – в пастелі «Вечір, граки» (2005). У творі «Птахи й небо» (2003) Т. Яблонська створила образ частини всесвіту, всі елементи якого – зграї птахів, хмари, гілля дерев – підвладні єдиному динамічному руху. Відчуття тривожності досягається характером ламких ліній та штрихів. Подібна художня гострота сприйняття об'єкта зображення та підсилена експресивність його живописного втілення у творі суголосні інтонаціям образно-пластичної мови низки пейзажів голландського художника Вінсента Ван Гога.

Серед розмаїття інтерпретацій пейзажних мотивів в пастелях Т. Яблонської 2000–2005 років особливе місце посідає твір «Зимове небо» (2003). Невимушена природність мотиву гармонічно підкреслені простотою композиційної побудови та стриманістю колористичного вирішення. Поряд з граничним лаконізмом образно-пластичної мови та мінімалізмом художніх засобів мисткиня досягла у творі досконалої завершеності втілення творчого задуму.

В пейзажних роботах 2000–2005 років Т. Яблонська інтерпретувала зображення мотиву птахів як активний елемент у створенні художньо-образного нарративу творів. Лірична споглядальність в сприйнятті природи, вміння художниці побачити велику красу у малих проявах у поєднанні з лаконізмом образно-пластичної мови обумовили унікальну виразність її творчості «пастельного періоду».

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-44>

МячковаТетяна, доктор філософії (PhD), головний фахівець Київський науково- методичний центр по охороні, реставрації та використанню пам'яток історії, культури і заповідних територій, Київ, Україна

МОЗАІЧНЕ ПАННО НА БУДІВЛІ ІНСТИТУТУ БІООРГАНІЧНОЇ ХІМІЇ ТА НАФТОХІМІЇ

Ключові слова: Степан Кириченко, Роман Кириченко, Ірина Кириченко, мозаїка, Інститут біоорганічної хімії та нафтохімії.

Miachkova Tetiana, PhD, The Kyiv Scientific And Methodological Center For Protection, Restoration And Use Of Monuments Of History, Culture And Protected Areas

THE MOSAIC ON THE BUILDING OF THE INSTITUTE OF BIOORGANIC CHEMISTRY AND PETROCHEMISTRY

Abstract. The information about the mosaic at the Institute of Bioorganic Chemistry and Petrochemistry published in “The Collection of Monuments of History and Culture of Ukraine” (1999) contradicts the data of the documents of the National Union of Artists of Ukraine regarding the name and years of creation.

Key words: mosaic, S. Kirichenko, R. Kirichenko, I. Kirichenko, the Institute of Bioorganic Chemistry.

Ф асад будівлі Інституту біоорганічної хімії та нафтохімії ім. В. П. Кухаря НАН України за адресою Харківське шосе, 50 (далі – ІБХН ім. В. П. Кухаря НАН України) прикрашає мозаїчне панно із зображенням великої квітки, в центрі якої містяться дві алегоричні жіночі постаті – уособлення науки та природи. У дослідженні «Стінописи та мозаїки Києва другої половини ХХ століття: трансформація образно-пластичної системи» доктор філософії, художник-монументаліст В. Григоров звертає увагу на художнє вирішення мозаїки «Людина і природа», що виділяється складністю кольорових сполучень та композиційного задуму. Автори мозаїчного панно застосували широку палітру відтінків, надаючи перевагу декоративним сполученням. Мозаїчне панно створює потужний колірний акцент, що виділяє цю споруду в архітектурному середовищі Харківського шосе.

Саме під назвою «Людина і природа» цей твір зазначений в енциклопедичному виданні «Звід пам'яток історії та культури України» (Кн. 1, ч. 1. А–Л. Київ. 1999. С. 401), де опубліковано статтю про ІБХН ім. В. П. Кухаря

НАН України. Крім назви у статті Н. Коваленко та Е. Піскової вказані автори – художники-монументалісти С. Кириченко, Р. Кириченко, І. Кириченко та дата 1977 р. Однак, це – дата будівництва споруди. Крім того, в особовій справі Ірини Кириченко, що зберігається в Національній спілці художників України, міститься перелік її основних творів. У списку вказано іншу назву – «Земля і Люди», роки – 1978–1980 рр. В особових справах Степана та його сина Романа Кириченків інформація про створення цієї мозаїки відсутня. С. Кириченко помер у 1988 р. Також пішли з життя Р. Кириченко та його дружина І. Кириченко. Через це немає можливості з'ясувати чому в особових справах С. та Р. Кириченків, а також в біографіях усіх трьох митців, що оприлюднені у відкритих джерелах (наприклад, в Енциклопедії сучасної України) мозаїчне панно на будівлі ІБХН ім. В. П. Кухаря НАН України взагалі не згадується.

Можна припустити, що над створенням монументального малярського твору «Земля і Люди» (площа – 364 кв. м) родина Кириченків працювала разом упродовж 1978–1980 років. Уточнення інформації про декоративне оформлення фасаду ІБХН ім. В. П. Кухаря НАН України стане в пригоді при дослідженні мозаїк Києва другої половини ХХ ст., а також при розробленні облікової документації на цей об'єкт культурної спадщини для подальшого надання йому статусу пам'ятки монументального мистецтва.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-45>

Найденко Вікторія, доктор філософії (PhD), викладач кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, Харків, Україна

САКРАЛЬНІ ОБРАЗИ ТА СИМВОЛІЗМ У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКОГО ЖИВОПИСЦЯ ВАЛЕНТИНА ГРИЦАНЕНКА

Ключові слова: українське мистецтво, живопис, релігійна тематика, творчість Валентина Грицаненка.

Victoriia Naidenko, PhD (Candidate of Art History), Lecturer at the Department of Theory and History of Arts, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts

SACRED IMAGES AND SYMBOLISM IN THE ART OF KHARKIV PAINTER VALENTYN HRYTSANENKO

Abstract. The work examines the religious themes in the art of Valentyn Hrytsanenko, a renowned Kharkiv painter whose work combines realism with his unique technique of «soft hyperrealism» and deep symbolic imagery. The focus is on the use of sacred motifs, historical and metaphysical symbolism, and the role of color in creating the spiritual and emotional depth of his paintings. It is shown how the artist, through religious subjects and philosophical commentaries on his canvases, addresses universal themes of faith, cultural memory, and the search for spirituality

Key words: Ukrainian art, painting, religious themes, artistic works of Valentyn Hrytsanenko.

Особливістю творчості Валентина Грицаненка (1945-2022) – заслуженого художника України, члена СДУ, живописця, культуролога, учасника харківського арт-групування «Буриме» – є глибокий і чутливий підхід до релігійної тематики та символізму. Центральним мотивом полотен мистця є природа святих місць та рідного краю, передана у поетично-сакральному звучанні, що відображено у низці його робіт, серед яких «Голгофа» (1993), «Церква у Сорочинцях» (2001), «Свята гора Афон» (2009), «Магдала. Весна в Галілеї» (2012), «Сад Гетсиманський» (2020) та ін.

Художник вправно поєднує реалістичне відтворення дійсності з авторською технікою «м'якого гіперреалізму», де традиційний пейзаж ускладнюється метафізичною, історичною чи сакральною образністю, філософськими висловами або каліграфічними коментарями. Важливою складовою робіт мистця є колір. Притаманні іконопису вохристі, жовтога-

рячі, червоні, золотаві, блакитно-сині відтінки є домінантними символічними елементами його робіт.

До художньої творчості В.Грицаненко підходив по-особливому. Як зазначав мистець, для нього писання було «актом самозречення, особливим ритуалом вслуховування в одвічне, невимовною радістю споглядання і входження в Божі Гармонії». Під час роботи мистець ніби розчинявся в цьому процесі, медитативно наносячи мазок за мазком, не відволікаючись на буденність. В цьому є певна схожість з іконописцями, які створюють Образи в молитовній тиші та благоговійному спокої. Такі паралелі з релігійним мистецтвом не випадкові, адже художник за життя самостійно та разом з колегами по «Буриме» здійснив неодноразове паломництво по Святим місцям України та світу. В результаті цих подорожей він написав низку пейзажних робіт, пов'язаних зі знаковими подіями біблійної та новозавітної доби, та передав сакральну атмосферу місця.

В.Грицаненко у своїх роботах не обмежується лише християнськими сюжетами, а часто підіймає питання фундаментальних цінностей, закликаючи до миру, взаємоповаги та гармонії. Творчість художника відзначається глибоким філософським підходом, спрямованим на осмислення вічних і загальнолюдських тем, що виходять далеко за межі суто національного контексту. У своїх роботах він звертається до універсальних питань людського буття – таких як духовність, пошук сенсу, зв'язок поколінь, тема культурної пам'яті. Мистець прагнув передати у своїх творах не лише конкретні образи, а й світоглядні ідеї, які були б близькі глядачам незалежно від їхньої культурної чи релігійної приналежності. Квінтесенція роздумів художника над цими питаннями знайшла своє втілення у його поетично-мистецькій збірці «Горище» (2022), яка стала своєрідним підсумком багаторічного пошуку і спробою передати глибинні ідеї через текст і візуальні образи.

Наостанок, слід зазначити, що такий підхід відображає його глобальне бачення мистецтва як мови, що поєднує людство у спільному пошуку істини. Поєднуючи сакральні образи, символізм, багатощаровість і авторський стиль «м'якого гіперреалізму» художник досягає виразності, що викликає у глядача емоційний та інтелектуальний відгук.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-46>

Нестеренко Петро, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри Інституту комп'ютерно-інформаційних технологій та дизайну при МАУП, Київ, Україна

ОЛЕКСАНДР САЄНКО – ДИЗАЙНЕР ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Ключові слова: Саєнко, Кричевський, Шевченко, дизайн, інтер'єр, народне мистецтво.

Petro Nesterenko, Candidate of Art History, Head of the Department of the Institute of Computer-Information Technologies and Design at MAUP, Kyiv, Ukraine

OLEKSANDR SAYENKO – DESIGNER AS A PHENOMENON OF UKRAINIAN CULTURE

Abstract. A modern person spends most of their life indoors, such as at home, in an office, or in a classroom, making the creation of harmonious interior spaces essential. Thoughtfully designed interiors influence mood, productivity, and health. Oleksandr Sayenko (1899–1985), a prominent artist, made a significant contribution to the development of synthetic monumental art in a national style during the 1920s–1930s. He collaborated with Vasyl Krychevskiy to design interiors tailored to diverse audiences, such as workers and peasants, and suggested themed decorative elements like carpets and straw mosaics for public spaces, including libraries, kindergartens, and clubs.

Sayenko's early works in straw mosaic technique, including "The Past" (1920) and "Ukrainian Village" (1922), were pivotal. His diploma project, the "Village Council Design Project," reflected Soviet-era influences by incorporating portraits of political figures and Taras Shevchenko. In 1928, Sayenko contributed to the monumental design of the Historical Section of the Ukrainian Academy of Sciences under Mykhailo Hrushevskiy's leadership, cementing his legacy in Ukrainian art and culture.

Key words: Sayenko, Krychevskiy, Shevchenko, design, interior, folk art.

Сучасна людина більшу частину свого життя проводить, перебуваючи у певному приміщенні: власній домівці, робочому кабінеті, шкільному класі, торговій залі тощо. Створення гармонійного внутрішнього простору кожного приміщення задля людей, які в ньому тривало перебувають, позитивних емоційно-почуттєвих станів є завданням художнього оформлення інтер'єру приміщення. Від організації внутрішнього

простору помешкання залежить настрої людини, її працездатність, стан здоров'я. Створення інтер'єру, основними елементами якого є стеля, підлога, стіни, вікна, двері, східці, меблі та джерела штучного освітлення є процесом поетапним. Кожен з них розкриває в дизайнері окрему грань його праці: архітектора, художника, економіста, психолога.

Олександр Саєнко (1899–1985) належить до блискучої плеяди митців, чия самовіддана праця на терені створення синтетичного монументального мистецтва національного стилю в 1920–1930-х роках була значним явищем не тільки вітчизняної, а й світової культури. Пошуки національного стилю, знайшли втілення в розробці проєктів інтер'єрів для різних верств населення в часи навчання в Київському художньому інституті під керівництвом професора Василя Кричевського. Вперше в практиці студент розробляв інтер'єри інженера, робітника, селянина. У приміщеннях громадського призначення Саєнко пропонує використовувати сюжетно-тематичні килими: для оформлення сільського клубу – килим “Тарас Шевченко”, військового – “На варті”, для бібліотеки пропонує композицію “Збирання врожаю”, для дитячого садочка – “Кози під деревом”, а також вироби з соломки.

Про перші твори, виконані студентом у техніці мозаїчного набору соломкою під час навчання в Київському художньому інституті, – “Минуле” (1920), “На панщині пшеницю жала” (1922), “Українське село” (1922), “Жнива” (ескіз 1924) – дізнаємося завдяки акварелям із зображенням внутрішнього вигляду клубу в селі Кінашівка “Минуле” (1920–1922). Зокрема, на великій площині червоного кольору з написом “Геть старий побут, хай живе новий” автор розповідає про старий побут, в якому набрані соломкою сюжети домінують над тлом. У результаті створюється враження, що всю площину заповнено незвичайним різнокольоровим золотом. Це свідчить про розуміння митцем природи народного мистецтва, засвоєння його основних рис: монументальності форм, декоративної орнаментальності площин, гармонійної ритміки, виразності образів. Характерно, що донька художника, продовжувач його справи, – Ніна Саєнко наголошує: “монументальне малярство золотом соломкою чудово вписується в інтер'єри сучасної архітектури”.

У 1923 році Олександр Саєнко підготував проєкт меморіальної кімнати Тараса Шевченка (залишився в начерку). Дипломною роботою став “Проєкт оформлення сільради”, у якому художник в центрі вітальні вмістив портрет Кобзаря і політичних вождів (згідно вимог радянської влади). У ньому над лавками великі панно “Жниця” і “Коваль”. Людей праці разом з портретом Шевченка об'єднано червоним кольором у загальну композицію. А ще зображено дві кахляні печі – невідмінний атрибут тих часів. До речі, портрет Шевченка з цього проєкту експонувався на Всеукраїнській художній виставці 1928 року.

У 1928 році В. Кричевський запросив О. Саєнка взяти участь монументально-декоративному оформленні Історичної секції ВУАН, яку в той час очолював М. Грушевський. Окрасою інтер'єрів стали композиції з використанням техніки мозаїчного набору соломкою “Невільники”, “Козак Мамай” та інші.

Художник-дизайнер перетворював все, що він собі уявляв, під своїм характерним кутом, генеруючи особливе світосприйняття нашого народу в сакральному ставленні до природи, землі, праці й людини в її простій і високій земній вдачі.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-47>

Павлова Тетяна, доктор мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри фотомистецтва та візуальних практик ХДАДМ, Харків, Україна

ДО АТРИБУЦІЇ РЕЛЬЄФУ З ЧЕРВОНИМ КРУГОМ ВАСИЛЯ ЄРМІЛОВА

Ключові слова: український авангард, Василь Єрмілов, рельєф, безпредметність, супрематизм

Tetiana Pavlova, doctor of art history, associate professor, chief department of photoart and visual practices of art KhSADA. Kharkiv, Ukraine.

TO THE ATTRIBUTION OF THE RELIEF WITH THE RED CIRCLE OF VASILY YERMILOV

Abstract. This study continues to explore the work of Vasyl Yermilov and the Ukrainian artistic avant-garde. Based on the artist's archives and correspondence, this study offers a reinterpretation of Yermilov's late period, viewing the decorative style of the 1960s as a response to persecution and personal challenges.

Key words: Ukrainian avant-garde, Vasyl Yermilov, relief, abstraction, suprematism

Це дослідження є продовженням вивчення творчості Василя Єрмілова й українського мистецького авангарду. На основі архівів та листування художника, розвідка пропонує переосмислення пізнього періоду художника, реінтерпретуючи декоративний стиль 1960-х років як відповідь на переслідування та особисті виклики.

На виставці «Volia: Ukrainian Modernism», відкритій у вересні 2024 р. в Українському музеї в Нью-Йорку представлено дві композиції Василя Єрмілова з червоним кругом (приватна збірка, Нью-Йорк). Колажі, до яких можна додати і широко відомий рельєф з буквою «а», виконані в єдиній стилістиці, у всіх трьох домінує червоний круг. Відкриття доказової бази одного з них, виявленої під час студювання архівів Єрмілова, змушує уважніше розглянути ці твори, підіймаючи питання про їх датування.

Дослідження матеріалів, пов'язаних з В. Єрміловим, наявних сьогодні, постійно розширюють горизонти наших уявлень про нього. Особливу цінність становить його особисте листування 1960-х рр. з людьми найближчого кола: друзями і учнями. Сторінки та навіть конверти цих листів рясніють міні-колажами, що унаочнюють новий стиль художника, який базується на покинутих колись супрематичних експериментах. З їх коло-

ристичної гама еліміновано чорний колір; у той же час активовано синій, блакитний, фіолетовий. Цей процес був запушений після драматичних подій поразки Авангарду, в період фрустрацій, коли художник у потоці інерції продовжував відтворювати тему протистояння Червоного та Чорного (добре відому по серії обкладинок видань групи «Авангард»). У той же час тенденції заміни всіх кольорів на червоний, надто помітної на сторінках періодичних видань 1930-х років, художник протиставляє супрематичний колоризм. Розгортання теми в декоративну площину – рішення, яке ми знаходимо в диптиху «На пляжі. Ранок. Вечір» (1935), а також у ескізах інтер'єрів Палацу піонерів в Харкові (1935-1937), відомому своєю колористикою. Таким був загальний вектор перенаправлення абстрактного мистецтва в декоративну сферу, яка врешті-решт легітимізувала цей напрям, але вже на початку 1960-х. У ці роки Єрмілов знову повертається до нереалізованих планів, продовжуючи авангардний експеримент, про що свідчать листи художника, в яких він повідомляє про роботу над темами 1920-х років. Водночас він усіма силами уникає тавра абстракціоніста, переживши шельмування репресивної системи, яка оголосила його «безрідним космополітом», зробивши ізгоєм і мучеником; що може пояснити конспірологічну апеляцію до минулого в нових творах, які належать до 1960-х років. На віднайденій автором кольоровій плівці з фільму «Майстер Василь Єрмілов» 1962 року, поруч із «Портретом О. Почтенного» (1923) і «Гітарою» (1924), бачимо нові композиції, які не зустрічалися раніше, з-поміж них «Рельєф з червоним кругом», показаний на виставці в Українському музеї в Нью-Йорку.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-48>

Паур Ірина, кандидат історичних наук, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва КПНУ імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, Україна

УКРАЇНСЬКІ ПЕЙЗАЖИ ПОЛЬСЬКИХ ЖИВОПИСЦІВ Є. ВРЖЕЩА ТА В. ГАЛІМСЬКОГО НА ПОШТОВИХ ЛИСТІВКАХ ВИДАВНИЦТВА «РАЗСВЕТ»

Ключові слова: пейзаж, художник, репродукція, поштівка, видавництво «Разсвет».

Iryna Paur, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Fine Arts, Decorative Arts and Restoration, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University

UKRAINIAN LANDSCAPES BY POLISH PAINTERS E. WRZESZCZ AND W. GALIMSKY ON POSTCARDS FROM THE 'RAZSVET' PUBLISHING HOUSE

Abstract. The study analyzes reproductions of artworks by Polish painters E. Wrzeszcz and W. Galimsky, which were printed on postcards by the Kyiv publishing house 'Razsvet' between 1909 and 1911. The iconography of these works indicates that the publisher, S. Abramov, promoted realistic Ukrainian landscapes created by these artists.

Key words: landscape, artist, reproduction, postcard, 'Razsvet' publishing house.

На рубежі XIX–XX ст. значною популярністю користувалися реалістичні пейзажі Євгена Вржеща (1853–1917), який оспівував красу українського села малюючи природу щедрими барвами та легко передаючи багатство тональних змін і кольорових переходів. На поштових листівках видавництва «Разсвет» репродуковані вісім пейзажів Є. Вржеща: «Малоросія – хата», «Вечір», «Малоросія – хата», «Пейзаж», «Болото», «Хата з мальвами», «Літня ніч в Малоросії», «Хата освітлена сонцем». Основним мотивом у роботах художника стало зображення української хати уквітчаної мальвами й осіяної літнім сонцем. Україніка митця викликає почуття радісного буття людини серед мальовничих краєвидів, оскільки художник вибирав для зображення хвилини гармонійної тиші, врівноваженої погідності в природі, захоплюювся звичайними буденними мотивами – сяючими вікнами селянських хат у ночі, зеленими степами, травами з розмаїтими квітами, стрункими вербами над ставками, річками, озерами тощо.

На думку мистецтвознавців, своєрідність живопису Є. Вржеща позитивно позначилася на характері загальних мистецьких пошуків у середовищі київських художників та служила прикладом вірного служіння естетичним ідеалам.

Другим талановитим польським живописцем, роботи якого були репродуковані видавництвом «Разсвет», був художник-педагог Владислав Галімський (1860–1940), творча спадщина якого увійшла однаковою мірою до художньої культури як українського, так і польського народів. Серед творів митця переважає ліричний реалістичний пейзаж, з елементами імпресіоністичної стилістики, через який він проявляв особисті думки, мрії, переживання. Демократичному живопису В. Галімського були близькі пейзажі та сюжетні композиції з життя периферійних українських містечок. С. Абрамов на поштових листівках репродукував шість робіт В. Галімського: два реалістичних пейзажі – «Похмурий ранок», «Зимова ніч», три в імпресіоністичній стилістиці – «Туманний вечір», «Осінній вечір», «Літній вечір» та одну символічну композицію в стилі модерн – «Симфонія скорботи і печалі». У роботі художника «Туманний вечір», зображено самотнього рибалку, який нерухомо сидить у човні на оповитій тишею річці, вкритої туманними сутінками. Колорит картини холодний, вирішений за допомогою сіро-синіх відтінків води та свинцевих хмар. На задньому плані, зображено захід сонця, наче згасаючого за обрієм багаття та відблиски яскраво жовтого місяця, що падають на водяне плесо надаючи обрїю лілових відтінків. Імпресіоністична розмитість ліній та кольорова гама підкреслили ідейну спрямованість композиції надаючи їй ліричного звучання. Художник був майстром у вмінні тонко відчувати настрої природи, з точністю передавати її стани і при цьому не втрачати відчуття свіжості та повітряності середовища.

Отже, проаналізовані репродукції художніх творів польських живописців Є. Вржеща та В. Галімського, засвідчують, що власник видавництва «Разсвет» С. Абрамов популяризував на поштівках реалістичні українські пейзажі митців.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-49>

Педан Таміла, студентка аспірантури кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА О. Денисюк)

ТВОРЧИСТЬ ГАЛИНИ НАЗАРЕНКО ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Ключові слова: петриківський розпис, українська культурна спадщина, Галина Назаренко, традиційне мистецтво, культурна дипломатія, українська ідентичність, міжнародні виставки, народне мистецтво.

Tamila Pedan, PhD student of the Department of Theory and History of Art NAFAA (Olga Denisyuk, Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Department of Theory and History of Art NAFAA)

THE CREATIVITY OF HALYNA NAZARENKO AS A REPRESENTATION OF UKRAINIAN CULTURAL AND ARTISTIC IDENTITY

Abstract. Halyna Nazarenko, a master of Petrykivka painting from the village of Petrykivka, preserves Ukraine's cultural identity through her vibrant artwork, which reflects joy, love, and community spirit. Internationally renowned, her works have been showcased globally, including at the Ukrainian Cultural Center in Paris. Over 2,000 pieces illustrate traditional village life and floral motifs, combining classic and experimental techniques. Nazarenko promotes Petrykivka through exhibitions, masterclasses, and global projects, fostering Ukraine's cultural heritage and serving as a symbol of peace and creativity worldwide.

Key words: Petrykivka painting, Ukrainian cultural heritage, Halyna Nazarenko, traditional art, cultural diplomacy, Ukrainian identity, international exhibitions, folk art

Галина Назаренко народилася в селі Петриківка на Дніпропетровщині і нині є представницею самобутньої школи петриківського розпису, який був внесений до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Завдяки підтримці матері, яка прищепила любов до традиційного українського мистецтва, Назаренко з дитинства вбирала дух петриківки. Її освіта в Миргородському керамічному технікумі заклала основи для розвитку професійної техніки розпису, що стало відправною точкою її

кар'єри. У 1980–1984 роках Галина Назаренко навчалася в Петриківській дитячій художній школі, де її вчителем був заслужений майстер народної творчості Федір Панко.

Петриківський розпис є символом української культурної мистецької ідентичності, а сама Галина Назаренко наголошує на тому, що петриківський розпис є вираженням українського духу, відображає справжню українську душу – які ми яскраві, веселі, в жодній роботі немає негативу, тільки позитив і змальовування щастя, кохання, діточок, врожаю. Твори завжди яскраві, життєствердні, сповнені символів любові, радості та добробуту, що є особливістю української культури. Цей вид мистецтва має унікальні риси, зокрема відсутність чорного кольору у класичних роботах, що відображає позитивний настрій українського народу, протиставляючись впливу російської культури «а ля хохлома» на оформлення декоративних виробів.

Підтверджуючи значущість цього мистецтва у всесвітній спільноті, Назаренко брала участь у численних міжнародних виставках, що проходили у Франції, США, Японії, Китаї, Італії та інших країнах. Її роботи, такі як розпис стін Українського культурного центру в Парижі, інтер'єри у заповіднику Софія Київська, розпис церков, а також численні виставкові проекти, стали символом України на міжнародній арені. Після виставок у Франції мисткиню прийняли до Асоціації сучасного мистецтва міста Морестель. Завдяки її майстерності український петриківський розпис набуває світової впізнаваності та позитивного іміджу.

У доробку Назаренко – понад 2000 творів на різноманітних матеріалах: папері, полотні, склі, дереві, тканині. Основні теми її робіт охоплюють іконографічні сюжети, зображення українського села, фольклорних птахів, рослинних орнаменти. Її стиль поєднує класичні та експериментальні підходи, що дає змогу розширювати межі традиційного петриківського розпису, застосовуючи його в інтер'єрних розписах та нових форматах.

Галина Назаренко активно працює над збереженням і розвитком петриківського розпису через освітні програми, майстер-класи та виставки, популяризуючи цей стиль серед молоді та сприяючи його поширенню за кордоном. Вона виступає як посол українського народного мистецтва, який доносить до світової аудиторії красу і унікальність української культури. Це сприяє поширенню знання про Україну, її традиції та культурну спадщину у глобальному контексті.

Мистецтво Назаренко має не тільки естетичну, але й культурну та дипломатичну значущість. Її творчість використовується для покращення іміджу України на міжнародній арені, а також слугує засобом культурної дипломатії. Проекти Назаренко наголошують на миролюбності, креативності та глибокій духовності українців, що є важливим елементом у світовому розумінні української ідентичності.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-50>

Самопалова Ксенія, студентка бакалаврату кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна (науковий керівник: доктор філософії (PhD), старший викладач В. Пітеніна)

ПЕРША ВИСТАВКА В РАМКАХ УКРАЇНСЬКО-НІМЕЦЬКОЇ РЕЗИДЕНЦІЇ «SPIEGELHAND» НА БАЗІ КИЇВСЬКОГО ІНСТИТУТУ АВТОМАТИКИ

Ключові слова: угруповання, спільнота, Київський інститут автоматки, резиденція,

Samopalova Kseniia, BA student NAFAA (academic mentor: PhD in Philosophy, senior lecturer V. Pitenina)

THE FIRST EXHIBITION WITHIN THE FRAMEWORK OF THE UKRAINIAN-GERMAN RESIDENCY “SPIEGELHAND” AT THE KYIV INSTITUTE OF AUTOMATION

Abstract. This text is dedicated to the opening of the first exhibition project within the framework of the Ukrainian-German residency at the Kyiv Institute of Automation. This exhibition became the starting point for subsequent exhibitions within the framework of this project. The basis for the exhibition was the collection of German author Wilhelm Busch – “Max and Moritz and other stories for children”.

Key words: group, community, Kyiv institute of automation, residence

Київський інститут автоматки розташований на вулиці Нагірна, 22. Художні майстерні, що знаходяться в будівлі на Нагірній, є одним з осередків сучасного українського мистецтва.

19-го жовтня 2024 року в галереї Київського інституту автоматки було відкрито спільну виставку Юрія Болси (Київ) та Софі Шнелбах (Дюссельдорф) – «Funny games». Виставку було проведено в рамках кооперативно-го проєкту резиденції Німецьких митців на базі Київського інституту автоматки – «Spiegelhand», ініційованого Павлом Мацейовським.

Відправною точкою для виставки стала привезена Софі Шнелбах книга, збірка дитячих творів відомого німецького поета та художника Вільгельма Буша «Макс і Моріс та інші історії для дітей». Це збірка сатиричних історій кінця XIX століття про витівки Макса та Моріца. Серця

читачів автор завоював схильністю до вдалого поєднання чорного гумору для дорослих, та цікавими, незвичним ілюстраціями для дітей.

Моралізаторські історії Вільгельма Буша кажуть про те, що невихованість та неслухняність призводить до серйозних, навіть трагічних, наслідків. Також підіймають питання того, чи зло у відношенні до інших стає злом у відношенні до себе. Текст книги став відправною точкою для співпраці художників, які зосередили увагу на переосмисленні процесів змови, таємної взаємодії і стосунків учасників в процесі цієї взаємодії. Подібно героям книги, які посітійно придумують щось разом, але й випробовують довіру один до одного, художники випробовували свій потенціал створення єдності у художній взаємодії. Експозиція досліджує питання самотності у співучасті. Основний фокус виставки досліджує питання психологічного мотиву вчинків Макса та Морітца: проти кого насправді спрямована злоба героїв? Чи не стає агресія проти інших водночас актом актом проти себе? Виставка налічує 13 робіт, а для роботою над проектами було обрано різні медіуми: скульптура, живопис, інсталяція та книжкова ілюстрація.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-51>

Сейтасанова Анастасія, доктор філософії (PhD), мистецтвознавець галереї «НЮ АРТ», Київ, Україна

ОГЛЯД ОСОБОВОЇ СПРАВИ АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ З ФОНДУ ЦДАМЛМ УКРАЇНИ

Ключові слова: Адальберт Ерделі, закарпатський живопис, архівні джерела, дослідження.

Seitasanova Anastasiia, PhD, Art Historian in NU ART Gallery, Kyiv

REVIEW OF THE PERSONAL FILE OF ADALBERT ERDELYI FROM THE FUND OF CSAMLA OF UKRAINE

Abstract. The study presents an analysis of personal file of the prominent Ukrainian painter and teacher Adalbert Erdelyi (1891–1955). The results of the study offer several important biographical clarifications and outline promising areas for future research

Key words: Adalbert Erdelyi, Transcarpathian painting, archival sources, research.

Творча, педагогічна, культурно-просвітницька та організаційна діяльність Адальберта Ерделі (1891–1955) є важливим внеском в історію українського мистецтва першої половини ХХ століття. Це твердження за-свідчене чисельними науковими працями, популяризацією доробку майстра в музейній та галерейній діяльності та численній кількості підробок картин на ринку мистецтва. Бібліографія, в якій автори торкалися постаті А. Ерделі налічує понад 200 публікацій у різних видах джерел десятків фахівців, серед яких наші сучасники: О. Андріанова, О. Гаврош, А. Ковач, А. Коприва, О. Лагутенко, І. Небесник, І. Павельчук, М. Приймич, М. Сирохман, А. Чейпеш, В. Штець та ін. Однак, наразі лишається неопрацьованою архівна справа митця, що зберігається у фонді Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України у Києві.

Завдяки цим матеріалам ми маємо змогу отримати точні біографічні дані та інші матеріали для доповнення творчої біографії А. Ерделі. Справа складається з 9 документів на 17 аркушах. До неї входять: 1) заява майстра до правління Спілки художників України від 20 серпня 1945 року із проханням прийняти його в організацію; 2) особова картка А. Ерделі як члена Спілки Радянських Художників, в ній зібрані дані щодо його освіти, стажу роботи та професійних досягнень; 3) особистий листок по обліку кадрів; 4) документ, в якому перераховані місця роботи майстра та перелік осно-

вних творів; 5) анкета для членів спілки радянських художників України, де перелічені країни та кількість творів, які у А. Ерделі там придбали; 6) автобіографія митця, друквана на машинці, в якій він коротко описує свій життєвий шлях, написана 25 лютого 1946 року; 7) коротша автобіографія, написана від руки від 15.12.1959 р.; 8) характеристика на А. Ерделі; 9) офіційний лист від відповідального секретаря СРХУ Г. Романова до голови Закарпатського обласного правління СРХУ В. Свида від 15.01.1955 р., в якому йдеться про клопотання перед Верховною Радою УРСР про присвоєння А. Ерделі звання почесного звання заслуженого діяча мистецтв Української СРС.

Аналіз вищезгаданих документів дозволяє без надмірних емоцій оглянути біографію майстра, написану «мовою канцелярії», та побачити хронологію подій та результати його плідної праці. Цікавою для роздумів є автобіографія А. Ерделі 1946 року. Він згадує як важко було знаходитися за кордоном та під угорською окупацією на Закарпатті, повний надій на визнання свого багатого мистецького та педагогічного досвіду й перспективи розвитку в новій радянській країні. Лист до В. Свида вкотре підкреслив, як високо А. Ерделі цінили колеги з фаху, однак, як нам відомо, ніяких почесних звань від влади він так і не отримав.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-52>

Секержинська Олена, мистецтвознавець; Хорунжа Галина, історик мистецтва, незалежний дослідник, Львів, Україна

МЕДАЛЬЕРСТВО У ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ ЮРІЯ ДВОРНИКА: ОБРАЗНО- ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Ключові слова: Юрій Дворник, медальєрство, формотворення, концептуальний підхід.

Sekerzhynska Olena, art historian; Halyna Horunzha, art historian, independent researcher

MEDAL ART IN THE ARTISTIC PRACTICE OF YURIY DVORNYK: IMAGERY AND THEMATIC FEATURES

Abstract. Artist Yuriy Dvornyk, one of the distinguished educators of the Lviv National Academy of Arts, developed a unique artistic concept throughout his life. As both a sculptor, he paid particular attention to the creation of medals, including both portrait and symbolic-thematic works.

Key words: Yuriy Dvornyk, medal art, form creation, conceptual approach.

Дослідження людини методами образотворення було визначальним для практики скульптора та графіка Юрія Володимировича Дворника (1939 – 2021). Поєднання педагогічної діяльності з мистецькою, постійне самовдосконалення ще на ранніх етапах творчості стали передумовою особливого інтересу до медальєрства Юрія Дворника. Свою творчу діяльність в царині скульптури Юрій Дворник починав саме з медальєрства, вже на початку 1970-х виробив власну творчу манеру, що полягала у складній фактурі поверхні, з якої виринає зображення. Так, ще у 1970-і роки роботи художника почали активно експонувати на всесоюзних виставках та закупляти до фондів колекцій провідних музеїв. З огляду на контекст середовища, у якому жив та працював Юрій Дворник, результати практик мистця суттєво відмінні від того, що можна трактувати, як «львівську школу скульптури». З останньою у художника були наріжні розходження, адже на думку мистця недоцільним було зведення традиції до групи формальних прийомів, а пошук оригінального пластичного трактування з огляду на найширший діапазон творчих досвідів, зокрема, Олександра Архипенка, Ернста Барлаха, Теодора Бальдена, Константина Бранкузі, Шарля Деспю, Ксаверія Дуніковського, Георга Колбе, Вільгельма Лембрука, Олександра Матвеева. Тут варто наголосити, що у жодному

випадку автор не звертався до поверхневого опрацювання, а ретельно вивчав механізми, що перетворювали ідеї у форму, відтак результати роботи не мають безпосередніх аналогій й є оригінальними та самобутніми. Увага до асоціативних пошуків, експерименти з формою, вільне трактування образотворення, а також звернення до візуалізації ідей та персоналій надрегіонального контексту зафіксовані у медалях-портретах, зокрема Данте Алігері, Гійома Аполінера, Людвіга ван Бетховена, Джузеппе Гарібальді, Діонісія, Миколи Гоголя, Фрідріха Ніцше, Федеріко Гарсія Лорки, Джалаладіна Румі, Мігеля де Сервантеса, Сальвадора Далі. З огляду на тривалу педагогічну роботу та активне консультування молодших поколінь скульпторів та живописців, індивідуальна практика Юрія Дворника, її практичні результати не стали герметичним явищем, а прикладом того, як необхідно розвивати свою художню діяльність. Адже, створити свій світ, складний й глибокий, це, безперечно ключові завдання справжнього мистця.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-53>

Скоромна Алеся, доктор філософії (PhD), художник-реставратор Національного заповідника «Софія Київська», Київ, Україна

ДОСЛІДЖЕННЯ, РЕСТАВРАЦІЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ВАРІАНТНИХ ПЛИТОК З ПІДЗЕМНОГО ПЕРЕХОДУ СТАНЦІЇ МЕТРО «ТАРАСА ШЕВЧЕНКА» ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНІ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ (1944–1987 рр.)

Ключові слова: Г. Шарай, О. Лобов, варіантні плитки, Експериментальна майстерня художньої кераміки.

Alesia Skoromna, art restorer of National Conservation Area «St. Sophia of Kyiv»

RESEARCH, RESTORATION AND PRESERVATION OF VARIANT TILES FROM THE UNDERGROUND PASSAGE OF THE «TARASA SHEVCHENKA» METRO STATION OF THE EXPERIMENTAL WORKSHOP OF ARTISTIC CERAMICS (1944–1987)

Abstract. The experience of research, restoration and conservation of variant tiles of ceramist H. Sharay and architect O. Lobov from the underground passage of Kyiv metro station «Tarasa Shevchenka».

Key words: H. Sharay, O. Lobov, variant tiles, Experimental Workshop of Artistic Ceramics.

Експериментальна майстерня художньої кераміки відома мистецька установа в області техніко-технологічних та мистецьких напрацювань. Серед їх розробок 1979–1980 рр. варіантні плитки для облицювання стін підземних переходів київського метрополітену «Тараса Шевченка», «Петрівка», «Оболонь», «Лісова». Їх створили за ескізами Г. Шарай та О. Лובה у співпраці із заводом «Керамік», ДСК-1 й Метропроектм. Як підкреслила Н. Крутенко розроблені варіанти декору плитки, з урахуванням її модульної сітки, у 1983 р. відзначено авторським свідоцтвом Держкомітету СРСР у справах винаходів і відкриттів.

На сьогодні плитки збереглись майже на всіх станціях метро. Проте на станції «Лісова» облицювання залишилось тільки при вході/виході. В підземному переході станції «Тараса Шевченка» у грудні 2020 р. під час пла-

нового ремонту керамічні плитки майже повністю знищили, залишивши при вході в метро невеликий оригінальний фрагмент, певно на згадку. Автором публікації було врятовано маленьку кількість прикладів. У червні 2022 р. близько 40 шт. плиток передано до фондів Національного заповідника «Софія Київська», де відбулась їх реставрація (2022–2024 рр.).

Плитки білого кольору, розмір кожної з них $15 \times 7,7 \times 0,8$ см, складені в композицію та утворюють геометричні фігури. Кераміка мала нестійкі та стійкі забруднення (товстий шар цементного розчину, залишки цегли й білої емалевої фарби на основі розчинника, жовті та чорні плями), також механічні пошкодження (відколи, подряпини) тощо.

Упродовж двох років виконано їх комплексну реставрацію, нині плитки передано до фондів заповідника. В результаті реставраційних заходів проведено лабораторні дослідження (перевірено стійкість емалевого покриття до водного середовища; підібрано розчинник для видалення цементного розчину та залишків цегли, білої емалевої фарби на основі розчинника й жовтих плям та чорних крапочок). Видалено нестійкі та стійкі забруднення, укріплено глазуроване покриття в місцях відколів, доповнено й затоновано втрати, вкрито тонування захисним шаром лаку. Для варіантних плиток виготовлено основу для зберігання та декоративну дерев'яну раму для оформлення змонтованих плиток.

Слід зазначити, що до керівництва київського метрополітену не одnorазово звертались, з проханням зберегти або організувати передачу творів до музейних установ, проте на жаль всі звернення були проігноровані. І тільки випадковий збіг обставин та ентузіазм дослідників і реставраторів частково рятує керамічні твори метрополітену від повного знищення!

Керуючись досвідом збереження та реконструкції культурного здобутку інших країни, Міністерству культури та стратегічної комунікації України доцільно запровадити аналогічну систему збереження мистецьких творів і в нашій країні. В цьому випадку варіантні плитки мають художню та культурну цінність для України. В першу чергу, тому, що це спадок творців київської Експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1987 рр.) загалом відомої не тільки на теренах нашої держави, а й закордоном.

Актуальність збереження культурного спадку особливо зростає під час повномасштабного вторгнення російської федерації, коли руйнують та знищують цілі українські міста не зважаючи на їх культурну та історичну цінність.

З власного досвіду підкреслюємо, що варіантні облицювальні плитки з підземного переходу станції метро «Тараса Шевченка», потребували використання сучасних методів очищення задля подальшого збереження культурних об'єктів та збільшення історичної привабливості метрополітену України.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-54>

Соколюк Людмила, доктор мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ ХДАДМ, член-кореспондент НАМУ, Харків, Україна

БОЙЧУКІЗМ І СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Ключові слова: українське мистецтво, бойчукізм, нонконформізм, національна традиція, національно-визвольна боротьба.

Lyudmyla SOKOLYUK, Doctor of Art History, Professor at KSADA

BOICHUKISM AND MODERN PROBLEMS OF UKRAINIAN ART

Abstract. On July 13, 1937, the school of “Ukrainian monumentalism” by Mykhailo Boichuk was destroyed by Stalinist regime. As history has shown, this was a phenomenon in art of world significance. Boichuk’s ideas were continued both in the works of Ukrainian nonconformists in the 1960s and in the art of contemporary Ukrainian artists. Boichukism remains relevant today, when it broke into the sovereign Ukrainian State, seeking to destroyed the Ukrainian people and Ukrainian artistic culture.

Key words: Ukrainian art, boichukism, nonconformism, national tradition, national liberation struggle.

13 липня 1937 р. за вироком Військової колегії Верховного суду СРСР, представленою Сталіним, Молотовим і Ворошиловим, були розстріляні як «вороги народу» засновник школи «українського монументалізму» Михайло Бойчук разом зі своїми учнями-бойчукістами – В. Седляром та І. Падалкою. Все, що було пов’язано з бойчукізмом як духовно-філософським явищем в розвитку української національної культури, нещадно винищувалось. Офіційно радянською ідеологією бойчукізм було визначено як символ «українського буржуазного націоналізму», що начебто не визнає «пролетарський інтернаціоналізм». А насправді під цим гаслом запроваджувалась загальна русифікація українців з наміром їхнього включення до денационалізованого єдиного радянського народу.

Утім, бойчукісти, як і значна частина тогочасної української творчої інтелігенції, залишались вірними своєму народові. У найяскравішій формі вони відобразили національну своєрідність процесів, що відбувалися в українській художній культурі першої третини ХХ ст. А те, що залишилось від школи М. Бойчука, кровоточить і сьогодні, нагадуючи в контексті ко-

мунікації епох про трагедії доби українського національного відродження, яке стало першим етапом національно-визвольної боротьби українського народу в ХХ ст., що мало продовження в подальшому.

Фізичне знищення М. Бойчука і провідних бойчуків не могло знищити власне бойчукізм. Він залишався в пам'яті безпосередніх учнів М. Бойчука і їхніх учнів, яким вдалося вижити. У цьому списку О. Павленко, А. Іванова, О. Кравченко, Я. Музика, М. Федюк, Б. Бланк, О. Довгаль, М. Фрадкін, М. Котляревська, Г. Синиця та ін. Вже з 1960-х рр. в Україні, всупереч партійним закликам дотримуватися засад соціалістичного реалізму, «рецидиви бойчукізму» почали проявлятися в творчості нонконформістів – А. Горської, В. Зарецького, Л. Семикіної, Г. Севрук, Г. Зубченко, О. Заливахи. Новий сплеск пильної уваги до бойчукізму спалахнув із здобуттям Україною незалежності. Знову актуалізувалися проблеми повернення до власних культурних коренів, свого національного стилю, національної форми, які свого часу порушував М. Бойчук. Це, зокрема, простежується в творчості В. Перевальського, Л. Медвідя, В. Гонтаріва, який навіть за прикладом М. Бойчука спробував створити власну школу на засадах, що нагадували бойчукізм, та деяких інших сучасних українських мистців.

Із здобуттям Україною незалежності в 1991 р. проблема бойчукізму винирнула із небуття, набуваючи все більшої актуальності. Вийшли друком наукові монографії про М. Бойчука та його школу, альбоми, каталоги вже сучасних виставок з демонстрацією того, що якимось збереглося від бойчукізму. Іменем Михайла Бойчука названо вулицю в Києві, провулок у Харкові, Київську державну академію декоративно-прикладного мистецтва і дизайну. У Харкові з'явився провулок Бойчуків. Сьогодні, в період нової фази національно-визвольної боротьби, на яку піднявся український народ після нападу РФ на суверенну Українську державу 24 лютого 2022 р. з метою знищити українську націю та її культуру, справа, розпочата М. Бойчуком і його школою, знаходить своє продовження.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-55>

Соловійов Дмитро, аспірант кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Р. Михайлова)

БОЙЧУКІСТИ ТА ДІЕГО РІВЕРА: ЗАРОДЖЕННЯ СОЦІАЛІСТИЧНОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Ключові слова: монументальне мистецтво, бойчукізм, Дієго Рівера, фреска, мурал

Dmytro Soloviov, PhD student at the Department of Theory and History of Arts, NAFAA (Academic mentor: Professor Rada Mykhailova)

BOYCHUKISTS AND DIEGO RIVERA: THE BIRTH OF SOCIALIST MONUMENTAL ART

Abstract. The thesis explores the interrelationship between Diego Rivera and Mykhailo Boichuk, along with his followers, the Boychukists, focusing on their contributions to the emergence of socialist monumental art. Both Rivera and the Boychukists transformed public art through their unique approaches to monumental painting.

Key words: Monumental art, boychukism, Diego Rivera, fresco, mural

Взаємодія між радянськими та мексиканськими митцями, як пряма, так і опосередкована, підкреслювала спільну революційну генезу, що виходила за межі кордонів. Обидва рухи ґрунтувалися на марксистському світогляді, де мистецтво слугувало полем битви для ідеологічного протистояння та суспільних перетворень. Зосередженість мексиканських муралістів на минулому корінних народів і робітничій боротьбі перегукувалася з радянськими наративами про індустріальний прогрес і колективну владу.

В обох контекстах монументальне мистецтво було не просто декоративним, а важливим засобом формування національної свідомості та нахнення до політичних дій.

Ще в 1908 році Михайло Бойчук в Парижі познайомився з Дієго Ріверою. Десять років потому вони стануть одними з найвідоміших митців своїх країн.

Як Рівера, так і бойчукісти трансформували публічне мистецтво через свої унікальні підходи до монументального живопису. Рівера знаний муралами, що висвітлюють теми мексиканської ідентичності та соціальної

справедливості, тоді як роботи Бойчука відображають українську ідентичність через поєднання візантійських, народних та модерністських стилів. Обидва художники прагнули зробити мистецтво всебічно доступним для суспільства.

Рівери та бойчукісти працювали з темами праці, національної ідентичності та колективної пам'яті робочого класу. Порівнюючи конкретні проекти – такі як мурали Рівера в Міністерстві освіти в Мехіко та розписи бойчукістів в санаторії ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані в Одесі та в Червонозаводському театрі у Харкові, можна прослідкувати, як художники використовували монументальне мистецтво як засіб політичного вивільнення, вбудовуючи наративи в архітектурні контексти.

Ось що писав український монументаліст Василь Седляр в статті “Дієго де-Рівера” в журналі «Критика» (№7 за 1928 рік):

“Характерною є подібність в роботах Дієго де-Рівера до праць наших українських художників (школа проф. Бойчука), яка доходить в деяких моментах до повної ідентичності. Найцікавіше те, що ці рухи у мистецтві виявлялися у художників, які були розділені війною й океаном, але об'єднані близькими соціально-економічними умовами, що зробили ці спільні їхні проблеми однаково актуальними.”

У листуванні Василя Седляра можна дізнатися про намір митця у середині 1929 року запросити Дієго Рівера до Києва, який не вдалося здійснити.

Цей період взаємодії демонструє, як соціалістичне мистецтво, незважаючи на географічну відстань, функціонувало в транснаціональних ідеологічних рамках.

Обидва рухи прагнули зробити мистецтво невід'ємною частиною повсякденного життя, вбудовуючи його в публічний простір як силу для колективного пробудження та ідеологічної трансформації.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-56>

Томенко Олеся, доцент кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін НАОМА, Київ, Україна.

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ШЕВЧЕНКОВОЇ «КАТЕРИНИ» В ОДНОІМЕННОМУ ПОЛІПТИХУ В.І. БАРИНОВОЇ-КУЛЕБИ

Ключові слова: Віра Іванівна Барінова-Кулеба, український живопис, поліптих «Катерина», Тарас Шевченко «Катерина»

Olesia Tomenko, Associate Professor at the department of culture and social-gumantary sciences of NAFAA, Candidate of Philological Science Kyiv, Ukraine

REMINISCENCES OF SHEVCHENKO'S "KATHERYNA" IN THE POLYPTYCH OF THE SAME NAME BY V.I. BARYNOVA-KULEBA

Abstract. The interpretation of the poem "Kateryna" by the Ukrainian genius Taras Shevchenko by the outstanding Ukrainian artist Vira Barynova-Kuleba in the polyptych "Kateryna" testifies to the relevance of this work in the 21st century, especially during the russian-Ukrainian war.

Key words: Vira Ivaniuna Barynova-Kuleba, Ukrainian painting, polyptych "Kateryna", Taras Shevchenko "Kateryna".

До аналізу взято поліптих Віри Барінової-Кулеби «Катерина», створений художницею за одноіменною поемою Тараса Шевченка. Твір геніального Шевченка не залишає байдужим митців і в ХХІ столітті. А особливо стає актуальним у час російсько-української війни, адже тема національної гідності і засвоєння уроків минулого, розуміння природи московських злочинів у різних проявах, з якими сьогодні Україна зіштовхнулася сам на сам у Бучі, Маріуполі, Азові, Харкові була домінантною у творчості Тараса Григоровича. Згадаймо хоча б його «Сон», «Стоїть в селі Суботові», «І мертвим, і живим».

Осмислення трагедії Катерини, яка молодою дівчиною була згнатьблена і кинути москалем, – лежить в основі поліптиху: його чотири частини емоційно-психологічно розкривають усю безвихідь молодої матері і ні в чім не винної дитини. В. Барінова-Кулеба майстерно зуміла сконцентрувати на полотні Шевченкові застереження та реалії морально-етичного кодексу українського села ХІХ століття.

На першому полотні ми бачимо художньо втілені символи, такі як кинутий додолу вінок, місяць, темні дерева і розпачливий жест дівчини, яка починає усвідомлювати свою трагедію.

На другому полотні мисткиня влучно уловила і передала емоційний стан Катерини, яка щойно народила дитятко і поклала його перед образом Божим в батьківській хаті, а сама благально простягла руки до святої ікони і просить Бога заступитися за неї та її немовля. Вишивані рушники наче огортають дівчину від неминучої біди. Здавалося б, що батьківська хата має стати для них надійним прихистком.

Проте моральні засади тогочасного сільського ладу були зовсім іншими, ніж зараз, і про цей контекст, на жаль, мало говорять при вивченні Шевченкового твору, що викликає багато запитань і нерозуміння у сучасної молоді, чому ж батьки вигнали свою рідну доню, та ще й з малесеньким дитятком з дому? Бо народити дитину-байстрюка вважалося ганьбою не лише для дівчини, а й для її родини, і щоб змити цю ганьбу, батьки навіть проти своєї волі мусили вигнати Катерину з дому.

Власне, саме цей стан батьківської безвиході, горя і зобразила художниця у третьому полотні: згорблена і схилена постать батька, мати, яка витирає сльози і одягла чорну хустку, наче на похороні, покірно схилена постать Катерини із дитям в одній руці і вузликом в другій – геніально закомпоновані образи – передають суть Шевченкового твору. За цією картиною ми бачимо розпач батьків, які розуміють, що на старості їх не буде кому доглянути, але і донці ніхто не допоможе, бо нема їй ради в тому жорстокому світі з малою дитиною. У неї один шлях – і цей шлях зображений і четвертому полотні: Катерина втопилася, її забрала чорна вода, а маленьке дитя лишилося самотою лежати, сповите, на березі річки.

Цікавим образом, що непомітно присутній на всіх чотирьох полотнах поліптиху, є образ Долі, яка невидимо слідує за дівчиною і виглядає із закутів у вигляді голови та стулених розпачливо долонь. Долі, яку не обійшла Катерина, долі, про яку застерігав Т.Шевченко:

Кохайтеся, чорнобриві,
та не з москалями,
Бо москалі – чужі люде,
роблять лихо з вами.

Про це «москальське лихо», проти якого застерігав наш пророк Тарас Шевченко ми знаємо сьогодні у стократ більше, бо переживаємо його щодня у боях, обстрілах, руйнуваннях, смертях і каліцтвах. Тож дослухаймося до Шевченкового слова, осягнімо серцем те, що змалювала у своїй картині Віра Іванівна Барінова-Кулеба, і торуймо шлях до нашого національного самоусвідомлення. Цей достойний твір, серед інших, висунуто на здобуття Шевченківської премії 2025.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-57>

Фролова Валерія, студентка магістратури ФТІМ, НАОМА (науковий керівник: Павельчук Іванна, доктор мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА)

АРХЕТИПИ ТА СИМВОЛИ У ТВОРАХ ЖИВОПИСУ УКРАЇНИ МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ

Ключові слова: символізм, символ, архетип, живопис України

Valeriia Frolova, student of the second year of the master's degree NAFAA

ARCHETYPES AND SYMBOLS IN THE WORKS OF UKRAINIAN PAINTING BETWEEN THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Abstract. When searching for ways to the original sources of Ukrainian identity, the creative work of Ukrainian symbolists at the turn of the 19th-20th centuries is especially important. Archetypes and symbolic language are the eternal carriers of historical and cultural memory. In this work, the author tries to find the deep symbols and archetypes to which the Ukrainian artists of the specified group appealed.

Key words: symbolism, symbol, archetype, painting of Ukraine.

У час пошуку шляхів до першоджерел української ідентичності, особливо важливим є творча спадщина українській символістів межі ХІХ–ХХ століття. Саме архетипи та символічна мова є вічними носіями історичної та культурної пам'яті, та містять ключ до розуміння самих себе. З цією метою, варто розглянути поняття «символ» та «архетип» та їхнє втілення у творах живопису зазначеного періоду.

Карл Юнг припускав, «...що архетип – це особливо глибокий рівень несвідомого, що виходить за межі особистості, так зване колективне несвідоме», тобто прообрази які рухають усіма нами та формують наше життя. Архетип складається, з певних знакових образів – символів, які повертають нас до первісних, глибших і ширших аспектів нашої людської природи та навколишнього середовища.

Яскравий набір символічних образів можна простежити в живописних роботах Юхима Михайліва, Віктора Цимбала, Михайла Сапожнікова та Костянтина Піскорського.

Духовна пам'ять та сила українського народу знайшли своє відображення у картинах Ю. Михайліва та В. Цимбала. Половецькі баби, руїни

християнських мурів, хрести на стародавньому козацькому цвинтарі, зображенні на фоні метаморфічних степових пейзажів, дають нам виключне відчуття дотичності до історичної пам'яті. Зовсім іншим, монументальним, графічним та футуристичним виглядає «Ідол» К. Піскорського (1918р., папір, акварель, туш, срібло), але не дивлячись на всі відмінності, несе в собі теж саме смислове навантаження.

Дуже чутливим є певний сформований архетип «України-птахи», в картинах Ю. Михайліва «Чайка» (1923р., пастель), який відсилає нас до української пісні та віршів Т. Шевченка. Але у Ю. Михайліва вже птаха вільна, її крик над водою – крик про свободу. До образу птахи часто звертається у своїх творах К. Піскорський «Техніка» (1917р., акварель, туш, білило), «Полюси», «Блакитний орнамент з птахом», «Тривога» (1919р., акварель, туш) та ін.

До одного архетипного ряду «натовпу сліпих та глухих» можна віднести зображених на картині М. Сапожнікова «Сліпці» (1917-1924 р.), та групу людей зображених на картині Ю. Михайліва «Неминучий шлях» (1924 рік). Ці твори співзвучні з текстом Святого Письма «...сліпі прозріють, глухі будуть чути» (Ісаї 35:1- 10).

До архетипу Божої Матері, як заступниці усього християнського світу, звертаються у своїх живописних роботах В. Цимбал «Божої Мати Північного саява», та К. Піскорський «Богоматір над світом». Сакральна тема та звернення до Святого письма проходять скрізь творчість усіх зазначених в цій роботі символістів.

Захоплення М. Сапожнікова міфологією, простежується в образах його двох серій символістських картин. Головними героями його робіт є не тільки одухотворені сили природи, а й конкретні, міфологічні персонажі нижчої слов'янської міфології, а саме Пан та Морок.

Аналізуючи творче надбання українських живописців межі XIX – XX століття, можна прийти до висновку, що символістична мова їх творів відзначається широкою колекцією образів, джерелом яких є слов'янські міфи, історія Київської Русі, часи козацької слави, український фольклор, та Святе Писання.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-58>

Хворостенко Вікторія, театрознавець, методист Харківської спеціалізованої музично театральної бібліотеки, керівник літературної частини Харківського академічного драматичного театру, студентка магістратури ХНУМ ім. І.П. Котляревського, Харків, Україна (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, завідувачка кафедри театрознавства Ю. Щукіна)

НОВАЦІЇ ВОЛОДИМИРА КРАВЦЯ У СЦЕНОГРАФІЇ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК (1962-1972)

Ключові слова: Сценографія, театр ляльок, сценічне оформлення, театральньо-декораційне мистецтво

Khvorostenko Viktoriia, Theater Scholar, Methodologist at the Kharkiv Specialized Music and Theater Library, Head of the Literary Department at the Kharkiv Academic Drama Theater, Master's Student at Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky (academic mentor: candidate of Arts Studies, Head of the Theater Studies Department, Y. Shchukina)

INNOVATIONS OF VOLODYMYR KRAVETS IN THE SCENOGRAPHY OF THE KHARKIV PUPPET THEATRE (1962-1972)

Abstract. This article examines Volodymyr Kravets's innovations in the scenography of the Kharkiv Puppet Theater during the 1960s. It substantiates the role of his stage interpretation in the further development of the Kharkiv Puppet Theater and demonstrates the originality of his work in generalizing the stage form of puppets. The aim of the study is to document Volodymyr Kravets's contributions as a puppet theater scenographer. His professional focus on the possibilities and specifics of puppet theater stage design warrants detailed research.

Key words: Scenography, Puppet Theater, Stage Design, Theater, Theatrical Decorative Arts

Володимир Йосипович Кравець (1935–2022) – талановитий сценограф, який відіграв помітну роль у розвитку українського театру, зокрема, в Харкові. Як учень відомих майстрів Б. Косарева, Л. Братченка, Д. Овчаренка, він з перших робіт у театрі виявив прагнення уникати ілюстративності, передаючи режисерську ідею через унікальні форми.

Однією з найвідоміших його робіт у Харківському театрі ляльок стала вистава «Четвертий хребець» за памфлетом М. Ларні (реж. Л. Хаїт,

1963). В. Кравець переосмислив традиційні підходи до створення ляльок, наголошуючи, що лялька повинна не імітувати людину, а виконувати унікальні функції, властиві саме ляльці. Він створив умовні, гротескні образи ляльок, підкреслюючи їхнє символічне значення.

Фактично йшлося про естетичну реформу головного театру ляльок республіки, адже візитівкою Харківського театру ляльок вважалася лірико-гумористична казка для дорослих «Чортів млин» І. Штока (реж. В. Афанасьєв, 1955). У ній багатопланове рішення ширми О. Щегловим створювало кінематографічний ефект сценічних подій. Художниця по ляльках Є. Гуменюк відтворила в конструкціях ляльок анатомію людини, щоб актори могли реалізовувати психологічні рухи душі персонажу.

Натомість, у «Четвертому хребці» В. Кравець спростував натуралізм ляльок. Наприклад, голови ляльок-вчених були виконані у вигляді кульок, щоб підкреслити іронічне прізвисько «яйцеголови». У виставі були застосовані тіньові ефекти і комбінування тростинних, пласкісних та силуетних ляльок. У «Четвертому хребці» проявилось відчуття В. Кравцем природи умовності мови театру ляльок, яку наприкінці 1950-х повернув до трендів лялькарської світової спільноти румунський театр «Цендеріке».

Задля швидкої зміни місця дії з'явилося вертикально рухоме коло з натягнутою тканиною (так, щоб глядач бачив лише невелику частину декорацій, розміщених на рухомому елементі декорації). Головним принципом при розробці кожної мізансцени для В. Кравця було досягнення максимуму виразності при мінімумі деталей. Ця постановка заявила суголосність трупи інтелектуальному театру, який в 60-і роки ХХ ст. був особливо затребуваним.

Серед інших важливих робіт В. Кравця – вистава «Божественна комедія» І. Штока (1965). Попри те, що В. Афанасьєв намагався повернутися до натуралізму, оскільки твір мав сатиричну спрямованість, В. Кравець дав лялькам гротескові, загострені абрисы, підкресливши приналежність до жанрової природи вистави. Так, щоб показати «безтілесність» ляльок-ангелів, В. Кравець звів їх конструкцію до «вішака з сорочкою». Крім того, роль Творця грав актор у живому плані. Виставу відзначили дипломом першого ступеня на республіканському огляді, а лялька Янгола увійшла до колекції музею театру ляльок у Мюнхені.

У сценографічних рішеннях В. Кравця поєднувалися стилізований контекст авторської доби з сучасним режисерським баченням матеріалу. Вміння влучно працювати з монохромністю в сценографії театру ляльок було характерною рисою В. Кравця. Науковим результатом такої уваги художника до роботи з кольором стало те, що в 1973 році художник захистив кандидатську дисертацію з дослідження питання кольорової гармонії в театральній-декоративному мистецтві.

Сценографічні роботи В. Кравця значно вплинули на формування нової естетики харківської школи лялькарів, оскільки він гармонійно поєднував естетику й функціональність у створенні ляльок і сценічного простору.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-59>

Хуторянська Ольга, незалежний дослідник;
Хорунжа Галина, історик мистецтва, незалежний дослідник, Львів,
Україна

ВІЗУАЛЬНІ ЦИТАТИ У ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ АНТОНІНИ ІВАНОВОЇ ТА МИХАЙЛА ЛЕЗВІЄВА, МИСТЦІВ КОЛА МИХАЙЛА БОЙЧУКА

Ключові слова: візуальні цитати, композиційні пошуки, монументальне мистецтво.

Olha Khutoryanska, Independent Researcher; Halyna Khorunzha, Art Historian, Independent Researcher

VISUAL CITATIONS IN THE ARTISTIC PRACTICES OF ANTONINA IVANOVA AND MYKHAILO LEZVIEV, ARTISTS OF MYKHAILO BOICHUK'S CIRCLE

Abstract. Based on the research of Antonina Ivanova's photo archive, it was discovered that in her individual and collaborative artistic practices with Mykhailo Lezviiev, the use of visual citations was frequently observed. This likely had multiple preconditions, as it involved both the exploration of compositional and figurative experiments from previous periods, as well as the development of new meanings in works characterized by a pronounced and direct ideological narrative. Undoubtedly, the idea of developing a shared cultural context or even a dialogue with visual concepts of the past could also have been present. Such approaches were particularly intensively applied during the so-called Kabardian period of the artists' activity, when in the city of Nalchik, several public projects were realized, prominently featuring monumental murals, reliefs, and sculptural works.

Key words: visual citations, compositional exploration, monumental art.

Художня практика мистців кола Михайла Бойчука у 1920 – 1930-ті рр. на території СРСР мала виняткове значення не лише для регіонального контексту УРСР, а й для інших республік, адже, автори серед яких Антоніна Іванова, Михайло Лезвієв (Водоп'ян), Олександр Мизін, Оксана Павленко, Климент Редько сформували як індивідуальні мікросередовища, так й втілювали ідеї, котрі безпосередньо були реалізацією ідеї «радянського канону», де адаптація мистецтва минулого, передусім сакральних практик отримали продовження у монументальних розписах, мозаїках,

станкових творах й декоративно-прикладних виробах. Проте, якщо про повоєнний період можна отримати доволі детальну інформацію й значна частина творів є збереженою (наприклад, московські мозаїки Олександра Мизіна), то практики міжвоєнного періоду, особливо кінця 1920 – 1937 рр. часто відомі лише з архівними фотоматеріалами. Й відтак, особливої актуальності набуває архів Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького, де збережена серія світлин практики Антоніни Іванової та її чоловіка Михайла Лезвієва з т.зв.кабардинського періоду, коли на базі м. Нальчик (Кабардино-Балкарська автономна область, згодом автономна радянська соціалістична республіка) було реалізовано серію творів, що поєднують досвіди часу навчання у Михайла Бойчука, актуальні на той час тенденції світового монументального мистецтва та концепти «радянської античності». Власне, серед важливих характеристик цих робіт є увага до опрацювання композицій та пошук типажів, що мають виразні паралелі з художніми практиками минулого, так для стінопису (1936?) в інтер'єрі педагогічного інституту була зображена сцена переїзду місцевих жінок на навчання в учбове містечко, де композиція тотожна полотну Василя Су-рікова «Бояриня Морозова», а один з персонажів-колгоспників «Свято в Акбаші з нагоди раннього закінчення сівби» (1935) є тотожним образу раба з роботи Олександра Іванова «З'ява Христа народу» (1837 – 1857). Загалом, у практиках Антоніни Іванової та Михайла Лезвієва це були не рідкісні випадки, адже, як можна дізнатись з аналізу начерків з архіву художниці для них було властивим регулярне шкіцування творів різних регіонів й періодів, зокрема Давнього Єгипту, Античності, європейського Середньовіччя, Візантії, доби Відродження, традиційної візуальної культури Китаю чи вітчизняного народного мистецтва. Власне, така діалогічність є однією з ключових характеристик творчого методу митців, що вбачав багатомірне осмислення свого часу й розбудову своєї практики у контексті світового культурного поля.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-60>

Цигикало Катерина, доктор філософії (PhD), Stedley Art Foundation,
Київ, Україна

ВПЛИВИ ОЛЕКСАНДРА АКСІНІНА ТА ІЛЛІ КАБАКОВА НА ТВОРЧІСТЬ ГАЛИНИ ЖЕГУЛЬСЬКОЇ

Ключові слова: геометрична абстракція, концептуалізм, Аксинін, оп арт, Кабаков.

Tsyhykalo Kateryna, PhD, Stedley Art Foundation.

INFLUENCES OF OLEKSANDR AKSININ AND ILYA KABAKOV ON THE ART OF HALYNA ZHENULSKA

Abstract. Halyna Zhehulska is a Ukrainian artist who was part of Lviv's underground community in the 1970s-1980s. Among her works, two unique pieces stand out that feature text. This series was created at the height of her interest in conceptualism and her acquaintance with the work of Ilya Kabakov.
Key words: geometric abstraction, conceptualism, Aksinin, op art, Kabakov.

Галина Жегульська (нар. 1957), або ж як її називали друзі та приятелі – Дзєня – українська художниця, яка здебільшого працювала в напрямку абстрактної графіки та є ваговою частиною мистецької андеграундної спільноти Львова 1970-1980-х. Основу її творчого доробку складають різного масштабу композиції з лабіринтами геометричних фігур, фракталами та контрастними кольорами. Як зазначає Олена Хорунжа, це вклалося в концепт “розбудови візуальної структури, як алгоритму різного типу складності, що є суголосним ідеям кібернетичних практик, що мали актуалізацію в СРСР, зокрема питаннях дотичних до комп’ютерного моделювання та пошуків у царині цифрового мистецтва”.

У роки свого творчого становлення, тобто в 1970-ті – на початку 1980-х, Галина Жегульська входила до кола митців, що збиралися навколо графіка Олександра Аксиніна (1949–1985), серед його офортів є кілька, присвячених Дзєні. Сплікуючись із ним, художниця досліджувала мистецтво й філософію. Окрім того надзвичайно важливим і потужним був зв’язок художниці з естонськими художниками – Тинісом Вінтом, Айлі Вїнт та іншими.

Серед доробку художниці виділяються два унікальні твори. На них, на відміну від інших, присутній текст. Вона створила лише п’ять робіт, композиційну частину яких складає текст на абстрактному геометричному

тлі. Ця серія була створена на піку зацікавлення концептуалізмом та знайомством із творчістю Іллі Кабакова, для якого включення тексту в зображення було важливим творчим методом.

Однак вправи з концептуалізму не затримались в творчості Жегульської, надалі вона продовжила пошуки здебільшого в контексті композиції, та взаємодії кольору і форми. І сформувала сторінку українського мистецтва, в якому наблизилася до оптичних дослідів таких авторів як всевітньо відомих авторів як Віктор Вазарелі, Джозеф Альберс та Бріджет Райлі.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-61>

Шолудько Олександр, здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти МАУП, Київ, Україна (науковий керівник: доктор філософії (PhD), доцент кафедри дизайну Ю Каменецька)

НОЖОВА КУЛЬТУРА ВІД ДАВНИНИ ДО СЬГОДЕННЯ. СКЛАДАННИЙ НІЖ ЯК ВИРІБ ПРИКЛАДНОГО ДИЗАЙНУ ЧИ ВИТВІР МИСТЕЦТВА

Ключові слова: дизайн ножів, складаний ніж, EDC спільнота, ергономіка, утилітарність, колекціонування

Oleksandr Sholudko, Master's student at MAUP (Interregional Academy of Personnel Management), Kyiv, Ukraine (academic supervisor: PhD, Associate Professor of the Department of Design, Yu. Kamenska)

KNIFE CULTURE FROM ANTIQUITY TO THE PRESENT DAY: THE FOLDING KNIFE AS A CRAFT OF APPLIED DESIGN OR A WORK OF ART

Abstract. This article explores the evolution of knife culture from ancient times to the present, focusing on the folding knife as both a functional design object and an art form. It discusses the knife's significance in human history, the evolution of folding knives within modern EDC (Everyday Carry) culture, and highlights design aspects such as ergonomics, aesthetics, and cultural impact. The article aims to emphasize the role of user-centered design and advanced manufacturing techniques in the development of future folding knives.

Key words: knife design, folding knife, EDC community, ergonomics, utility, collecting

Ніж був одним із перших інструментів, який освоїло людство 2,5 мільйона років тому і відтоді ніж супроводжує людину до сьогодення [1]. Спочатку ніж використовували для полювання і для виживання, потім як інструмент для будівництва укриттів і приготування їжі, згодом навіть стали об'єктами мистецтва.

З часом люди почали експериментувати з різними матеріалами та конструкціями, що призвело до створення більш складних ріжучих інструментів. Сьогодні складанні ножі займають важливе місце в багатьох культурах світу, не лише як інструменти, але й як колекційні вироби, що мають художню цінність та символи ідентичності. Вони представлені в спільнотах повсякденного носіння (EDC). Саме сьогодні складанні ножі EDC набувають все більшої популярності, вони еволюціонували

разом з людським винахідництвом і стали важливою частиною нашого повсякденного життя. Ніж стає предметом не лише за функцією, але й за модою та особистим смаком, відображаючи особистість свого власника, так само як одяг, взуття, аксесуари чи персональний мобільний телефон.

Як студент-дизайнер та дизайнер ножів, я хотів би більше зосередити увагу на сучасних складаних ножах саме з точки зору дизайну. Сучасний дизайн ножів надає великого значення ергономіці та орієнтованості на користувача. Основна увага приділяється створенню ножів, які не тільки відмінно виконують свої завдання, але також є комфортними та інтуїтивними у використанні. Дизайн відіграє вирішальну роль, він безпосередньо впливає на те, як ніж функціонує, відчувається в руці та навіть викликає емоційну реакцію. Ось основні характеристики добре спроектованого ножа:

- Утилітарність: дизайн впливає на те, як ніж виконує свої завдання. Форма і розмір леза, геометрія ріжучої крайки та загальний баланс сприяють його ріжучим якостям та зручності використання.

- Ергономіка: добре спроектоване руків'я забезпечує зручний та безпечний хват, для комфортного використання знижуючи ризик нещасних випадків.

- Естетика: візуальна привабливість ножа може бути джерелом гордості та задоволення для його власника. Гарний ніж може підвищити загальне враження [2].

- Технологічність: підбір матеріалів, урахуванням сучасних технологій у виробництві, надійність, вартість простота (або складність) деталей та конструкцій.

Наступне покоління складаних ножів має орієнтуватися на наведені вище характеристики, щоб задовольнити мінливі потреби та вимоги користувачів.

- Колекціонування та культурна значущість – це інший бік цінності ножів. Складанні ножі мають значну популярність серед колекціонерів. Різноманітність дизайнів або випуски лімітованих серій, ножі кастомного виробництва, або предмети, що мають історичну значущість чи сентиментальну цінність роблять їх бажаними колекційними об'єктами [3].

- Залучення спільнот. З розвитком інтернету та соціальних мереж, почали формуватися цілі спільноти EDC ентузіастів, які захоплюються колекціонуванням, обговоренням та оцінкою дизайну та функціональності ножів. Інтернет-форуми, виставки та клуби спільнот допомагають отримувати відгуки користувачів і проводити реальні тести, що відіграють вирішальну роль у вдосконаленні дизайнів, забезпечуючи відповідність кінцевого продукту потребам і очікуванням користувачів.

Отже, основна мета роботи це створення утилітарних ергономічних та технологічних дизайнів, орієнтованих на користувача, з урахуванням сучасних технологій у виробництві, а також впливу 3D-моделювання, 3D-друку, обробки за допомогою ЧПК (Числове програмне керування). Розвиток в Україні ножової культури та тематичних спільнот, популяризація вітчизняних дизайн продуктів у світі.

СЕКЦІЯ 2. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ПРОФІЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

*Керівники: Сьомак Оксана, доктор філософії (PhD), викладач кафедри
ТІМ НАОМА Озірна Олена, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА*

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-62>

Балан Уляна, старший викладач кафедри цифрового мистецтва,
Інститут культури і креативних індустрій, КНУТД. Київ, Україна.
Пашукова Світлана, старший викладач кафедри цифрового мистецтва,
Інститут культури і креативних індустрій, КНУТД. Київ, Україна.

ПРАКТИКА З РІЗНОМАНІТНИМИ АНАЛОГОВИМИ ХУДОЖНИМИ ТЕХНІКАМИ ЯК ОСНОВА ДЛЯ ЕФЕКТИВНОЇ РОБОТИ ГРАФІЧНИХ ДИЗАЙНЕРІВ У ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЯХ

*Ключові слова: мистецька освіта, аналогові образотворчі техніки,
цифрове мистецтво.*

Balan Uliana, Institute of Culture and Creativity industry, KNUVD. Kyiv,
Ukraine; **Pashukova Svitlana**, Institute of Culture and Creativity industry,
KNUVD. Kyiv. Ukraine

PRACTICE WITH VARIOUS ANALOG ART TECHNIQUES AS A FOUNDATION FOR EFFECTIVE WORK OF GRAPHIC DESIGNERS IN DIGITAL TECHNOLOGIES

Abstract. Analog art techniques provide essential foundations for graphic designers, enhancing their understanding of material properties and artistic expressions. This knowledge is vital for using digital tools effectively and creating nuanced, impactful visual compositions.

Key words: art education, analog art techniques, digital art.

У навчальній програмі для студентів дизайнерів графіки передбачено відносно невеликий обсяг годин для занять з образотворчого мистецтва.

Секція 2. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ПРОФІЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

цтва, проте ця дисципліна є важливою для формування базових художніх навичок і розуміння властивостей матеріалів. Обмежена кількість часу на практику ускладнює можливість глибоко зануритись в різні техніки, такі як рисунок м'якими матеріалами, тушшю, маркерами і нерідко обмежується конструктивним малюнком виконаним олівцем та живописними постановками аквареллю та акрилом. Однак навіть короточасні вправи з різними техніками, такими як рисунок м'якими матеріалами, тушшю та маркерами, дають змогу студентам дослідити текстуру, щільність лінії, глибину і насиченість кольору, що корисно в роботі з цифровими інструментами. Практика з аналоговими матеріалами забезпечує інтуїтивне розуміння, яке складно здобути лише через цифрові технології.

Наприклад, досвід рисунка вугіллям сприяє розвитку вміння працювати зі світлотінню, що є важливим для відтворення об'єму та глибини. Вугілля дозволяє створювати виразні лінії, змінювати їх товщину і насиченість, розвиваючи вміння контролювати натиск. Робота з пастеллю, як сухою, так і олійною, розвиває відчуття кольору та текстури: суха пастель допомагає швидко накладати й змішувати кольори, створюючи градієнти, а олійна – накладати щільні шари, експериментуючи з нашаруванням. Такий досвід формує сприйняття кольорової гармонії, що полегшує адаптацію до цифрових інструментів, які імітують пастельні техніки.

Техніка роботи з тушшю розвиває точність і увагу до деталей, адже вона вимагає контролю сили натиску пера для створення варіативності товщини лінії. Пензель з тушшю дозволяє працювати з глибиною й насиченістю тону, сприяє розвитку навичок розподілу тону та контрасту для цілісної композиції. Начерки маркерами, своєю чергою, ефективні для швидкого ескізування й дослідження кольору. Маркери дозволяють створювати насичені кольорові плями та чіткі контури, розвиваючи швидкість і точність нанесення штрихів, що формує у студентів впевненість у лінії та відповідальність за кожний штрих, вимагаючи продуманості композиції заздалегідь.

Хоча сучасні графічні редактори пропонують безліч пензлів, які імітують властивості традиційних художніх матеріалів, практика з реальними інструментами є незамінною для глибшого розуміння їхньої роботи. Безпосередній досвід роботи з аналоговими матеріалами допомагає студентам зрозуміти текстуру, властивості ліній, насиченість кольору та техніку нашарування, що значно полегшує перехід до цифрових інструментів, адже багато інструментів в графічних редакторах імітують різноманітні аналогові образотворчі техніки. Таке фундаментальне розуміння робить цифровий малюнок більш виразним і реалістичним, сприяючи розвитку художнього мислення та професійної майстерності, які є важливими для подальшої діяльності графічного дизайнера.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-63>

Bulavina Nataliia, Head of Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv. Ukraine.

DIGITAL TECHNOLOGIES IN ART EDUCATION

Abstract. Today, digital technologies have become our daily routine, and access to information resources is impressive. Analog literature is quickly digitized, a hub is created from previously disparate materials, and a huge archive of educational experience is formed. Widespread introduction of distance learning already looks like a promising direction of the educational process: unique opportunities to connect an unlimited audience from any geographical location, large-scale research work, numerous software bots persistently motivate students to study. However, experience shows that this does not create optimal conditions for learning. Currently, both teachers and students miss the “live” interaction, the opportunity to be together in a training workshop, and this was convincingly demonstrated during online trainings during the Covid pandemic, and now the war in Ukraine.

Key words: digital technologies, education, distance learning.

The introduction of digital technologies in education requires technical equipment, which is known to be expensive. This exacerbates social inequality, as distance learning requires the student to possess powerful techniques that also determine how he or she demonstrates his or her creative work. In addition, it is extremely important for an artist to have a workplace, given the specifics of the materials he works with. With the transition to distance learning, most students automatically lose space for practical work, and it becomes common practice to work at home or in a dormitory.

Also today we see the sad fact that the creative personality begins to gradually fade due to the loss of a number of active neurons that provide it with the necessary professional skills. The point is that to teach unity in the fine art, the ability to “see, understand, create” is not possible only in a theoretical way.

Conclusions: Button civilization, in addition to all the positive aspects, poses a real danger to the artist’s work – working with a computer directly reduces the wealth of growth of the hand, in fact all its parts-fingers, hands, forearms, shoulders. Thus, excessive introduction of technical means in the fine art displaces work with real forms, real space, real tools. Otherwise working with brushes, paints, pencils, paper, canvas is an indispensable tool for brain development, the breadth of his thinking.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-64>

Грищенко Олег, старший викладач кафедри графічних мистецтв
НАОМА. Київ, Україна

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ПРОЕКТІВ КНИГИ ХУДОЖНИКА СТУДЕНТІВ НАОМА НА ГРУПОВИХ ВИСТАВКАХ. УКРАЇНСЬКИЙ І МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД 2021–2024 рр.

Ключові слова: книга художника, виставкова діяльність, графіка, НАОМА, студентські проекти, інсталяція, міжнародні проекти.

Gryshchenko Oleg, Senior Lecturer at the Department of Graphic Arts
NAFAA

PRESENTATION OF ARTIST'S BOOK PROJECTS BY NATIONAL ACADEMY OF ART AND ARCHITECTURE STUDENTS AT GROUP EXHIBITIONS. UKRAINIAN AND INTERNATIONAL EXPERIENCE IN 2021-2024

Abstract. The practice of group exhibitions of the artist's books developed under the guidance of teachers allows students to gain experience in national and international exhibitions. This experience of participating in professional events made it possible to further form complete projects of group exhibitions united by a common theme, a concept for the exhibition presentation in 2021-2024.

Key words: artist's book, exhibition activity, graphics, National Academy of Fine Art and Architecture, student projects, installation, international projects.

Книга художника як мистецьке медіа починаючи з 2010 року широко використовується в студентських проектах кафедри графічних мистецтв НАОМА. Найкращі проекти, виконані під час навчання, часто стають експонатами всеукраїнських і міжнародних виставок і фестивалів. Такий досвід участі в професійних заходах дав можливість в подальшому формувати уже цілісні проекти групових виставок, об'єднаних спільною тематикою і концепцією експозиційної подачі.

Першим міжнародним досвідом стала участь студентських проектів в груповій виставці «Eyes on Ukraine» під кураторством викладачів Олега Грищенка і Олени Старанчук, що відбулась в межах фестивалю «Torino Print Days» в Турині (Італія) в 2021 році. Книги художника були присвя-

ченні різним маршрутам Україною і були експоновані на спеціально розробленій інсталяції. Вона також включала мапу де були позначені локації про які йдеться в книгах. Такі інтерактивні експозиції, де глядач може роздивлятися по чергово різні книги на власний вибір, дають можливість ближче познайомитись та зацікавитись українською культурою, експериментальними графічними рішеннями від молодих художників. На виставках були представлені роботи виконані студентами четвертого курсу бакалаврату НАОМА.

В наступних роках студентські книги були презентовані на фестивалі «I Never Read» в Базелі (Швейцарія) в 2023 році та «Art Book Fest» в Франкфурті (Німеччина) в 2024 році. Де для експозиції студентських проектів були виділені окремі столи-стенди. Темою частини робіт студентів було повсякденне життя в Україні під час повномасштабної війни викладене в жанрі графічних щоденників. Це дає змогу навіть на вузько професійних заходах висвітлювати нагальну проблематику з якою зіштовхується українська культура та студенти через російську агресію.

Однією з найбільших групових виставок студентських проектів НАОМА в Україні стала «Майстерня книги», що відкрилась в Музеї книги і друкарства України в 2024 році. Одна зала експозиції присвячена книзі художника, де поєднуються роботи студентів четвертого курсу бакалаврату та першого курсу магістратури. Презентація робіт студентів магістратури об'єднана темою роботи з конкретними локаціями, артефактами, що є важливою практикою художнього документування культурного середовища. Проекти присвячені Биківняському лісу, сучасному вигляду історичних місць Києва, Шулявському дубу, Цукровому заводу в сумській області, тощо. Таким чином глядачі можуть ознайомитись із графічними засобами які використовують молоді художники для переосмислення відомих подій минулого та відображення власних історій.

Практика групових виставок книг художника які були розроблені під керівництвом викладачів НАОМА дає можливість студентам отримати досвід всеукраїнських та міжнародних виставок, через співпрацю з глядачами зрозуміти як працює проект в публічному просторі. Для академії та викладачів такий досвід дозволяє поглиблювати міжнародні зв'язки та презентувати себе як мистецька освітня інституція, що може створювати актуальні публічні проекти, органічно інтегруватись в професійні виставки та фестивалі.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-65>

Давидов Анатолій, кандидат архітектури, доцент кафедри архітектурного проектування НАОМА. Київ, Україна

НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧІ МАЙСТЕРНІ ФАКУЛЬТЕТУ АРХІТЕКТУРИ, ЯК ОСНОВА ЕКСКЛЮЗИВНОСТІ АРХІТЕКТУРНОЇ ШКОЛИ НАОМА

Ключові слова: архітектурна школа, навчально-творча майстерня, факультет архітектури, керівник, архітектурне проектування.

Davydov Anatoliy, associate Professor, Department of Architectural Design, NAFAA.

THE EDUCATIONAL AND CREATIVE STUDIOS OF THE FACULTY OF ARCHITECTURE AS THE BASIS FOR THE EXCLUSIVITY OF THE NAFAA SCHOOL OF ARCHITECTURE

Abstract. The Architectural School of the NAFAA has a 100-year history of existence. The peculiarity of studying at the Faculty of Architecture is the formation of educational and creative studios under the guidance of an experienced teacher, a practicing architect. At one time, the heads of the educational and creative studios were prominent Ukrainian architects, This tradition contributes to the formation of the exclusivity and individuality of the NAFAA School of Architecture.

Key words: architectural school, educational and creative studio, faculty of architecture, head, architectural design.

Архітектурна школа НАОМА, яка була заснована у 1924 році, спирається на давні традиції виховання у студентів гуманістичного відношення до архітектурного середовища та сприйняття інноваційних технологій в архітектурі.

Кафедри факультету архітектури є платформою створення унікальної методики архітектурного проектування, яка враховує ідентичність і традиції архітектурної школи НАОМА, сучасні вимоги формування архітектурного середовища сталого розвитку, інноваційні підходи до архітектурно-просторового формування з застосуванням новітніх інноваційних засобів проектування, будівельних конструкцій, вимог енергозбереження. Традиційно, освітній процес забезпечує висококваліфікований

кадровий склад науково-педагогічного персоналу, архітектори-практики та науковці.

Особливістю навчання фаху на факультеті є існування навчально-творчих майстерень, що є структурними одиницями, які складаються з керівника та групи науково-педагогічних працівників, студентських груп різних курсів, приміщень та обладнання для проведення занять та самостійної роботи.

Ця відмінність та особливість архітектурної школи НАОМА була заснована з часів організації нашої академії.

Факультет архітектури Національної академії образотворчого мистецтва має 100-річну історію існування. У 1924 році, в результаті об'єднання двох закладів – Українського архітектурного інституту й Інституту пластичних мистецтв, який у 1922 році в результаті реорганізації став спадкоємцем Української академії мистецтва, створеної 1917 року, – був утворений Київський художній інститут (КХІ). У структурі цього новоствореного мистецького навчального закладу стали діяти два факультети архітектурний та малярсько-скульптурний. Згідно Статуту Української Академії Мистецтв 1917 року навчання у новому закладі повинно було відбуватися у творчих майстернях. Першими керівниками навчально-творчих майстерень стали видатні українські зодчі П. Альошин, О. Вербицький, В. Риков. В 1930 році частина факультету архітектури КХІ, яка була об'єднана з відділенням фабрично-заводського і комунального будівництва Київського політехнічного інституту стали основою заснування Київського будівельного інституту, зараз КНУБА. У 1934 році на основі об'єднання Київського і Харківського художніх інститутів створюється Всеукраїнський художній інститут, який наприкінці 30-х років отримав назву Київський державний художній інститут (КДХІ). Встановлюється шестирічний термін навчання. Фаховий рівень студентів набувався в навчально-творчих майстернях під керівництвом досвідчених педагогів-архітекторів. Зокрема, завідувачем кафедри архітектури й керівником навчально-творчої майстерні з архітектурного проєктування в 1934–1939 роках був В. Риков; іншими майстернями з архітектурного проєктування керували О. Вербицький та П. Альошин.

З 1954 року керівниками майстерень стали вже випускники інституту – В. Заболотний, Є. Катонін та П. Костирко, пізніше А.Добровольський

У 1960-х 70-х роках були засновані майстерня професорки Н. Чмутіної, професорів М. Катерноги та Б. Приймака, М. Степанова та І. Шемседінова.

В кінці 80-х та 90-х роках керівниками навчально-творчих майстерень наказом ректора призначаються І. Шпара (1988 р.), Л. Скорик (1989 р.), Л. Прибега (1989 р.), Г. Добровольська (1990 р.), В. Лихолат (1991 р.), Ю. Чеканюк (1999 р.). На початку XXI століття існувало п'ять навчально-творчих майстерень, якими керували професори І. Шпара, Л. Скорик,

**Секція 2. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ПРОФІЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН
У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ**

Л. Прибега та доценти Д. Антонюк (2001) і А. Давидов (2004), якій був обраним завідувачем кафедри архітектурного проектування у 2001 році та згодом, у 2011 році, А. Давидов посів посаду декана архітектурного факультету.

Керівниками навчально-творчих майстерень на факультеті архітектури у існуючий час є – професори Л. Скорик, Л. Прибега, доценти Д. Антонюк, А. Давидов.

Історія доказує, що кращою формою засвоєння дисципліни “Архітектурне проектування” є – творча робота під керівництвом провідних фахівців з архітектурного проектування, творчий та науковий досвід.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-66>

Ільницька Любов, канд. філос. н., доцент кафедри дизайну, МАУП. Київ, Україна

ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОГЛЯД НА ГЕРАЛЬДИЧНІ КОЛЬОРИ – ТЕОРЕТИЧНИЙ ДОСВІД П. В. НЕСТЕРЕНКА

Ключові слова: геральдика, герб, геральдичні кольори, педагогічний погляд, теоретичний досвід.

Liubov Ilnytska, Candidate of Philosophical Sciences Associate Professor at the Department of Design, Interregional Academy of Personnel Management

PEDAGOGICAL VIEW OF HERALDIC COLORS – THEORETICAL EXPERIENCE OF P. V. NESTERENKO

Abstract. The direction of heraldic colors to the level of pedagogical vision of methodological consolidation in the domestic scientific and artistic sphere is considered to a limited extent. The experience of the famous Ukrainian figure and art critic Petro Nesterenko is a valuable achievement for a careful study of the historical formation of heraldic specifics as a unique academic discipline.

Key words: heraldry, heraldic colors, pedagogical view, theoretical experience.

Довготривалий процес становлення споконвічної європейської геральдичної традиції на території України просторово укорінювався у збережених давніх відзнаках лицарського походження. Візуальна семантика засадничої культури видатної ідентифікації обраного історичного поступу є пріоритетним виміром дослідження геральдики – наукового світу вивчення, передусім, систематизованої каркасної інформації про героїчну емблематику консолідованого шляху накопичення знакових елементів статусної приналежності. Аналіз набутого змісту подібного зображального ресурсу висвітлення висловлювання шляхетного напрямку презентації складного набору специфічних елементів дозволяє віднаходити рубіжні компетентнісні фактори формування професійного погляду на ретрансляцію закономірного геральдичного досвіду. Відтак, при розробці практичних дизайнерських проєктів студентами профільних мистецьких закладів освіти здійснюється усвідомлене привернення уваги до візуально-історичного обсягу уніфікації попередніх епох, з метою опанування вишуканого композиційного алгоритму аналізу, з дотриманням доречного застосування гербової символіки та особливого лаконічного наповнення

Секція 2. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ПРОФІЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

специфічною кольорознавчою програмою презентації укладеного балансу збережених правил непорушної канонічності. Таку методичну кореляцію до творчих завдань фахового проходження важливо впроваджувати, керуючись професійним досвідом високої мистецької концентрації, яка вдало реалізувалася у науково-мистецькій праці Петра Нестеренка «Здобутки української геральдики доби незалежності». Слід вказати, що первинний наголос цієї роботи спирається на «естетично-художнє освоєння людиною світу». Надалі, теоретична складова геральдики, у винятковому ґатунку особливого розуміння закладеного способу уніфікації символічної інформації, прокладає експлікаційну форму сполучення закованого історично продемонстрованого знання з пояснювальним змістом: «теоретичними засадами геральдики». Саме в рамках зазначеного П. В. Нестеренком дослідного поступу теоретико-естетичного шляху взаємодії розглядаються «геральдичні кольори» як нормативний перелік групи конкретних кольорів, з історичним плином символічної характеристики колірного розміщення на гербах та гербових емблемах. Важливо врахувати, при творчому осягненні вказаного досвіду використання кольорів, що до певного колірного супроводу гербовидних зображень додається ще й найвищі ґатунки металоподобної присутності насиченого сйва: золота та срібла, у закладених відзнаках як показниках могутньої державної величі та лицарських переможних досягнень. Отже, педагогічна складова врахування П. Нестеренком кольорознавчої проблематики у світоглядному поступі геральдики – це інноваційний теоретичний досвід розробки нормативної «герботворчої» закономірності, де колір є одним із елементів утворення специфічних зображень.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-67>

Кукіль Марія, викладач кафедри графічного дизайну НАОМА. Київ, Україна

ПРОБЛЕМИ ПРОЄКТУВАННЯ ЛОГОТИПІВ СТУДЕНТІВ У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ

Ключові слова: фірмовий стиль, логотип, каліграфія.

Kukil Mariia, Lecturer at the Department of Graphic Design NAFAA

PROBLEMS OF DESIGNING STUDENT LOGOS IN MAJOR MYSTICAL PROJECTS IN UKRAINE AND CHINA

Abstract. In creating logos, Ukrainian and Chinese students do not use all the possibilities of creating a logo in the context of their cultures. Therefore, it is important to introduce the history of logos of all countries into educational materials to expand the possibilities of their creation.

Key words: corporate style, logo, calligraphy.

У вищих мистецьких навчальних закладах України на спеціальностях «графічний дизайн» та відповідних спеціальностях у Китаї одним із профільних завдань є розробка фірмового стилю обраної компанії. Це завдання базується, перш за все, на вивченні правил та можливостей побудови логотипу, який є основою проектування фірмового стилю.

Історія українського логотипу в контексті загальноєвропейського базується на історії знаків права власності (клеймо, тавро, тамга), що являє собою спрощене зображення, переважно геометричне. З початку ХХ століття аж до сьогодні така тенденція зберігається, однак з додаванням текстової частини (назвою організації або компанії). На знак накладаються декоративні традиції народної творчості, а логотип лише у вигляді напису найчастіше є побудованим без використанням традиційної української каліграфії.

В контексті цього, українські студенти після ознайомлення з теоретичною базою найчастіше обирають варіант розробки геометричного знаку з розробленим написом, а не мальованого знаку із каліграфічним написом. Для прикладу, студенти спеціальності «графічний дизайн» Київського інституту імені Бориса Грінченка та студенти Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури у 2019–2023-х роках на навчальних дис-

Секція 2. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ПРОФІЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

циплінах розробляли логотипи для вітчизняних компаній з нахилом саме на геометричну побудову знаку.

Китайська культура, на відміну від української, використовує китайське ієрогліфічне письмо, де ієрогліф або ієрогліфічна комбінація позначають фізичні об'єкти, абстрактні поняття. Тому на печатках ієрогліф з ім'ям автора чи назви компанії зображувався як знак права власності. В китайських підручниках зазначається, що знак, як зображення, походить від графічних символів племен культури Яншао III – II ст. до н.е. Проте, ця культура була практично забута. Її відкриття на початку XX століття завдяки археологічним розкопкам під керівництвом шведського археолога Ю.Андерсона, стало важливим внеском в історію китайського та світового мистецтва. Графічні символи культури Яншао дають підтвердження, що в історії Китаю були зображальні графічні знаки власності, які є прототипами сучасних європейських логотипів.

На жаль, виховані в контексті традиційної культури і не усвідомлюючи досягнення останніх років, китайські студенти Університету інформаційної інженерії у м. Цюаньчжоу розробляють знаки, які імітують традиційну каліграфію, а не побудову на базі геометричних фігур, що є вже прийнятним для графічного дизайну Китаю.

Отже, важливість вивчення і введення теорії походження логотипу та його стилістичних особливостей в різних країнах у навчальну та методичну літературу необхідне для розширення дизайнерського мислення у проєктуванні логотипів у студентських роботах.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-68>

Мельничук Анастасія, старший викладач кафедри цифрового візуального мистецтва НАОМА. Київ, Україна

ТАЇНА НЕВІДОМОГО: ОФОРТ АНАТОМІЧНИХ ЧЕРЕПІВ БУКОВИНСЬКОГО ХУДОЖНИКА ЛЕОНА КОПЕЛЬМАНА З ФОНДІВ ЧЕРНІВЕЦЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Ключові слова: Леон Копельман, образотворчість Буковини, сюжетне проектування черепів.

Anastasiia Melnychuk, Senior Lecturer at the Department of Digital Visual Arts, Lecturer of Plastic Anatomy at NAOMA, Kyiv, Ukraine

THE MYSTERY OF THE UNKNOWN: ETCHINGS OF ANATOMICAL SKULLS BY BUKOVYNIAN ARTIST LEON KOPELMAN FROM THE COLLECTION OF THE CHERNIVTSI REGIONAL ART MUSEUM

Abstract. Ukrainian fine arts and cultural and historical heritage, which have been formed over the centuries, are a significant component of our country's representation in the pan-European space. That is why today we need to understand the entire artistic heritage of Ukraine in order to create an objective history of the Ukrainian state, one of the little-known pages of which is the visual arts of Bukovyna in the first half of the twentieth century. Leon Oziasovych Kopelman is one of these artists, who constitutes an important part of the cultural and artistic heritage of Europe and Ukraine in general.

Key words: Leon Kopelman, fine arts of Bukovyna, plot design of skulls.

Українське образотворче мистецтво та культурно-історична спадщина, які формувались упродовж століть є ваговою складовою репрезентації нашої країни у загальноєвропейському просторі. Тому сьогоднішнє потребує осмислення всієї мистецької спадщини України для створення об'єктивної історії мистецтв української держави, однією з маловідомих сторінок якої є образотворчість Буковини першої половини ХХ століття. Одним із цих митців, хто становить важливу ланку культурно-мистецької спадщини Європи та України загалом є Леон Озіасович Копельман.

Відомо, що художник на початку 1920-х років закінчив єврейську гімназію в Чернівцях, а у 1924 р. вступив до Флорентійської академії мис-

Секція 2. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ПРОФІЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

тецтв, де навчався на факультеті живопису під керівництвом італійського живописця Феліче Карена, але і безмежно захоплювався графікою [2].

У фондах Чернівецького обласного художнього музею було віднайдено офорт Л. Копельмана «Композиція» (1926), на якому зображено сюжетне проєктування трьох черепів різного віку: череп молодій людині, дитячий череп, череп старечого віку. У цій роботі можна прослідкувати певний вплив експресіонізму: різкі контрасти світлотіні, які надають композиції динамічності. Дитячий череп не обмежений лінією навколо клиновидної кістки, поєднуючись з обох сторін з молодим і старечим черепами. Також художник демонструє наявні вікові відмінності, які виражаються в пластичності форми та вікових особливостях.

Даний офорт Л. Копельман створив під час свого перебування у Флоренції. Можливим є припустити, що композицію художник міг виконати у Флорентійській академії мистецтв в кабінеті анатомії, під керівництвом професора-анатома Хіругі Гуліо, або ж в майстерні живопису, де черепи могли слугувати як додатковий реквізит та методичне забезпечення з вивчення анатомії. Подібне зображення слід розглядати і з точки зору філософського аспекту, яка також притаманна італійському мистецтву. Проводячи аналогію до картини венеціанського художника Джорджоне де Кастельфранко «Три віки людини» (1500) можна зауважити, що алегорією і роздумами являється потік існування у якому важливо передати естафету майбутньому поколінню, а також переосмислення зустрічі Ісуса з молодою людиною, яка ставить собі питання, що вона може зробити, щоб отримати дар вічного життя [1, с. 99]. В цій перспективі бачення життя починає мислитись у міфопоетичній смислотворчості: воно немов окликає уявлення про себе, яке водночас окликає саме життя.

Підсумовуючи викладене, доходимо до висновку, що віднайдена робота художника Л. Копельмана «Композиція» (1926) у фондах Чернівецького обласного художнього музею є великим підґрунтям до усвідомлення зв'язку італійського мистецтва в мистецько-культурних вимірах епох, яка не втратила своєї філософії та слугує можливим матеріалом до ознайомлення з методичним підходом вивчення художньої анатомії у Флорентійській академії мистецтв. Подальше наукове мистецтвознавче дослідження слугуватиме запорукою того, що ім'я художника увійде до широкого наукового обігу і посяде вагоме місце серед когорти майстрів української та європейської образотворчості.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-69>

Nestierova Yevheniia, PhD, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine.

PAINTINGS FROM THE 1960s–1970s BY STUDENTS OF THE KHARKIV ART AND INDUSTRIAL INSTITUTE

Key words: Ukrainian art, fine art of the second half of the 20th century, painting, Kharkiv Art School

Student works from the Kharkiv Art and Industrial Institute (KhAII) from the 1960s–1970s, now part of the methodical collection of the Kharkiv State Academy of Design and Arts (KSADA), are being introduced into academic circulation for the first time. These easel paintings, created during summer practice by the ‘Interior and Equipment’ department students, depict interiors, landscape locations, and architectural structures against the backdrop of natural scenery.

The students learned to depict these scenes during practical sessions at the end of each academic year. The preserved student works from that period depict the interior of the gallery on the second floor of the main building of the then KhAII, which housed two antique figures – Apollo and Hermes – presented from complex perspectives. The work is perceived as a complete easel composition, complemented by the depiction of sculptures, artworks of that time displayed on the walls, and an open door to the workshop, allowing the artist to construct a deep pictorial space. Another painting draws attention with its composition and impressionistic style of painting. The artist balances the rhythmic play of light on the illuminated silhouettes of sculptures through perspective in the floor and ceiling planes. Besides the antique sculptures, the interior of the institute at that time was adorned with the best works of students from the sculpture department. One of the finest sculptures – a full-length portrait of a young girl – graced the internal space of the educational institution for a long time. The statue was made of bronze and is noted for its high artistic quality.

All the academic works are characterized by the distinctive features of the Kharkiv Art School, known for its realistic interpretation of nature, meticulous composition, and refined silvery color palette of tempera paintings.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-70>

Нікітін Андрій, старший викладач кафедри рисунка НАОМА. Київ,
Україна

КАФЕДРА РИСУНКА НАОМА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Ключові слова: кафедра рисунка, виставка, рисунок

Andrii Nikitin, senior lecturer at the NAFAA

DEPARTMENT OF DRAWING OF THE NAFAA ARCHITECTURE AT THE MODERN STAGE

Abstract. The exhibition activity of the Department of Drawing of the National Academy of Fine Arts and Architecture was considered, the potential of creative work of the department's teachers to popularize the art of drawing was analyzed, it was determined that the Department of Drawing acquired the status of the graduation department of the academy.

Key words: drawing department, exhibition, drawing

Кафедра рисунка є важливим науково-методичним структурним підрозділом Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Вона є зберігачем традицій школи рисунка, налічує в методичному фонді безцінні екземпляри оригінальних робіт провідних митців у галузі мистецтва і рисунка зокрема.

Приклади з колекції рисунків навчально-методичного фонду кафедри дозволяють досягнути історичний зріз, дослідити еволюцію розвитку, побачити відмінність у принципах і методах моделювання форми в просторі, яких змін зазнали засоби й концепції впроваджені в академічному рисунку на етапі його створення, хто і яким чином вплинув на його розвиток.

Виставкова зала кафедри збирає та знайомить відвідувачів із досягненнями педагогів та студентів і знаходить нових шанувальників в мистецьких колах. Таким чином мотивує студентів і абітурієнтів займатися рисувальними практиками, експериментувати й набувати досвіду в галузі мистецтва рисунку. Ця традиція набула нової потужної експозиційної хвилі та відроджує зацікавленість до рисувальної школи зокрема. Так, в 2024 році відбулися персональна виставка «Мої постановки» професора О. Белянського, звітна виставка викладачів кафедри, яка демонструє широкий спектр поглядів на мистецтво та трактування рисунку в сучасних умовах сьогодення, розкриття творчого потенціалу колективу кафедри. Виставка студентських робіт із методичного фонду кафедри «Натюрморт»

продемонструвала різноманітність концептуальних рішень і виразних технічних прийомів. Стимулом для популяризації рисунку стало проведення серед студентства виставки-конкурсу «Начерк».

На початку жовтня цього року на кафедрі рисунка була відкрита виставка «Історія», де були представлені роботи митців – завідувачів кафедри рисунка з методичних фондів з моменту її заснування і сучасних робіт, які підкреслили історичну традицію й новизну в творчості авторів. Кожен з майстрів є яскравим представником свого часу, а твори втілюють досягнення минулого та надбання сучасного.

На виставці були представлені портрети, виконані професорами С. Подерв'янським, В. Бистряковим, С. Григор'євим; цикл пейзажних робіт професора В. Магаляса; рисунки та театралізовані композиційні замальовки професора О. Белянського; рисунки, виконані з натури старших викладачів О. Михайлицького та С. Сабакаря. Окреме місце в експозиції зайняли ліногравюри професора Ю. Бондаренка, які в чергове підтвердили професіоналізм та актуальність митців кафедри в історичному аспекті та на сучасному етапі розвитку.

Відбулося оновлення наскрізних програм з дисциплін «Академічний рисунок», «Спецрисунок», «Навчальна практика з рисунка» із врахуванням потреб різних освітніх програм.

2024-2025 навчальний рік стане особливим роком для кафедри рисунка. В цьому році був здійснений перший набір на освітню програму «Анімаційний рисунок». Таким чином кафедра рисунка розширила свій статус та стала випусковою кафедрою НАОМА.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-71>

Озірна Олена, аспірантка ТІМ НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, ст. викладач ТІМ НАОМА О.І.Гомирева)

ВИХОВАННЯ МУЗЕЙНИХ ПРАЦІВНИКІВ- МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ У КИЇВСЬКОМУ ХУДОЖЬОМУ ІНСТИТУТІ НА ПОЧАТКУ 1930-х

Ключові слова: мистецтвознавство, Київський художній інститут, Музейний відділ, Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства, Л.Калениченко, ізограма.

Ozirna Olena, Postgraduate student of the Department of TIM, NAFAA
(Academic mentor: Gomyreva O. , Candidate of Art History)

IN 1928, A MUSEUM DEPARTMENT WAS ESTABLISHED AT THE KYIV ART INSTITUTE

Key words: art history, Kyiv Art Institute, Museum Department, Research Department of Art History, L. Kalenychenko, isogrammar.

В середині 1920-х між керівництвом Київського художнього інституту та науковцями-мистецтвознавцями були складні стосунки. Суперечка між Іваном Вроною та Науково-дослідною кафедрою мистецтвознавства (НДКМ), почалася у 1924 році, коли Іван Врона подав заяву на вступ до аспірантури при НДКМ та одночасно опублікував розгромну статтю про кафедру. Підпорядкування НДКМ Інституту пластичних мистецтв, який невдовзі реорганізували у Київський художній інститут, ще більше загострили ситуацію. Проте, у 1928 році, вони дійшли певного порозуміння і у КХІ, на педагогічному факультеті, було вирішено, замість художньо-музейно-екскурсійного підвідділу створити Музейний відділ з підвідділами мистецтво-теоретичним, археологічним, етнографічним, екскурсійним та історичним, як зазначено у «Мистецько-технічному ВИШі» .

У 1930 відбулася реорганізація вищої освіти за галузевими ознаками. Частина факультетів КХІ закрили, або об'єднали з іншими подібними закладами України. А директором КХІ став С. І. Томах. 1931 року першими випускниками музейного відділу педагогічного факультету КХІ стали Лука Калениченко, Людмила Кравчук, Євгенія Покровська, Галина Свідерська та Лідія Рачковська. Проте, ще 1 вересня 1930-го року Калениченко був призначений на посаду асистента і завідуючого художньо-педагогічним факультетом КХІ. Безперечно, Л. П. Калениченко вже мав досвід

керування навчальним закладом – Миргородським керамічним технікумом (1926), який раніше закінчив С. І. Томах (1922).

Під керівництвом Л. Калениченка музейний відділ зазнав суттєвих змін, відмовившись від підготовки реставраторів та археологів, і зосередившись на музейниках-мистецтвознавцях. Загалом в інституті відбувалася запекла боротьба «проти старих схоластичних методів викладання». Смертю О. Богомазова та переведенням П. Голуб'ятникова у Харківський художній інститут завершився етап викладання фортеху і на Музейному відділі. Відтепер дисципліна називалася «ізограмота», хоча у 1930/31 навчальному році на музейному відділенні від неї майже відмовилися на користь фотомонтажних виставок. Але, на наступний навчальний рік її повернули. Ізограмота для музейного відділу навчала студентів застосувати знання про те, як певні завдання розв'язувалися у різні епохи та різними художниками. Розширилася програма викладання історії мистецтва, більшість лекцій проводилися в музеях Києва, а отриманні знання закріплювалися у майстернях, де проводився «образотворчий (формальний) аналіз пам'яток мистецтва». Також, майбутні музейники займалися копіюванням доступних їм оригіналів. Оволодіння технікою фотографії залишилося частиною музейної освіти, до якої додався «технічний малюнок», який, на думку Л. Калениченка, був необхідний для майбутньої музейної та наукової праці випускників відділу.

Л. П. Калениченко очолював Музейний відділ до кінця 1934, або початку 1935 року. Одночасно він навчався в аспірантурі при Музеї західного мистецтва ВУАН. Відомо, що після повернення з евакуації в Київ, в КХІ вже не було Педагогічного факультету, він відновився на короткий час пізніше, а після створення Факультету теорії та історії мистецтва закрився остаточно.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-72>

Олійник Ганна, старший викладач кафедри архітектурного проектування НАОМА. Київ, Україна

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ СТУДЕНТІВ-АРХІТЕКТОРІВ У ПРОЦЕСІ СПІЛЬНОЇ РОБОТИ НАД ПРОЄКТОМ

Ключаві слова: архітектура, навчання, групова взаємодія, проектна співпраця

Hanna Oliinyk, Senior Lecturer at the Department of Architectural Design, NAOMA, Kyiv, Ukraine

PEDAGOGICAL ASPECTS OF THE INTERACTION OF ARCHITECTURAL STUDENTS IN THE PROCESS OF JOINT WORK ON A PROJECT.

Abstract. Creative thinking, visualization skills, the ability to solve design problems are not always a sufficient set of qualities for a full-fledged architect specialist. The skill of collective interaction is also necessary. A young architect, finding himself in a real situation, may not be ready for teamwork and cooperation with various specialists in the process of project implementation. It is possible to acquire such a skill only by working on educational projects in groups.

Key words: architecture, learning, group interaction, project collaboration.

Креативне мислення, навички візуалізації, здатність до вирішення проектних задач не завжди достатній набір якостей для повноцінного фахівця-архітектора. Необхідне також вміння колективної взаємодії. Молодий архітектор, опинившись в реальній ситуації, може бути не готовим до командної роботи та співпраці з різними фахівцями в процесі проектування. Здобути таке вміння можливо лише працюючи над навчальними проектами в групах. Результат колективної творчості, групової взаємодії, зумовлює позитивну соціалізацію, згуртує у креативні команди, дисциплінує та пришвидшує процес професійного зростання.

Одним із продуктивних засобів вирішення проблеми безколізійної соціалізації майбутніх фахівців, вважається ведення в процесі навчання колективної роботи над проектами, в основу яких покладено формування у студентів прагнення до самореалізації, структурування цілей навчання, окреслення мотиваційних аспектів, повноцінно задіяних авторських ресурсів, розвиток навичок командної взаємодії.

Минулого (2023–2024) навчального року на базі факультету архітектури НАОМА, студентам було запропоновано виконання благоїдного проекту: житло для внутрошньо переміщених осіб (ВПО) – переселенців зі зруйнованого російськими окупантами міста Бахмут. Схему генерально плану, згідно будівельних норм і правил, попередньо розробили старші викладачі дисципліни Архітектурне проектування: Г.І. Олійник, М.Ш. Гершензон і В.В. Залуцький. До співпраці долучилися небайдужі досвідчені інженери Києва: В. Г. Євдокименко, Л. Л. Байдачна, Л. І. Лук'янов. Є.Р. Мур, в рамках проекту «Re:life Ukraine», організувала тематичну співпрацю студентів та викладачів НАОМА зі студентами та викладачами Штутгартського Університету Прикладних Наук (Німеччина). Студенти 2-го курсу, згідно навчального плану, розробили житлові будинки садибного типу. Громадські будівлі та парково-спортивну зону навколо озера було запропоновано, в якості самостійної роботи, студентам 3-го курсу, які вже мали вагомий досвід попередньої розробки гуманітарних проектів парків та скверів для м. Миколаєва, під керівництвом проф. О.П. Олійник, а студентам 4-го курсу, які в рамках своїх навчальних програм мають досвід проектування громадських спруд, надали змогу запроєктувати об'єкти громадської інфраструктури. Студенти Штудгарського університету розробили та запропонували заходи щодо сталого розвитку селища. Результатом роботи була спільна презентація проекту. Та початок будівельних робіт на ділянці проектування.

У реальних умовах сучасного світу, студенти-архітектори, зокрема факультету архітектури НАОМА, мали нагоду набути надзвичайно цінний досвід виконання реального проекту великою різновіковою, інтернаціональною групою різнопрофільних спеціалістів. Виконуючи цей проект, студенти також вчилися відповідати на нагальні потреби суспільства, відчувати емпатію та відшукувати в собі здатність відповідати на неї засобами архітектурного фаху.

Спостерігаючи за реагуванням студентів на роботу в групах, можна зробити наступні висновки:

- групова робота стимулює розвиток креативності у співпраці між фахівцями;
- групова робота стимулює необхідну комунікабельність в проектній роботі;
- групова робота сприяє обміну досвідом між студентами різних рівнів фахової підготовки, різних спеціальностей та різних країн;
- групова робота стимулює вироблення спільних демократичних цінностей та “community”, об'єднує спільною метою.

Такі підходи формують нові соціально-креативні сенси, закріплюють у студентів почуття вагомості отримуваного фаху та розвивають професійні навички не лише в формі теорії, але і на практиці.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-73>

Пахомова-Власова Наталія, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського. Одеса, Україна

ПРИЙОМИ СТВОРЕННЯ СУЧАСНИХ КОМПОЗИЦІЙ У МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ З ВИКОРИСТАННЯМ ТРАДИЦІЙ СТАРИХ МАЙСТРІВ У РОБОТАХ СТУДЕНТІВ 2 КУРСУ 014 СЕРЕДНЯ ОСВІТА НА ТЕМУ «КЛАСИЧНИЙ ПЕЙЗАЖ»

Ключові слова: пуантилізм, класичний олійний живопис, вітраж, інтер'єр, масштаб.

Nataliia Pakhomova-Vlasova, Senior Lecturer at the Department of Fine Arts South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

TECHNIQUES OF CREATING MODERN COMPOSITIONS IN MONUMENTAL PAINTING USING THE TRADITIONS OF THE OLD MASTERS IN THE WORKS OF THE STUDENTS OF THE 2ND YEAR 014 SECONDARY EDUCATION ON THE TOPIC «CLASSICAL LANDSCAPE»

Abstract. The theses describe the methods of creating modern compositions in monumental painting using the traditions of the old masters by students of fine arts. Turning a classic English landscape into a monumental work of art, students are encouraged to use such techniques as watercolour painting, pointillism or to turn a picturesque landscape into a sketch for a stained glass window.

Key words: pointillism, classic oil painting, stained glass, interior, scale.

Студентам пропонуються на вибір роботи старих майстрів олійного живопису XVIII століття. Наприклад, роботи англійських майстрів. Учні розглядають картини з реалістичними пейзажами. Кожен учень повинен вибрати автора, який ближчий до нього по духу.

Пропонується працювати з аквареллю, трансформувати манеру живопису і саму техніку живопису в іншу, але зі збереженням сюжету і те-

матики зображення. Картина змінюється, втрачаючи властиві тому часу риси. Зникає ретельність і спокій у передачі стану пейзажу. Англійський пейзаж вважається дуже мирним і красивим з його спокійними фарбами, акуратністю навіть в диких місцях природи. Акварель – легка техніка в русі пензля. Вона може оживити пейзаж, надавши йому рух і свободу, так що картинка втрачає свою суху точність і зникає деталізація. Таким чином кожен учень може проявити свої здібності, створивши сучасну варіацію на тему класичного пейзажу. При цьому він може пізнавати нове для себе, уважно стежачи за ходом думки й пензлями автора. Саме тому дається таке завдання.

У цьому ж контексті класичний англійський пейзаж може бути перетворений за допомогою пуантилізму, батьківщиною якого заведено вважати Францію. Учні можуть зробити вільний варіант цього примірника, але в техніці дрібних штрихів, працюючи крапками. Знову з'являється інше сприйняття їхньої роботи. Виникають сонячні флюїди, розсіювання світла на фотони, на кольори спектра. Все це в сукупності створює нову реальність, хоча пейзаж залишається колишнім – класичним. Техніка акварелі з дрібних мазків дещо сухувата, але під шаром крапок є шар кольору. Крапками відбувається тільки лесування поверхні роботи. Учень бачить результат і враховує всі нюанси зміни початкового пейзажу. Можна зробити висновок, що техніка живопису впливає на емоційний настрій картини. При цьому автор все ж таки вгадується. Це все той же англійський класичний пейзаж, але з іншим підходом.

Третім варіантом перетворення пейзажу є виконання в незвичному жанрі – монументального живопису в інтер'єрі. І це найскладніше завдання на тему «Класичний пейзаж». Учні необхідно перейти в інший масштабний вимір і перенести цей пейзаж в інтер'єр архітектурного об'єкта. Крім того, матеріал роботи абсолютно новий – кольорове скло.

Звичайно, на заняттях не йде мова про виконання роботи з матеріалу, з використанням скла і металу. Йдеться про композицію класичного пейзажу. Робиться вільна копія, як ескіз до вітража. Наприклад, на цілу стіну в холі готелю поруч з місцем реєстрації. Так це буде перше, що побачить гість – картина зі скла. Вона миттєво налаштовує на потрібний лад. У цьому полягає важливість монументально-декоративного мистецтва. Ескіз робиться учнем за всіма правилами роботи над вітражем. У майбутньому, можливо, вдасться вліпiti цей ескіз в життя. Але потрібно вибрати стиль, який відповідає оригінальній картині, на основі якої виконується вся робота.

Рішення перетворити картину в вітраж складне і цікаве. Приклади вже є, і вони успішні. Занурення в історію класичного пейзажу завжди налаштовує глядача на сприйняття безперервності історії, як живопису, так і життя в цілому. І звичайно ж, наявність цього виду монументального

Секція 2. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ПРОФІЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

мистецтва має відповідати призначенню об'єкта, де він знаходиться. Учні, які працюють над такими завданнями, вчать розв'язувати такі питання заздалегідь. Що стосується вітражного малюнка, то тут потрібно дуже уважно поставитися до зображення в олійному живописі й дуже точно підбирати деталі, зберігаючи цілісність. Автор оригіналу повинен бути впізнаваним, але й учневі потрібно внести в образ своє бачення. Це синтез мистецтва.

До такої композиційної роботи можна додати ще кілька варіантів перетворення класичного пейзажу, не втративши при цьому сенсу, тематики, рішення оригіналу і впізнаваності роботи. Це призводить до збереження спадкоємності традицій у мистецтві та показу класичних творів як основи для створення сучасних. Крім того, така робота розширює кругозір і розкриває можливості самого учня. Він відшліфує своє ремесло, щоб у майбутньому створювати власні роботи. Саме в цьому і полягає його навчання.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-74>

Пилипенко Іван, професор кафедри цифрового візуального мистецтва
НАОМА. Київ, Україна

ПРОГРАМА НАВЧАННЯ МАЙСТЕРНІ ПОРТРЕТУ І ЖАНРУ ПІД КЕРІВНИЦТВОМ ФЕДОРА КРИЧЕВСЬКОГО (на основі архівних матеріалів)

Ключові слова: Українська академія мистецтва, Ф.Кричевський, методика викладання, навчальна програма, архівні джерела.

Pylypenko Ivan, Professor of the Department of Digital Visual Art, NAOMA

TRAINING PROGRAM PORTRAIT AND GENRE WORKSHOP UNDER THE GUIDANCE OF FEDOR KRYCHEVSKY (based on archive materials)

Abstract: The article is devoted to the creative, theoretical, and pedagogical activities of the famous Ukrainian artist Fedir Krychevsky. The source of this research is materials from the State Archives of Higher Authorities of Ukraine. Keywords: Ukrainian Academy of Arts, F. Krychevsky, teaching methods, curriculum, archival sources.

Державний архів вищих органів влади зберігає унікальний документ – «Програму навчання по майстерні Ф.Кричевського (станкове малярство)», датовану 1922-1923 навчальним роком. З архівних джерел відомо, що майстерня портрету і жанру, очолювана видатним українським живописцем, одним з фундаторів Української академії мистецтв Федором Григоровичем Кричевським (1879-1947), у 1920-ті була найчисельнішою (налічувала більше половини всіх студентів Академії). Збережена учбова програма дозволяє провести аналіз творчо-методологічних аспектів викладання фахових дисциплін в майстерні професора Ф.Кричевського, який утверджував в Академії засади реалістичної художньо-педагогічної системи навчання.

Програма містила такі позиції:

для першого курсу: 1) праця з натури (олія, темпера, пастель); 2) елементарні закони композиції; 3) теорія малярства;

для другого курсу: 1) праця з натури; 2) портрет; 3) композиція (натурний побутовий жанр); 4) теорія малярства, лінія, світло і колір і взаємвідношення їх; 5) техніки старого і нового малярства;

**Секція 2. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ПРОФІЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН
У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ**

для третього курсу: 1) праця з натури; 2) портрет; 3) композиція (натурний побутовий жанр); 4) теорія малярства, колорит форма-контраст-ритм-поверхня-інтервал; 5) техніки старого і нового малярства; 6) технологія матеріалів;

для четвертого курсу передбачалась: самостійна праця на вільні і задані теми.

У небагатослівному тексті програми проявлена чітка структурно-логічна система навчання, спрямована на виховання художника, здатного розкрити свій творчий потенціал у сюжетній картині, створеній олійними фарбами на полотні.

Подальший аналіз творчо-методологічних аспектів викладання фахових дисциплін в майстерні Ф.Кричевського відкриває нові перспективи дослідження УАМ в перші десятиліття існування, дозволяє дослідити педагогічну діяльність талановитого живописця, що стала складовою творення української художньої школи

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-75>

Піскунов Євген, старший викладач кафедри живопису та композиції
НАОМА. Київ, Україна

ДО ПИТАННЯ РОЗРОБКИ РОБОЧОЇ ПРОГРАМИ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «МОРФОЛОГІЯ ТА АНАТОМІЧНИЙ РИСУНОК»

Ключові слова: пластична анатомія, педагогіка, анатомічний рисунок

Yevhen Piskunov, Senior Lecturer at the Department of Painting and
Composition of the National Academy of Arts of Ukraine

ON THE ISSUE OF DEVELOPING A WORK PROGRAM FOR THE DISCIPLINE “MORPHOLOGY AND ANATOMICAL DRAWING”

Abstract. The article highlights the need to update the «Plastic Anatomy» course program in line with contemporary educational approaches and teaching practice. It proposes the inclusion of a morphology module that allows comparative analysis of anatomical forms in humans, animals, plants, and inanimate nature. The program is designed for second-year bachelor's students studying life model drawing and aims to develop spatial thinking and an understanding of anatomical form in motion. Knowledge assessment includes module tests, examinations, and the compilation of a practical task album. The updated program is integrated with other artistic disciplines such as drawing, painting, sculpture, design, and restoration.

Keywords: Plastic Anatomy, Pedagogy, Anatomical Drawing

Однією з проблемних точок дисципліни «Пластична анатомія» є відсутність модернізації робочої програми з цієї дисципліни та виокремлення вивчення остеології і міології. Необхідність розробки програми обумовлена декількома факторами, а саме: сучасними реаліями, технологічними особливостями та умовами учбового процесу, необхідністю вдосконалення практики викладання дисципліни, опрацювання і систематизація практичного досвіду викладання дисципліни. В межах новлення програми пропонуються долучити до програми модуль з лекцій по морфології, науки про форму, де наочним методом порівняльного аналізу буде викладено матеріал з анатомії тварин, принципів будови рослинного світу та неживої природи.

Секція 2. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ПРОФІЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Оновлена програма передбачена для студентів II курсу освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр», які навчаються рисунку живої моделі, опановуючи емпіричні пізнання форми і положення тіла в різних станах руху (статика та динаміка), відповідно послідовності засвоєння навчального матеріалу з дисципліни «Морфологія та анатомічний рисунок». Студент опановує теоретичні знання з морфології живого тіла не лише людини, а й тваринного та рослинного світу, пізнає пластичні особливості форм та вчиться розвивати їх об'ємно-просторове бачення під час практичних занять, аналізує закони будови форм і принципів їх зображення на площині.

Теоретична складова дисципліни формує у студента розуміння предмету, дає йому ґрунтовну наукову базу у підготовці до практичних завдань з анатомічного рисунку. Успішне виконання завдань для самостійного виконання проявляє рівень засвоєння матеріалу, який було опрацьовано з викладачем в аудиторії. Головна мета семінарських занять – розвинути вміння самостійно шукати необхідний матеріал і презентувати його аудиторії професійною мовою, використовувати принципи порівняльного аналізу, презентації наочного матеріалу, абстрактного бачення; вміння критично мислити, ставити аргументовані питання. Студент має можливість приєднатися до глибокого та всебічного аналізу і колективного обговорення основних проблем курсу, навчатись творчо застосовувати отримані знання на практиці.

При вивченні кожного змістового модулю передбачається виконання студентами модульної контрольної роботи. Модульна контрольна робота виконується, як правило, на спеціально запланованих практичних заняттях. В кінці семестру, як форма контролю, проводиться екзамен, який складається з теоретичного опитування, виконаних студентами анатомічних рисунків та самостійних робіт до альбому практичних завдань і контрольного модулю на задану тему. Екзаменаційні роботи естетично оформляються, підписуються і після оцінювання повертаються студентам на зберігання до закінчення IV курсу, оскільки альбом практичних завдань з даної дисципліни стає допоміжним матеріалом при створенні художнього дипломного проекту.

Робоча програма навчальної дисципліни може бути використана під час вивчення наступних навчальних дисциплін (прореквізити): академічний рисунок, крос-медійний рисунок, станковий живопис, монументальний живопис, композиція, графіка, графічний дизайн, сценографія, скульптура, реставрація творів станкового та монументального живопису, реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва, архітектура.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-76>

Пукліч Ольга, аспірантка ХДАДМ (науковий керівник к.т.н., доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Долуда А.). Харків, Україна

ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ЄГОРА ШРЕЙДЕРА

Ключові слова: український імпресіонізм, живопис, харківська пейзажна школа, художні студії.

Puklich Olga, postgraduate KSADA Head of scientific work A. Doluda

PEDAGOGICAL LEGACY OF EGOR SHREIDER

Abstract. Egor Shreider, along with Serhii Vasylykivskiy, Petr Levchenko, Mykhailo Tkachenko, Mykhailo Berkos, Mykola Burachek, is a representative of the Kharkov landscape school. In 1875, the artist opened the first private art studio in Kharkov. he artist was fond of plein air painting and wrote sketches. Shreider's students were Levchenko, Tkachenko, Zarubin, Dosekin, Dela-Vos-Kardovska, Zefirov, Kotlyarevska, Istomin.

Key words: Ukrainian impressionism, painting, Kharkov landscape school, art studios.

Єгор Шрейдер, поряд з Сергієм Васильківським, Петром Левченком, Михайлом Ткаченком, Михайлом Беркосом, Миколою Бурачеком є представником харківської пейзажної школи.

Художник-новатор в 1875 році відкриває в Харкові першу приватну художню студію та обирає для себе шлях розвивати понад третину століття у нас ще такий тоді невизнаний напрямок в мистецтві, як імпресіонізм. Як відомо з публікацій Л. Соколюк, Т. Касьяненко, Л. Русакової, Є.Шрейдер отримав європейську художню освіту – навчався в Мюнхенській, а згодом в Штутгартській академії. Досить довгий час, як педагог-художник, стажувався та працював у Західній Європі. За картину «Малоросійський пейзаж з вітряками» отримав звання класного художника Санкт-Петербурзької академії мистецтв.

Серед художників, творчістю яких надихався Є. Шрейдер – митці барбізонської школи – Руссо, Коро, Мілле, Діаза, Добіньї, та імпресіоністи. Шрейдера приваблював пейзаж настрою, який тоді набув поширення. Художник захоплювався плернерним живописом та писав етюди. Першим серед харківських художників Шрейдер почав переглядати всю систему створення пейзажної картини, зважаючи на нові тенденції щодо етюдності. Він повністю відкидає умовний поділ на плани, надаючи простору гли-

Секція 2. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ПРОФІЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

бину і протяжність, запроваджуючи діагональні побудови, фрагментарні композиції.

Як зазначено у виданні «Харківська школа рисунка», навчання у студії Шрейдера позбавлене будь якої академічної схоластики, живе і збагачене ентузіазмом вчителя, вдало кваліфікувало учнів. Як пейзажист Шрейдер багато уваги приділяв викладанню цього жанру. У студії він часто ставив натюрморти, використовуючи гілки різних дерев, кущів, що могло би потім допомогти при роботі на пленері.

Основним принципом системи навчання в студії Є. Шрейдера була робота з натурою. Це було по-провінційному старомодним на тлі різноманітних новітніх авангардних тенденцій у європейському мистецтві. Але саме таке уявлення про мистецтво стало основою та головною характерною особливістю одного з кращих учнів Шрейдера – Г.С. Верейського. Також учнями Є.Є Шрейдера були такі відомі художники другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст., як П.О. Левченко, М.С. Ткаченко, В.І. Зарубін, М.В. Досекін, О.П. Дела-Вос-Кардовська, К.К. Зефіров, М. Є. Котляревська, К.М. Істомін та ін.

В огляді виставки учнівських робіт студії Шрейдера критики відзначали, що вчитель занадто велику увагу звертає на швидкість початкового рисунка, бо швидше за все він прагнув розвинути в учнях важливу для пейзажистів якість швидко працювати на природі.

Створюючи студії в Харкові, Катеринославі, Ялті, Шрейдер був провідником нових мистецьких ідей як у художній освіті, так і у пейзажному живописі, його студії надавали можливість для експериментування в навчальному процесі та здійснювали підготовку до вступу у вищі художні навчальні заклади.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-77>

Тихонюк Олена, кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. завідувача кафедри дизайну НАОМА. Київ, Україна

СИНЕРГІЯ ПРОФЕСІЙНО-ОРІЄНТОВАНИХ ДИСЦИПЛІН У ПІДГОТОВЦІ ГРАФІЧНИХ ДИЗАЙНЕРІВ: ІНТЕГРАЦІЯ ТА УЗГОДЖЕННЯ НАВЧАЛЬНИХ ЗАВДАНЬ МІЖ ПРЕДМЕТАМИ

Ключові слова: графічний дизайн, міждисциплінарні зв'язки, професійно-орієнтовані дисципліни.

Tykho niuk Olena Volodymyrivna, PhD in Art History, Associate Professor
Acting Head of the Department of Design NAFAA

SYNERGY OF PROFESSIONALLY-ORIENTED DISCIPLINES IN THE TRAINING OF GRAPHIC DESIGNERS: INTEGRATION AND COORDINATION OF EDUCATIONAL TASKS ACROSS SUBJECTS

Abstract. This presentation addresses the harmonization of academic tasks between various disciplines within the Department of Design to cultivate a holistic professional approach among students. Particular attention is given to the importance of interdisciplinary collaboration, allowing students to develop skills for solving complex creative challenges and preparing for real-world projects.

Key words: graphic design, interdisciplinary connections, professionally-oriented disciplines.

Узгодження навчальних завдань між різними предметами є надзвичайно важливим аспектом у підготовці студентів-графічних дизайнерів, оскільки воно сприяє формуванню цілісної та системної професійної компетентності. Графічний дизайн – це сфера, яка вимагає від студентів різнобічних знань і навичок. Кожна дисципліна в рамках навчальної програми – від композиції до типографії, комп'ютерної графіки чи основ візуалізації об'єкта – покликана формувати окремі компоненти цих навичок. В реальній практиці дизайнер працює у тісній взаємодії з різними фахівцями: ілюстраторами, аніматорами, маркетологами тощо. Однак лише за умови їх узгодження можна створити повноцінну професійну картину. Розуміння того, як різні елементи дизайну взаємодіють між собою, допо-

Секція 2. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ПРОФІЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

магає студентам краще розуміти взаємозв'язки між окремими частинами проекту, їхню роль та вплив на загальний результат.

Узгоджені завдання допомагають студентам поєднувати різні дисципліни в рамках одного проекту. Наприклад, знання з курсів візуальної мови допомагають під час створення зображень для плакату та формалізації, а навички роботи з формотворення можна використовувати у дизайні пакування або інтерактивних проектах. Такий підхід розвиває вміння студентів працювати в умовах реальних проектів, де інтеграція різних напрямків є ключовою вимогою.

Узгодження завдань також допомагає уникнути перевантаження студентів і дублювання знань. Викладачі можуть ефективніше планувати навчальні програми, зменшити кількість однотипних завдань та краще розподіляти робоче навантаження студентів.

Прикладами міждисциплінарних зав'язків у навчальному процесі кафедри дизайну НАОМА є взаємоузгодження послідовності вивчення графічних редакторів із потребою виконання проектів по інших дисциплінах семестру. З іншого знання програмних продуктів, таких як Adobe Illustrator, Photoshop, та інші програми для комп'ютерної графіки, без розуміння основ композиції буде лише механічною роботою з інструментами. Студенти повинні вміти вибирати та використовувати інструменти комп'ютерної графіки, враховуючи композиційні завдання: створення балансу між елементами, вибір правильного масштабу, акцент на головних об'єктах композиції тощо.

Узгодження навчальних завдань з дисциплін "Комп'ютерна графіка" та "Композиція" є важливою складовою підготовки майбутніх фахівців у сфері графічного дизайну. Ці дисципліни, хоча й різні за своїм змістом та методами навчання, тісно взаємопов'язані в процесі формування професійних компетенцій студентів.

Міждисциплінарні зв'язки між дисципліною «Основи візуалізації об'єкта» та завданнями з «Композиції» що стосуються формалізації об'єкту, вивченням побудови логотипу та подальші завдання з плакату є важливим елементом у формуванні у студентів графічного дизайну комплексного та цілісного підходу до візуального мислення і творчої діяльності. Міждисциплінарна взаємодія між цими дисциплінами дозволяє студентам глибше розуміти процес переходу від об'єктного зображення до графічної стилізації, від форми до символу. Це забезпечує цілісний підхід до виконання творчих завдань, допомагає розвивати вміння мислити абстрактно та знаходити візуальні рішення для складних задач у графічному дизайні.

Таким чином, узгодження завдань між різними дисциплінами допомагає формувати у студентів графічного дизайну не лише глибокі знання та навички, але й системне мислення, необхідне для успішної професійної діяльності.

СЕКЦІЯ 3. КЛАСИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЗАХОДУ І СХОДУ

Керівники: *Денисюк Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА; Рижова Олександр, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА*

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-78>

Антонюк Олександр, здобувач наукового ступеня доктора мистецтв НАОМА (науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Ю.В. Романенкова).

ВІДОБРАЖЕННЯ ТЕМИ ВІЙНИ У ГРАФІЧНИХ ТВОРАХ ХУДОЖНИКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Ключові слова: художники ХХ століття, графічне мистецтво, війна, Отто Дікс, Фернан Леже, Пабло Пікассо.

Oleksandr Antoniuk, postgraduate student, NAFAA (Academic mentor: professor Yulia Romanenkova)

REPRESENTATION OF THE THEME OF WAR IN THE GRAPHIC WORKS OF ARTISTS OF THE 20TH CENTURY

Abstract. The article examines the representation of the theme of war in the graphic works of three artists of the 20th century, namely: Otto Dix, Fernand Léger and Pablo Picasso. Their approaches to reproducing the horrors and consequences of war events are analyzed through graphic art, through which each of them conveys their own vision and experience. The article emphasizes the importance of graphics as a means of documenting the horrors of war.

Key words: artists of the 20th century, graphic art, war, Otto Dix, Fernand Léger, Pablo Picasso.

Тема війни відіграє важливу роль у творчості багатьох художників ХХ століття. Світові війни та локальні збройні конфлікти цього періоду змінили суспільну свідомість загалом, вплинувши також і на світобачення митців. Зокрема, графіка стала потужним засобом відображення реалій війни, а також рефлексій на наслідки воєнних подій завдяки виразності лінії, контрастам і драматичній символіці. Віддаючи належне тому, що

було зроблено попередниками, слід розглянути творчість трьох видатних художників ХХ століття – німецького художника Отто Дікса, французького митця Фернана Леже та іспанського майстра Пабло Пікассо, кожен з яких по-своєму відображав тему війни.

Німецький художник Отто Дікс, учасник Першої світової війни, створив цикл офортів під назвою «Війна» (1924), де реалістично зобразив жахіття, свідком яких він був на фронті. У своїх роботах Дікс акцентував увагу на стражданнях солдат, що беруть участь у бойових діях, а також на руйнуваннях, які приносить війна. Його графіка була позначена жорсткими, часто різкими лініями, за рахунок чого вона ще яскравіше описує агресію та насильство. Відомий офорт «Траншея» зображує, як земля стає ареною трагедії, заповненою понівеченими тілами. Вибір графіки як засобу творчого вираження дозволив Діксу передати гостроту своїх вражень і створити візуальний архів воєнного досвіду.

Французький художник Фернан Леже працював під час Другої світової війни. Він використав абстракцію, щоб показати, як війна перетворює людей на деталі великого механізму. У графічних роботах Леже механічні форми та фрагментовані фігури відображають безособову силу війни, що знищує людське життя. Його роботи показують, як війна дегуманізує і руйнує звичний порядок. За допомогою насиченої композиції та геометричних форм Леже підкреслив безособовість війни, втілюючи її образ як суцільний хаос та велику машину смерті, що захоплює і перемелує все на своєму шляху.

Іспанський художник Пабло Пікассо, створюючи графічні серії під час громадянської війни в Іспанії, висвітлював тему страждань цивільного населення. Відомий своїм антивоєнним посланням у «Герніці», він також створив низку графічних робіт, присвячених бомбардуванням і трагедії мирних жителів. В його офортах і літографіях фігури людей часто спотворені, а вирази обличчя відображають паніку і безвихідь. За допомогою грубих ліній і контрастів Пікассо передав глибокий емоційний заряд і напругу. Його графіка стає своєрідним символом жахів, які війна приносить у життя простих людей, демонструючи, що мистецтво може набувати своєрідної форми протесту проти насильства.

Роботи Отто Дікса, Фернана Леже і Пабло Пікассо, хоча й відрізняються стилістично, мають спільну рису – вони не просто документують жахи війни, а й намагаються показати її руйнівний вплив на людей і суспільство. Дікс використовує деталізований реалізм, щоб створити майже фотографічні зображення боїв і страждань. Леже, навпаки, використовує абстракцію, щоб передати хаос і відчуження, викликані війною. Пікассо ж акцентує на символізмі й експресії, показуючи, як війна торкається мирних жителів. Таким чином, три художники поєднують різні стилі та підходи, щоб розкрити тему війни з різних точок зору.

Тема війни у творчості художників ХХ століття є важливим елементом як культурної пам'яті, так і суспільного протесту проти війни. Роботи Отто Дікса, Фернана Леже та Пабло Пікассо залишаються значущими свідченнями того, як війна впливає на особистість і суспільство в цілому. Кожен з них знайшов свій стиль і метод, щоб передати жорстокість і руйнування, які приносить війна. Їхній внесок підкреслює важливість графіки як виразного засобу втілення історичних подій і людських переживань, роблячи ці роботи актуальними для наступних поколінь.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-79>

Wu Yiting, Graduate Student at the Department of Painting, KSADA
(Academic mentor: Doctor of Arts, Associate Professor, Head of the
department of painting KSADA M.Kovalova)

THE IMAGE OF THE “BOOK BOY” IN THE PAINTING OF DYNASTIC CHINA

Key words: fine arts, painting, China, children’s images

The prerequisite for the spread of children’s images in the painting of dynastic China (2070 BC-1911) is the prototypes of nobility children or “learned children”, playmates and study companions, members of the imperial court. As for the “book boy,” he was a personal servant of a scholar in ancient society who accompanied “literary men” and had a high level of education, unlike ordinary servants. In Chinese history, there are many stories and legends about the selection of children and the examinations for the position of a “book boy”. He had to be intelligent and clever, as well as have certain skills in poetry, calligraphy, and painting. According to the records of Zhao Guang, a student of the Song Dynasty painter Li Gonglin (960-1279), book boy was very talented in terms of drawing. Not only painted scrolls, but also ancient legends and poems are devoted to the relationship between scholars and “book boys”.

Images of “book boys” in Chinese painting had established iconographic features that distinguished them from other children’s images. Firstly, the image of “book boy” was never devoted to a separate composition; it was always a complement to the picture with the image of a scholar. Secondly, in traditional painting scrolls, the image of a boy is of secondary importance and never becomes the center of a genre work. This method was to achieve the compositional balance of the painting in terms of the plot, but the presence of this character was mandatory in the painting, which testified to the status and well-being of the scholar-literary figure. The figure of the “book boy” was placed by Chinese artists in the corner of the painting, or as a barely visible silhouette next to mountains, trees, or rocks, always maintaining a certain character of secondary importance.

This distance and position allowed to achieve a balanced composition both in terms of painting visual effect and in terms of the etiquette system of feudal society. The boy’s position and the distance between him and his master reflect the ethical order of master and servant. In the creation of ancient Chinese domestic painting, the ethical order has always been an extremely important creative criterion. Artists usually embodied the “dignity” and “modesty” of this character through their proportions, simple clothing and lack of jewelry, etc. In these paintings, the static pose of the “book boy” set off the dynamic figure of a scholar playing the xiang, musical instruments or drinking tea.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-80>

Денисюк Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА

СЕВЕРИН БОРАЧОК – ОРГАНІЗАТОР ТА УЧАСНИК ГРУПИ «ПАРИЗЬКИЙ КОМІТЕТ»: ДО СТОРІЧЧЯ ЗАСНУВАННЯ ГРУПИ

Ключові слова: польське мистецтво, «Паризький комітет», Северин Борачок, Краківська академія мистецтв, українські митці у Парижі.

Olha Denysiuk, PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Theory and History of Art, NAFAA, Kyiv, Ukraine

SEWERYN BORACHOK – AN ORGANISER AND MEMBER OF THE PARIS COMMITTEE: ON THE CENTENARY OF THE GROUP'S FOUNDING

Abstract. The report explores the creative path of the Ukrainian artist Severin Borachok in the context of his participation in the Paris Committee on the occasion of the 100th anniversary of its foundation. Borachok, the only Ukrainian in this Polish artistic group, played a significant role in shaping the artistic landscape of the early 20th century. The report focuses on his work of the 1920s and 1930s, emphasising the importance of further research into his almost unexplored oeuvre.

Key words: Polish art, „Komitet Paryski”, Seweryn Borachok, Krakow Academy of Fine Arts, Ukrainian artists in Paris.

У 2024 році відзначається сто років з часу заснування одного з найважливіших мистецьких угруповань Польщі ХХ століття – Паризького комітету (“Komitet Paryski”). З цієї нагоди у краківському музеї Чапських (філія Національного музею у Кракові) було організовано виставку «Капісти. 100 років», де серед робіт польських митців представлено два пейзажі відомого художника української еміграції – Северина Борачка (1898-1975). Окрім того, було проведено ряд наукових заходів, у т.ч. конференція під назвою «Довге життя капістів» (17-18 жовтня 2024 року).

Дослідження творчості Северина Борачка в контексті його участі в «Паризькому комітеті» є надзвичайно важливим, оскільки цей період його діяльності залишається найменш вивченим. Завдяки теперішнім можливостям доступу до приватних архівів його колег Яна Цибіса, Юзефа Чапського, Юзефа Яреми, стали відомими нові факти з його творчого шляху, зокрема листування, яке вів С. Борачок із польськими митцями.

Паризький комітет, членів якого згодом стали називати «капістами» (від абрєвіатури К.П.), був створений студентами Краківської академії мистецтв у 1923 році з практичних міркувань. Їх метою було кількामीсячне навчання живопису у Парижі під керівництвом професора Юзефа Панькевича, щоб там поглиблювати мистецьку освіту. Поїздка відбулася у вересні 1924 року та тривала сім років – більшість учасників повернулись до Польщі 1931 року. Серед них були відомі зараз польські митці: Ян Цибіс, Ганна Рудська-Цибісова, Юзеф Чапський, Зигмунт Валішевський, Артур Нахт-Самборський, Пьотр Потворовський, інші та українець Северин Борачок. Перебування в Парижі мало глибокий вплив на їхню творчість: вони перейняли любов до кольору та світла, відмовляючись від реалістичних зображень на користь емоційного вираження. Основними жанрами, у яких працювали «капісти», були пейзажі, натюрморти та портрети.

Северин Борачок, досяг перших значних успіхів у складі цієї групи у 1929 році, коли разом із Я. Цибісом та іншими членами групи здобув нагороду в конкурсі, організованому тогочасним послом Польщі у Франції та Об'єднанням польських художників у Парижі. Його картини експонувалися на всіх виставках «Паризького комітету»: в паризькій галереї «Зак» (1930 р.), галереї Моос в Женеві (1931 р.), двічі у Варшаві – в Польському Мистецькому Клубі (1931 рік), в Інституті Пропаганди Мистецтва (1934 рік), познанському Салоні 35 (1938 рік), а також у всіх пересувних виставках, які була показані у провінційних містечках тогочасної Польщі.

У 1930-х роках С. Борачок також брав участь у виставках українських митців у Львові та Парижі. На жаль, більшість його творів 1920-1930-х років не збереглася, що значно ускладнює оцінку мистецької спадщини митця. Проте час від часу вони з'являються на мистецьких аукціонах у Польщі, що підвищує інтерес до його робіт.

«Капісти» мали ключовий вплив на розвиток польського живопису після Другої світової війни. Багато з них стали викладачами в академіях мистецтв і формували наступні покоління польських художників. Що стосується Северина Борачка, то його роль як учасника Паризького комітету і вплив на мистецьку сцену є безсумнівними. Творчість митця досі залишається маловивченою, хоча інтерес до його спадщини у Польщі тільки зростає. Безумовно, ґрунтовне мистецтвознавче дослідження живописної спадщини С. Борачка зараз на часі.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-81>

Дмитракова П., магістрантка кафедри живопису і композиції НАОМА (науковий керівник: кандидат педагогічних наук, доцент кафедри живопису і композиції НАОМА Т. В. Козак)

МИСТЕЦТВО АНРІ МАТИССА: ОСНОВНІ АСПЕКТИ МОДЕРНІЗМУ

Ключові слова: мистецтво, модернізм, Анрі Матісса

Dmytrakova P., master's student, Department of Painting and Composition of NAOMA (Academic mentor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Painting and Composition Department of NAOMA T. Kozak)

THE ART OF HENRI MATISSE: THE MAIN ASPECTS OF MODERNISM

Abstract. The work of one of the most original representatives of fine art of the 20th century – Henri Matisse and his work called “Dance”. Primitive people, whom A. Matisse felt in red, also perform a fiery dance, holding each other's hands at this time.

Key words: art, modernism, Henri Matisse

Анрі Матісс був видатним французьким художником, чия творчість значно вплинула на розвиток модернізму. Його роботи відрізняються використанням яскравих кольорів і простих форм, що передають емоційний заряд.

Один з його найвідоміших творів – «Танець» (1909-1910), у якому він зобразив п'ять оголених фігур, що рухаються в колі, виражаючи радість і свободу. Цей твір символізує кооперацію, гармонію та енергію спільного танцю. Колір у Анрі Матісса є важливим аспектом, він використовує його, щоб підкреслити емоції. Червоний, зелений і блакитний кольори в «Танці» створюють яскравий і живий контраст, що посилює відчуття руху.

Також, творчість Анрі Матісса вплинула на розвиток модернізму. Основні аспекти його внеску в модернізм:

1). Фовізм: Анрі Матісс був лідером фовістів – групи художників, які активно експериментували з кольором, використовуючи чисті, інтенсивні відтінки. Вони вважали, що колір може передавати емоції і настрої краще, ніж детальне зображення реальності.

2). Гармонія форм: Художнє мистецтво Анрі Матісса часто характеризується простими, але виразними формами. Він зосереджувався не лише

на зображенні предметів, але і на візуальному сприйнятті через кольорові та композиційні структури.

3). Тематика: У своїй творчості Анрі Матісс зображував пейзажі, натюрморти, портрети та сцени з життя. Часто він звертався до теми танцю, що символізує свободу та радість.

4). Пізні роботи: Пізніше в житті Анрі Матісс експериментував з кольоровими паперовими колажами, створюючи так звані «вирізки», які також відрізнялися новаторським підходом до форми і кольору.

5). Вплив на інших художників: Творчість Матісса вплинула на багато інших художників, як на своїх сучасників, так і на майбутні покоління, і сприяла розвитку нових напрямків у живопису.

Художник Анрі Матісс залишив по собі величезну спадщину, і його роботи досі викликають захоплення і вивчення в контексті сучасного мистецтва. Художнику подобалася гра кольорів та поєднання сприйняття простору. Зміна масштабу у творчості Анрі Матісса є результатом того, що ми, стоячи перед його фігурою, змінюємо свою позицію. Завдяки його експериментам із перспективою глядач зображення повинен стати учасником сцени, яка переглядається, щоб повністю відчувати її. Також з певністю можемо стверджувати про великий внесок в модернізм.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-82>

Копанський Тарас, аспірант НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доц. каф. графічних мистецтв НАОМА, Н. Сергєєва)

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ ІЛЮСТРАЦІЙ СЕРДЖІО ТОППІ

Ключові слова: Серджіо Топпі, композиція, контраст, асиметрія, ілюстрація.

Kopansky Taras, Postgraduate NAFAA (Academic mentor: Candidate of Art Studies, associate professor of the Department of Graphic NAFAA, Sergeeva N.)

COMPOSITIONAL FEATURES OF SERGIO TOPPI'S ILLUSTRATIONS

Abstract. Sergio Toppi's illustrations are characterized by unique compositional elements such as scale contrast, fragmentation, and dynamic asymmetry. His works emphasize vertical compositions and make use of negative space to enhance focal points, creating layered and multidimensional visual experiences. This approach developed early in his career while working on encyclopedic projects, where the need to convey complex information on limited space led him to refine these techniques. Toppi's method diverges from classical schemes, resulting in expressive and visually engaging compositions.

Key words: Sergio Toppi, composition, contrast, asymmetry, illustration.

Серджіо Топпі (1932–2012) відомий своїми неповторними композиційними рішеннями, які стали візитівкою його творчості. Його ілюстрації базуються на принципах, що порушують класичні канони та створюють унікальні візуальні ефекти, що суттєво вплинули на графічне мистецтво Європи. Однією з ключових особливостей є використання контрасту масштабів, що дозволяє фокусувати увагу на певних елементах. Великі домінуючі фігури виділяються на тлі дрібних деталей, утворюючи багатоплановість та глибину. Такий прийом додає композиціям динамізму, а використання негативного простору підсилює акцент на головних образах, ізолюючи їх від загального фону.

Фрагментарність та колажність є ще одним важливим компонентом, що дає змогу Топпі створювати цілісні композиції з окремих, самостійних елементів. Його роботи нагадують кінематографічні послідовності, де кожен візуальний блок є частиною загальної історії. Абстрактні елементи

часто поєднуються з реалістичними деталями, створюючи враження руху та взаємодії.

Асиметрія в композиційних рішеннях додає роботам Топпі експресивності та динаміки. Вона створює відчуття спонтанності та живого руху, де кожен елемент працює на загальне посилення ефекту, залишаючись при цьому самостійним акцентом. Асиметричні ритми й хаотичні компонування дозволяють уникнути статичності, що властива класичним схемам, та додають композиції драматичності.

Використання негативного простору відіграє не менш важливу роль, підкреслюючи центральні елементи та надаючи їм більшої виразності. Порожні зони не перевантажують композицію деталями, а навпаки, створюють атмосферу спокою або напруги, допомагаючи сконцентруватися на найважливішому.

Варто зазначити, що такі композиційні підходи значною мірою є наслідком ранньої творчості Топпі над ілюструванням енциклопедій. У цих проєктах йому потрібно було подавати велику кількість інформації на обмеженій площині, роблячи кожен фрагмент значущим і самостійним. Це змусило художника експериментувати з фрагментарністю, контрастом і негативним простором, що згодом стало характерною рисою його стилю та дало можливість повністю розкрити виразні можливості композиції.

Композиційні прийоми Серджіо Топпі демонструють складну гру між фрагментами, де контрасти, асиметрія та негативний простір формують унікальні візуальні послання. Завдяки цьому він створює багатопланові композиції, що вражають своєю глибиною та дають змогу глядачеві відчутти себе частиною зображуваного світу.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-83>

Кухарук Ульяна, магістрантка II курсу кафедри живопису та композиції НАОМА (науковий керівник: кандидат педагогічних наук, доцент кафедри живопису та композиції НАОМА Козак Т.)

ГРА В ШАХИ ЯК МЕТАФОРА НА СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ГРАВЮРІ НЕВІДОМОГО АВТОРА «СМЕРТЬ СТАВИТЬ МАТ КОРОЛЮ»

Ключові слова: гра як метафора, середньовічна гравюра, алегорія смерті.

Kuharuk Uliana, master's student, Department of Painting and Composition of NAOМА (Academic mentor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Painting and Composition Department of NAOМА T. Kozak)

THE GAME OF CHESS AS A METAPHOR IN THE MEDIEVAL ENGRAVING “DEATH GIVES CHECKMATE TO A KING” BY AN UNKNOWN ARTIST

Abstract. The metaphorical interpretation of chess in Western European visual art appeared in the 11th century, alongside the introduction of the game itself to these lands and the literature dedicated to it. The study explores the connection between the allegorical representations of Time, Death, and Society in the medieval engraving “Death gives Checkmate to a King”, the authorship of which remains unresolved.

Key words: game as a metaphor, medieval engraving, allegory of death.

Візуальні паралелі між шахами та життям можна відстежити уже з XI століття, коли гра набуває поширення в Західній Європі. До прикладу, мініатюра із зображенням облоги Шайзару (1138) з книги Віліама. Зображення умовно поділене на дві частини: на одній двоє лідерів грають у шахи, поряд з ними – зацікавлені особи; на другій – військо намагається вдертися до Шайзару, а лучники чинять їм опір. Ці дії відбуваються паралельно, отож можна інтерпретувати шахову дошку і саму гру, як метафору реального поля битви.

Гравюра «Смерть ставить мат Королю» (друга половина XV ст.) збережена у чотирьох відомих копіях: кольоровий екземпляр у Державних музеях Берліна; чорно-білий варіант (без написів) художньому музеї Базеля; дещо «урізана» версія (без нижнього текстового фрагмента) у Луврі, Париж; ідентична попередній – у музеї Альбертіна, Відень. Багатофігурна композиція залишається ідентичною у всіх зазначених варіантах, різниця лише у відсутності текстового супроводу на трьох із них.

У центрі композиції – людина з крилами, яку однак, не можна однозначно ідентифікувати. З одного боку, припускаємо, що тут зображений Хронос або ж Час, адже присутні типові для його образу атрибути: крила, пісочний годинник, невеличкий круглий циферблат на правому крилі. Водночас, подібну візуальну форму знаходимо у відображенні алегорій Марнославства: до прикладу, картина Антоніо де Переді (1632-1636), де в головній ролі постає жінка з крилами в оточенні черепів, годинника, зброї та інших атрибутів жанру ванітас. Утім, зважаючи на хронологію, тут скоріше образ Марнославства вбирає в себе риси Часу, аніж навпаки.

Шахова дошка ділить зображення на дві сторони: Король у почеті своїх придворних та Смерть в оточенні духівництва. Представники різних верств демонструють глядачеві соціальну ієрархію середньовічного суспільства. Такий розподіл характерний для зображень популярного у Середньовіччі сюжету «Танок смерті». Одна з його провідних ідей – перед смертю всі рівні, незалежно від соціального статусу при житті.

Коли йдеться про настільну гру як метафору боротьби зі смертю слід побіжно згадати і про гру в кості, адже у них схожий загальний концепт. В описі життя Симеона Леонтій Неапольський згадує історію, коли хворий чоловік побачив сон, у якому він грає в кості з ефіопом. Останній – уособлює Смерть, а Симеон допомагає виграти хворому за обіцянку не здійснювати більше гріх. Гра в кості була популярною як у вищих так і нижчих верствах суспільства та асоціювалася з долею. У своєму дослідженні алегорії гри у шахи та кості Стефанос Ефтиміадіс завважує, що на відміну від Візантії на християнському Заході зображення людини, яка грає зі смертю в настільну гру мало асоціюватися саме з шахами, а не костями, тобто «не грою в удачу, але в обдумування та стратегію». Певну роль у цьому зіграв Якоб де Чессоліс, італійський чернець, який у праці «*Liber de moribus hominum et officiis nobelium ac popularium super ludo scacchorum*» використовував гру в шахи, як метафору для соціальних та моральних настанов.

Проте лейтмотив гри в шахи та його алегоричність мали часто дидактичну мету, а не моральну. Страх перед скінченністю земного життя, розділенням тіла та душі, у Середні віки породили новий погляд на гру в шахи – як алегорію смерті або застереження про її невідворотність. Сюжет гри використано для візуалізації партії Людини зі Смертю, яку вони розігрують допоки друга не переможе.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-84>

Li Jinkun, postgraduate student, Department of Theory and History of Art NAFAA (Academic mentor: associate prof. K. Cherniavskiy)

IMPACT THE YANGZHOU SCHOOL OF PAINTING TRADITIONS ON MODERN CHINESE FINE ARTS

The influence of the creativity and innovative spirit of the Yangzhou School of Painting (8-19 centuries a.d.) on later development of Chinese fine arts is evident. The painters of the Yangzhou School of painting were eclectic and innovative, combining traditional Chinese painting techniques with Western painting techniques to create a painting style with the characteristics of the times and regional characteristics. This creativity and innovative spirit are not only an important manifestation of traditional Chinese culture, but also an important force in promoting the development of the Chinese painting world. Therefore, the creativity and innovative spirit of the Yangzhou School of Painting will continue to be passed down and will have a profound impact on the Chinese painting world. They inspired the Chinese painting world with a fresh and energetic attitude. The spirit and style of the Yangzhou School of Painting directly influenced many schools such as the Shanghai School of Painting and the Lingnan School of Painting. Famous painters include Zhao Zhiqian (1829-1884), Ren Bonian (1840-1895), Wu Changshuo (1844-1927) and the modern Qi Baishi (1864-1957) created their own unique styles under the influence of the Yangzhou School of Painting. And some modern painters were infected by Yangzhou spirit, such as: Lin Fengmian (1900-1991), Wu Guanzhong (1919-2010), and Zhao Wuji (1921-2013).

After the birth of the Yangzhou School of Painting, “weirdness” became a new aesthetic term, referring to an artistic style and aesthetic taste that did not follow established rules. In calligraphy, painting and poetry, it often refers to a unique style that breaks through established methods, gives free play, and vividly expresses personality. “Weirdness” is different. From the perspective of life behavior, the “Eight Eccentrics of Yangzhou” did not go beyond the scope of ethics and education at that time, and did not deliberately act stupid. The reason why they were regarded as “strange” by the world was mainly because their works broke through tradition, were not bound by conventions, and had distinctive personality in terms of techniques, themes, and ideas, which were refreshing at the time.

The painters of the Yangzhou School “specialize in freehand brushwork and pay attention to spiritual resemblance.” Whether it is Jin Nong’s plum blossoms, Zheng Xie’s bamboos, or Li Shan’s flowers, they all use “weird” techniques and have a “weird” spirit. This led to the fact that after the Eight Eccentrics of

Yangzhou, many painters were influenced by the Yangzhou School of Painting to look for this unique and distinctive personality and “weirdness”. However, with the process of history, today’s social form and cultural environment have already undergone tremendous changes compared with the era when the “Eight Eccentrics of Yangzhou” lived. In just 100 years, China has gone through the Opium War, the overthrow of the imperial system, the Second World War, the establishment of a new political power, the people’s commune movement, and the Cultural Revolution ...Discussing the contemporary significance of the artistic spirit of the Yangzhou School in today’s cultural context aims to draw lessons from the past and view the present, raise questions about contemporary Chinese painting creation, and make choices in the collision of Eastern and Western, traditional and modern forces, in an effort to find a development path that is more in line with the laws.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-85>

Лю Венган, аспірант ХДАДМ (науковий керівник: канд. мистецтвознавства, доцент В.Чечик)

ТЕМА «САДІВ БЕЗСМЕРТНИХ» В ЖИВОПИСІ ДИНАСТИЧНОГО КИТАЮ: ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ЛІ СИСУНЯ І ЮАНЬ ЦЗЯНА)

Ключові слова: китайський живопис, іконографія, тема раю, сади Безсмертних, мистецтво династичного Китаю.

Lu Vengan, Postgraduate HDADM (Academic mentor: PhD in Art History, Associate Professor V. Chechyk)

THE «GARDENS OF IMMORTALS» THEME IN THE PAINTING OF DYNASTIC CHINA: PECULIARITIES OF REPRESENTATION (ON THE EXAMPLE OF THE WORKS BY LI XISUN AND YUAN JIANG)

Abstract. Scientific research is devoted to the identification of peculiarities of representation of the “gardens of immortal” theme in the painting of the classical period of China. It was found that the embodiment of the idea of eternal life reflected in picturesque works the established principle of building the Garden “One Lake – Three Mountains”.

Key words: Chinese painting, iconography, paradise theme, gardens of immortal, art of dynastic China.

Предметом даної наукової розвідки є виявлення особливостей репрезентації теми «садів безсмертних» в живописі класичного Китаю. Встановлено, що розбудова палацового саду за принципом «одне озеро – три гори», що втілює міфічні й релігійний сенс, набула рис усталеної традиції за часів династії Цінь (III ст. до н.е.) й виявилась яскравим зразком будівництва майбутніх імператорських садів. Сюжетно-композиційна модель «садів Безсмертних» отримала втілення в живописі: від найраніших відомих прикладів, пов'язаних з мистецтвом художника Лі Сисуня (李思, 651-716), до пізніх, відтворених в мистецтві Юань Цзяна (袁江, бл. 1671-1746). Її структурні елементи формують в творах С. Лі чудернацькі пейзажі з зображенням палаців, павільйонів, озер й каскадів зелених гір

(«Три гори на морі», «Уявний вид на королівський літній курорт династії Хань», «Чотири яскравих гори», «Зображення павільйону Цзяньфань»). Художник захоплений казковим ландшафтом, населеним богами, міфічними речами та істотами. Їх незрима присутність підкреслена сяючим колоритом з використанням елегантного контуру з відтінками золота. У традиційну історію китайського мистецтва художник увійшов як засновник «синє-золотих» пейзажів, що справляли сильний декоративний ефект.

Тісний зв'язок китайського садового мистецтва з пейзажним живописом – є його специфічною рисою. Окрім естетичних якостей пейзажних полотен художники пізніх династій так само, як і їхні попередники (В. Ван, Ц. Чжан, Б. Чжао, Ч. Лян), реалізували тему «вічного життя» за допомогою іконографією. Більшу частину живописного спадку Ц. Юань складають чудернацькі ведіння з палацовими ансамблями, розташованими у розкішних синьо-зелених ландшафтах, покликаних збуджувати відчуття атмосфери й середовища часів династії Тан та Сун («Здіймається весняний грім..», «Павільйон казкової гори», «Палац дев'яти досконаlostей», «Острів Пенлай»). «Літній курорт на горі Лішань» – грандіозна композиція, з характерною для північно-сунського краєвиду багатошаровістю й розсіяною перспективою, що передбачає різні точки «зорової подорожі» усередині пейзажу. Пейзаж займає більшу частину площини картини, за рахунок чого досягається цілісність візуального сприйняття. Суттєвим в роботі є зображення моря попереду Літнього палацу, що не відповідає географічним реаліям, втім, в цьому полягає романтичний підхід митця до метафоричної передачі часу та простору: сюжет, в якому персонажі зустрічаються в казкових горах Китайського моря, оповитий флером міфу про «царство Безсмертних».

Отже, з точки зору тематики пейзажний живопис багато в чому забов'язаний садовому мистецтву: пейзаж, на думку дослідників (Л. Леддероз), і є втіленням ідеї вічного життя. Під час постійних трансформацій, за яких відбулося переродження релігійних цінностей в естетичні, перші не зникли безслідно й продовжували впливати на естетичне сприйняття митців.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-86>

Пандирєва Єлизавета, PhD, викладач кафедр графічний дизайн; фото-мистецтво та візуальні практики ХДАДМ

3D ГРАФІТІ – ВІРТУАЛЬНІСТЬ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

Ключові слова: 3D графіті, оптична ілюзія, реальність, віртуальність, середовище міста

Pandyreva Elyzaveta, Doctor of philosophy (PhD) in the field of culture and art Kharkiv State Academy of Design and Arts

3D GRAFFITI – VIRTUALITY OF THE URBAN ENVIRONMENT

Abstract. In the presented topic, the author draws attention to the binary reality of this art form and sets a conceptual basis for how a 3D work of art can cause «disbelief» in the viewer and create an impression of virtuality in the urban environment.

Key words: 3D graffiti, optical illusion, reality, virtuality, environment of the city

Результати та обговорення. 3D графіті – це сучасна форма мистецтва, що створює вражаючі та реалістичні зображення, які мають здатність виходити з площини, передають об'ємність і просторовість, створюють захоплюючі візуальні ефекти, які надовго залишаються в пам'яті глядачів. Основа 3D написів – це оптична ілюзія. Отримане зображення називається «анаморфоз», і його особливістю є те, що для того, щоб побачити оптичну ілюзію, на нього потрібно дивитися з певного місця та відстані.

У зв'язку з бінокулярністю зорового апарату людини, незалежно від ідеї, розмірів або техніки виконання написи 3D графіті мають додаткову складність, яку ставить перед собою райтер – це необхідність поєднувати ілюзію з реальністю. Перші спроби виділити мистецтво 3D графіті в самостійний стиль припадає на 90-ті роки минулого століття і пов'язано з активним розвитком Дикого стилю. Літери цього стилю частково імітували ілюзію тривимірності, що передбачає певний досвід створення об'єму та передачі повітряної перспективи.

Митці намагаються створити гіперреалістичні літерні форми чи додаткові елементи в написі, щоб збільшити процес «занурення» глядача, який сприймає твір 3D мистецтва. Графіті демонструють спотворену проекцію зображення, що вимагає від глядача певної точки зору. Тому глядач може

фізично розмістити себе у положенні для перегляду так, щоб максимально в повному обсязі «занурити» себе в оптичну ілюзію такого напису.

Максимальний ефект від твору 3D-мистецтва досягається тоді, коли глядач «поміщає» себе в мистецтво: «Це стає захоплюючим коли спостерігач натрапляє на картину ... і перетворюється на головного героя» [2, с.1]. Тривимірний напис стає реальним і глядач може настільки зануритися в 3D-вигляд мистецтва, що забути про реальний світ навколо нього. Взаємодіючи з написом він більше не може розрізнити реальне та віртуальне.

Дослідниця Ангела Тінлед [1, с.199-213] спробувала проаналізувати поняття віртуального та реального і проаналізувати, як новий твір 3D мистецтва може викликати «недовіру» у глядача та створювати враження віртуальності у міському середовищі. Представлені твори мистецтва можуть бути використані для зміни розуміння що становить реальне та віртуальне і провести подальші теоретичні та емпіричні дослідження, щоб з'ясувати онтологічні, гносеологічні та термінологічні проблеми віртуальності.

Висновок: Ефемерні якості 3D графіті в тому, що вони можуть бути радикальним «руйнуванням» тієї площини у просторі на якій вони розташовані і відповідати невлотимим і ефемерним якостям того, що сам термін «віртуальність» представляє. Таким чином, написи 3D-графіті є бінарною реальністю у візуальному середовищі міста.

Список використаної літератури:

Borriello L., Ruggiero C. INOPINATUM. The unexpected impertinence of urban creativity Roma: Arti Grafiche Boccia S.p.A., 2013. pp. 199-213

Akhtar W. Mind Blowing 3D Street Art Paintings by Edgar Mueller. 2011. URL: (дата звернення: 09.10.2024)

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-87>

Рижова Олександра, здобувачка наукового ступеня доктора філософії кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА О. Денисюк)

КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЇВ ЯК ДЖЕРЕЛО ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИЦЬ

Ключові слова: рух «Мистецтв та ремесл», жіноче мистецтво, текстиль, вишивка, музей, колекціонування, експозиція

Ryzhova Oleksandra, postgraduate student, department of theory and history of art NAFAA (Academic mentor: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА О. Денисюк)

MUSEUM COLLECTIONS AS A SOURCE OF IDENTIFICATION OF WORKS BY WOMEN ARTISTS

Abstract. For a long time, women's art was devalued. Today, there has been a resurgence of interest in the work of women artists, which has given impetus to the work of restoring their names to art history. Museums should contribute to this work by identifying and interpreting works of art created by women.

Key words: Arts and Crafts movement, women's art, textiles, embroidery, museum, collecting, exhibition

Рух «Мистецтв та ремесл» призвів до розквіту ремесла та сприяв значному залученню жінок до створення та прикрашання речей, що використовуються у побуті. Але таке домінування жінок у мистецтві текстилю закріпило стереотипні уявлення про тотожність жіночності та ремесла. Гендерні асоціації довгий час знецінювали внесок жінок, наслідком чого стало ігнорування їхньої творчості. Це спричинило недостатню представленість жіночого мистецтва в музеях світу. Художні інституції традиційно приділяли менше уваги предметам, які позначають як ремесло через зверхнє ставлення до них. Не менш суттєвою причиною ігнорування є і те, що ці твори погано зберігались протягом поколінь, адже виготовлені із швидкопсувних матеріалів.

Зацікавленість у збереженні високоякісних ремісничих виробів сформувалася у період індустріалізації, що призвело до створення в 1852 р. Музею Південного Кенсінгтона (пізніше – Музей Вікторії та Альберта; Лондон, Англія) як однієї з інституцій художньо-промислової освіти. Екс-

позиція музею сприяла популяризації мистецтва текстилю та вишивки завдяки однією із найбільших колекцій текстилю. Вона включає понад 75000 експонатів, чимало з яких виконано жінками.

На сьогоднішній день значна частина музеїв світу мають відділи текстилю. Велика колекція вишивки належить Гільдії вишивальників (Англія). Тут зібрані вишивки з усього світу починаючи з коптських часів і закінчуючи сьогоденням. Електронні каталоги містять сотні зображень та є багатим науковим джерелом.

Метрополітен-музей має колекцію з понад 35000 експонатів, які представляють п'ять континентів і сім століть модного одягу, регіональних костюмів та аксесуарів.

Створення предметів текстилю і демонстрація його надзвичайної мистецької, соціальної та культурної значущості стало місією жінок-новаторів, які кинули виклик традиційній концепції колекціонування – діяльності, яка асоціювалася з чоловіками. Жінки не лише змогли зібрати багаті колекції текстильних виробів, але й зуміли включити в них власні твори. Р. Кей-Шаттлворт (1886-1967) збрала всесвітньо відому Gawthorpe Textiles Collection (Колекція текстилю Готорп; Ланкашир, Англія). Вона створювалася з метою навчання і збереження традиційних ремісничих навичок та включає вже понад 30000 предметів.

Лідський університет володіє Міжнародною колекцією текстилю, яка до 2019 р. була відома як ULTA Archive of International Textiles (Архів міжнародного текстилю; Лідс, Англія). Значна частина її заповідана Л. Песель (1870-1947), видатною художницею-вишивальницею. Архів також містить її власні вишивки.

Починаючи з 1970-х рр., з другої хвилі феміністських рухів, відбувся сплеск зацікавленості творчістю художниць, що дало поштовх кропіткій праці з повернення їхніх імен в історію мистецтва. Саме музейні колекції мають допомогти в цій роботі завдяки ідентифікації в них мистецьких об'єктів, створених жінками, та їх інтерпретації.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-88>

Rusiaieva Maryna, PhD (Art History), Associate Professor
at the Department of Theory and History of Art, NAFAA

SAINT LUKE PAINTING THE VIRGIN: SIXTEENTH-CENTURY NETHERLANDISH PAINTING

Key words: Saint Luke-artist, Netherlandish painting, Italian Renaissance, Humanism, Reformation, Protestant iconoclasm, art workshop.

The medieval legend of Saint Luke, who painted the portraits of the Virgin and Child, contributed to the spread of this iconography in the art of the Renaissance and Mannerism periods, especially in the Netherlands in the 16th century. The surge of interest in this iconography is due to the organization of Saint Luke's guilds, under whose patronage artists united. The tradition of this iconography, initiated in the Early Netherlandish painting by Robert Campin and Roger van der Weyden, influenced the subsequent generations of artists. In the image of Saint Luke, these artists depicted not only their own self-portraits, but also gave his image the features of a modern artist working in the workshop, striving to obtain a higher status, among the tools (depicted in details) of the painter, the artist, the attributes of the collector and the scientist.

The purpose of this report is therefore to analyze the evolution of the image of Saint Luke-artist in the Netherlandish painting of the 16th century in the context of the work of the art workshop, as well as the formation of the artistic self-consciousness of the artist, the influence of the art of antiquity and the Italian Renaissance on it, the Protestantism movement and the iconoclasm consequences.

In the Netherlandish painting of the 16th century, the image of Luke-artist painting the Virgin and Child, acquires new variations in iconography. Part of these variations is rooted in the art of the previous period, while the other one rapidly develops under the influence of the achievements of the Italian architects and artists of the High Renaissance, the intellectual thought of this era, in particular the «ideas about genius», as well as gaining new knowledge about the culture and art of Ancient Greece and Rome. This made it possible to embody various archetypes of artists in the paintings «Saint Luke Painting the Virgin»; details of work on the artwork, the life and work of the art workshop; distribution of specific functions in it and highlighting of their role; to develop new ornamentation and design in the depiction of workshop interiors, etc. The first outbreaks of iconoclasm, dated in the 1520s, are also reflected in the image of Saint Luke-artist, details of the architecture of his workshop, and other important details.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-89>

Streltsova Maryna, PhD in Art History
Research Associate, National Art Museum of Ukraine and Kunsthalle Rostock

THE AESTHETICS OF ABSURDITY AS A TOOL FOR SOCIAL CRITIQUE IN THE WORKS OF LITHUANIAN- GERMAN ARTIST KĘSTUTIS SVIRNELIS

Keywords: Kęstutis Svirnelis, kinetic sculpture, conceptual art, absurdist aesthetics, social critique, transformation

Kęstutis Svirnelis (b. 1976, Lithuania) is a Lithuanian-German sculptor and creator of kinetic installations who lives and works in Germany. He studied sculpture at the Vilnius Academy of Arts and later earned a master's degree from the State Academy of Fine Arts Stuttgart. Svirnelis has gained international recognition as an artist whose profound and often ironic works provoke reflection.

In his practice, Svirnelis explores the interplay between individual and social processes while critically addressing capitalism, democracy, consumerism, and the interaction between natural and human ecosystems. He describes his artistic approach as a reflection on an absurd reality. The aesthetics of absurdity in his work is not merely a stylistic device but a philosophical method. Through irony verging on the grotesque, he examines structures of power and society, reinterpreting human experience and social values.

His approach to materials resonates with the principles of Arte Povera, an Italian avant-garde movement that emphasized the transformative power of art. Like its representatives, Svirnelis focuses not on the material's nobility but on its conceptual relevance. His works often include ready-mades and found objects—rubber boots, pipes, banknotes, mannequins, fur coats, or wheelchairs. These materials take on symbolic meaning and become carriers of personal, social, and political messages. He is also deeply interested in transformation—the changing state of an object—achieved through motion, mechanical interaction, and viewer engagement.

In *Capital* (2009), a rat made of banknotes laughs in response to a viewer's movement, offering a critique of global financial systems. In *Birds* (2015), made from rubber gloves and drainage pipes, he addresses emigration. *Process* (2017), a wheelchair with a translucent plastic parachute, serves as a metaphor for a fragile, unbalanced Europe.

A striking example of his absurdist aesthetics is *Crunchy, Shiny* (2022), shown at Kunsthalle Rostock during *Review. Baltic States Biennale – A Democratic Space* (2023–2024). This kinetic sculpture of golden foil and

plastic pipes spins and crackles when a viewer approaches, satirizing the allure of consumerism as hollow glamour.

His recent large-scale installation *The Change of Necessity* (2024), created for a former power plant in Schwerin (Germany) within a project initiated by Kunsthalle Rostock, features a transparent maternal form surrounded by Tyvek-suited anthropomorphic figures. As the center inflates and deflates, the figures either move in unison or remain isolated—posing questions about collective action, individual agency, and the fragility of social bonds.

Through his use of absurdist aesthetics, motion, and symbolism, Svirnelis provokes intellectual and emotional engagement. His works challenge viewers to rethink their assumptions – and the reality they inhabit.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-90>

Сунь Яньбо, аспірантка кафедри методологій крос-культурних практик ХДАДМ (науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент кафедри методологій крос-культурних практик В.В.Тарасов)

«АБСУРДНА СКУЛЬПТУРА» ВАН КЕПІНА (王克平) МЕЖІ 1970–1980-х РОКІВ

Ключові слова: сучасна китайська скульптура, пластична художня мова, Ван Кепін, «абсурдна скульптура».

Sun Yanbo, Postgraduate student of the Department of Cross-Cultural Practices Methodologies, Kharkiv State Academy of Design and Arts (Academic mentor: Volodymyr Tarasov, PhD in History, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

“ABSURD SCULPTURE” BY WANG KEPING (王克平), THE TURN OF THE 1970S AND 1980S

Chinese sculptor Wang Keping is a representative of the “enlightened youth” generation of the 1980s. In his works, he relies on the “absurd” language of a mixture of modernism, metaphor, absurdity and irony with techniques of deformation and free bodily generalization.

Key words: Modern Chinese sculpture, plastic artistic language, Wang Keping, “absurd sculpture”.

Після завершення культурної революції в Китаї та з початком буремної модернізації суспільства на художню арену вийшло нове покоління митців. Серед цієї «освіченої молоді» 1980-х р. був скульптор Ван Кепін (王克平), пов'язаний із арт-групою «Зірки» – однією з перших активних незалежних творчих об'єднань. Скульптурні твори, з якими Ван Кепін виступав на виставках, цілком відповідали часу з його критичним переосмисленням попередніх етапів розвитку китайського мистецтва і пошуками нової пластичної мови.

Самоназвою цієї мови стало поняття «абсурдна скульптура». Цей термін Ван Кепін використав для пояснення суті формальних рішень, які виникали у його роботах як реакція на відверту метафоричність та іронію художніх образів. Зазначимо, що для китайської скульптури кінця 1970-х р. не існувало нічого за межами реалізму з його міметичними тілесними репрезентаціями. Скульптура, як і решта видів образотворчого мистецтва, розглядалися як інструментарій ствердження ідеології та засіб ілюстрування офіційних героїчних історій. За спостереженнями критиків, Ван Ке-

пін «зумів прорватися крізь традиційні методи скульптури» (Сан Пенгс), використовуючи художні засоби модернізму – передусім мову парадоксу та деформації.

Серед творів Ван Кепіна, які були експоновані на виставках «Зірок» 1979-1980-го рр., відзначаються роботи «Тиша», «Ланцюг» та «Ідол» (усі 1979 р.), які стали формальним вираженням ідеї виставки та сформували образний репертуар раннього етапу творчості скульптора. У роботі «Тиша» (1979) митець використав гостру пластичну метафору відсутності свободи слова, яка обумовила деструктивну формальність образу. Цієї ж теми стосується й скульптура «Ланцюг», яку відрізняло незвичне поєднання міметичного та тілесного узагальнення. Проте найбільшого значення в громадському контексті, набула робота «Ідол», в якій глядачі побачили «хитромудре перетворення Мао на образ вічноусміхненого Будди» (Г. Девіш).

За словами Янь Чжоу, очевидність соціальної критики робіт Ван Кепіна не викликала сумнівів, оскільки його скульптури «вигуквали протест, а не натякали на нього через неявні метафори». Іцин Лі підкреслював, що твори Ван Кепіна «розкривали потворність реальності». Митець не ставив собі за мету сподобатись публіці, оскільки використовував мову деформації як емоційно-образний подразник, що «неодмінно мав залишати шрами».

Отже, вже на початку 1980-х рр., разом із новою атмосферою «пробудження» Китаю, сформувався й художній прецедент оновлення пластичної художньої мови. Для сучасного художнього процесу це мало вкрай важливе значення, оскільки скульптура вперше стала джерелом соціальної критики, пропонуючи в якості інструментарію мову модернізму. У подальшому це позначилось на еволюції китайської сучасної пластики кінця ХХ – початку ХХІ ст. та віддзеркалилось у творчості багатьох митців.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-91>

Tian Jialong, Graduate Student at the Department of Painting, KSADA
(academic mentor: doctor of arts, associate professor, Head of the
department of painting KSADA M.Kovalova)

A SCULPTURE PORTRAIT IN THE CREATIVITY OF WU WEISHAN

Key words: fine art, sculpture, portrait, China, Wu Weishan

Sculptural portraiture is one of the most complex and open forms of artistic expression, which requires from the artist not only technical skill, but also deep psychological penetration. In the context of contemporary Chinese sculpture, Wu Weishan is a key figure whose work combines traditional Eastern aesthetic philosophy with modern sculptural techniques. The artist's unique ability to convey both the physical similarity and the spiritual essence of the models reveals the concept of "spiritual resonance" in three-dimensional space. The central place in the master's work is occupied by the genre of portraiture, in which oriental aesthetic principles are synthesized with modern sculptural practices. The artist's sculptural portraits are a significant achievement in this field, thanks to the innovative integration of material expression, psychological penetration, and cultural synthesis. Analysis of his most famous portrait sculptures, including his famous series of historical figures and contemporary intellectuals, reveals compelling biographical narratives in bronze and clay. Wu Weishan chooses bronze to create portraits, as this material allows to convey the deep psychologism and inner world of the characters. Bronze gives his works monumentality, emphasizing the national spirit and cultural heritage. Patination of bronze allows to achieve a variety of shades, adding expressiveness, depth and solemnity to the works. In his unique style of "freehand sculpture" inspired by traditional Chinese calligraphy and painting, Wu Weishan creates vivid imagery that resonates with the rest of the world and connects East and West. His work *Dialogue Through Time*, depicting Leonardo da Vinci and Qi Baishi, symbolizes the cultural and artistic exchange between China and Italy. Wu Weishan's portrait sculpture plays an important role in the development of contemporary Chinese art, combining traditional artistic principles with innovative sculptural practices. His work demonstrates a deep understanding of the human personality and the ability to convey the spiritual essence of a model through material form.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-92>

Чжан Хен, аспірант кафедри монументального живопису, ХДАДМ
(науковий керівник: завідувач кафедри монументального живопису,
професор Є.Котляр)

ЧЖОУ ЧАНСІНЬ (周昌新) – ПРЕДСТАВНИК МОЛОДШОГО ПОКОЛІННЯ «СИЛЬНОГО» КОЛЬОРОВОГО ЖИВОПИСУ ШКОЛИ ЮНЬНАНЬ

Ключові слова: сучасний китайський живопис, школа живопису Юньнань, Чжоу Чансінь, «сильний» кольоровий живопис Юньнань.

Zhang Heng, Postgraduate student of the Department of Monumental Painting, KSADA (academic mentor: Y. Kotlyar, PhD in Art-History, Professor)

ZHOU CHANGXIN (周昌新) AS A REPRESENTATIVE OF THE YOUNGER GENERATION OF “STRONG” COLOR PAINTING OF THE YUNNAN SCHOOL

Zhou Changxin (周昌新; born 1973) is a representative of the modern generation of artists of the “strong” color painting of the Yunnan school. The features of his style are the use of painting traditions, references to regional artistic heritage and the search for author’s artistic language.

Key words: modern Chinese painting, Yunnan school of painting, Zhou Changxin, “strong” color painting of Yunnan.

Представником сучасного покоління митців «сильного» кольорового живопису китайської провінції Юньнань є художник Чжоу Чансінь (周昌新; 1973 р.н.), учень одного з найвідоміших митців цієї регіональної школи Дан Анке (□安克), який вважається фундатором школи у другій половині ХХ ст.

На відміну від свого вчителя, який безпосередньо практикував метод соцреалізму та вже у зрілому віці свідомо відмовився від частини здобутої художньої мови, Чжоу Чансінь сформувався наприкінці 1990-х рр. в набагато більш відкритій атмосфері. Маючи необмежені можливості вибору, він звертався до різних напрямків, вивчав західноєвропейських досвід, а також практикував традиційне китайське гошуа. Усе це наклало свій відбиток на специфіку його творчої манери, яка містить виразні ознаки юньнаньської школи живопису й водночас розвивається у контексті індивідуального авторського пошуку.

Наприклад, картина «Свідок» (2019) є типовим прикладом «сильного» кольорового живопису школи Юньнань. У сюжетному контексті твір є

даниною поваги до традиційного жанру хау-няо («квіти та птахи»). Проте у технічному та композиційно-пластичному сенсах, це повноцінна олійна композиція, що має досить непросту зображальну структуру. Манерна та симетрична постановка надає художнім образам певного декоративізму, який в контексті зображальних підходів школи вважається референцією поетизму, а також літературним підтекстом «нормативної» поетичної форми.

Картина «Осіньна пісня про лотос» (2020) демонструє інший аспект у розвитку юньнанського живопису. З точки зору формального підходу, цей твір виконаний в манері «вільного пензля». Чжоу Чансінь навмисно використовує олійні фарби та широкий пензель для імітації рухів майстрів гунбі, тим самим створюючи враження, що олійна картина написана графічною технікою. Це поєднання, разом із посиленою експресією теплих кольорів, які показані на гладкій поверхні води, створює сильне відчуття форми, що побудована одночасно плямами, масками та лініями.

До подібного рішення митець звертається і в картині «Ніжність Золотих пісків» (2020). Цей твір менш декоративний та не так явно експлуатує традиційні підходи. Художник додає до репертуару виражальних засобів тонкі бризки фарби, які привносять до загального зображального простору ефект навмисного порушення цілісності форм. Поза тим, це не руйнує сюжетно-тематичну єдність цього пейзажу, хоча і акцентує увагу на вторинних засобах вираження.

В цілому, творчість Чжоу Чансіня є прикладом найбільш типового напрямку розвитку сучасного «сильного» кольорового живопису юньнанської школи. Він включає в себе використання живописних традицій та посилення на регіональну художню спадщину, але водночас дозволяє експериментувати і з традиційними зображальними техніками та шукати власну авторську художню мову.

Секція 4. ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ

*Керівники: Кашшай О.С., кандидат мистецтвознавства, ст. викладач
ТІМ НАОМА Лісова Наталя, аспірантка кафедри ТІМ, НАОМА*

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-93>

Андрес Ганна, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри ТІМ
НАОМА

ВІД ІДЕЇ ДО РЕАЛІЗАЦІЇ: РИЗИКИ, ЩО СУПРОВОДЖУЮТЬ МУЗЕЙНІ ПРОЄКТИ

Ключові слова: виставка; проект; ризики; музей.

Hanna Andres, PhD in History, Associate Professor at the Department of
Theory and History of Art, NAFAA

FROM IDEA TO IMPLEMENTATION: RISKS ASSOCIATED WITH MUSEUM PROJECTS

Abstract. The topic is becoming increasingly relevant in the field of project management in the arts – risk management, especially in the context of implementing artistic projects in museums. Museums, as scientific and educational institutions in the field of culture and art, face numerous risks that can affect the success of their projects. These risks can be related to both internal factors and the external environment. The first step in risk management is their identification. In addition, identifying risks is a mandatory component when preparing grant applications for projects.

Key words: exhibition; project; risks; museum.

Управління ризиками при реалізації музейних виставкових проєктів потребує ретельного планування та аналізу ще у передпроектний період. Також визначення ризиків є необхідною складовою підготовки грантових заявок на проєкт. Розробка стратегій мінімізації ризиків допоможуть забезпечити успішне проведення виставки.

У контексті музейних проєктів можна виділити декілька ключових ризиків. Фінансові – непередбачені витрати, нестача фінансування або зміни у спонсорській підтримці. Економічні кризи чи зміни у законодавстві мо-

жуть вплинути на фінансування та на відвідування. Оперативні – пов’язані з організацією роботи команди, логістикою, а також з технічними аспектами, такими як монтаж/демонтаж виставок або транспортування творів мистецтва. Репутаційні – негативні відгуки з боку відвідувачів чи фахівців. Також, проблеми, пов’язані зі змістом виставки (наприклад, суперечки щодо правомірності експонування певних творів), можуть спричинити суспільне невдоволення. Правові – питання авторського права, порушення якого може призвести до юридичних наслідків. Невиконання норм безпеки під час монтажу та протягом експонування виставки може призвести до пошкодження експонатів. Кадрові ризики – відсутність ключових співробітників, звільнення чи хвороба членів команди, недостатній досвід може ускладнити проєктний процес. Ризики, пов’язані з аудиторією – відсутність прогнозування відвідування може призвести до низької активності прямої та опосередковано аудиторії та, як наслідок, до фінансових втрат.

Зазначені ризики не є вичерпним переліком але можуть стати серйозними перешкодами. Після визначення, необхідно провести аналіз, що включає оцінку ймовірності виникнення ризику і його наслідків. На основі проведеного аналізу продумується стратегія їхньої мінімізації.

1. Створення резервного фонду для непередбачених витратків, врахування коливання курсу валют та інфляції допоможе пом’якшити фінансові ризики. Також, важливо проводити регулярні фінансові аудити та переглядати бюджет на кожному етапі проєкту.

2. Комунікація та зворотний зв’язок. Регулярна взаємодія з командою, спонсорами та аудиторією дозволить своєчасно виявляти проблеми та знаходити рішення. Постійна комунікація з командою допоможе уникнути помилок при реалізації проєкту та, як наслідок, підвищити фаховий рівень членів команди.

3. Юридична консультація. Залучення фахівців на етапі планування проєкту допоможе уникнути правових ризиків та забезпечити дотримання всіх необхідних норм.

4. Продумана рекламна компанія, врахування потреб цільової аудиторії можуть вплинути на успіх виставки та її відвідуваність.

Управління ризиками в музейних проєктах – це невід’ємна частина успішної реалізації мистецьких ідей. Ідентифікація, аналіз та розробка стратегії мінімізації ризиків допоможуть музеям не лише уникнути проблем, а й створити більш стійке та привабливе культурне середовище.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-94>

Бабкін Микита, студент IV курсу кафедри ТІМ НАОМА (науковий керівник: доктор філософії (PhD), старший викладач В.Є.Пітеніна)

ЯВИЩЕ «АРХІВНОГО ПОВОРОТУ» В УКРАЇНСЬКОМУ СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ НА ПРИКЛАДІ РОБОТИ НІКІТИ КАДАНА «ОДЕРЖИМИЙ МОЖЕ СВДЧИТИ В СУДІ»

Ключові слова: Нікіта Кадан, архівний поворот, архівний імпульс, історіографічний поворот, музей, історія, ідеологія.

Babkin Mykyta, student, NAFAA (academic mentor: Valeriia Pitenina)

THE PHENOMENON OF “ARCHIVAL TURN” IN UKRAINIAN CONTEMPORARY ART ON THE EXAMPLE OF THE ARTWORK OF NIKITA KADAN “THE POSSESSED CAN TESTIFY IN COURT”

Abstract. This work is dedicated to the phenomenon of “archival turn” and its main features. As an example was chosen a series of installations by Nikita Kadan “The possessed can testify in court” as one of the main works representing this phenomenon in the Ukrainian context.

Key words: Nikita Kadan, archival turn, archival impulse, historiographic turn, museum, history, ideology.

З 2014 року в українському мистецтві стрімко поширюються певні тенденції, що втілюються у методах роботи митців, тематиці художніх творів та їхніх формальних особливостях. Ці тенденції маркують трьома термінами: «архівний імпульс», «історіографічний поворот» та «архівний поворот». Головними ознаками художніх творів, які підпадають під визначення наведеною термінологією, є звернення митців до історії (як локальної чи особистої, так і до офіційної, ідеологічно закріпленої), використання в своїх роботах архівних матеріалів, документів, музейних предметів. Також важливо зазначити, що такі художні роботи часто конструюють або переказують певні оповіді з метою підсвітити відкинуте офіційним історичним нарративом знання, або ж підважити такий нарратив зсередини, акцентуючи на його внутрішніх протиріччях і складнощах. В контексті українського сучасного мистецтва в центрі «архівного повороту»

часто опиняється музей, як місце історії, з одного боку, та як агент державної культурної політики, з іншого. Серед об'єктивних причин поширення «архівного повороту» можна виділити не тільки суспільно-політичні потрясіння Революції Гідності, анексії Автономної Республіки Крим Росією та початку війни на Сході України, а й розгортання державної політики «декомунізації», до якої в тій чи іншій формі апелювали художники.

Важливою постаттю, яка виступає одним з провідних митців, що поширює такі тенденції є Нікіта Кадан. У своїх роботах художник часто працює з темою музеїв, реалізуючи свої проекти як всередині різних установ, так і створюючи квазімузейні експозиції та об'єкти. Таке направлення, хоч і бере свій початок в проєктах 2000-х, однак, саме як складова «архівного повороту» починається з робіт Нікіти Кадана.

Найбільш знаковим твором автора є серія інсталяцій «Одержимий може свідчити в суді», яку митець розпочинає з 2015 року й робить до 2024 року. Твір складається з музейних предметів та зіставляє їх на спеціально створених полицях, формуючи інсталяцію з артефактів різних епох, ідеологій та різного функціонального значення (скульптури, знаряддя праці і тд.). Самі об'єкти, їхня кількість, конфігурація та форма стелажу завжди змінюються в залежності від того, в якому музеї художник робить цю інсталяцію. Автор таким чином, всередині музею, як осередку офіційного історичного нарративу, зіставляючи відкинуті й приховані в фондах речі з об'єктами, які можуть бути включеними в експозицію, підважує чинний нарратив та наголошує на самоповторюваності ідеологічних логік в способах репрезентації подій минулого, або ж, навпаки, в способах заборон таких репрезентацій.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-95>

Балаба Олена, студентка магістратури Факультету теорії і історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва (науковий керівник: Солярська-Комарчук Ірина Олегівна, кандидат філософських наук, доцент, Національна академія образотворчого мистецтва)

ХУДОЖНІЙ АР'ЄРГАРД ЯК ПОНЯТТЯ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Ключові слова: ар'єргард, художній ар'єргард, Матвій Вайсберг, Андрій Мокроусов.

Balaba Olena, 2nd year master's student, Faculty of Art Theory and History, National Academy of Fine Arts supervisor: Associate Professor Solarska-Komarchuk Iryna, National Academy of Fine Arts

ARTISTIC REARGUARD AS A CONCEPT IN CONTEMPORARY UKRAINIAN ART

The purpose of the presentation is to define the concept of “artistic rearguard”, its phenomenon and role in art: why rearguard became a separate trend in the late 1980s. The term emerged as a counterweight to postmodern art. The concept was coined by the artist Matvey Vaisberg and defined by the critic Andriy Mokrousov.

Key words. *Rearguard, artistic rearguard, Matviy Vaisberg, Andriy Mokrousov.*

Метою виступу є визначення поняття “художній ар'єргард”, його феномену та ролі у мистецтві: чому ар'єргард став окремим напрямом наприкінці 1980-х років. Саме тоді цей термін виник як противага постмодерністському мистецтву. Поняття придумав художник Матвій Вайсберг, а визначив критик Андрій Мокроусов. Перша згадка та пояснення напрямку є у статті “Анабазис чотирьох у просторі нового мистецтва”, яка була написана Мокроусовим до каталогу виставки “Anabasis” у Києві у 1993 році, в якій критик наполягає на тому, що новий напрямок виник як противага тотальній перебудові митців з соцреалізму на постмодернізм. Терміном “ар'єргард” Мокроусов та Інна Булкіна позначають роботи групи художників, які працювали в той час та не маркували своє мистецтво як авангард чи постмодернізм.

Ар'єргард активно розвивався у 1990-ті – той час, коли суспільство знало великих змін, а мистецтво жваво реагувало на ці зміни.

Ар'єргард у перекладі з французької мови означає тилову охорону. За тлумачним словником, “ар'єргард – це частина війська або флоту, яка під час походу йде позаду головних сил з метою охорони їх від нападу; протилежне авангард”. Термін використовується для визначення військового підрозділу чи частини, що охороняє військо при переміщенні із фронту в тил або вздовж фронту. Тобто до ар'єргарду відносяться ті, хто самостійно та відповідально забезпечує дії авангарду – передового загону війська.

Кінець 1980-х – початок 1990-х років був по-справжньому революційним часом, зв'язаним з кінцем епохи СРСР та початком незалежності України. Свобода від цензури та пропаганди сприяла сучасному новому мистецтву: замість нудного соцреалізму, який всім набив оскому “політикою партії та радянського уряду”, митці нагадали про авангард та постмодернізм. Ар'єргард об'єднав у своєму напрямку митців, які тяжіли до класичного мистецтва, але при цьому шукали нові фігуративні, наративні, драматичні та антропологічні сенси у житті та творчості. Основними рисами напрямку стали гуманізм, майстерність та артистизм. Напрямок розповсюдився за межі України вже на початку свого існування, став відомим за кордоном раніше, ніж у себе вдома. На сьогодні ми маємо серії робот відомих художників ар'єргарду – Матвія Вайсберга, Олени Придувальної, Олексія Аполлонова, про які пишуть наукові дослідження та матеріали у пресі. Але є митці напрямку, які ще не досліджені українськими мистецтвознавцями – це Ваган Ананян, Гражина Стриковська, Олександр Лірнер, Йосиф Бейлін. Художній ар'єргард заслуговує увагу як мистецтвознавців, так і звичайних глядачів якраз своїм життєствердним зверненням до людей, яке так важливо у складні воєнні часи. Тому що ар'єргард не тільки “прикриває спину”, що є немаловажним захистом зараз, він заряджає на оптимізм та дає натхнення.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-96>

Безуглий Артем, аспірант кафедри дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри Дизайн ХДАДМ Б. К. Бондаренко, науковий консультант: доктор філософії (PhD) О.І. Мудаліге)

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У СФЕРІ ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ

Ключові слова: штучний інтелект, промисловий дизайн

Artem Bezuhlyi, PhD Student, Department of Design, KSADA academic mentor: Head of the Design Department, Associate Professor B. Bondarenko, scientific consultant, PhD O. Mudalige

USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES IN THE FIELD OF INDUSTRIAL DESIGN

Abstract. The paper highlights the relevance of artificial intelligence tools for solving design and industrial design tasks. Existing and possible future developments for incorporating artificial intelligence into the design process of commercial products are considered.

Key words: artificial intelligence, industrial design, design

Промислова революція 4.0, яка характеризується активним розвитком інформаційних технологій, має вирішальний вплив на розвиток виробничих підприємств сьогодні. Штучний інтелект як один із її головних рушіїв, зараз можна зустріти майже усюди, в тому числі і в сфері промислового дизайну.

Процес проектування і дизайну є досить трудомістким і тривалим процесом у виробництві. Однак етап розробки продукту є чи не найважливішим адже має безпосередній вплив на маркетинг, виробництво, обслуговування тощо.

Крім того, необхідно враховувати безліч факторів щоб задовольнити потреби клієнтів, такі як ергономіка, функціональність, форма, матеріали, ціна, що призводить до того, що дизайнери витрачають багато часу на аналіз та систематизацію даних.

Зазвичай потреби споживачів визначаються за допомогою фокус-груп та інтерв'ю, тобто виражаються за допомогою людської мови. Однак, аналіз таких розмов може викликати складнощі у дослідника, адже інформація надана кореспондентами може бути неструктурованою, упередженою, інколи помилковою, що ускладнює аналіз даних. Застосування технологій

штучного інтелекту, а саме обробки природної мови (NLP) є ефективним вирішенням такої задачі. Це дозволяє скоротити час аналізу, підвищити його ефективність та здобути більше корисної інформації для дизайн-дослідження.

Наступним етапом після дослідження і концептуалізації, є безпосереднє проектування виробу. Багато дослідників застосовують ШІ для підвищення якості дизайну продукту, створення більш функціональних і ергономічних форм.

Так в результаті експерименту, що мав на меті порівняти ключові характеристики деталі з пластику, створеної з використанням функції генеративного проектування, і двома трубками з вуглецевого волокна та алюмінію, показав, що створення і оптимізація нової форми деталі за допомогою ШІ дозволили суттєво зменшити вагу виробу (на 85-90%), при цьому зберігаючи міцність на тому самому рівні.

Отже, використання технологій ШІ в процесі дизайну сприяє більш цілісному аналізу потреб споживачів для прийняття розумних дизайнерських рішень, підвищенню ефективності і якості проектування, зменшенню витрат на виробництво товару.

Таким чином, на сьогоднішній день, після десятиліть розвитку, штучний інтелект досяг значного прогресу у всіх аспектах. Нові розробки додають великої життєздатності ШІ, що не тільки розширює дослідження в усій сфері, але й поступово переносить ШІ з чисто теоретичних досліджень до практичного застосування. Інтеграція з ШІ, застосування нових методологій і парадигм проектування, поступова трансформація традиційних підходів і підвищення ефективності дизайну є основними напрямками розвитку сучасного промислового дизайну.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-97>

Вишталюк Ірина, магістрантка кафедри живопису і композиції НАОМА (керівник: кандидат педагогічних наук, доцент кафедри живопису і композиції НАОМА Т. В. Козак)

СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ТА НОВІ ТЕХНОЛОГІЇ

Ключові слова: мистецтво, сучасне мистецтво, технології.

Iryna Vyshtalyuk, 2nd year master's student, Department of Painting and Composition of NAOMA (supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Painting and Composition Department of NAOMA T.V. Kozak)

MODERN UKRAINIAN ART AND NEW TECHNOLOGIES

Abstract. Modern art is a dynamically developing phenomenon, characterized by a variety of forms of expression and subject matter. She is innovative and experiments with new techniques and materials. However, aesthetics is not the only goal – modern art encourages reflection on current social and political problems. Its influence on culture and society is enormous, it inspires dialogue and changes our perception of reality.

Key words: art, modern art, technology.

Найактуальнішою темою теорії сучасного мистецтва є питання сучасного мистецтва та сучасних технологій. Сучасне мистецтво та технології – це дует, який відкриває перед нами захоплюючі творчі перспективи. Сучасні художники більше не обмежуються лише пензлем і полотном, а все частіше тягнуться до інструментів, які кілька десятиліть тому були сферою вчених та інженерів. Завдяки цьому межі між мистецтвом і технологіями починають стиратися, відкриваючи абсолютно нові можливості для художнього вираження.

Наскільки творчо можна використовувати доповнену реальність, 3D-друк або інтерактивні інсталяції, які реагують на рухи глядача. Мистецтво зустрічається з майбутнім, створюючи дивовижні візуальні враження. Ми можемо спостерігати сучасні технології в українських художників: О. Тістол, Н. Білик, Ж. Кадирова, М. Мамсіков, В. Ралко та багато інших.

Сучасне мистецтво є результатом співпраці між художниками та алгоритмами. Також, може служити інструментом, який розширює творчі можливості художника, пропонуючи нові напрямки в його роботі або

автоматизуючи частину творчого процесу, дозволяючи художникам зосередитися на інших аспектах своєї роботи. Сучасне мистецтво також відображає зміни, що відбуваються в сучасному суспільстві, і рефлексії на актуальні теми, такі як глобалізація, екологія, ідентичність і соціальні конфлікти.

Художні твори часто стають носіями ідей, які впливають на все суспільство та сприяють змінам у свідомості людей. Художнє вираження через мистецтво не тільки допомагає в особистому відновленні, але й створює можливість для глибшого розуміння і взаємодії з глядачем.

В творчих проектах ми можемо спостерігати поєднання різноманітних медіа, техніки та стилі – живопис, скульптура, комп'ютерна графіка, перформанс та мультимедійні інсталяції – лише деякі з них. Художник може використовувати сучасні інструменти та матеріали та експериментувати з формами вираження. Сучасне мистецтво не лише відображає світ, що змінюється, але й впливає на цей світ – воно залучає місцеву чи глобальну спільноту до дискусій на актуальні теми, такі як політика, екологія чи гендер. Він також відкритий до міжкультурного діалогу та чутливий до соціальних питань.

Отже, сучасне мистецтво є однією з найбільш динамічних і захоплюючих сфер культури. Він характеризується величезною різноманітністю, інноваційністю та рефлексією на сучасні теми. На відміну від традиційного мистецтва, основною метою якого часто було відтворення реальності чи естетики краси, сучасне мистецтво виходить за рамки усталених і надає художникам повну свободу самовираження.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-98>

Доценко Дмитро, аспірант, викладач кафедри Живопису та композиції
НАОМА (Науковий керівник: кандидатка філософських наук, старша
викладачка Л.І. Березницька)

ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ТА КОНТЕМПОРАРНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК У ПРОЕКТІ НІКІТИ КАДАНА «КАМІНЬ Б'Є КАМІНЬ»

Ключові слова: Нікіта Кадан, сучасне мистецтво, актуальні практики, інсталяція, арт об'єкт.

Dmytro Dotsenko, phd student, NAFAA (academic mentor: candidate of
philosophy science, senior lecturer Ludmila Bereznitska)

COMBINATION OF TRADITIONAL AND CONTEMPORARY ART PRACTICES IN NIKITA KADAN'S PROJECT "STONE HITS STONE"

Abstract. The purpose of these theses is to identify the peculiarities of the combination of works made using traditional and contemporary practices in Nikita Kadan's project "Stone Beats Stone" to form a holistic artistic expression that reveals a broad theme related to drawing complex parallels between past and present events.

Key words: Nikita Kadan, contemporary art, actual practices, installation, art object.

Персональний проєкт Нікіти Кадана «Камінь б'є камінь» представлений у 2021 році у Pinchuck Art Centre є мультидисциплінарною виставкою-дослідженням. Автор звертає увагу на революційні, повстанські та репресивні події 1905, 1920-х, 1930-х, 1940-х, 1960-х рр. та паралелі із подіями з новітньої історії України.

Одним із представлених творів є «Перемога». Це інсталятивний арт-об'єкт, що складається з двох складових: білого геометричного об'єкту, що є відтворенням макету нереалізованого проєкту авангардистського монументу «Пам'ятник трьом революціям» Василя Єрмілова 1920-х рр.; чашки у розплавленому склі, знайденому Каданом під час поїздки на Донбасі у 2015 році в зруйнованому від російського ракетного обстрілу будинку на Донбасі. З естетичної точки зору цей твір є контрастним мінімалістичним поєднанням великої суворой «стерильної» геометрії прямокутних кубічних форм та маси темного кольору. За словами митця білизна постаменту покликана символізувати ідею світлого майбутнього, яке здавалося мож-

ливим у часи революційних подій першої чверті ХХ ст., а чашка у розплавленому склі є матеріальним свідченням сучасної російсько-української війни і виступає сенсовим контрастом, своєрідним запереченням ідеалістичності поглядів з минулого століття на сьогодення.

Прикладом концептуального контексту застосування графічної серії вугільних рисунків є «Глядачі». Вона базується на фотопортретах більшовицьких діячів, що встановлювали комуністичний режим в Узбекистані виконаних Олександром Родченком. Проте обличчя на них були замальовані тушшю самим фотохудожником через те, що зображувані діячі невдовзі у період тотальних репресій і чисток 1937-38 рр. були визнані «ворогами народу» та розстріляні. Саме так виконує ці портрети художник, які по суті є зображеннями людей без обличь, чорними плямами на їхньому місці, що відсилають нас до буквального стирання пам'яті про них з історії.

Кадан в своєму проєкті «Камінь б'є камінь» використовує традиційні графічні практики вугільного рисунка та акварелі для створення композицій, що стають частиною єдиного концептуального задуму, що у поєднанні з реді-мейдами, арт-об'єктами та інсталяціями розкривають зміст образної теми більш повно, поліфонічно. Рукотворна пластика для художника не є кінцевою метою, а слугує одним з багатьох способом донести складну ідею, пов'язану з явищами минулого та сьогодення. Формальна пластика простору вирішується за тим же принципом, що і композиція площини: із врахуванням композиційної рівноваги, побудови ритміки, гри контрастів розміру та фактур. Маси чорних та білих елементів на графічних аркушах вступають у ритмічну взаємодію з відповідними плямами на арт-об'єктах та інсталяціях, зав'язуючи їх в одне композиційне ціле. Різноманітність медіа стає для митця засобом різнопланової взаємодії з глядачем для формування максимально різнопланового образу й розкриття теми.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-99>

Іванищенко Софія, студентка бакалаврату кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат філософських наук, доцент Солярська-
Комарчук І.О.)

«МИСТЕЦЬКИЙ БАРБАКАН» ЯК ТВОРЧЕ УГРУПУВАННЯ ПЕРІОДУ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ

Ключові слова: Революція гідності, мистецький Барбакан, українське мистецтво, творче угруповання.

Ivanishchenko Sofia, BA student NAFAA (academic mentor Iryna Soliarska-Komarchuk)

“ARTISTIC BARBICAN” AS A CREATIVE GROUP OF THE REVOLUTION OF DIGNITY PERIOD

Abstract. The work is dedicated to the creative group which operated during Revolution of dignity. This public space became a way for intelligentsia to join «Euromaidan» in understandable for them way. In this way, they were able to sublimate their creativity and feelings about the events of that time.

Key words: Revolution of dignity, Artistic Barbican, Ukrainian art, creative group.

Революція гідності має великий вплив на усі сфери розвитку України, і є досліджуваною як в історичному, філософському, так і культурологічному середовищі. Ці історичні події поєднали за своєю ідеєю різні соціальні, та культурні прошарки населення спільною ідеєю. Таким чином група митців, архітекторів військових, та інших активістів у грудні 2013 року на головній вулиці Києва звели тимчасові побудови за аналогією до міських брам з паллет та фанери. Основною частиною активістів що почали побудову «Мистецьково Барбакану» були засновники закритого бару для друзів та знайомих “Квартира №”. Форпост був завішений роботами Олекси Мана, Андрія Єрмоленко, Івана Семесюка та інших художників. Експозиційний майданчик не оновлювався повністю, до наявних робіт додавались інші.

З часом в цьому просторі почали проводити художні виставки, літературні читання, художні лекції, тощо. Місце відвідали такі люди як Юрій Андрухович, Юрій Ковжун, Езра Книжник.

До угруповання почали доєднуватись студенти Києво-Могилянської академії, та студенти Національної академії мистецтв та архітектури.

Митці формулювали в гасла ідеї такі як «Європа – це моє право бунтувати» які в подальшому транслиували через транспаранти. А митці демонстрували оперативно створене протестне мистецтво.

В 2021 році в Галереї протестного мистецтва Музею Майдану було створено виставку-ретроспекцію «Мистецького Барбакану». Що мала на меті відтворити події того часу. Це була перша виставка галереї, що як найкраще передавала б концепцію та сенс простору – мистецтва як протесту.

Феномен «Мистецького Барбакану» полягав у тому, що митці які приймали участь у заходах на території «форту» були учасниками угруповання рівно до моменту поки не покидали територію Майдану незалежності, об'єднувало кожного з них саме місце та державна ідея, а не спільна назва певної групи людей.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-100>

Каменецька Юлія, доктор філософії (PhD), доцент кафедри Дизайну ІКІТД МАУП

ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ГРАФІКИ ТА ПОШИРЕННЯ ШІ ТЕХНОЛОГІЙ В КНИЖКОВІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ

Ключові слова: штучний інтелект, нейромережа, генерація зображень, дизайн, artificial intelligence.

Yliia Kamenetska, PhD, Associate Professor of the Design Department IAPM

DIGITALIZATION OF GRAPHICS AND THE SPREAD OF AI TECHNOLOGIES IN BOOK ILLUSTRATION

Abstract. Every year, digital technologies are becoming more and more widespread, and therefore computer graphics are gradually replacing classical techniques in the field of book graphics. More and more young artists are developing themselves through intensive drawing on electronic media – such as graphic or screen tablets. However, the fact of the spread of AI (artificial intelligence) and neural networks for image generation cannot be ignored.

Key words: artificial intelligence, neural network, image generation, design.

З кожним роком все більше набувають поширення digital-технології, отже і комп'ютерна графіка поступово витісняє класичні техніки з царини книжкової графіки. Все більше молодих митців розвивають себе через посилене малювання на електронних носіях – штибу графічних чи екранних планшетів. Таким чином, за потреби в них є можливість візуально імітувати будь-яку графічну техніку – лінорит, дереворит, туш-перо, акварельну ілюстрацію або показати реалістичні пастельні мазки.

Разом із тим – переважна більшість студентів в творчих ВНЗ також надають перевагу малюванню ілюстрацій в техніці комп'ютерної графіки. Зокрема для різних типів творчих завдань використовуються такі програмні забезпечення – Adobe Illustrator, Adobe Photoshop (для графічних планшетів) або такі якими можна оперувати на екранних планшетах на базі Android – Infinite Painter, Ibis, Procreate, Sketchbook.

Книжкова ж ілюстрація, як окремий вид графіки є ключовою для розвитку ринку книговидавництва. Не лише тому що візуальна складова дизайну та оформлення книги є першим що впадає в очі коли споживач оцінює видання, але і тому яку загальну стилістику та рівень має українська книжкова ілюстрація на європейському ринку. Станом на 2024 рік україн-

ська книжкова ілюстрація є достатньо відомою у світі завдяки ілюстраціям до всесвітньо-відомих творів, як от ілюстрації художника видавництва «А-ба-ба-га-ла-ма-га» В. Єрко (працює також в техніці комп. графіки) для таких видань як «Ромео і Джульєтта», «Снігова королева», серії книг «Гаррі Поттер» та серії книг Пауло Коельо. Також, відомими на весь світ стали ілюстрації таких діджитал-ілюстраторів як Є. Полосіна, О. Шатохін, М. Фойя, М. Паленко та М. Кошулинська. Їх ілюстрації, сповнені реалізму сучасного світу у стані війни стали відомими завдяки авторському баченню та емоційній складовій. Завдяки над-популярності соціальних мереж поширення творчості стало доступним для кожного. Найбільш охоплені платформами для ілюстраторів є – Instagram, Deviantart, Behance, X (Twitter). Дуже цінним є факт того, що українська ілюстрація в сучасному її вигляді розвивається саме завдяки використанню авторської ручної праці. Адже в освітньому процесі молодих митців викладачі прагнуть як і раніше надавати спершу класичні навички роботи з графікою в повному спектрі її технік та технологій плавно переходячи згодом і до комп'ютерної графіки.

Проте, факт поширення ШІ (або «Аі» *eng/ штучний інтелект*) та нейромереж для генерації зображень не можна відкидати на задній план. Існує достатня кількість веб-ресурсів, де генерувати зображення можна не лише безкоштовно, але і за лічені хвилини (Bing Image creator, Midjourney, OpenAI's DALL-E 3, Gencraft). Також, існують такі служби як віртуальні помічники, які вибудовують сценарій роботи для художника або дають йому загальну характеристику для майбутнього персонажа або сюжетної ілюстрації. Це говорить про те, що присутній момент не лише створення фізичного зображення подібною технологією, але і абсолютної відсутності людської фантазії також. Враховуючи, що ШІ навчається на матеріалах з мережі інтернет, можна вважати що людський досвід все ж береться до уваги та комбінується нею задля фінального результату, проте на даному етапі розвитку ШІ технологій в кінцевому продукті все ще можна бачити неточності та недосконаlostі. Це виражається у відсутності завершеності ліній, відсутності окремих необхідних частин зображення та впізнавана штучна «кривизна» Аі (Artifishal Intelligense) продукту.

З кожним днем стає все більше видань які прагнуть інтегрувати генеровані зображення в дизайн книжок, журналів та інших поліграфічних продуктів. І якщо діджиталізація графіки є процесом логічним, адже така технологія увіковічує твори, то використання ШІ-генераторів є неприпустимим «конкурентом» для авторів які працюють в неповторних техніках, вкладаючи в ілюстрацію власний емпіричний та практичний досвід.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-101>

Корчина Наталія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент Т. Р. Тимченко)

СПІЛЬНА ВИСТАВКА ПЛАКАТІВ СТУДЕНТІВ КАФЕДРИ ДИЗАЙНУ НАОМА ТА УНІВЕРСИТЕТУ ПРИКЛАДНИХ НАУК ОУЛУ (ОАМК) “ДІМ. НОМЕ. КОТІ” В ОАМК, ФІНЛЯНДІЯ

Ключові слова: українсько-фінська співпраця, міжнародна виставка, НАОМА, ОАМК, колективна пам'ять, травма, війна в Україні

Nataliia Korchyua, PhD student, NAFAA (academic mentor: Doctor of Arts, Associate Professor Tetiana Tymchenko)

JOINT EXHIBITION OF POSTERS “ДІМ. HOME. КОТІ” BY STUDENTS OF THE DESIGN DEPARTMENT OF NAFAA AND THE UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES (OAMK) AT OAMK, FINLAND

Abstract. As part of the Design with Ukraine project, a joint exhibition of student posters “Дім. Home. Koti” was took place at OAMK, Finland, from November 4 to 29. It showed how the perception of home is changing due to the trauma of war, drew attention to the war in Ukraine and spread information about NAFAA, Ukrainian culture and history abroad.

Key words: Ukrainian-Finnish collaboration, international exhibition, NAFAA, OAMK, collective memory, trauma, war in Ukraine

В рамках проекту “Дизайн з Україною” між НАОМА та Університетом прикладних наук Оулу (ОАМК), що фінансується Національною агенцією по освіті Фінляндії під програмою Team Finland Knowledge (TFK), з 4 по 29 листопада 2024 року в університеті ОАМК, м. Оулу, Фінляндія, пройшла спільна виставка студентських плакатів “Дім. Номе. Коті”. Куратори виставки – Наталія Корчина (НАОМА) та Блер Стівенсон (ОАМК).

На вікнах аудиторій першого та другого поверхів університету ОАМК було розміщено добірку із 40 плакатів на тему “Дім”, створених студентами обох ЗВО. Високоякісна поліграфія, великий розмір плакатів А1, експлікація та інформаційний супровід привернули велику увагу студентів, викладачів та майбутніх абітурієнтів ОАМК, адже відкриття виставки було спеціально заплановано напередодні днів відкритих дверей в ОАМК.

Плакати були відібрані спільною комісією, куди увійшли представники обох ЗВО: в.о. зав. кафедри дизайну Олена Тихонюк, старший викладач кафедри дизайну Дмитро Стадниченко, провідний фахівець міжнародного відділу Наталія Корчина з боку НАОМА та голова проєктної команди Центру мистецьких інновацій Блер Стівенсон, зав. кафедри, старша викладачка програми комунікацій Ніна Патрікка, дизайнерка проєктів та цифрових рішень Катаріна Раухала з боку ОАМК. Серед 76 робіт, що були представлені на відкритий конкурс, було обрано 37 плакатів студентів НАОМА (з-поміж 68) та 3 роботи студентів ОАМК (з-поміж 8).

Виставка унаочнила, чим відрізняється сприйняття концепту “дім” у Фінляндії, де панує мир, і в Україні, де люди та їхні домівки потерпають від щоденного бомбардування Російської Федерації або знаходяться під її окупацією. Якщо фінські студенти представили дім як місце сили і гармонії, тісно пов’язане з місцевим ландшафтом та фінською культурою, то українські студенти показали дім як місце, що більше не може захистити і унебезпечити своїх мешканців. Всі плакати, створені студентами кафедри дизайну НАОМА з 2022 по 2024 рік відображають травматичний досвід війни. Плакати 2014–2021 років представляють дім на соціокультурному рівні: як країну та як колективну пам’ять українців, що складається з культурної та історичної спадщини – традицій, візуального та музичного мистецтва, пам’яті про видатних постатей та перемоги минулого, новітньої історії міст та містечок України.

Також було створено віртуальну галерею експозиції. Завдяки 360-градусній зйомці, виконаній співробітником ОАМК Юкко Савілампі, інтернет користувачі отримали повний огляд коридорів університету ОАМК з позначками на кожному плакаті. Натискаючи на позначку, можна роздивитися плакат у високій якості та прочитати інформаційний супровід англійською. Посилання на віртуальну галерею було розміщено на сайті та в соцмережах обох ЗВО. Перейшовши за посиланням, кожний бажаючий може “пройтися” коридорами ОАМК і оглянути виставку, завдяки ефекту реальної присутності.

Підсумовуючи, варто сказати, що спільний виставковий проєкт “Дім. Номе. Коті” показав, наскільки в людини змінюється сприйняття дому через травму війни, привернув увагу освіченої аудиторії глядачів Фінляндії до війни в Україні, а також поширив інформацію про НАОМА, українську культуру та історію за кордоном.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-102>

Кундас Павло, студент бакалаврату кафедри ТІМ НАОМА (науковий керівник, Кандидат історичних наук, доцент Андрес Г.О.)

ВПРОВАДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ЕКСПОЗИЦІЇ ЕТНОЦЕНТРУ “ПОЛІССЯ”

Ключові слова: Сарненський історико-етнографічний музей, Етно-центр Полісся, сучасні технології, культурні цінності

Pavlo Kundas, 4th year student of the Department of TIM NAOMA (academic supervisor: PhD in History, Associate Professor Hanna Andres)

IMPLEMENTATION OF MODERN TECHNOLOGIES IN THE EXPOSITION OF THE ETHNOCENTRE “POLISSIA”

Abstract. The opening of the Ethnocentre “Polissia” in the Sarnen Historical and Ethnographic Museum is a great example of using modern technologies in regional museums. The study examines an example of the introduction of modern technologies in the Ethnocentre “Polissia”. The results of using video and audio guides, video lectures and 3D are analysed.

Key words: Sarny Historical and Ethnographic Museum, Ethnocentre “Polissia”, modern technologies, cultural values

Сарненський історико-етнографічний музей представляється головним центром збереження культурної пам'яті Полісся. Залучення фінансової підтримки від Сарненської міської ради та участь у грантових програмах, дозволяє музею реалізовувати власні різноманітні ініціативи. Однією з таких стало відкриття Етноцентру.

Музей отримав грантову підтримку на відкриття масштабного проєкту від Українського культурного фонду. Була виділена окрема будівля на території музею, раніше там функціонували: холодильна камера для зберігання м'яса, тюрма відділу НКВС, прокуратура та кооператив художників.

Ремонт будівлі розпочався в 2023 році. Оновлена будівля поділяється на 3 зони: центральна для лекцій, зустрічей та майстеркласів; інші ж дві представляють автентичні експонати у поєднанні з сучасними мультимедійними технологіями. До кожного сектору експонатів наявні відеогіди та аудіогіди, а також розроблений 3D-тур залами будівлі.

Для півночі Рівненщини це вагома подія у розвитку музейної справи. Сучасні технології, такі як аудіогіди, оцифровані експонати та відеомате-

ріали допоможуть залучити нову аудиторію – молодь та дітей. Це дає величезний простір для консолідації та поширення ідеї Етноцентру – ознайомлення якомога більшої кількості людей з історією, ремеслами і життям поліщуків і поліської культури. Тематичні лекції та майстер-класи тепер відбуваються систематично, а їх планування значно полегшене – раніше ці івенти проводились дуже рідко та зазвичай у якості публічної програми на фестивалях, відтепер вони відбуваються як повноцінні заходи. Етноцентр “Полісся” матиме змогу ознайомити зі своєю експозицією іноземну аудиторію та привабити до своїх проєктів набагато більше меценатів та додаткового фінансування.

Мультимедійні інструменти які використовує Етноцентр “Полісся” допоможе регіональним музеям збільшувати кількість своїх відвідувачів та виконувати свою просвітницьку діяльність набагато легше. Таким чином, напрямок на цифровізацію та розширення варіантів подачі інформації є актуальним та пріоритетним для покращення діяльності музеїв.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-103>

Наталія Лісова, аспірантка кафедри ТІМ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор К. Гамалія)

ЛЕНДАРТ ПОЄДНУЄ ЛАНДШАФТИ

Ключові слова: лендарт, мистецтво довкілля, сучасне мистецтво, мистецтво війни.

Nataliia Lisova, Phd student, NAFAA (academic mentor: Doctor of Arts, Professor Kateryna Gamaliia)

LAND ART COMBINES LANDSCAPES

Abstract. The report examines the impact of the full-scale invasion of Russia on the territory of Ukraine on the development of the Ukrainian Land Art Symposium «Prostir pokordonnya». The study sheds light on a new direction of creative interaction of Ukrainian artists with the natural environment of Seestadt in Vienna, Austria.

Key words: land art, environmental art, contemporary art, art of war.

Сьогодні, в умовах тривалої боротьби та протистояння України проти широкомасштабної збройної агресії російської федерації, творча взаємодія вітчизняних художників лендарту з природним середовищем вимагає нових шляхів розвитку мистецької діяльності. Від початку повномасштабного вторгнення росії на територію України переважна більшість українських територій, де відбувалися щорічні лендарт-фестивалі та лендарт-симпозіуми, є смертельно небезпечною. Серед таких ландшафтів і локація багаторічного симпозіуму лендарту «Простір покордоння» на Сумщині, в с. Могриця, що знаходиться за 4 км. від кордону з росією.

Випробування, що випали на долю українського народу, призвели до пошуку нових ландшафтів для творчої співпраці. Так, цього року було здійснено спробу вперше провести лендарт-симпозіум за кордоном. Проєкт «SEE:UA – поєднуючи ландшафти» став спробою поєднати ландшафти віденського Зеєштадту в Австрії та сумського Могриці в Україні шляхом мистецької інтервенції українських художниць та художників лендарту із червня по листопад 2024 року. Така мистецька кооперація стала експериментальним майданчиком для спільноти українських художників і художниць у їх дослідженні ландшафту, трансформації міста, травми переміщення та втрати дому. Концепція проєкту полягала у реалізації мистецтва у публічному просторі галереї «Notgalerie» у Відні та презентації практики лендарт-симпозіумів в Україні. До проєкту було запрошено митців, як ві-

дігравали важливу роль в житті лендарт-симпозіуму «Простір покордоння» – провідному майданчику лендарту в Україні. Протягом червня-листопада 2024 року митці проєкту «SEE:UA» досліджували трансформацію вернакулярного району Відня, Зеєштадту – від незайманої природи до будівельного майданчика і, зрештою, до нового району міста, поєднуючи українські та австрійські ландшафти як культурні спільноти.

Куратори проєкту Юрій Єфанов, Наталія Маценко, Клеменс Пул та Райнгольд Ціссер, залучили до мистецької взаємодії з ландшафтом Єгора Анцигіна, Йоганнеса Баудрекселя, Катю Бучацьку, Ганну Гідору, Люсю Іванову, Віталія Кохана, Роберту Ліма, Наталія Лісову, Таню Штикало та інших. Так, через відтворення народної української традиції лікування методом «катання яйця», Люся Іванова та Єгор Анцигін у перформансі «Катання яєць» вдалися до лікування ландшафту. Також, Єгор Анцигін у своїй роботі намагався відновити «Ескіз кургану з українського степу». Катя Бучацька створила роботу «Принеси мені метафору» про руйнацію українського ландшафту та за допомогою фотографії відобразила на будівельних матеріалах вирву, що лишилася на території крейдяного кар'єру в Могриці після обстрілу у 2024 році. Ганна Гідора в монументальній інсталяції «Об'єднуючи оборону» висвітила досвід скіфів-землеробів захищати городище на території Могриці за допомогою валів, де в добу Київської держави проходив Шовковий шлях і вали захищали торгові каравани. Сьогодні фронт із росією пролягає в трьох кілометрах від Могриці і ця робота втілює готовність до захисту у всі часи у всіх куточках світу, тощо.

Отже, в такий мистецький спосіб, в умовах війни, спільнота симпозіуму лендарту «Простір покордоння» спромоглася реалізувати творчі задуми, поєднавши багаторічний досвід взаємодії з природним простором могрицького ландшафту із потенціалом віденського історичного району Зеєштадт.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-104>

Майстренко-Вакуленко Юлія, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри комп'ютерних технологій дизайну та графіки, Державний університет «Київський авіаційний інститут», Київ, Україна

ОБ'ЄКТ І ДІЯ ЯК МИСТЕЦЬКІ КАТЕГОРІЇ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Ключові слова: візуальне мистецтво, сучасне мистецтво, модернізм, постмодернізм, об'єкт, дія, часопростір

Maystrenko-Vakulenko Yuliya, PhD in Art History, Associate Professor, Department of computer technologies of design and graphics, State University "Kyiv Aviation Institute", Kyiv, Ukraine

Abstract: The focus of the study is on changes in the interrelationships between the concepts of the established and the becoming, the object and the action in the art of the modernism and postmodernism. It is determined that the concepts of postmodernism contributed to a shift in the attention of artists from the finished result – the object that emerged as a result of action – to the process of creation as a reflection of duration and becoming.

Key words: fine art, visual art, contemporary art, image, art education

Взаємозв'язок понять посталого і становлення – об'єкта і дії – перебував у фокусі уваги багатьох поколінь філософів та теоретиків. Простір – «сцена» перебування об'єкта – трактувався як протилежність тривалості процесу становлення, а отже, як протилежність часові. Світоглядними ідеями доби класицизму, що спиралися на ньютонівську фізичну картину світу, було закріплено поділ мистецтв на часові та просторові.

Від початку ХХ століття, як наслідок концепції єдиного часопросторового континууму Айнштайна, в мистецтві авангарду тривали пошуки варіантів трансформації об'єкта: від знищення межі між об'єктом й простором (кубізм), об'єктизації простору (неопластицизм), повного заперечення об'єкта (супрематизм) до його репрезентації (реді-мейд). Ці трансформації були покликані з метою увести до візуального мистецтва категорію часу як невід'ємну складову цілісної часопросторової реальності.

Вивчення значень і виражальних можливостей об'єкта у візуальному мистецтві продовжилося у другій половині ХХ століття. Акцент у спостереженнях митців змістився від статички об'єкта до динаміки дії. Причому не просто від статичного об'єкта до динамічного (як це було у футуризмі), а саме від об'єкта до дії: від завершеного результату – об'єкта, що постав в результаті дії, – до процесу як тривалості, і далі – на суб'єкта, який виступає джерелом дії, на автора. Вектор проблематики авторства був заданий

ще модернізмом, зокрема, дадаїзмом, і поглибився у постмодерністичних пошуках 1960-х. Розмаїття мистецьких концептуальних практик, різноманітність акціонізму, безпосередньо залучає глядача до пролонгованого процесу творення: від ідеї, яка формувалася під впливом певних обставин, до її реалізації, яка, в свою чергу, не виступає кінцевою метою художника, а є лише підставою для подальшої рефлексії глядача. Прогресивне зростання обсягів аудіовізуального продукту також сприяє формуванню пролонгації сприйняття об'єкта, його «часовізації».

Сприйняття реальності та відображення її в мистецтві залежить від обсягу та характеру знань про цю реальність. Світогляд доби Відродження розглядав картину як ілюзорне вікно в інший світ, досліджував проблему глибини та образу. Модернізм проголосив цінність картинної площини, акцентував на проблемі форми об'єкта та відображенні чотирирівмірності часопростору. Постмодернізм натомість став своєрідним «горизонтом подій» світосприйняття: підмет і присудок, об'єкт і дія, простір і час міняються місцями й ролями. Іменник, ім'я, особистість, об'єкт трактуються як результат дії. У мистецтві стає важливим процес – процес творення. Візуальне мистецтво, ареалом існування якого споконвік був простір, протягом другої половини ХХ століття впевнено вторглося у царину часу і закріпилося у ній.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-105>

Малов Олег, викладач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну, Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕРМІНІВ В ІСТОРІЇ ФОТОГРАФІЇ

Ключові слова: фотографія, пікторіалізм, художня фотографія

Malov Oleh, Lecturer, Department of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine

PROBLEMS OF INTERPRETATION OF TERMS IN THE HISTORY OF PHOTOGRAPHY

Abstract. The article explores the complexity of the photographic terminology as both an art form and a technology. It analyzes the evolution of key concepts – particularly the terms pictorialism and documentary photography – within the historical, aesthetic, and cultural development of the medium. The study emphasizes how the interpretation of terms depends on historical period, technological progress, and social perceptions, highlighting the necessity of contextual awareness for accurate usage in both academic and creative fields.

Keywords: photography, pictorialism, artistic photography

Фотографія, як мистецтво і технологія, має багатий та складний термінологічний апарат, що розвивався разом із її еволюцією. Одні терміни мали чітке значення на певному етапі розвитку фотографії, а інші з часом змінювали своє тлумачення. Інтерпретація термінів у фотографії, зокрема в контексті її історії, часто вимагає врахування не лише технічних, але й культурних, соціальних та естетичних факторів. Складність у використанні та розумінні термінів у цій сфері зумовлена як технічним прогресом, так і впливами наукових, мистецьких та історичних контекстів. Це часто призводить до неоднозначного тлумачення понять науковими або творчими спільнотами.

Багато термінів виникли в контексті технологічних інновацій, наприклад, терміни, пов'язані з різними типами фотоматеріалів або методами обробки зображень. Інтерпретація цих термінів може бути неточною, якщо не врахувати історичний контекст їх виникнення. У різні періоди фотографія мала різні технічні й художні завдання, що впливало на те, як саме трактували терміни.

Наприклад, що стосується пікторіалізму. Сам термін з'явився ще на початку другої половини 19 сторіччя. Передумовою стало відношення до фотографії як виключно технічного засобу фіксації об'єктів реальності. Але біль-

пність ентузіастів нового медіа так чи інакше були пов'язані з образотворчим мистецтвом, що змушувало їх до експериментів з використання фото для створення витворів мистецтва. Водночас чималих зусиль потрібно було докласти для зміни суспільної думки щодо самої можливості вважати фотографію новим видом мистецтва. Якщо уважно почитати джерела того часу, під терміном “пикторіалізм” малась на увазі будь яка художня фотографія, як ми розуміємо її зараз. Фотографія була або технічною чи документальною, або пикторіальною, тобто художньою. І єдиною метою тоді був пошук візуальних та технічних прийомів, які зроблять фотографію схожою на звичне на той час мистецтво.

Але згодом, коли межі фотографічної мови розширились, пикторіальну фотографію почали розглядати як окремий напрямок або стиль з певними технологічними та естетичними особливостями. Під впливом модних на той час модерністських тенденцій, або пошуків власної мови нового медіа та її особливостей, фотографи намагались відмежуватись від застарілих на їх погляд пикторіальних підходів. А ще пізніше, через кілька десятиліть виникло бажання створювати фотографію, стилізовану під старі (пикторіальні) зображення. Це змусило сформулювати зрозумілі зовнішні ознаки цього напрямку. Тож на сьогодні маємо кілька інтерпретацій цього терміну: пикторіалізм як власне будь-яка художня фотографія в певний період часу; пикторіалізм як напрямок чи стиль з певними ознаками та набором технічних прийомів; пикторіалізм як естетичний канон, тісно пов'язаний з поглядом на західне класичне мистецтво 19 сторіччя.

Інтерпретація терміну “пикторіалізм” також може варіюватися залежно від культурного контексту, оскільки цей стиль був популярний на Заході, в інших країнах може мати різні варіації та відмінності в застосуванні, або взагалі бути неактуальним.

Також багато питань виникає навколо терміну “документальна фотографія”. З одного боку це фіксація певних подій для подальшої публікації в мас-медіа, або ілюстрування певних текстів. Це по суті виключно прикладне застосування, що не має стосунку до мистецтва. З іншого, ми бачимо багато прикладів коли початково документальна фотографія стає об'єктом мистецтва, потрапляючи в інший контекст. Звідси дилема: коли ми кажемо, що фото “документальне” це може означати, як ознаку її “нехудожності”, так і спробу віднести її до певного напрямку сучасного мистецтва.

Крім того, документальність це глибинна сутність фотографії і створюючи певні штучні образи ми насправді “документуємо” те, що потрапляє в поле зору об'єктива. В цьому сенсі будь-який натюрморт можна вважати фотофіксацією створеної нами інсталяції. Саме тому дуже важко окреслити межі між документальністю і художністю, між випадковою та постановочною фотографією.

Тому кожен раз при застосуванні таких загальних і широких термінів ми змушені уточнювати контекст.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-106>

Мулярчук Любомир, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, ст. викладач ТІМ НАОМА Кашшай О.С.)

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕГРАЦІЇ 3D ГРАФІКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ІГРОВІЙ ІНДУСТРІЇ НА ПРИКЛАДІ КОМПАНІЇ GSC GAME WORLD

Ключові слова: 3d графіка, GSC Game World, віртуальне середовище.

Mulyarchuk Lyubomyr, PhD student, NAFAA (academic mentor: O. Kashshai, PhD in Art History, Associate Professor at NAFAA).

ARTISTIC FEATURES OF THE INTEGRATION OF 3D GRAPHICS IN THE UKRAINIAN GAME INDUSTRY ON THE EXAMPLE OF THE COMPANY GSC GAME WORLD

Abstract. The development of 3D graphics in the game industry of Ukraine as a new stage in the formation of new approaches in art and a change in the cultural space. The gaming industry became one of the first areas where 3D graphics came to the fore as a form of visual creativity. The work of the GSC Game World company in the project «S.T.A.L.K.E.R.: Shadow of Chernobyl» was considered as the main achievement, which illustrates the process of formation and development of 3D graphics as a means of expression in modern art. And the influence on the culture and development of 3D art in Ukraine.

Key words: 3d graphics, GSC Game World, virtual environment.

Початок розвитку 3D графіки в ігровій індустрії України став важливим етапом формування нових підходів у мистецтві та розширенням візуальних практик в культурному просторі. З моменту здобуття незалежності Україна активно інтегрувалася в глобальне цифрове середовище, що стимулювало використання новітніх технологій. Водночас, саме ігрова індустрія стала однією із перших сфер, де 3D графіка вийшла на передній план як форма візуальної творчості.

В якості аналізу становлення 3D графіки в інтерактивному мистецтві розглянуто креативну роботу компанії GSC Game World, а саме співпрацю Олексія Ситянова (відповідального за інтеграцію моделей і концептуальні рішення) та Максима Хусаїнова (моделювання рівнів і оточення) в проєкті «S.T.A.L.K.E.R.: Тінь Чорнобиля» (20 березня 2007 року випуску), яка

яскраво ілюструє процес розвитку 3D графіки як засобу художньої виразності. Проект став культовим прикладом вдалої інтеграції 3D графіки в ігровому середовищі, що вплинув на розвиток образотворчих засобів мистецтва 2004-20010 років?

Основний акцент в 3D-моделюванні проекту «S.T.A.L.K.E.R» був зроблений на ефекті реалістичності, що спрямувало розробників ретельно працювати над деталізацією 3D моделей у виконанні знайомих візуальних образів Чорнобилю. Авторам, завдяки новому підходу в освітленні, вдалося втілити впізнаване атмосферне оточення зони відчуження, а можливість детального текстурування перетворило графіку в художній засіб розповіді. Завдяки високій якості візуалізації, правдиво переданої атмосфери, підбору кольорової палітри комп'ютерна гра змогла відтворити унікальне емоційне відчуття Чорнобильської зони та передати основну авторську ідею об'єднання мистецьких та наративних сенсів. Робота 3D графіків досягла ефекту реальної присутності глядача/учасника в «живій» зони відчуження, де втілені як промислові зони, так і природні пейзажі, що спонукало гравців до занурення в пост-апокаліптичний світ – популярну тематику тогочасного мистецтва.

Процес створення проекту суттєво розширив візуальну культуру комп'ютерних ігор періоду 2001-2007 років та вплинув на розвиток 3D мистецтва в Україні. Успіх GSC Game World не лише популяризував українське ігрове мистецтво за кордоном, але й заклав фундамент для подальшого – розвитку індустрії й інтеграцію 3D графіки, та створення фанатських творів, як відгук на першоджерело. Крім того, командою було застосовано сучасні на той час техніки імітації природного освітлення, які відтворювали реальні ландшафти Чорнобильської зони, що посилює емоційний ефект. В результаті, 3D графіка, як елемент інтерактивного віртуального середовища, поступово засвоювала засоби образотворчого мистецтва та згодом інтегрувалася у мистецтво.

Проект «S.T.A.L.K.E.R» став важливою віхою в українському культурно-мистецькому середовищі, покращив розуміння способу використання 3D-графіки в образотворчому мистецтві. Для глядача була створена інтерактивна платформа, на якій він отримав ідентичний реальному досвід від взаємодії з віртуальним візуальним об'єктом. Це не лише заклало підґрунтя для розвитку нових технологій у сфері візуальних ефектів та культури, але й вплинуло на українське мистецтво.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-107>

Мусійчук Яна, студентка бакалаврату кафедри ТІМ, НАОМА (науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент Андрес Г.О.)

НОВІ ЕКСПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ В КУРАТОРСЬКИХ ПРОЄКТАХ ОЛЕКСАНДРА СОЛОВЙОВА 1990-Х РОКІВ

Ключові слова: Олександр Соловйов, кураторство, сучасне мистецтво, виставки, Паркомунa, сквот, тотальна інсталяція.

Musiychuk Yana, BA student, NAFAA (academic mentor: PhD in History, Associate Professor Hanna Andres)

NEW EXHIBITION METHODS IN CURATORIAL PROJECTS BY OLEKSANDR SOLOVYOV IN THE 1990S

Abstract. The purpose of the research is to study the main projects of the Ukrainian curator Oleksandr Solovyov in the 1990s, to highlight important features in his projects, to outline the novelty and contribution of his practice to Ukrainian curatorship.

Key words: Olexandr Solovyov, curating, contemporary art, exhibitions, Parcommune, squat, total installation.

На території України кураторська практика з'явилась напередодні розпаду СРСР – наприкінці 1980-х років. Одним з перших кураторів в Україні став мистецтвознавець Олександр Соловйов – він бере участь у створенні виставкових проєктів з кінця 1980-х і до тепер. За цей період він працював у провідних українських мистецьких інституціях, зокрема в ЦСМ Сороса (1994-2002), Інституті проблем сучасного мистецтва (2001-2010), «PinchukArtCentre» (2003-2010), НКММК «Мистецький арсенал» (з 2010 дотепер), окрім цього тричі виступав в ролі куратора українського павільйону на Венеційській бієнале (2003, 2007, 2013). Оскільки його діяльність охоплює значний проміжок часу, вона є продуктивною для дослідження процесів становлення фігури куратора в Україні та векторів розвитку цієї практики. Окрім цього, діяльність О. Соловйова невідривно пов'язана з творчістю активних у цей період художників і тенденціями розвитку сучасного українського мистецтва. Так, працюючи здебільшого з художниками сквоту «Паризька комуна» у 1990-х роках, він створив низку проєктів, користуючись новими експозиційними прийомами.

Виставка «Штиль» (1992) відбулась як частина програми «Марафон бліц». Експозиція займала два поверхи виставкової зали Спілки художни-

ків України на вул. Горького, 102-104 (зараз – ЦСМ М17). Серед учасників були члени київського сквоту, молоді художники з регіонів та представників сусідніх країн. Частина робіт була підвішена на мотузках під стелею – таким чином глядач був змушений обирати маршрут самостійно, замість того щоб обходити виставкову залу по периметру.

Проект «Простір культурної революції» (1994) проходив в НЦ «Український дім». Художні роботи було обнесено парканом тьмяного червоного кольору, який символізував «вигорівшу» культурну революцію, і виконував роль метафоричної барикади, а листівки та плакати на ньому відсилали до подій лівих протестів в Парижі 1968 року. Глядач мав змогу споглядати твори тільки за допомогою вмонтованих у паркан театральних зворотньонаправлених біноклів.

Проект «Парниковий афект» (1997) було організовано в Галереї ЦСМ Сороса. Спекулюючи на темі глобального потепління, виставка мала на меті відобразити «герметичність» і «парниковість» української культурної ситуації – втілення ідеї було зведено конструкцію подібну до теплиці, глядача відділяла від робіт напівпрозора плівка.

У створенні виставкових проєктів цього періоду О. Соловйов активно намагався відійти від класичної експозиційної моделі. Так, у згаданих проєктах простір цілком підпорядковується обраній концепції («тотальна інсталяція»). Ще одним новаторським рішенням була гра зі зміною оптики – створення перешкод для глядача на шляху до сприйняття експозиції в її традиційному варіанті.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-108>

Нікорчук Владислав, студент бакалаврату ХДАДМ (науковий керівник: викладач кафедри Фотомистецтва та візуальних практик ХДАДМ М.А. Холодзинська)

СЕРІЯ «HUMAN VIBRATIONS» ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ПСИХОЛОГІЧНИХ СТАНІВ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ В КОНТЕКСТІ ХАРКІВСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СЦЕНИ

Ключові слова: Цифрове мистецтво, психологічні стани, харківська мистецька сцена, абстракція людини, сучасне мистецтво, арт-менеджмент

Vladyslav Nikorchuk, BA student, KSADA (Academic mentor: teacher of the Department of Photography and Visual Practices M. Kholodzynska)

SERIES “HUMAN VIBRATIONS” AS A REFLECTION OF TRANSFORMATION AND PSYCHOLOGICAL STATES IN CONTEMPORARY ART, WITH A FOCUS ON KHARKIV’S CULTURAL LANDSCAPE

Abstract. The “Human Vibrations” series explores the intersection of human identity, psychological states, and digital technology, reflecting emotional experiences and technological influences in the context of Kharkiv’s vibrant art scene. This project emphasizes how contemporary art, particularly in Kharkiv, adapts to the psychological and digital shifts of the modern era. It highlights the psychological and cultural effects of technology on human perception, offering new challenges for art management and exhibition practices.

Key words: Digital art, psychological states, Kharkiv art scene, human abstraction, contemporary art, art management

Харків, відомий своїми культурними традиціями та інноваційним підходом до мистецтва, стає чудовим місцем для вивчення сучасних змін у цій сфері.

Серія «Human vibrations» представляє новий етап у цифровому мистецтві, яке фокусується на людських емоціях і психології. У роботах видно, як внутрішні психологічні стани людини контрастують із зовнішнім світом.

Ця концепція акцентує увагу на фрагментації та напрузі, які переживає особистість у сучасному суспільстві. Людина стає частиною нової реальності, і мистецтво відповідає на ці зміни новими виражальними засобами. Абстрактні візуальні форми, що поєднують світло, тінь і кольори, символізують глибокі емоційні та психологічні зміни.

Психологічний аспект серії «Human vibrations» демонструє внутрішній конфлікт, викликаний швидкими змінами у світі. Ці роботи відображають людину на межі, де кожен новий зовнішній або внутрішній чинник змінює її сприйняття себе.

З точки зору арт-менеджменту, Харків пропонує унікальні можливості для розвитку цифрового мистецтва в музейних і галерейних просторах. Це ставить нові виклики перед кураторами, які повинні адаптуватися до інтерактивного характеру цифрового мистецтва, забезпечуючи його глибший емоційний вплив на глядачів. Це місто має не лише багатий культурний спадок, а і хаб для багатьох молодих митців, які активно експериментують з цифровими технологіями.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-109>

Носенко Анна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського», Одеса, Україна.

Величко Дмитро, доцент, кафедри образотворчого мистецтва Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського», Одеса, Україна

АБСТРАКТНІ ГЕОМЕТРИЗОВАНІ КОМПОЗИЦІЇ ТА БАГАТОФІГУРНІ СЮЖЕТИ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ МИТЦІВ УКРАЇНИ: ПОШУК НОВОЇ ВИРАЗНОСТІ

Ключові слова: геометрія в мистецтві, абстракція, сучасне мистецтво України, поєднання геометризованих композицій і багатофігурних сюжетів, Петро Антип.

NOSENKO Anna, Honored Art Worker of Ukraine, PhD (Candidate of Sciences, Speciality – Study of Arts), Associate Professor, head of the department of Fine Arts, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky» (Odesa, Ukraine) orcid.org/0000-0001-6876-5382

VELICHKO Dmytro, Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor, Dean of the Faculty of Graphic Arts, Associate Professor at the Department of Fine Art, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», (Odesa, Ukraine) orcid.org/0000-0003-4961-2481

ABSTRACT GEOMETRIZED COMPOSITIONS AND MULTI-FIGURE PLOTS IN THE WORKS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ARTISTS: THE SEARCH FOR NEW EXPRESSIVENESS

Abstract. The works of contemporary Ukrainian artist Petro Antip are studied in the context of world art. It is shown that at different times geometric abstract constructions had a different relationship with the plot: from the role of the plot in the sacred art of the Middle Ages, complete independence and refusal of narration in the works of avant-garde artists, to parity and consonance in the work of the contemporary author of the individual visual myth of Petro Antip.

Key words: geometry in art, abstraction, contemporary art of Ukraine, combination of geometrized compositions and multi-figure subjects, Petro Antip.

Геометрія це галузь практичного знання про просторові форми, розміри, їх взаємовідношення між собою. Геометричні тіла є абсолютною абстракцією, що має певні ознаки і може бути моделлю для втілення і описання різного змісту і контексту для інтерпретування. Геометричні форми мають архетипічну основу, несуть в собі ідеальне втілення ідеї. Ідеальна геометрія у природі можлива тільки на рівні макро розмірів (космічних масштабів) та у мікро світі; у співрозмірному людині вимірі ідеальні форми створюються штучно, власноруч самими людьми.

Геометризовані абстрактні форми в образотворчому мистецтві зустрічаються у різні періоди. Особливу виразність, метафізичність сприйняття надає ідеальна геометрія сакральним образам середньовічних розписів, мозаїк та ікон. Наприклад, серії образів Днів Творіння світу з Христом Космократором, Преображення Христа, Всевидюче Око, Трійця та інші, де іконописці намагалися обмеженими «матеріальними» засобами, видимими простим оком, передати Диво Божественного Сяяння, явлення іншої, надприродної енергії. Тут ми можемо бачити як фігуративні тематичні композиції підсилюються, набувають архетипічної змістовності завдяки геометричним знакам і символам, внутрішній геометризованій побудові «силових ліній» ліній композиції. Проте головну роль тут відіграє фігуративна образність.

Трансцендентне прозрівали і намагалися втілити в образотворенні митці авангарду початку ХХ століття. Вихід за межі лінії горизонту, космічні випромінення, промені світла, звуку, польоти над землею і від Землі, питання про існування Бога і людства у всесвітах – теми роздумів і пошуків митців, що прийшли до нового революційного на той час ступеню виразності шляхом повної відмови від впізнаваних форм видимого світу і звернення до чистої абстракції.

У сучасному мистецтві України можна виділити програмну тенденцію поєднання абстрактного і фігуративного. Зокрема у живописних творах і скульптурах Петра Антипа. Великі живописні пано митця на перший погляд, здалеку, сприймаються як умовні плямоподібні структури у кольоро-енергетичному просторі, поміж яких існують структуровані геометричні тіла (конуси, піраміди, лінії тощо). На першому етапі сприйняття – здалеку – це «першосвіт першоматерії у першопросторі» або умовні енергетичні новоутворення, які втілюють уявлення автора про створення світоустрою. На другому етапі – підходячи близько до полотна – глядач помічає десь ледь помітні, подекуди більш виражені абрисы фігур персонажів, немов наскельні графіті пращурів чи прояв паралельних часових втілень, за образним виразом Богдана Мисюги «павутина втрачених ликів». Той самий знайдений прийом митець застосовує при створенні масштабного проєкту «Космогонія», найбільшої у світі картини на полотні у Музеї сучасного українського мистецтва Корсаків (МСУМК) у Луцьку.

Поєднання геометризованих композицій і фігуративних сюжетів дає багатошаровість сприйняття та інтерпретації образам. Складний художній простір, у якому митець з'єднує архетипічну площинність і динамічні ілюзії об'ємних побудов, формує багатовимірність нового гатунку – «часозмісто-простір». Час тут розвивається в авторському міфі, у якому праотці Адам і Єва, амазонки і герої набувають сучасних ролей, і навпаки сучасники, позбавляючись одеж, проявляють собою позачасові архетипи. «Між минулим і прийдешнім», як у назві одної з композицій художника, між війною і миром Петро Антип створює індивідуальний міфологізований світ безперервної космогонії, де контрасти геометрії і природної пластики, хаосу і космосу, часових протиставлень, кольорових гармоній створюють виразний емоційний фон для сприйняття і співпереживання глядачами ХХІ століття.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-110>

Питюкова Ірина, студентка магістратури кафедри ТІМ ХДАДМ,
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Л.Д. Соколюк)

РОЗВИТОК ЕКОЛОГІЧНОГО ПЛАКАТУ В УКРАЇНІ ТА НІМЕЧЧИНІ КІНЦЯ ХХ СТ

Ключові слова: екологічний плакат, українське мистецтво, Олег Векленко, екологічне мистецтво, Клаус Штек.

Iryna Pytiukova, MA student KSADA (academic mentor: Doctor of Art History, Professor L.D. Sokolyuk)

THE DEVELOPMENT OF THE ECOLOGICAL POSTER IN UKRAINE AND GERMANY AT THE END OF THE 20TH CENTURY

Abstract. The development of the ecological poster in Europe had different prerequisites and stages of development. The problem of radiation pollution is a common prerequisite for the development of the environmental theme in Ukrainian and German posters.

Key words: ecological poster, Ukrainian art, Oleg Veklenko, ecological art, Klaus Shtek.

У візуальному мистецтві актуальність питань екології набуває особливої уваги у ХХ столітті та найбільш широко відображається у плакаті. Підняті в суспільстві актуальні теми стосовно екології, також вимагають від митця реагувати відповідним чином. Розвиток українського екологічного плакату можливо поділити на два періоди. Подією, що розмежувала розвиток екологічного плакату, стала аварія 1986 року на ЧАЕС. Художники рефлексували на дану подію у власній творчості, створюючи плакат із використанням детально підібраних образів, символів та містили у собі особисті переживання, переосмислення та оцінку події. Особливу увагу слід приділити роботам митця О. Векленка. Його роботи вирізняються з поміж інших новими композиційними підходами та суб'єктивною позицією автора. Сам автор брав участь у ліквідації наслідків аварії, тому досвід значною мірою вплинув на емоційно-змістове наповнення плаката.

Беручи до уваги розвиток екологічного плакату у інших європейських країн, варто зазначити, що розвиток та поширення екологічної тематики в плакаті є не рівномірним та відрізняється в кожній країні. Порівнюючи стан відображення екологічних проблем та їх розуміння суспільством,

можна зазначити, що рівень екокультури в Німеччині набагато вищий. Відповідно, поява екологічного плакату відбувається наприкінці 1970-х років, із поширенням руху «Anti-Atomkraft-Bewegung» (рух проти ядерної енергетики), що супроводжувався поширенням еко-плакатів. Один з найбільш відоміших німецьких плакатистів Клаус Штек (Klaus Staeck) проводив виставки екологічного плаката у Львові та у Харкові в 2013 році. Плакатист використовував конкретні візуальні засоби, загально зрозумілі символи, фотографію, поєднання яскравих, насичених кольорів, орієнтуючись у форматі в першу чергу на контраст. Художником використовуються естетично привабливі образи, як наприклад, дитина, морський котик, пейзаж, проте написом в плакаті або назвою додається новий контекст. Плакат «Radioaktiv. Und ewig glüht die Heide» 1977 року («Радіоактивний. І вічно світиться вересове поле») лише за наявності радіаційного знаку та відповідної назви можна інтерпретувати як екологічний мистецький твір. Плакат «Das Erste Gift» 1989 року («Перша отрута») містить зображення дитини і за рахунок цього несе в собі високе емоційне забарвлення. Також зображення дитини можна знайти в плакатних роботах О. Векленка, наприклад, «Завтра буде пізно!» (1992 р).

Поширення екологічної теми у мистецтві Німеччини тісно пов'язане із підняттям у суспільстві проблем радіаційної небезпеки, тоді як в Україні із трагедією на ЧАЕС та наслідками радіаційного забруднення. Екологічний плакат є не тільки цілісним художньо-комунікативним явищем та формою вираження художньої думки у формі графічного дизайну, а також є одним із важливих елементів формування екологічної культури.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-111>

Пітеніна Валерія, доктор філософії (PhD), ст. викладач ТІМ НАОМА

ЛЕГІТИМАЦІЯ ПОВСЯКДЕННОГО: ВЕРНАКУЛЯРНА ФОТОГРАФІЯ У МУЗЕЙНОМУ ДИСКУРСІ 2000–2010-Х

Ключові слова: вернакулярна фотографія, аматорська фотографія, музейна експозиція, історія фотографії

Pitenina Valeriia, PhD, Senior Lecturer, Department of Art History, NAOMA

LEGITIMIZING THE EVERYDAY: VERNACULAR PHOTOGRAPHY IN THE MUSEUM DISCOURSE OF THE 2000S–2010S

Abstract. The article explores the formation of the concept of «vernacular photography» and its legitimization through exhibition projects in major American museums during the 2000s–2010s. Using examples from MoMA, the Getty Museum, and the National Gallery of Art, it examines how amateur photographs were integrated into the art discourse as visual carriers of personal memory, everyday life, and subjective experience.

Keywords: vernacular photography, amateur photography, museum exhibition, history of photography

МОМА визначає «вернакулярну фотографію» як парасольковий термін, що відокремлює художню фотографію від повсякденної та аматорської. Вернакулярна фотографія в такому розумінні з'явилася вже наприкінці XIX століття. Вочевидь, кількість аматорського фото контенту поступово збільшувалася, а з появою цифрової фотографії набула велетенських масштабів. Певний час вернакулярна фотографія не розглядалася музейними установами та дослідниками історії мистецтва як матеріал для дослідження та експонування. Етапним для музеєфікації легітимізації вернакулярної фотографії стали виставки 2000–2010-х років: Vernacular Photographs from the Thomas Walther Collection (2000, MOMA), Close to Home: An American Album (2004–2005, Getty Museum), The Art of the American Snapshot, 1888–1978 From the Collection of Robert E. Jackson (2007, The National Gallery of Art, USA).

Vernacular Photographs from the Thomas Walther Collection включала в себе добірку з дев'яноста анонімних фотографій 1910–1960-х, знайдених

на блошиних ринках та в приватних альбомах. Незважаючи на технічні недосконалості, фотографії, відірвані від свого первісного контексту, передавали те, що можна назвати «духом часу». Їх перевагою стало відчуття правдивості та безпосередності, яке було сформульовано кураторами саме як перевага вернакулярної фотографії.

Виставка *Close to Home: An American Album* була присвячена американським сімейним фотографіям з приватних колекцій, але включала в себе і роботи професійних фотографів, таких як Томас Ікінс, Едвард Вестон та Доротея Ланге. Виставка концентрувала увагу на питаннях особистої історії та особистої пам'яті, яка розкривалася через зображення з приватних фотоальбомів.

На виставці *The Art of the American Snapshot, 1888-1978 From the Collection of Robert E. Jackson* було представлено 249 знімків періоду 1888–1970-х років. Експозиція включала в себе знімки з родинних альбомів і стала найбільшою на той час демонстрацією аматорської фотографії і спробою репрезентувати її тими самими методами, що і художню фотографію, вибудовуючи хронологічно послідовний візуальний ряд.

Виставкові проекти 2000–2010-х послідовно розкривали такі аспекти вернакулярної фотографії як можливість розповідати плинні в часі особисті історії, зосереджуватися на моментах повсякденності, акцентувати суб'єктивність в фотографії. Вочевидь, вернакулярна фотографія відкривала можливості використання суб'єктивних та колективних спогадів, родинної пам'яті, спадковості, відображення численних соціальних аспектів та психологічних явищ, які проходять повз уваги професійної художньої та документальної фотографії.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-112>

Решетньова Ганна, кандидат мистецтвознавства, співробітник Музею палацу короля Яна III у Вілянові (Варшава, Польща)

ПІДГОТОВКА МУЗЕЙНИХ КАДРІВ ДЛЯ ВЗАЄМОДІЇ З ВІДВІДУВАЧАМИ. ПРАКТИКА У РАМКАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОЄКТУ «MUSEUM OF COMMUNITIES»

Ключові слова: музей, музеєзнавство, музейна практика, тренінг, підготовка музейних працівників.

Hanna Reshetnova, Candidate of Study of Art, employee of the Museum of King Jan III's Palace at Wilanów (Poland)

TRAINING OF MUSEUM PERSONNEL FOR INTERACTION WITH VISITORS. PRACTICE WITHIN THE FRAMEWORK OF THE EUROPEAN PROJECT “MUSEUM OF COMMUNITIES”

Abstract. The report addresses issues regarding the shortage of museum staff in Ukraine. It presents an educational tool for museums, developed by European colleagues (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Stazione Utopia, Gödöllői Királyi Kastély) – Story Cube which, through a group of volunteers, demonstrated that staff can be quickly and easily trained for the museum's public relations department, regardless of age, primary profession, or educational background.

Key words: museum, museology, museum practice, training, courses, museum staff training.

У світі останніх подій музеї України дуже раптово й стрімко почали втрачати значну кількість фахових працівників. Музейні співробітники з величезним досвідом роботи, ще до повномасштабного вторгнення, почали йти на заслужений відпочинок, з початком бойових дій значна частина виїхала, чоловіки пішли в оборону країни. Підготовка музейних кадрів – одне з ключових питань, яке потрібно підіймати для збереження культурного сектору.

Польський Музей палацу короля Яна III у Вілянові разом з міжнародними колегами (Stazione Utopia, Gödöllői Királyi Kastély) запропонували один з варіантів підготовки молодих працівників для музейних відділів, які працюють з громадськістю (саме – для проведення екскурсій та озна-

йомлення з колекцією). Командою було розроблено т.зв. Наративний куб – інструмент для навчання будь-якої людини вмінню побудувати унікальну розповідь про музейні об'єкти. Для апробації результатів, було обрано групу волонтерів без вікових і фахових обмежень. Після кількох зустрічей та роботи з командою й Наративним кубом, кожен з учасників проєкту зміг провести екскурсію по обраній частині музейної експозиції. Підготовка зайняла менш ніж місяць.

Волонтерам пропонувалося два куби – Сенситивний куб (опис предмета через відчуття) та Мисленневий куб (опис за допомогою рефлексії та критичного мислення). На стороні кожного кубу розміщувалося зображення, яке відповідало певній емоції та напис з питаннями – для спрямованості думок і скеруванню розповіді. Так, наприклад, серед написів на Мисленневому кубі були питання: хто, де, коли, чому, як. На шостій стороні розміщувалося зображення моста, що спонукало оповідача знаходити зв'язки, будувати паралелі, проводити аналіз минулого та сучасного, переводити слухача через міст історії.

У фіналі кожен учасник пам'ятав всі зображення та питання на кубах та, у разі хвилювання, міг, за допомогою цих «підказок», продовжити та вибудувати логічну та цікаву розповідь. Адже, як доведено, емоційна складова дуже важлива у побудові взаємодії зі слухачем (у нашому випадку – гостем музею).

Таким чином, кожен музей України може провести тренінги з кадрами та наситити основну екскурсійну програму новими барвами, що забезпечить «живий» та емоційний діалог з відвідувачами. За допомогою запропонованої практики можна швидко, за необхідності – терміново, підготувати будь-яких інших зацікавлених у роботі осіб, першочергово не дотичних до сфери мистецтва. Робота з Наративним кубом корисна й для здобувачів вищої освіти у рамках музейної практики.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-113>

Сабакарь Сергій, аспірант, старший викладач кафедри рисунка НАОМА (науковий керівник: виконуюча обов'язки завідувачки кафедри дизайну НАОМА, кандидат мистецтвознавства, доцент Тиханюк О.В.)

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ПРОТЕСТНИХ РУХАХ ЯК ЗАСІБ

Ключові слова: візуальне мистецтво, пропаганда, маніпуляція, протестні події

Sabakar Segii, PHD student, Senior Lecturer of the Drawing Department NAFAA (academic mentor: Acting Head of the Design Department NAFAA, Associate Professor Olena Tyhonyuk)

VISUAL ART IN PROTEST MOVEMENTS AS A REMEDY

Abstract. Visual art of a propagandistic nature, instrumentalized by protest movements, can contribute to social change. It can mobilize citizens in the struggle for civil rights, but it can also be a tool for manipulating their consciousness.

Key words: visual art, propaganda, manipulation, protest events

У публічних виступах соціально-політичного характеру візуальне мистецтво відіграє важливу роль як інструмент здатний впливати на суспільні настрої. Візуальні образи інформативного та пропагандистського характеру допомагають мобілізувати громадськість, розповсюджувати ідеї, інформувати. Так створюються символи, які об'єднують учасників. Однак, використання таких образів несе ризики маніпуляції громадською думкою та підживлення соціальних конфліктів.

Протягом ХХ століття пропаганда у візуальному мистецтві була важливим інструментом тоталітарних режимів, що допомагала поширенню ідеології, а також ставала засобом контролю мас та сприяла виправданню насильства. Наприклад, в радянських агітаційних плакатах та нацистських візуально-пропагандистських фільмах спостерігаємо, як образи закріплюють ненависть та створюють вороже ставлення до певних соціальних, етнічних груп. Отже, коли естетичні засоби стають підконтрольними політичним інтересам, мистецтво стає інструментом маніпуляції.

Розглянемо, як під час протестів мистецтво як засіб пропаганди відіграє подвійну роль. З одного боку, на низовому рівні, вона допомагає висловлювати політичні вимоги та об'єднувати учасників соціальних рухів

критичних до влади. Завдяки тому, що під час протестних рухів емоційний вплив образів набагато сильніший за раціональні аргументи, візуальна пропаганда включає в себе великий потенціал до мобілізації. Наприклад, плакати та графіті під час «Революції гідності» в Україні та «Арабської весни» не лише інформували про поточні події але й створювали емоційний тиск на учасників та опонентів. З іншого боку, пропагандистські образи підсилювали радикалізацію завдяки загостренню опозицій. Спрощення складних соціальних питань у яскравих візуальних повідомленнях, а особливо через створення «чорно-білої» картини події, наприклад через героїзацію протестувальників на противагу опонентам–ворогам, підживлює конфронтацію та не сприяє пошуку компромісів.

Символи та образи створені під час протестних подій зазвичай перетворюються на «бренди», які розповсюджуються поза межами подій, таким чином їх метою стає також підтримка духу протесту після завершення активних дій. Отже використання таких образів здатно закріпити стереотипи та сформувані упередження, що може сприяти посиленню суспільного поділу, перетворюючи мирні протести на довготривалі конфлікти.

Отже висловлювання у візуальному мистецтві, що інструменталізуються протестними рухами та мають пропагандистський характер є неоднозначним явищем. З одного боку, вони можуть сприяти суспільним змінам завдяки мобілізації громадян у боротьбі за права, з іншого боку, таке мистецтво готове для використання і може підживлювати маніпуляції свідомістю громадян, сприяти поширенню ненависті та дестабілізації ситуації. Візуальні образи, які створюються під час протесту, мають великий вплив на поведінку і свідомість людей, тож їх використання у протестних подіях вимагає усвідомлення та відповідальності.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-114>

Силка Євгенія, аспірантка кафедри ТІМ, викладач кафедри «Монументальний живопис» ХДАДМ (науковий керівник: професор, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри монументального живопису Євген Котляр)

ХАРАКТЕРНІ РИСИ ВІТРАЖНОГО АРТ-ОБ'ЄКТУ

Ключові слова: сучасне мистецтво, вітраж, арт-об'єкт.

Yevheniia Sylka, PhD student, lecturer at the Monumental painting Department, Kharkiv State Academy of Design and Arts (academic mentor: PhD, Professor, Head of the Department of Monumental Painting Eugeny Kotlyar, Kharkiv, Ukraine)

CHARACTERISTIC FEATURES OF A STAINED GLASS ART OBJECT

Stained glass is evolving and increasingly becoming an art object. Artists create incredible pieces of art by experimenting with visual illusions, scale and context, using conceptualism and addressing contemporary issues of concern to society.

Key words: contemporary art, stained glass, art object.

Виникнення такого явища мистецтва як арт-об'єкт стало наслідком глибоких змін у мистецтві 20 століття. Вітраж також не стоїть на місці, йде в ногу з часом та активно виходить зі своїх традиційних форм, трансформується, часто стаючи арт-об'єктом. А з появою нових технічних можливостей та новітніх матеріалів творчий процес стає простішим та збагачується новими творчими можливостями. Здатність пропускати і відбивати світло, можливості поєднання скла зі штучним підсвічуванням дають змогу робити щось дуже унікальне. Художники активно експериментують зі склом, створюючи унікальні витвори мистецтва.

Арт-об'єктом найчастіше вважаються просторові композиції, які справляють несподіване, інколи провокаційне враження, збуджують уяву і спонукають до роздумів. Вітражні арт-об'єкти характеризуються грайливим характером: вони здатні як зачаровувати, так і викликати відторгнення, а також вчать сприймати красу в несподіваних формах. Твори можуть не мати чітко заданого автором сенсу, або, навпаки, містити безліч інтерпретацій.

Часто художники експериментують з масштабом, створюючи збільшені або зменшені в кілька разів версії знайомих предметів, що, звичайно, вражає уяву. Ще одним прийомом у створенні арт-об'єктів є ассамбляж.

Він близький до колажу, проте має ширші можливості, оскільки в цій техніці можна комбінувати скло з будь-якими іншими матеріалами, або навіть цілими об'єктами. Крім того, ці елементи можуть не тільки розміщуватися на площині, а й формувати об'ємні просторові твори зі скла. Однією з ключових характеристик вітражних арт-об'єктів є концептуальна гра з контекстом. У даному випадку скляні твори мистецтва інтегруються в існуючий простір, доповнюючи та збагачуючи його, спонукаючи до переосмислення, або навіть повністю трансформують, змінюють початковий задум середовища. Вони пропонують не просто естетичне споглядання, а інтелектуальне переосмислення звичних речей через призму актуальних для сучасного суспільства проблем, таких як: проблеми індивіда, екологічні, соціальні, політичні та інші. Деякі вітражисти прагнуть викликати реакцію глядача за допомогою візуальних ілюзій, які стають можливими через специфіку матеріалу. За допомогою таких ілюзій можливе створення ефекту руху, виходу за межі реальності. Для цього майстри часто застосовують дзеркальне скло, відбивні поверхні якого фіксують навколишню дійсність, трансформують та доповнюють її, дозволяють глядачеві стати активним учасником художнього процесу, побачити себе і своє оточення по новому. Глядач виступає в ролі співавтора та учасника творчого процесу, взаємодіючи з твором мистецтва.

Це доводить, що вітраж все впевненіше виходить за межі своїх класичних форм, все частіше демонструючи характеристики, притаманні арт-об'єкту і сучасному мистецтву загалом.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-115>

Собкович Олеся, мистецтвознавець, незалежний дослідник

МИСТЕЦТВО І ВІЙНА: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХРИСТІЯНСЬКИХ РЕЛІГІЙНИХ ОБРАЗІВ І СЮЖЕТІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Ключові слова: війна, українське сучасне мистецтво, християнські релігійні образи.

Olesia Sobkovych, Art Historian, Independent Researcher

ART AND WAR: INTERPRETING CHRISTIAN RELIGIOUS IMAGES AND THEMES IN CONTEMPORARY UKRAINIAN ART

Summary. This publication explores the distinctive interpretation of Christian religious images and themes in contemporary Ukrainian art amid wartime, highlighting it as one of significant trends within the field development.

Key words: War, Ukrainian Contemporary Art, Religious Images.

Нині фіксуємо характерну ознаку сучасного українського мистецтва – звернення до традиції східнохристиянського сакрального малярства, української народної ікони, народної картини, фольклору та мистецтва українського бароко, які визначали українську національну традицію ще від початку XX століття і є частиною ідентичності української нації. Це демонструє прагнення художників унаочнити самобутність української культури (через доказовість української мистецької спадкоємності, тягlosti традиції), яка, тим не менше, розвивалася в руслі загальноєвропейських тенденцій і виявляє належність до європейського контексту.

Такий діалог з минулим підкреслює національне звучання творів і відповідає нинішній потребі захисту культурної спадщини України в умовах загрози її фізичного знищення, ствердження української культури, її самобутності у світовому мистецькому просторі в ситуації, коли її намагаються заперечити та знівелювати.

Окреслені меседжі набувають активного звучання у мистецьких роботах, створених переважно після початку повномасштабного вторгнення РФ на територію України у 2022 році.

Варто відмітити, що більшість сучасних художників оминають розробку масштабних за своїм змістом серій. Натомість вони працюють з тим

чи іншим біблійним сюжетом або певним іконографічним типом святих. При цьому бачимо акцентування на образах та подіях, які сутолосно нішінім реаліям в Україні, втілюють ідею заступництва/захисту, жертвості, відданості своїй місії, непорушності власних переконань як основи для переможної боротьби і можливості майбутнього. Так, серед українських художників (Алла Сорочан, Аліса Ложкіна, Андрій Дудченко, Данило Мовчан, Олександр Животков, Олег Грищенко, Оля Рондяк, Олексій Ревіка, Сергій Радкевич й інші) поширене апелювання до теми Страстей Христових, образу святого Георгія, Архангела Михаїла та Діви Марії.

Працюючи із сакральними християнськими образами святих, митці не прагнуть говорити про релігію (наратив християнського вчення зчитується опосередковано). Їх мета інша – передати масштаб трагедії подій війни для України і Світу та розкрити актуальний меседж через знайомий більшості образ чи символ, що вже несе певне загальнолюдське (поза релігійне) стале емоційне та смислове навантаження. В таких випадках спостерігаємо досить вільну авторську інтерпретацію іконографічних канонів, накладання меседжів і почуттів, що містять твори християнської тематики на сьогоднішній, симптоматичний військовому часу символів, мотивів, подій. Такий синтез формує широкий простір трактувань, підкреслюючи позачасову актуальність сенсів, закладених у сакральне мистецтво.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-116>

Собкович Ольга, кандидат мистецтвознавства

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У ТВОРАХ СУЧАСНИХ МИТЦІВ НА ТЕМУ ВІЙНИ

Ключові слова: народне мистецтво, мистецтво в часи війни, сучасне мистецтво, орнамент.

Dr. Olga Sobkovych

REMINISCENCES OF FOLK ART IN THE WORKS OF CONTEMPORARY ARTISTS ON THE THEME OF WAR

Abstract. The article examines the works of artists who appeal to folk art and its elements in their works dedicated to the Russian-Ukrainian war to emphasize the identity of Ukrainian culture and to reveal the theme of memory, heritage, and identity.

Key words: folk art, wartime art, contemporary art, ornamentation.

В умовах російсько-української війни актуальному мистецькому контексту відповідає апелювання до народного мистецтва та його інтерпретація. Власне, в системі української культури народне мистецтво є культурозберігаючим джерелом та засобом національної ідентичності, тож така тенденція розкриває соціокультурні зміни в художніх свідомості українських митців часу війни.

Сучасні митці, лишаючись у полі власної авторської мови, стилю, органічно влітають народні елементи, образи та символи у композиції сучасного мистецтва, що присвячені російсько-українській війні. Таким чином вони окреслюють для світу виміри та елементи народної української традиції та кореспондують з актуальною проблематикою. Типовим є звернення до прямого запозичення (цитування) символів, візерунків та орнаментів з декоративно-прикладного мистецтва (орнаменти килимів та рушників), які вводять в живописні композиції (Андрій Блудов), цифрові колажі (Катерина Лісова) та скульптури (Ольга Рондяк). Сама техніка вишивання нитками стає частиною творів, що несуть актуальні меседжі (графічні композиції Ірини Гвоздик, текстильні панно Анастасії Подервянської). Традиційна техніка вишивання «хрестиком» трансформувалася у «піксель» цифрових постерів, що нагадують вишиті рушники. Тут в орнаментальну систему вишивки вводяться стилізовані зображення військової техніки – сучасний оберіг.

Використовуючи українські народні мотиви, українські митці найперше торкаються теми пам'яті, спадковості, ідентичності. Загально такі твори виглядають як колажі, де стилізовані традиційні мотиви поєднано з історичними фото (артефакти пам'яті) чи графічними принтами. Мистці передають актуальний наратив через апелювання до знайомих, архетипічних для кожного українця образів, символів, знаків та меседжів, що в них закодовані. Оминаючи декоративного звучання, подібні композиції отримують виразний національний характер.

Також акцентуємо на структурній близькості творів воєнного часу до народного орнаменту, що бачимо у серії цифрових колажів Олени Голуб «Під небом війни» та живописній серії Олега Тістола «Ай-Петрі». І тут вже не про цитування візерунку, а про ритмічну структурованість, що базується на певному модулі – зображені-символі.

В міжнародному контексті згадані твори дають змогу знайомити з особливостями української культури, витоками української екзистенції.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-117>

Sorokin Borys, PhD student, NAFAA (academic supervisor – V. Petrashyk,
PhD in Art Studies, Associate Professor, NAFAA)

A BIBLIOGRAPHIC REVIEW OF UKRAINIAN STUDIES ON PRACTICE OF INSTITUTIONAL CRITIQUE

Abstract. The report describes the state of scientific research of the practices of institutional critique. It was found that the peculiarities of the existence of art institutions are covered by Ukrainian scholars, but the issue of artists' reflections on institutions is not sufficiently studied.

Key words: contemporary art of Ukraine, institutional critique, conceptual art, contemporary art, ukrainian art history

Institutional critique is a form of artistic practice that examines the structures, systems and dynamics of power in cultural institutions such as museums, galleries and art markets.

An analysis of the practice of institutional critique in a particular country is impossible without an analysis of the institutions at which this critique is directed. Thus, the activities of Ukrainian art institutions are increasingly becoming the subject of research by local scholars. In particular, Anna Luhovska's dissertation "Contemporary art institutions in the exhibition practice of Ukraine (early 1990-s – 2020)" provides a comprehensive study of the main stages in the formation of the institutional system of contemporary art in Ukraine. The phenomenon of art institutions was studied by Ukrainian scholars as well as art critics, curators and artists, including Lizaveta German, Olesia Ostrovska-Liuta, Halyna Skliarenko, Natalia Bulavina, Hlib Vysheslavskiy and others.

However, the issue of artists' reflections on institutions has received little attention. The greatest contribution to the study of the development and types of institutional critique practices in Ukraine has been made by artists themselves. In particular, Pavlo Khailo's study "What appears from the air, dissolves in it" is a notable contribution to the subject. According to the artist, the main problem of the Ukrainian artistic environment is the lack of independent and non-commercial exhibition spaces, which are primarily places for the creating of new meanings rather than fulfilling other functions.

Mykola Ridnyi offers his genealogy of institutional critique practices in Ukraine. In his article "The Good, the Bad, the Other: Institutional Critique in Ukrainian Art", Ridnyi explores institutional critique in the context of political art and activism. Like Hailo, Ridnyi points out that a certain "peculiarity" of the Ukrainian art field is the absence of independent art institutions. Lada Nakonechna also critically examines institutions, not only in her art projects but

also in her articles; in particular, in her work “Institutional unclear”, the artist notes that the transformation of art institutions in Ukraine after the collapse of the USSR has often been more in form than in content.

Reflections on the role of the institution and the possibilities of institutional critique practices in Ukraine also took the form of collective projects, symposia, exhibitions or performances.

Studies of the institutional art system in Ukraine are becoming more common, but they focus on the historical and exhibition activities of such institutions and the work of their owners, directors and curators. The issue of artists' interaction with institutions is usually peripheral or not addressed at all. The need for a comprehensive and systematic review of the institutional critique practices of Ukrainian artists remains relevant.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-118>

Стрижко Наталія, інспектор відділу інформаційних технологій, реклами та профорієнтації НАОМА

ТРАНСКУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ СХОДУ І ЗАХОДУ: ВЗАЄМОВПЛИВ ЗАХІДНОЇ ЕСТЕТИКИ ТА КИТАЙСЬКОЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ КАЛІГРАФІЇ XX–XXI СТОЛІТЬ

Ключові слова: каліграфія Китаю, транскультурний діалог, сучасне мистецтво Китаю.

Natalia Stryzhko, Inspector of the Department of Information Technology, Advertising and Career Guidance of the NAEA

TRANSCULTURAL DIALOG BETWEEN EAST AND WEST: INTERACTION OF WESTERN AESTHETICS AND CHINESE CONCEPTUAL CALLIGRAPHY XX-XXI CENTURIES

Abstract. The interaction of Western culture and Chinese conceptual calligraphy of the XX-XXI centuries is revealed through the analysis of the influence of modernism, abstract expressionism, existentialism and postmodernist theories on the transformation of traditional calligraphic art. Special attention is paid to the study of the reverse influence of the calligraphic tradition on Western art and the formation of new transcultural artistic forms in the context of globalization.

Key words: Chinese calligraphy, transcultural dialog, contemporary Chinese art

Вплив західних концептів та ідей на розвиток концептуальної каліграфії Китаю являє собою складний та багатогранний процес культурної взаємодії, що особливо активізувався після впровадження політики реформ та відкритості в Китаї у 1970-80-х роках. Цей період ознаменувався безпрецедентним доступом китайських митців до західних мистецьких течій та філософських концепцій, що призвело до суттєвої трансформації традиційного мистецтва каліграфії.

Модерністські впливи стали одними з перших і найбільш значущих факторів трансформації китайської каліграфії. Творчий доробок таких визначних постатей як Пабло Пікассо та Василь Кандинський, їхні рево-

люційні підходи до абстракції та деконструкції форми знайшли відгук у роботах китайських каліграфів, які почали переосмислювати традиційні форми ієрогліфічного письма крізь призму модерністської естетики.

Філософські течії західної думки також залишили помітний слід у розвитку концептуальної каліграфії. Екзистенціалізм, репрезентований працями Жан-Поля Сартра та Альбера Камю, вплинув на переосмислення ролі індивідуального самовираження в каліграфічній практиці. Концептуальне мистецтво, зокрема ідеї Марселя Дюшана про пріоритет концепції над формою, спонукало китайських каліграфів до радикальних експериментів з традиційними формами ієрогліфів.

Постмодерністські теорії, особливо концепція деконструкції Жака Дерріди, надали теоретичне підґрунтя для переосмислення традиційних форм у каліграфії. Паралельно з цим, мінімалістичні тенденції, представлені роботами Піта Мондріана, сприяли розвитку більш лаконічних та абстрактних каліграфічних композицій.

Водночас, процес культурного впливу не був односпрямованим. Китайська каліграфія, зі своєю багатовіковою традицією, здійснила значний вплив на розвиток західного мистецтва, особливо в контексті становлення модернізму та абстрактного мистецтва. Першим значущим етапом цього впливу стало знайомство західних художників з естетичними принципами китайської каліграфії на початку ХХ століття. Марк Тобі, який безпосередньо вивчав каліграфію в Японії та Китаї, привніс у західне мистецтво концепцію “білого письма” (white writing). Його роботи демонстрували глибоке розуміння динаміки каліграфічного жесту та просторової організації, характерної для східної писемної традиції.

Особливо потужним став вплив китайської каліграфії на розвиток абстрактного експресіонізму. Художники цього напрямку, зокрема Джексон Поллок, Франц Клайн та Роберт Мазервелл, знаходили в каліграфічній традиції нові підходи до роботи з простором та жестом. Монументальні чорно-білі композиції Клайна безпосередньо відображають вплив каліграфічної естетики, хоча сам художник заперечував пряме наслідування східної традиції.

У сфері концептуального мистецтва вплив китайської каліграфії проявився через переосмислення взаємозв'язку між знаком і значенням. Західні концептуалісти звернулися до досвіду китайської писемності як системи, де візуальна форма знаку має самостійну естетичну цінність, незалежну від його семантичного значення. Це призвело до появи нових форм візуальної поезії та текстуального мистецтва.

Результатом цього взаємовпливу стало формування унікальних транскультурних художніх форм, які поєднують елементи східної та західної традицій. Серед них варто відзначити абстрактну каліграфію, що поєднує традиційну техніку з модерністською естетикою, концептуальну калігра-

фію, яка переосмислює традиційні форми через призму постмодерністських теорій, інсталяції та перформанси, що використовують каліграфічні елементи в контексті сучасного мистецтва, а також цифрове мистецтво, що трансформує каліграфічну естетику засобами нових медіа.

У XXI столітті цей діалог набув нових форм через розвиток глобальних комунікацій та цифрових технологій. Сучасні художники створюють гібридні форми мистецтва, де каліграфічна традиція взаємодіє з новітніми технологічними можливостями, формуючи нову візуальну мову глобальної культури. Теоретична рефлексія взаємовпливу культур стала важливим аспектом цього процесу. Мистецтвознавці та культурологи розглядають цей феномен як приклад продуктивного міжкультурного діалогу, що збагачує обидві традиції. Цей процес демонструє можливість створення нових художніх форм на основі синтезу різних культурних традицій без втрати їх самобутності.

Таким чином, взаємовплив китайської каліграфії та західного мистецтва являє собою складний і багатогранний процес, який продовжує розвиватися, створюючи нові форми художнього вираження та збагачуючи світову культуру. Цей досвід культурного діалогу має особливе значення в контексті сучасних процесів глобалізації та міжкультурної взаємодії.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-119>

Наталія Суханова, студентка факультету образотворчого мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ПРОСТІР ІДЕЙ, ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ОПОРУ

Ключові слова: українське сучасне мистецтво, політичний опір, національна ідентичність, ненасильницький протест, Революція Гідності, війна, символи опору, свобода, демократія.

Nataliia Sukhanova, student of the Faculty of Fine Arts, Kharkiv State Academy of Design and Arts

CONTEMPORARY UKRAINIAN ART: SPACE OF IDEAS, IDENTITY AND RESISTANCE

Abstract. Contemporary Ukrainian art plays a vital role in reflecting the nation's socio-political processes, acting as a tool for nonviolent resistance. Since the Revolution of Dignity, art has increasingly intertwined with political messages, addressing themes of national identity, freedom, and resistance to external aggression. Artists use symbols like the Ukrainian flag and Trident to unite society and protest against war. Through their works, they express opposition to Russian occupation and promote democratic values, becoming powerful voices in Ukraine's fight for sovereignty.

Key words: Ukrainian contemporary art, political resistance, national identity, nonviolent protest, Revolution of Dignity, war, symbols of resistance, freedom, democracy.

Українське сучасне мистецтво вже багато років виконує важливу роль у відображенні соціально-політичних процесів в Україні. Воно стало інструментом ненасильницького опору, українські митці використовують свої роботи для вираження національної ідентичності, боротьби за свободу та протистояння агресії.

Після подій Революції Гідності 2013-2014 років, українське мистецтво перейшло до нової фази розвитку, в якій соціальна та політична складова стали невіддільними від творчості. Саме тоді багато художників почали активно використовувати свої роботи як засіб комунікації з суспільством і міжнародною спільнотою, висловлюючи протест проти російської окупації Криму, війни на Донбасі, а згодом – повномасштабної війни 2022 року.

Однією з ключових рис українського сучасного мистецтва є його політична роль. Митці прагнуть не лише передати особисті емоції чи ідеї, але й мобілізувати суспільство на боротьбу за права, свободу та демократичні цінності. Мистецтво стає каталізатором змін та підкреслює важливість української національної ідентичності в умовах глобалізованого світу.

Українські митці використовують символи, які відображають національний контекст. Одним із найскравіших прикладів є графіті, яке часто з'являється в місцях конфліктів. Вуличні художники зображують символи опору, такі як тризуб, прапор України, образи воїнів чи історичних постатей. Це мистецтво не лише прикрашає міський простір, але й слугує формою протесту та єднання нації в умовах зовнішньої агресії.

Один із важливих аспектів українського мистецтва – це переосмислення історії. Художники звертаються до болісних моментів минулого, таких як Голодомор, репресії радянської доби, та порівнюють їх із сучасною боротьбою за свободу та незалежність. Це дозволяє побачити історію не лише як минуле, але й як джерело натхнення для сьогодення. Тема національної пам'яті стала однією з ключових у творчості багатьох сучасних митців, таких як Павло Маков, Аліна Якубенко, Роман Мінін та інші.

Українське мистецтво не тільки відображає національні та політичні реалії, але й слугує своєрідним дзеркалом, через яке митці можуть передавати власні ідеї, думки та мрії про майбутнє. Один із таких художників, наприклад, Сергій Захаров, який активно використовує мистецтво як форму ненасильницького опору. Його роботи, створені під час окупації Донбасу, стали символом боротьби з російською пропагандою.

Окрім цього, українське сучасне мистецтво активно виходить на міжнародну арену. Митці використовують свої роботи, щоб звернути увагу на складну політичну ситуацію в Україні, а також на боротьбу за свободу та демократію. Виставки українських художників у світі – це не лише культурні заходи, але й політичні акції, які допомагають формувати глобальну підтримку для України.

Важливою складовою українського сучасного мистецтва є також переосмислення власної національної ідентичності. Після розпаду Радянського Союзу українське суспільство перебувало в процесі активного пошуку свого місця в світі, своєї культури та мови. Мистецтво відіграє тут одну з провідних ролей, адже через творчість митців не лише відтворюють національну ідентичність, але й активно її формують.

В українському мистецтві важливою темою також є війна. Події останніх років, починаючи з 2014 року, вплинули на світогляд багатьох митців, а війна стала головною темою їхньої творчості. Вони передають біль втрат, смутку, але також і надію на перемогу та відродження. Ці твори служать важливим емоційним дзеркалом для суспільства, допомагаючи осмислити трагедію війни та знайти в ній сили для боротьби.

Таким чином, українське сучасне мистецтво відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності, політичної свідомості та єдності суспільства. Українські художники використовують свої роботи для висловлення протесту, боротьби за права та свободу, а також для зміцнення національної свідомості в умовах агресії. Через свою творчість вони показують, що мистецтво може бути потужним інструментом ненасильницького опору і важливим елементом національної боротьби за свободу.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-120>

Тарасов Артем, аспірант кафедри графічного дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв (науковий консультант доктор філософії (PhD) O.I. Mudalige)

НЕВИДИМИ ГЕРОЇ UX: МІКРОВЗАЄМОДІЇ ЯК НЕДООЦІНЕНИЙ ІНСТРУМЕНТ ПОКРАЩЕННЯ КОРИСТУВАЦЬКОГО ДОСВІДУ

Tarasov Artem, PhD student at the Department of Graphic Design, The Kharkiv State Academy of Design and Arts (scientific consultant, PhD O. Mudalige)

INVISIBLE HEROES OF UX: MICROINTERACTIONS AS AN UNDERRATED TOOL FOR ENHANCING USER EXPERIENCE

Abstract. This article examines the essential yet often overlooked role of microinteractions in enhancing user experience. Despite their subtle presence, microinteractions greatly impact user engagement, satisfaction, and loyalty by providing instant feedback, reducing cognitive load, and building an emotional connection with the interface.

Key words: microinteractions, user experience, design, engagement

Мікровзаємодії – це дрібні, часто непомітні елементи інтерфейсу, які надають миттєвий зворотний зв'язок на дії користувача. Вони допомагають знизити когнітивне навантаження, створюють відчуття контролю та комфорту, дозволяючи користувачу краще взаємодіяти з продуктом і робить досвід його роботи з інтерфейсом інтуїтивно зрозумілим.

Мікровзаємодії у UX-дизайні, хоч і часто залишаються “невидимими”, виконують важливу роль у створенні інтуїтивного користувацького досвіду. Це маленькі дії, такі як натискання кнопки, індикатори прогресу чи підказки, що дають миттєвий зворотний зв'язок, спрощують навігацію і суттєво впливають на загальний досвід використання продукту. Проте дизайнери часто недооцінюють їх, зосереджуючись на глобальніших аспектах інтерфейсу, хоча саме ці “надлишкові” елементи допомагають уникати когнітивного перевантаження, створюючи відчуття контролю й послідовності, залишаючись “невидимими героями” користувацького досвіду.

Одним із прикладів вдалої мікровзаємодії є подвійний тап на зображенні в мобільному додатку Instagram, після якого на короткий час

з'являється велике анімоване серце поверх вподобаного зображення, а маленька іконка “лайку” під фото анімується і змінює колір. Цей зворотний зв'язок не лише підтверджує дію, але й допомагає формувати емоційний зв'язок із контентом, забезпечуючи відчуття завершеності та задоволення від взаємодії. Завдяки цьому інтерфейс стає більш привабливим і зрозумілим, що сприяє зростанню залученості та задоволеності користувачів.

Дослідження підтверджують, що мікровзаємодії значно впливають на залученість і лояльність користувачів. Наприклад, згідно з дослідженням Adobe, 52% користувачів вважають безперебійний досвід взаємодії ключовим фактором лояльності до бренду, а мікровзаємодії є важливою складовою цього досвіду, причому 75% користувачів очікують їхньої присутності у всіх цифрових продуктах. Згідно з даними Google, ефективні мікровзаємодії, які підтверджують завершення дій (наприклад, підтвердження підписки чи покупки), знижують ймовірність відмови від продукту на 30%, оскільки користувачі на кожному етапі відчують впевненість у виконанні своїх дій.

Ще одним важливим аспектом мікровзаємодії є їхня здатність створювати емоційний зв'язок з користувачем. Дрібні анімації або ефекти, які виникають під час використання продукту, роблять його більш привабливим і зручним. Вони сприяють формуванню позитивного користувацького досвіду, який, у свою чергу, може стати вирішальним фактором для користувачів у виборі між кількома схожими продуктами.

Таким чином, мікровзаємодії виконують важливу функцію в UX, покращуючи досвід користувачів, підвищуючи їхню лояльність та залученість. Ігнорування їхньої важливості у дизайні призводить до створення інтерфейсів, які хоч і виконують свої основні функції, але не забезпечують емоційного зв'язку з користувачем.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-121>

Чирва Марія, студентка факультету Аудіовізуального мистецтва та медіатехнологій ХДАДМ (науковий керівник: старший викладач кафедри аудіовізуального мистецтва та медіатехнологій ХДАДМ О.Акерман)

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНОЛОГІЇ 3D-МЕПІНГУ У ФЕШН-ПОКАЗАХ

Ключові слова: проєкційний мепінг, 3D-мепінг, фешн-покази, відеоарт, сучасне мистецтво, арт-менеджмент

Chyrva Mariia, student, Faculty of Audiovisual Arts and Media Technologies, Kharkiv State Academy of Design and Arts Research Supervisor: Akerman Oleksandr, Senior Lecturer, Department of Audiovisual Arts and Media Technologies, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

SPECIFICS OF 3D MAPPING TECHNOLOGY USE IN FASHION SHOWS

Abstract. This paper examines the use of projection mapping technology (3D mapping) in the fashion industry to create visual effects that enhance the presentation of collections. This technology transforms surfaces of various shapes into dynamic screens for video projections, enabling innovative and interactive shows. Study analyzes the technical aspects of mapping setup, the need for precise equipment, and continuous technical support. Additionally, it addresses the aesthetic and financial challenges of implementing 3D mapping in fashion shows.

Key words: projection mapping, 3D mapping, fashion shows, video art, contemporary art, art management

Проєкційний мепінг, або 3D-мепінг – це техніка візуалізації, що використовується для перетворення об'єктів, часто складної форми, на поверхні для відображення відеопроекцій. Така технологія відкриває нові можливості для модної індустрії, дозволяючи створювати ефектні елементи для показів та перформансів. Однак використання цієї технології супроводжується технічними, естетичними та управлінськими аспектами, які потребують уваги для досягнення ефектного результату.

З технічної точки зору, налаштування 3D-мепінгу вимагає високої точності, аби проєкції відповідали рухам моделей. Використання спеціального обладнання дозволяє створювати динамічні проєкції, які змінюються під час руху об'єктів, підсилюючи атмосферу шоу. Таке налаштування по-

требує ретельної підготовки й технічної підтримки, оскільки кожен етап роботи над проекцією є важливим для реалістичного ефекту. Проектувальні команди мають враховувати текстури й форми поверхонь, на які проєктуються зображення, що ускладнює процес, але дозволяє досягти вражаючих результатів.

Естетичні особливості 3D-мепінгу полягають у його здатності створювати багаточарові образи, які змінюють сприйняття фешн-показу, додаючи глибини шоу та надаючи колекціям новий динамічний вигляд. Наприклад, на одному з показів Ralph Lauren у Нью-Йорку використання проєкційного мепінгу дозволило інтегрувати архітектурні деталі будівлі у шоу. Завдяки сучасним технікам рендерингу та програмному забезпеченню для моделювання фасад будівлі став частиною наративу показу, що посилює його візуальний ефект і створило ідеальне поєднання проєкції з архітектурою. Складнощі виникають, коли візуальні ефекти відволікають глядачів від дизайну одягу, роблячи акцент на самій технології, а не на представленій колекції. Важливо дотримуватись балансу між технологічними інноваціями та збереженням уваги до самих колекцій.

Управлінські та фінансові аспекти використання 3D-мепінгу включають додаткові витрати на обладнання і фахівців. Використання 3D-мепінгу підвищує бюджет показів, оскільки потребує спеціального обладнання та залучення висококваліфікованих спеціалістів, здатних забезпечити належну підтримку. Також постійна технічна підтримка є критично важливою для забезпечення безперебійної роботи.

Загалом, використання 3D-мепінгу у фешн-індустрії значно розширює можливості для створення захоплюючих, інтерактивних показів, які виходять за межі традиційного подіуму. Проте впровадження мепінгу вимагає значної технічної підготовки, постійної підтримки та фінансових ресурсів, щоб досягти бажаного результату.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-122>

Шиман Катерина, доктор філософії (PhD)

ДО ПИТАННЯ СПІВВІДНОШЕННЯ ПОНЯТЬ «МИСТЕЦТВО-ТА-ТЕХНОЛОГІЇ» ТА «МЕДІА-АРТ»

Ключові слова: мистецтво та технології, медіа-арт, нові медіа, сучасне мистецтво, сучасні технології, мистецтво, термінологія.

Shyman Kateryna, artist, PhD., NGO “Lavra Art Studios”

THE RELATION OF TERMS “ART-AND-TECHNOLOGY” AND “MEDIA ART”

Abstract. The specific, classification and features of interpreting of the terms “Art-and-Technology” and “Media Art” can help us to use correct terminology. It facilitates conveying the exact meaning of Ukrainian contemporary art.

Key words: Art-and-Technology, Media Art, New Media, Contemporary Art, Modern Technologies, Art, Terminology.

Митці часто апробовують новітні засоби та технології, використовуючи їх у своїй творчій практиці. Не винятком став і період другої половини ХХ ст., коли американський художник та дослідник Отто Пієне (Otto Piene) запропонував термін «мистецтво-та-технології» («Art-and-Technology»). Він визначав його як «мистецтво, яке є результатом «інкорпоративних» внесків мистецтва, науки і техніки, або, краще сказати, художників, учених та інженерів (додавши сюди промисловість, бізнес, уряд тощо)».

Окрему увагу привертає його умовна класифікація мистецтва, якою послуговувались й інші європейські дослідники. Класифікацію О. Пієне можна характеризувати як умовний розподіл мистецтва «за поколіннями». Зокрема, це: 1) «механічне покоління» (роботи таких митців як Марсель Дюшан (Marcel Duchamp), Олександр Колдер (Alexander Calder); 2) «електричне покоління» (творчість Ласло Мохой Надь (Laszlo Moholy-Nagy), Томаса Уїлфреда (Thomas Wilfred) та послідовників «кінетичного мистецтва»); 3) «мультимедійне покоління», яке інтегрує електронні носії та інструменти, наприклад, у «змішані» форми (виразними представниками є Стен Ван Дер Бек (Stan VanDerBeek) та його світлові проєкції, відео, комп'ютерна графіка; Нам Джун Пайк (Nam June Paik) та його використання телевізорів, відео-скульптура, ефірне мистецтво) та «мультимедіа віртуальної реальності» (роботи Катерини Шиман, Діани Факш).

Варто зауважити, що поняття «мистецтво-та-технології» в українських мистецтвознавчих дослідженнях не набуло широкого розповсюдження.

Активнішого вживання набрав термін «медіа-арт». Термін «медіа» (англ. Media) походить від лат. «medium» – «посередник», «середина». У кембріджському словнику «media» також визначається як «газети, журнали, телебачення, радіо – все це розглядається як загальна група».

У зв'язку з розвитком мережі Інтернет, що випало на середину 1990-х років, суспільство активно почало користуватись соціальними мережами. Сполучення мистецтва та технологій і медійної складової практично сформувало медіа-арт. Такі нові можливості сприяли динамічному та масовому поширенню творчих проявів митців.

Практично термін «медіа-арт» прийшов на зміну «мистецтву-та-технологіям». Окрім того, розвиток надшвидкими темпами самих медіа окреслив межу переходу від попередніх форм медіа культури до нових. Окрему увагу віддатак привертає і поняття «нові медіа».

Отже, важливим є розрізнити поняття «мистецтво-та-технології» та «медіа-арт», адже вони не є тотожними. Це дозволяє переходити до інших похідних (або не похідних) категорій та використовувати їх більш контекстно.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-123>

Юр Марина, доктор мистецтвознавства, НАККІМ, Київ, Україна

МИСТЕЦТВО І КУЛЬТУРА В ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

Ключові слова: мистецтво, культура, інформаційно-комунікаційні технології, український контент, цифрові засоби

Maryna Yur, Doctor of Arts History, National Academy of Culture and Arts Managers.

ART AND CULTURE IN THE INFORMATION AND COMMUNICATION SPACE

Abstract. Art and culture in the new conditions of their existence and the development of information and communication technologies retain their cultural potential. It acquires special importance in the presentation of quality Ukrainian content by digital means.

Key words: Art, culture, information and communication technologies, Ukrainian content, digital means.

Сучасний світ не можливо уявити без постійного оперування інформацією різного штибу. Вільний доступ до інформації є фактором отримання знань, можливості комунікації і обміну думками, але zarazom виникає питання якої якості отримуються дані, наскільки вони вірогідні, чи не сфальшованими та маніпулятивними. В науковому полі активно послугуються поняттям «інформаційна культура», яку розуміють як сукупність принципів і механізмів, що забезпечують позитивну взаємодію етнічних і національних культур, їх поєднання в загальному досвіді людства. У сучасних умовах інформація є важливим ресурсом соціально-економічного, технологічного і культурного розвитку, оскільки здатна допомогти людині адаптуватися у житті в умовах невизначеності, пристосуватися до постійних змін, виробити нові стереотипи поведінки, що відповідають новим обставинам.

В цьому контексті інформаційна культура є механізмом передачі знань, вмінь, навиків, трансмісією традиційного, спадкового у культурі людства, що знаходить своє вираження як в її матеріальній, так і в духовній її складових. Відтак мистецтво і культура є важливим чинником формування суспільної свідомості, суспільних відносин, культурної ідентичності особистості, її світоглядних установок, ціннісних орієнтирів, дискурсу в полі культурної пам'яті.

Сучасний інформаційно-комунікаційний простір є децентрованим, не залежить від колишніх визначень, ідеології, релігії, культури, національності та поведінки людини. Таке середовище постає як нова форма мистецтва і культури, у якій інформаційно-комунікаційні відносини стають своєрідним способом існування людей – формуються «метакультури», що мають транснаціональний характер, на тлі локальних національних культур, завдання яких сьогодні – це комунікативні стратегії і «видимість». У цьому розумінні мистецтво і культура виступають як засіб інтеграції суспільства на новій основі, що підтверджує наявність україномовного культурного контенту в соціальних мережах, на ю-туб каналах у якості приватних ініціатив, діяльності арт-інституцій і державних органів влади, які демонструють політику відкритості. До прикладу мультикультурний відеолекторій на каналі WiseCow містить лекції з мистецтва, історії, культури, літератури, кінематографу, моди. На платформі електронного журналу ART UKRAINE (2007–2018) містилась інформація про діяльність українських арт-інституцій, арт-ринку, арт-індустрії, мистецькі акції, виставки, аукціони тощо. Чисельні статті мистецтвознавців, арт-критиків, галеристів, професійних художників, які розкривали особливості творчих студій митців різних періодів та країн. Подібні ініціативи постійно з'являються в українському культурному просторі, визначаючи його евристичний потенціал.

ЗМІСТ

Вступне слово	7
Секція 1. Українське мистецтво від давнини до сьогодення	15
Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах та проблеми сучасної художньої освіти	144
Секція 3. Класичне мистецтво Заходу і Сходу	176
Секція 4. Проблеми сучасного мистецтва та артменеджменту	204

Наукове видання

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ
Міжнародної наукової конференції

ДВНАДЦЯТИ ПЛАТОНІВСЬКІ ЧИТАННЯ

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА ПЛАТОНА БІЛЕЦЬКОГО
(1922–1998)

Київ, 2024

*Відповідальність за зміст наданих матеріалів
та дотримання авторських прав несуть автори тез.
Редакція залишає за собою право текстового редагування матеріалів.*

Підписано до друку 27.12.2024. Формат 60×84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Georgia. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 15,69. Наклад 100. Замовлення № 0625-058.
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Українсько-польське наукове видавництво “Liha-Pres”
79000, м. Львів, вул. Технічна, 1
87-100, м. Торунь, вул. Лубіцка, 44
Телефон: +38 (050) 658 08 23
E-mail: editor@liha-pres.eu
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6423 від 04.10.2018 р.