

Платонівські читання

2023

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Національна академія образотворчого мистецтва  
і архітектури



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

Одинадцяті  
**Платонівські**  
**читання**

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА  
**ПЛАТОНА БІЛЕЦЬКОГО**  
(1922–1998)

Тези доповідей  
Міжнародної наукової  
конференції

<sup>1256</sup>  
**1996**  
LIHA-PRES

<sup>1233</sup>  
Львів-Торунь  
Liha-Pres  
2023

УДК 7.072.2(477)(06)  
Д76

Конференцію засновано  
кандидатом мистецтвознавства Л. О. Лисенко

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

Редактори-упорядники:  
Валерія Євгенівна Пітеніна,  
Наталія Ігорівна Корчина

Дизайн обкладинки: І. Дудник

Розробка та оновлення сайту: О. Малов

<https://platonconference.kiev.ua>

Д76 **Одинадцяті Платонівські читання** : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2023). Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. 158 с.

ISBN 978-966-397-394-4

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4>

Одинадцяті Платонівські читання відбулися онлайн 25 листопада 2023 року в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. 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 і музичних ВУЗів, національних університетів, науково-дослідних інститутів, художніх музеїв, заповідників, наукових бібліотек України.

УДК 7.072.2(477)(06)

ISBN 978-966-397-394-4

© Національна академія  
образотворчого мистецтва і архітектури, 2023

## УЧАСНИКИ ПЛЕНАРНОГО ЗАСІДАННЯ:

**Цугорка Олександр Петрович**, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор НАОМА.

**Овчаренко Олексій Ілліч**, кандидат мистецтвознавства, в. о. завідувача кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА.

**Павельчук Іванна Андріївна**, доктор мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну НАОМА.

**Лагутенко Ольга Андріївна**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії і історії мистецтва НАОМА.

**Селівачов Михайло Романович**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії і історії мистецтва НАОМА.

## МОДЕРАТОРИ СЕКЦІЙ:

**Андрес Ганна Олександрівна**, кандидат історичних наук, доцент кафедри ТІМ НАОМА.

**Гомирева Олена Іванівна**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА.

**Денисюк Ольга Юріївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА.

**Деревська Олена Володимирівна**, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА.

**Корчина Наталія Ігорівна**, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА.

**Кашшай Олена Степанівна**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА.

**Овчаренко Олексій Ілліч**, кандидат мистецтвознавства, в.о. завідувача кафедри ТІМ НАОМА.

**Озірна Олена Іванівна**, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА.

**Пітеніна Валерія Євгеніївна**, доктор філософії, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА.

**Рижова Олександра Віталіївна**, аспірантка ТІМ НАОМА.

## ТЕХНІЧНА ПІДТРИМКА:

**Озірна Олена Валентинівна**, 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

25 листопада 2023 року в НАОМА відбулася XI міжнародна наукова конференція «Платонівські читання».

Кожен рік конференція, що носить ім'я видатного вченого, мистецтвознавця, живописця, професора Платона Олександровича Білецького (1922–1998), збирає коло однодумців – мистецтвознавців, реставраторів, митців та педагогів в стінах Академії.

Конференцію відкрив ректор Академії, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України О. П. Цугорка. З вітальним словом виступив кандидат мистецтвознавства, в. о. завідувача кафедри теорії і історії мистецтва О. І. Овчаренко.

Пленарне засідання конференції цього року не було присвячено окремій темі, що зробило можливим обговорити важливі для наукової спільноти теми. Виступили доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України О. А. Лагутенко, доктор мистецтвознавства, доцент, І. А. Павельчук, доктор мистецтвознавства, професор М. Р. Селівачов.

Конференція 2023 року об'єднала понад 70 учасників в роботі 4 секцій. У ній взяли участь науковці з Києва, Харкова, Одеси, Львова, Кам'янця-Подільського та українські дослідники, які працюють наразі у Польщі, Італії, Німеччині, країнах Балтії.

Найбільшою за кількістю та обсягом тем стала секція українського мистецтва, яка охопила теми від «Ікони Св. Георгія з Маріуполя в НХМУ» (С. Антюшина) до «Переосмислення важкої спадщини радянських часів у сучасному Києві» (Н. Корчина).

Прозвучали також доповіді, що віддзеркалюють новітні дослідження творчості значущих персоналій українського мистецтва – В. Чегодара і М. Глуценка, М. Синякової, М. Стратілата, Н. Зубрицького, М. Дзіндри, Д. Кржавича, В. Меллера, І. Кавелерідзе, К. Піскорського, Т. Яблонської, І. Штільмана та ін. Активність секції, присвяченій українському мистецтву, збільшується щороку і це віддзеркалює процес концентрації наукових зусиль студентства і професійної спільноти саме на глибокому дослідженні вітчизняного мистецтва, його переосмисленні та структуризації.

Друга секція конференції висвітила актуальні питання сучасної художньої освіти. Обговорення відбувалось навколо доповідей викладачів НАОМА, НАУ, Київського університету ім. Б. Грінченка, Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка: «Використання нейромереж у навчальному процесі студентів-дизайнерів: інструмент чи загроза» (Ю. Каменецька), «Зміна напрямків розвитку українського мистецтвознавства від УНР до УРСР» (О. Озірна), «Реставраційна освіта в Україні» (Т. Тимченко), «Інновації в дизайн-освіті: традиції паризького ар нуво як актуальні «технології» візуального мистецтва ХХІ ст.» (І. Павельчук) та ін. Учасники секції дійшли до висновків, що педагогічні прийоми викладання художніх дисциплін та історії мистецтв знаходяться на етапі змін. Досвід співпраці українських викладачів із закордонними

інституціями виявив низку проблем пострадянської освіти і допомагає сформуванню наразі нові прийоми та методи. Учасники наголосили на необхідності інституційної та державної підтримки художньої освіти.

Третя секція, присвячена класичному мистецтву Сходу і Заходу, розпочалась доповіддю О. Денисюк, яка об'єднала в собі теми українського мистецтва та європейської інтеграції. У ній оприлюднено нові, раніше не опубліковані матеріали щодо творчості П. Холодного з архівів Варшавської академії мистецтв. Коло досліджень охопило сучасну каліграфію Китаю (Н. Стрижко), сучасну західноєвропейську кераміку (Г. Решетньова), фотографії Е. Стейхена (В. Пітеніна), дизайн текстилю М. Лікарц-Штраус (О. Рижова), питання еміграції грецьких митців у VI–IV ст. до н. е. (М. Русяєва) та ін. Широке коло тем секції продемонструвало зацікавленість українських дослідників у темах мистецтва Сходу і Заходу, незважаючи на важкі сучасні умови і зниження доступності певних музейних фондів та колекцій. Також було наголошено на важливості зберегти загально-світовий мистецький вектор вітчизняних досліджень, не зосереджуючись лише на українському мистецтві.

Цього року розширилася нова, 4 секція конференції, присвячена проблемам сучасного мистецтва та арт-менеджменту. Серед персоналій, чия творчість опинилася в колі уваги дослідників, – М. Саркісова, Ж. Кадирова. Ю. Шеїн, Р. Мінін, Н. Мудрук. Жвавість діалогу навколо питань управління проектами, термінології, використання штучного інтелекту та розвитку медіа-арту ще раз підтвердила необхідність дослідження сучасних практик мистецтва.

Конференція вже три роки поспіль відбувається в онлайн-форматі. Фотозвіти, програми, збірники публікацій доступні на сайті <https://platonconference.kiev.ua>.

Щиро пишаємось дослідницьким потенціалом України і дякуємо організаторам, модераторам та керівникам секцій. Запрошуємо до участі в наступній конференції в листопаді 2024 року.

## Секція 1. Українське мистецтво від давнини до сьогодення

**Керівники:** Овчаренко Олексій, кандидат мистецтвознавства, в. о. завідуючого кафедри ТІМ НАОМА;  
Деревська Олена, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА

## Section 1. Ukrainian art from ancient times to the present

**Leaders:** Oleksiy Ovcharenko, Associate Professor, Acting Head of the Department of Theory and History of Art, NAFAA;  
Olena Derevska, PhD student, NAFAA

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-1>

Антюшина Світлана, магістр Sapienza Università di Roma, Рим, Італія; бакалавр кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент Г. О. Андрес)

## Візантія та Крим: ікона Св. Георгія з Маріуполя в Національному художньому музеї України

**Ключові слова:** Візантія, Середньовічна Таврида, культ Св. Георгія, житійні ікони, агіографія, візантійська скульптура, іконографія, греки Приазов'я, Маріуполь.

Svitlana Antiushyna, MA student at Storia dell'Arte Bizantina, Cattedra Prof. Antonio Iacobini, Sapienza l'Università di Roma, BA student at NAFAA (academic mentor: PhD in History, Associate Professor Hanna Andres)

## The Byzantium and Crimea: the hagiographical icon of St. George from the town of Mariupol at the National art museum of Ukraine

**Abstract.** The text discusses a unique Byzantine wooden sculpture, a polychrome relief icon, tracing its journey to Mariupol during the Greek resettlement from Crimea in the late 18th century. It explores the icon's historical significance, which is intertwined with the spread of Christianity from Byzantium to the Crimea and Kievan Rus. Emphasizing its role as a relic of lost Byzantine art, the text highlights the need for further research to understand its connections to the broader dissemination of Byzantine artistic traditions. Specifically, it delves into the cult of St. George and its ideological implications in Eastern and Western traditions, underscoring its ongoing relevance.

**Key words:** Byzantium, Tauride Medieval, the cult of Saint George, the Vita Icons, Hagiography, the byzantine wooden sculpture, iconography, the Greeks of Priazov'e, Mariupol.

Ікона являє собою поліхромний рельєф, унікальний твір візантійської дерев'яної скульптури. Належить до так званих агіографічних ікон, тобто тих, що містять історію життя святих. Унікальність пам'ятки та актуальність її дослідження полягає в багатьох аспектах.

Маріупольським рельєф названий на честь його останнього місця перебування перш ніж увійти до колекції музею. До Маріуполя потрапила під час великого переселення греків з Криму до Приазов'я у 1778–1780 рр. під керівництвом Митрополита Ігнатія Гадзідінова.

Історія походження пам'ятки розкриває історичні засади заснування міста Маріуполя, охоплює історію півострова Таврида, а також тісно пов'язана із передумовами поширення християнства з Візантії до Криму, з Криму до Київської Русі до слов'янських народів.

У дослідженні розглянуто період першої анексії Криму з боку російської імперії, пошуки засад для затвердження влади на захопленому півострові під час Русько-турецьких війн та перехід під юрисдикцію російської імперії. Згодом постала необхідність створення потужної ідеології на релігійній основі, яка б затвердила історичну послідовність, Антична і згодом Православна Таврида, як одна з провінцій Візантійської імперії, де відбулося хрещення князя Володимира Великого. Саме з Криму християнська релігія та візантійська традиція потрапляє до Київської Русі.

Монастир, з якого походить, згідно з традицією, рельєфна ікона, після депортації греків до Приазов'я, стає одним з осередків будівництва цієї нової ідеологічної бази російської імперії для затвердження своєї влади на територіях півострову, шляхом присвоєння історії Криму, спадку Київської Русі тощо. Один з найскравіших прикладів коли історіографія стає потужним інструментом пропаганди з наслідками, які спостерігаємо зараз та проживаємо особисто близько двох століть потому. Саме детальне вивчення цих джерел російської ідеології щодо Криму надають ще більшої актуальності дослідженню. Окрім того, ікона наразі це хіба що не єдиний артефакт, що зберігся з часів заснування Маріуполя.

Ікона як художній об'єкт, це насамперед, взіреть втраченої здебільшого візантійської скульптури, один з небагатьох раних зразків життєвих рельєфних ікон Св. Георгія, деякі епізоди життєвого циклу з якого, є найдавнішими серед аналогічних сюжетів чи навіть єдиними з досліджених та відомих.

Потребує подальшого вивчення та поглиблення, особливо стосовно найстарішого монументального циклу св. Георгія в однойменному приділі св. Софії Київської, для виявлення більш детальних зв'язків розповсюдження візантійської традиції мистецтва з Константинополя до Криму і, згодом, до Києва.

Вартий уваги власне й культ св. Георгія, його роль становлення та розповсюдження в Східній та Західній традиціях, його появлення та поширення в Криму та в Київській Русі. Окрема частина присвячена ідеологічній складовій культури Георгія у слов'ян, що також є актуальною досі (георгіївська стрічка, наявність зображення св. Георгія на коні в гербах деяких держав).



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-2>

**Вінокур Олена**, студентка магістратури кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор О. А. Лагутенко)

## Графіка Миколи Стратілата за мотивами поезії «Кобзаря» (з фондів Національного музею Тараса Шевченка)

**Ключові слова:** шевченкіана, різьблена гравюра, ілюстрації, екслібрис.

**Olena Vinokur**, MA student, NAFAA  
(academic mentor: Doctor of Art History, Professor at NAFAA Olga Lagutenko)

## Graphics by Mykola Stratilat based on the poetry of “Kobzar” (from the funds of the Taras Shevchenko National Museum)

**Abstract.** The report is focused on illustrations and bookplates dedicated to the poetic work of Taras Shevchenko by the Ukrainian graphic artist Mykola Stratilat, which are held in the collection of the Taras Shevchenko National Museum. The author partially characterized the figurative and stylistic features of the graphic works.

**Key words:** Shevchenkiana, carved engraving, illustrations, bookplate.

Серед творів українських митців, які зробили свій внесок у графічну шевченкіану другої половини ХХ ст., гідне місце займають гравюри та екслібриси одного з провідних майстрів української сучасної графіки заслуженого художника України Миколи Івановича Стратілата (1942–2023). Загалом у колекції Національного музею Тараса Шевченка знаходиться більше двох десятків творів як станкової графіки, так і екслібрисів майстра. Графічні твори надійшли безпосередньо від автора у результаті закупок або після проведення персональних виставок у НМТШ, серед них «Воскресну нині» (2000), «Світе тихий, краю милий, моя Україно...» (2012), на яких було представлено твори на шевченківську тематику, виконані в техніці кольорової ксилографії та різцевої гравюри на пластику та оргсклі. Доробок митця, який пішов з життя у березні 2023 р., потребує осмислення та актуалізації.

Серед останніх загальних праць найгрунтовніше українська графіка представлена в п'ятому томі «Історії українського мистецтва» (2006) за редакцією Г. Скрипник. Так, у главі «Мистецтво другої половини 1950–1980-х років» висвітлені основні етапи розвитку та здобутки українського образотворчого мистецтва, зокрема у статті «Графіка» О. Авраменко окреслено загальний стан української графіки, що охоплює 1950–1980 рр. Українському графічному мистецтву ХХ ст. присвячено кілька фундаментальних монографій О. Лагутенко, серед них: «ГРАФІЧЕН ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки ХХ століття» (2007), «Українська графіка ХХ ст.» (2011). Також творчий доробок

та аналіз творчості київських художників представлений в альбомі «На межі II–III тисячоліть: Художники Києва. Із дерева життя українського образотворчого мистецтва» (2009). У 2001 р. у київському видавництві «Логос» вийшов альбом Миколи Стратілата «Поезія в образах. Станкова гравюра, книжкова ілюстрація, екслібрис». Творчість Миколи Стратілата висвітлена у мистецтвознавчих дослідженнях Д. Степовика «Микола Стратілат. Храм – оберігач духовності: Станкова гравюра, екслібрис» (2002), а також у каталозі, випущеному до виставки у НМТШ «Світе тихий, краю милий, моя Україно... Шевченкіана Миколи Стратілата» (2014) та статті С. Бушака в 3-му томі Шевченківський енциклопедії (2013).

Микола Стратілат – талановитий майстер екслібриса і книжкової ілюстрації. У його активі понад 140 книжкових знаків і близько 100 оформлених видань. Чільне місце у творчому доробку митця займає шевченківська тематика. Графічним осмисленням поезій Тараса Шевченка є станкові гравюри «Тополя», «Причинна» (1983), «А там степ та могила», «Дожилася Україна», «Схамініться! Будьте люде...», «І повіє вогонь новий...», «Апостол правди», «Думи мої, думи» (1987), а також екслібрис «Шевченкіана Лавренюка Венедикта» (1992) та авторський екслібрис Миколи Стратілата (1995). Автор зазначає, що Тарас Шевченко йому близький саме тому, що він був гравером та професійним художником. Почерк Стратілата вирізняють філігранна техніка, символізм, ліризм, алегоричність і філософське наповнення. Творчість Миколи Стратілата приваблює романтичністю мотивів, ліричною образністю тем, віртуозною граверською технікою.

Дослідження графічних творів Миколи Стратілата у фондах НМТШ відповідають тематиці магістерського дослідження автора та є актуальними у контексті потреби дослідження та оцифрування мистецької спадщини українських графіків другої половини ХХ ст., яка є розпорошеною та менш висвітленою у наукових публікаціях сучасних мистецтвознавців порівняно з іншими жанрами образотворчого мистецтва.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-3>

**Волошина Катерина**, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (науковий керівник доктор мистецтвознавства, професор О. А. Лагутенко).

## Василь Чегодар і Микола Глущенко – видатні українські колористи

**Ключові слова:** Микола Петрович Глущенко, Василь Дмитрович Чегодар, український живопис ХХ ст., колоризм.

**Kateryna Voloshyna**, PhD student, NAFAA (academic mentor: Doctor of Art History, Professor at NAFAA Olga Lagutenko)

## Vasyl Chehodar and Mykola Glushchenko as outstanding Ukrainian colorists

**Abstract.** Two of the most interesting artists who were really deeply interested in the challenges of color in painting were the Ukrainian artists Mykola Glushchenko (1901–1977) and Vasyl Chehodar (1918–1989). They were united not only by common creative interests, but also by their long-standing friendship. The most active period of their communication was in the 1970s. One of the consequences of this communication was Mykola Hlushchenko's influence on Vasyl Chehodar's work.

**Key words:** Mykola Glushchenko, Vasyl Chehodar, Ukrainian painting of the 20th century, colorism.

Українське мистецтво другої половини минулого сторіччя представлено великою кількістю видатних живописців. Одними з найцікавіших художників, які по справжньому глибоко цікавилися проблемами кольору в живописі були Микола Глущенко (1901–1977) та Василь Чегодар (1918–1989). Їх об'єднували як спільні мистецькі вподобання, так і багаторічна дружба.

Найбільш інтенсивний період їхнього спілкування припадає на 1970-ті рр. У цей період майстри працювали пліч-о-пліч у складі спільних творчих груп в Гурзуфі та Седневі, де М. Глущенко був головою групи, а В. Чегодар – старостою. З листів Василя Дмитровича 1973 р. дізнаємося про характер їхньої комунікації: В. Чегодар ставиться до М. Глущенка, як до свого старшого колеги, який ділиться своїм досвідом, порадами. Василь Дмитрович відмічав, що після спілкування з ним він почав інакше дивитися на жанр пейзажу. Колеги сприймали М. Глущенка, як вже досвідченого і ушлявленого митця, а В. Чегодара – як його помічника і молодшого приятеля. Відомо, що майстри не тільки разом працювали, але й мали теплі, дружні стосунки. М. Глущенко дарував В. Чегодару рідкісні іноземні альбоми, був частим гостем у родині Василя Дмитровича, його свекор дружив із сином – Олександром Глущенко, зрештою, саме В. Чегодар після смерті Миколи Петровича став його виконувачем заповіту. Про їхню дружбу неодноразово писати в пресі, а колеги робити приятельські шаржі.

Обох живописців протягом усього життя цікавили проблеми кольору, але кожен з них мав свій шлях до формування власної творчої манери. Якщо двері в сферу колористичних пошуків для М. Глуценка відкрила Франція, то В. Чегодару судилося пройти більш тернистий шлях. Він не мав таких можливостей виїжджати за кордон, на пряму контактувати з творами європейських художників, і, як більшість мистців, відчував тиск радянської системи, яка цензурувала мистецтво. М. Глуценко цікавив Василя Дмитровича і як талановитий живописець, і як, певною мірою, продовжувач французьких здобутків у галузі колористики. Вже будучи зрілим майстром, В. Чегодар відмічав, що серед українських художників саме манера М. Глуценка була йому найбільш близькою. Симптоматично й те, що обидва художники цікавилися творчістю П'єра Боннара – видатного французького колориста ХХ ст. Досить імовірно, що саме М. Глуценко познайомив свого колегу з його творчістю, та і сам в певною мірою надихався блискучими творчими рішеннями Боннара.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-4>

Галян Ольга, студентка магістратури кафедри ТІМ НАОМА, старший науковий співробітник НХМУ (науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент Г. О. Андрес)

## Виставкові проекти Національного художнього музею України з повернення імен митців із забуття 1998–2016 роки

**Ключові слова:** виставкова діяльність НХМУ, *Культур-Ліга*, Марк Епштейн, мистецтво, НХМУ, спецфонд НХМУ.

Olga Galian, MA student, NAFAA (academic mentor: PhD in History, Associate Professor Hanna Andres)

## Exhibition projects of the National Art Museum of Ukraine to bring back the names of artists from oblivion 1998–2016

**Abstract.** The text examines and researches the exhibition projects of the NAMU to bring back the names of artists from oblivion: “Special Fund” (December 1998), “Special Fund. 1937–1939” (January – April 2015), “Special fund. Graphic art” (August 2016), “Culture-League. Artistic avant-garde of the 1910s–1920s” (December 2007 – January 2008), “Mark Epstein. Return of the master” (December 2010 – February 2011). Exhibition typology established. Projects related to the issues of the special fund are built according to the thematic principle, based on works of art from the museum collection. The art section of the Culture League highlighted the topics of the exhibition with works of art from the collection of the National Art Museum of Ukraine, as well as works from the collections of other museum institutions and private collectors. The exhibition projects under consideration contributed to the restoration of the historical memory of the once banned art.

**Key words:** exhibition activity NAMU, Culture League, Mark Epstein, art, NAMU, special fund.

Виставкові проекти є важливим результатом наукових розвідок. Вивчення та аналіз художніх виставок дає можливість визначити актуальну проблематику й тенденції розвитку мистецтва, ознайомитися з особливостями практичної роботи кураторів. Узагальнення, зведення наукової інформації щодо виставкових проектів Національного художнього музею України (далі – НХМУ) про спецфонд і творчість художників Культур-Ліги – це формування сторінок історії музею про виставки з повернення імен митців із забуття, про відновлення історичної справедливості, заповнення прогалин в історії мистецтва, поширення цієї інформації серед відвідувачів.

Складною, сповненою драматичних подій є історія історико-мистецького явища спецфонду НХМУ. У 1937–1939 рр. в музеї, за розпорядженнями органів влади, було сформовано закритий спеціальний фонд, куди потрапили мистецькі твори, в яких радянські ідеологи вбачали ознаки

формалізму, націоналізму або ідеологічної невідповідності. Трагічно склалися долі багатьох авторів творів, а сам фонд дивом уник знищення і зберігся до нашого часу. В спеціальному засекреченому сховищі опинилися твори М. Бойчука, І. Падалки, О. Павленко, О. Екстер, О. Богомазова, В. Пальмова, О. Бізюкова, Т. Фраєрмана та інших майстрів.

Із забуття репресоване мистецтво поверталось поступово. Початок дослідженню творів зі спеціального сховища поклав мистецтвознавець Дмитро Горбачов, коли на початку 1960-х рр., у часи умовної відлиги, працював у музеї головним зберігачем. Згодом наприкінці 1960-х рр. з'являються мистецтвознавчі дослідження, в яких згадуються деякі твори зі спеціального фонду НХМУ. З кінця 1980-х – початку 1990-х рр. роботи українських модерністів О. Екстер, В. Пальмова, М. Бойчука, О. Богомазова та інших майстрів почали експонувати на виставках, а в грудні 1998 р. під кураторством мистецтвознавці Світлани Рябічевої була проведена виставка «Спецфонд» та видано каталог до виставки. На виставці був представлений 61 живописний твір понад 35 авторів, роботи експонувалися вперше з 1920–1930-х рр. Серед них твори К. Єлеви «Голова робітника», «Святошино», «Голова чоловіка», С. М. Єржиківського «Будують», С. Йоффе «У тирі» та ін. Більшим повним масштабним проектом, що повністю охарактеризував історико-мистецьке явище спецфонд, стала виставка «Спецфонд. 1937–1939» (січень – квітень 2015 р.) під кураторством головної хранительки фондів НХМУ, мистецтвознавиці Юлії Литвінець. На виставці було представлено 93 живописних твори понад 50 авторів та сторінки з інвентарної книги спецфонду за 1939 р., а згодом видано каталог – ґрунтовне наукове видання про мистецькі твори, що потрапили до спецфонду НХМУ. Побудована за тематичним принципом експозиція виставки знайомила відвідувачів з трьома тематичними блоками: живописом, пов'язаним з воєнною тематикою, сільським господарством та індустріалізацією. Вперше з 1920–1930-х рр. експонувалися твори О. Бізюкова «Моряк із гвинтівкою», Л. Крамаренка «На завантаженні хліба», Є. Горбача «На склозаводі», І. Лисенка «Відкатники», І. Клименка «В старому Кичкасі» та багато інших робіт.

Продовженням проекту «Спецфонд. 1937–1939» стала виставка «Спецфонд. Графіка» (серпень 2016), яка окрім творів вже знаних майстрів, відкрила глядачу твори маловідомих графіків О. Кравцова, З. Криштули, Н. Проніна, В. Пурія, що не експонувалися з 1920–1930-х рр.

У кілька етапів поверталася з забуття і творчість художників Культур-Ліги. Культурно-просвітницька організація Культур-Ліга була створена в Києві на початку 1918 р. з метою всебічного розвитку єврейської культури мовою їдиш. У радянські часи діяльність Культур-Ліги була фактично викреслена з історії образотворчого мистецтва України. Відновлення історичної справедливості відбувалося поступово: з'являлися наукові дослідження з проблематики Культур-Ліги, а згодом було організовано виставки в НХМУ: «Культур-Ліга. Художній авангард 1910–1920-х рр.» (грудень 2007 – січень 2008), «Марк Епштейн. Повернення майстра» (грудень 2010 – лютий 2011).

Перший проект під кураторством дослідників Григорія Казовського і Леоніда Фінберга всебічно висвітлював діяльність художньої секції Культур-Ліги: окрім творів учасників художньої секції Культур-Ліги на виставці були представлені й архівні матеріали.

Другий – під кураторством дослідників Лариси Амеліної, Данила Нікітіна, Леоніда Фінберга – був присвячений творчості Марка Епштейна, одного з засновників художньої секції Культур-Ліги, директора Єврейської художньо-промислової школи. Представлені на виставці ескізи костюмів до театральних вистав, кубістичні композиції початку 1920-х рр., книжкова графіка, фото скульптур занурювали у світ творчості майстра.

На виставках щодо проблематики Культур-Ліги окрім творів з фондového зібрання НХМУ були представлені мистецькі твори й архівні матеріали з інших музейних установ і приватних зібрань.

Зазначені виставкові проекти здійснили процес остаточного повернення в історію українського мистецтва імен художників, які були викреслені з неї за радянських часів та є свідченням одного зі стратегічних напрямів виставкової діяльності НХМУ – повернення із забуття «забороненого» мистецтва, відновлення історичної пам'яті та справедливості, а також популяризація мистецького спадку у публічному просторі.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-5>

**Голік Юрій**, студент бакалаврату кафедри ТІМ ХДАДМ (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри ТІМ ХДАДМ В. В. Чечик)

## Міграція образу в серії «Ініціація» Марго Саркісової

**Ключові слова:** *Марго Саркісова, Ассирійська культура, харківська графіка, живопис, архетип, міфотворчість.*

**Yurii Golik**, BA student, KSADA (academic mentor: Head of the Art History Department, Associate Professor V. Chechik)

## Image migration in the series “Initiation” by Margo Sarkisova

**Abstract.** Report provides an overview of the artistic practice of Margo Sarkisova, an artist from Kharkiv (Ukraine) of Assyrian origin. The analysis of the series *Initiation* revealed a mysterious author’s mythologeme, in which symbols of different cultures are combined and reinterpreted from Margo’s point of view.

**Key words:** *Margo Sarkisova, Assyrian culture, Kharkiv graphics, painting, archetype, mythmaking.*

Марго Саркісова – харківська мисткиня ассирійського походження. У своїй творчості, авторка використовує живопис, графіку, друковану графіку та вишивку. У 2020 р. в Марго відбувся виставковий проєкт «6769» (АртПідвал, Харківська Муніципальна галерея), що було реекспоновано у 2021 р. через карантин. Центральне місце в проєкті зайняла графічна серія «Ініціація», що складається з 6 великих полотен, пов’язаних між собою зверненням мисткині до стародавніх ассирійських міфів та міркуваннями про цінність однієї людини для цілої культури та ролі жінки в ассирійській спільноті.

Від могутньої імперії, що виникла 6000 років тому, залишилися руїни та напівзакриті спільноти, які намагаються зберегти традиційний уклад життя. Внутрішній конфлікт художниці, пошуки власної ідентичності – є рушійною силою у створенні серії. Мисткиня використовує ассирійські легенди як базис задля створення авторської міфологеми. Серія «Ініціація» починається із роботи «Наївність», де представлено головного героя, що позбавлений не тільки можливості рухатись, але й бачити, відчувати, мати власні думки. Коріння, що зберігають від оточуючого всесвіту, сприймаються метафорою гіперопіки батьків, які, захищаючи дитину, часто шкодять їй. Смирненість Героя руйнується в аркуші «Яблуня»: художниця вдається до біблійного сюжету гріхопадіння. Наслідки виходу за межі дозволеного показуються на третій картині «Біль». Герой набуває подразненого червоного кольору та відчувачи біль, жаліє про свій вчинок. Попри трагізм ситуації, героя втішає більша та зріліша фігура. Долаючи цей конфлікт, герой трансформується

та стає «Квіткою-ідентичністю» – унікальний символ Марго Саркісової, який зображає архетипову про-матір, що ділиться своїми плодами, захищає та підтримує. Квіткова рослина має риси «Рябчика царського», насіння якого передавались від жінки до жінки в родині М. Саркісової. Народження щовесни квіти символізувало циклічність життя та наслідування традицій. На п’ятій роботі «Уроборос» зображено універсальний символ єдності матеріального буття, притаманний багатьом культурам – змії, що їсть свого хвоста. Остання картина отримала назву «Садівник» (2021): доданий через рік до серії, аркуш демонструє подальший духовний розвиток людини, її здатність до творення «райського саду», до гармонійного існування із собою подібними. Загальнокультурна концепція саду показує характерну рису людини – тенденція до підкорення та влади над довкіллям. Якщо в перших роботах «Ініціації» людська фігура існує у самотньому стані гармонії або підкореності природі, то серія завершується її підкоренням людині.

Слід відзначити, що у серії «Ініціація» М. Саркісова не звертається до поєднання звіриних та людських фігур, що притаманні давньому ассирійському мистецтву. Натомість мисткиня поєднує флоральні та антропоморфні мотиви. У міфі колективні уявлення, почуття і переживання, на думку грецького філософа Ф. Кесседі, переважають над індивідуальними, панують над ними. Можливо, саме через це герой «Ініціації» не має індивідуальних рис, для художниці важливо, щоб будь-хто міг асоціювати себе із ним.

Отже, у творчості Марго Саркісової можна знайти притаманні риси не тільки для ассирійської культури, а загальносвітові, архетипні образи, представлені через власну оптику авторки. Структурованість та чітке підкорення ієрархії фігур, сюжетів та образів створюють дивовижний цикл робіт, до якого можна застосовувати різні методики аналізу та знаходити нові інтерпретації.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-6>

**Деревська Олена**, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,  
в. о. завідувача кафедри ТІМ НАОМА О. І. Овчаренко)

## Роль пейзажних зображень Никодима Зубрицького в мистецтві

**Ключові слова:** *Никодим Зубрицький, пейзаж, українське мистецтво, європейське мистецтво.*

**Olena Derevska**, PhD student, NAFAA  
(academic mentor: PhD in Art History, Acting Head of the Department of Theory and History of Art at NAFAA Oleksiy Ovcharenko)

## The role of landscape depictions by Nikodem Zubrzycki in art

**Abstract.** The genre of landscape in the Ukrainian art hadn't been formed until the end of the 18th century. Nikodem Zubrzycki created many prominent landscape depictions, being inspired by the European old master prints, and being himself a source of inspiration for other artists.

**Key words:** *Nikodem Zubrzycki, landscape, Ukrainian art, European art, old master print.*

На ранньомодерному етапі розвитку українського образотворчого мистецтва відбувалося виділення окремих жанрів. За Д. Степовиком, формування жанру пейзажу тривало до кінця XVIII ст. Мистецькі процеси цього часу надзвичайно важливі. Серед тих, хто найбільше вплинув на формування українського пейзажу, Никодим Зубрицький (1680-ті – 1724).

Практика запозичень та переосмислення мотивів, композицій із розвитком друкарства притаманна європейському мистецтву. Українські мистецтвознавці часто розглядають як джерело натхнення наших майстрів голландську гравюру, пейзажі Брейгеля, недооцінюючи впливи і німецького мистецтва, що поширювалося Європою завдяки ілюстраціям до лютеранських видань та їх численним переробкам, а також мистецтва італійського. Н. Зубрицький виділяється серед багатьох митців тим, що не лише запозичує, але і сам є зразком для наслідувань. Його «Вид на гору Синай» (1693–1694) на основі твору італійця Дж. Б. Фонтана з оригінальними деталями, що створюють одночасно пейзаж і план місцевості, копіювався, як пише О. Юрчишин-Сміт, іншими майстрами.

Пейзажно-батальний мідьорит Н. Зубрицького «Облога Почаївського монастиря 1675 р.» (1704) має унікальне значення як єдине автентичне відтворення архітектури Почаївського монастиря до часів василіан, на що вказує П. Ричков. Прихильність до розкритого неосяжного простору є характерною рисою пейзажів Н. Зубрицького. Інша характерна риса, точна деталізація, дозволила створити сучасну реконструкцію монастиря.

«Облогу Почаєва» відтворювали з варіаціями пізніше і Й. Гочемський, і невідомий автор ктиторського портрету Домашевських.

Дереворит Н. Зубрицького «Навернення Савла» з «Апостола» (1696) дещо нагадує обладунками, одягом, композицією аналогічні сюжети німецьких художників Г. Бальдунга, Й. Аммана тощо. Цей же сюжет авторства гравера Іллі наявний у «Апостолі» (1639). Питання спільних іконографічних прототипів потребує уточнення, проте відзначимо, як Н. Зубрицький розсуває простір, відмовляючись від скупченості об'єктів і персонажів, перетворюючи релігійний сюжет на повноцінний пейзаж, застосовує промальовані лаконічно виразні деталі, моделювання об'ємів впевненим штрихом різця, передній план із традиційним «уквітчанним поземом». Трава і квіти в пейзажах Н. Зубрицького одночасно данина національній іконописній традиції і манері таких німецьких граверів XVI ст., як Г. Бургкмайр, Г. Лембергер тощо, на яких вплинули, як вказує Дж. Бартрум, митці Дунайської школи.

Виразні символічні пейзажі Н. Зубрицького в «Ифіці ієрополитіці» (1712) набувають більшого значення: «Хищення» демонструє тривожні хмари, пагорби, траву, кущі, дерева, що хвилюються на вітру, вони притягують увагу глядача більше за антигероя гравюри, що краде птахів.

Сюжети, в т. ч. пейзажі, Н. Зубрицького з «Ифіки» неодноразово копіюються – це повний повтор циклу І. Филиповичем (1760), народні інтер'єри (за К. Шероцьким), розписи Благовіщенського собору в Ніжині (за П. Жолтовським). Пейзажі Н. Зубрицького в Апокаліпсисі з «Нового Заповіту» (1717) – одна з вершин цього жанру того часу. Навіть у сценах з Інферно митець демонструє ліризм природи. Гравюра до Розділу 21 сповнена філософським спогляданням природи брейгелівської високої напруги, де запозичена лютеранська іконографія перетворена в кращих традиціях українського гуманістичного мистецтва, унікального національного стилю на зламі ренесансу і бароко. Реалістичними прийомами Н. Зубрицький вносить в пейзаж нові індивідуальні грані, нове розуміння простору, осяжності світу і часу.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-7>

Дзиндра Софія, молодший науковий працівник ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького

## Михайло Дзиндра: скульптура пластичних асоціацій (за матеріалами творчості 1968–2002 років)

**Ключові слова:** Михайло Дзиндра, скульптура, графіка, пластика, асоціації, абстракція.

Sofia Dzyndra, researcher, Borys Voznyjskij Lviv National Art Gallery

## Mykhailo Dzyndra: sculpture of plastic associations (based on the works of 1968–2002)

**Abstract.** Mykhailo Dzyndra's sculpture of plastic associations is a unique phenomenon in Ukrainian sculpture. The artist, who originally studied in Ukraine but was forced to emigrate to the United States during World War II, created his own distinctive style. After the collapse of the USSR, he returned to Ukraine, where he actively promoted the results of his creative practice.

**Key words:** Mykhailo Dzyndra, sculpture, drawing, plastic, associations, abstraction.

Історія колекції творів Михайла Дзиндри, створення музею та популяризація унікального художнього досвіду патріота і митця є безперечно знаковими для української культури другої половини ХХ ст. Адже, розповідь про індивідуальну практику Михайла Дзиндри – це безпосереднє відображення чисельних перипетій вітчизняної історії, у якій шляхи образотворення розвивались різними шляхами – у діаспорі та на теренах УРСР. Особистість Михайла Дзиндри є максимально наочним прикладом того, як автор, котрий формувався у руслі класичного мистецтва, обрав радикальну зміну манери, але передусім світогляду. Відтак, коли мова йде про скульптурну практику Михайла Дзиндри від 1968 р., то йдеться про експерименти, котрі варто означити, як розбудову індивідуальної мови, у межах якої ключовими є пластичні асоціації. Питання нефігуративного мистецтва, а радше спроба перевідкриття світу матеріальних форм, неодноразово підіймали представники різних художніх осередків та теоретичних шкіл. Однак, для Михайла Дзиндри визначальним стало фізичне перебування у США, велика дружба з Юрієм Солов'єм, вивчення творів сучасної творчої культури (передусім практики Генрі Мура та Александра Калдера, зокрема в експозиціях Музея Соломона Гуттенхайма та Музея мистецтва Метрополітен), фактичне перевідкриття авангардних практик першої третини ХХ ст. Творчість скульптора у вкрай швидкому часі набула гостро індивідуальних рис й забезпечила не лише впізнаваність манери автора, але й засвідчило, що за умови вільного розвитку мистецтва в Україні повоєнного часу історія могла мати цілком інший вимір. І в цьому сенсі саме питання вільного прочитання форм, відкриття матеріального світу,

як джерела оригінальних, близьких до абстрактності асоціацій є неоцінним вкладом Михайла Дзиндри в історію української скульптури другої половини ХХ ст. Не менш вагомим є підхід до розкриття міфопоетики образів, котрі поєднують мистецтвознавчі й арткритичні тексти, як українських авторів (Юрія Соловія), так й американських (Климент Грінберга). Безмежна фантазія Михайла Дзиндри шукає пластичного вираження несподіваних ракурсів об'ємних форм, інколи конструює гротескові образи-рефлексії, але подібність його скульптур до фігуративних об'єктів дуже умовна. М. Дзиндра оголює і гіперболізує непомічені іншими ознаки природної форми. Такі твори, як «Христос», «Вертикальна голова», «Перестрашений солдат», «Колядники» становлять філософську суть його суб'єктивних тлумачень відомих постатей чи персонажів. Скульптури пластичних асоціацій «Молитва» (1979), «Лежача», «Залюблені» (1972), «Козачок» та ін. давно знайшли своїх шанувальників. Але сам Михайло Дзиндра любив абстрактну пластику – «Літаюча», «Сходи в нікуди», «Людина і Всесвіт». Характер творчості Михайла Дзиндри доволі ясний. Його цікавила передача широкого спектра почуттів, емоцій, прагнень людини і її психологічних станів. У деяких працях зустрічаємо екстремальні вияви долі, певні катаклізми чи можливі трагедії. Бездонність людського буття присутня у творах, а в інших – присутній лагідний гумор. Михайло Дзиндра залишив нам у спадок понад 1000 скульптур, 808 з яких експонується у Музеї модерної скульптури Михайла Дзиндри (Львів-Брюховичі, вул. Музейна, 16).



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-8>

Довгун Тетяна, завідувач архіву ЛНАМ;  
Хорунжа Галина, історик мистецтва, незалежний дослідник

## Творчий та науковий доробок народного художника Дмитра Крвавича: архівний аспект

**Ключові слова:** Дмитро Крвавич, скульптура, дослідження, педагогічна діяльність, Львівська національна академія мистецтв.

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

## The creative and scholarly legacy of people's artist Dmytro Krvavych: an archival perspective

**Abstract.** The study presents an analysis of archival documents of the prominent Ukrainian sculptor, scholar, and teacher Dmytro Krvavych (1926–2005). The results of the study offer several important biographical clarifications and outline promising areas for future research.

**Key words:** Dmytro Krvavych, sculpture, research, pedagogical activities, Lviv National Academy of Arts.

Значення творчої, наукової та педагогічної діяльності Дмитра Крвавича для львівського художнього осередку є безперечно вагомим у багатьох аспектах. Зокрема, це можна стверджувати з огляду на опубліковані чисельні наукові праці (у бібліографічному покажчику до 50-річчя Львівської академії мистецтв 1996 р. вказано понад 200), роботу над збереженням та популяризацією вітчизняної художньої культури та виховання декількох поколінь скульпторів, котрі у своїх роботах формували образні інтонації багатьох міст та населених пунктів. Бібліографія про Дмитра Крвавича-скульптора та науковця налічує понад 100 наукових та науково-популярних публікацій десятків фахівців, серед яких М. Батіг, Г. Островський, В. Овсійчук, О. Чарновський, А. Попов, В. Касіян, Я. Чайка, Е. Голубова, Я. Запаско, О. Ріпко, Ю. Белічко, Х. Саноцька, Е. Мисько, В. Бородай, П. Говдя та В. Вуйцик. Однак, наразі не опрацьованими є архівні справи мистця у яких ми маємо змогу отримати детальні автобіографічні дані, ретельні списки творчих та наукових напрацювань, а також наразі не опубліковані фотографії ранні скульптурних творів, що не були переведені з глини в інші матеріали або ж зазнали суттєвих змін у процесі реалізації кінцевого художнього образу. Наголосимо, що саме опрацювання особових справ Дмитра Крвавича часу навчання у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва (ЛДІПДМ), викладання на кафедрі скульптури та роботи на посаді проректора з наукової роботи ЛДІПДМ (пізніше Львівської академії мистецтв) надають змогу проаналізувати персоналію художника

та передумови творчої й дослідницької практики ширше аніж це можна зробити на підставі формального аналізу робіт та текстів. Безперечно, доцільно звертати увагу на всі джерела інформації, однак доволі специфічна, часто «канцелярська мова» документів надає змогу без надмірних експресивно-емоційних оцінок розглядати хронологію подій та практичної діяльності, яка з огляду на різні історичні фактори не отримала цілісного та вичерпного наукового висвітлення. На нашу думку, саме поєднання оприлюднених документів з текстами фахівців-мистецтвознавців може надати змогу укласти цілісний образ діяча культури на тлі складного, часто контраверсійного часу у якому мистцеві довелося працювати. Зокрема, аналіз автобіографій з особових справ Дмитра Крвавича демонструє яким чином політичні контексти у конкретних формах оцінювання було необхідно вносити в особисту мікроісторію (до прикладу, теза «Після визволення Західних областей України» про події вересня 1939 р.). Окрім того, вдалось реконструювати повноту навчального процесу на скульптурно-керамічному відділі, де від 1947 р. навчався Дмитро Крвавич. Так, встановлено, що на першому курсі рисунок у нього викладав близький до Михайла Бойчука художник Микола Федюк, а скульптуру – Іван Севера (відзначимо, що згодом, 1958 р. Дмитро Крвавич опублікував про цього свого викладача, якого вважав для себе знаковим, монографічний нарис у київському видавництві). Серед інших педагогів Дмитра Крвавича, відповідно до залікової книжки, були Ісаак Земцов (історія мистецтва), Микола Рябінін (скульптура, композиція, робота у матеріалі), Луїза Штеренштейн (робота в матеріалі), Микола Бендрик (рисунок). Окрім того, вартим уваги біографічним уточненням є робота Дмитра Крвавича у львівському обласному театрі ляльок, що надає змогу здійснити спробу пошуку ескізів чи фотографій сценографії до яких був долучений митець (1951–1953 рр.).



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-9>

Дудник Ігор, кандидат мистецтвознавства,  
викладач Інституту інноваційної освіти КНУБА

## Бібліографічний огляд українських досліджень, присвячених шрифтовому мистецтву, виданих протягом останніх 10 років

**Ключові слова:** шрифт, бібліографія, 2013–2023.

Igor Dudnyk, Candidate of Art History, Lecturer at the Institute of Innovative Education of Kyiv National University of Construction and Architecture

## A bibliographic review of Ukrainian studies on type art published over the past 10 years

**Abstract.** The research is based on articles about type art published by Ukrainian authors in 2013–2023. The research included scientific publications and an array of articles from the Internet. The study concluded that the number of Ukrainian publications has increased significantly in recent years.

**Key words:** font, bibliography, 2013–2023.

Ще 10 років тому шрифтова література, якою користувалися в Україні була, майже виключно, російськомовна. Дещо змінилось у 2014 р. після російської анексії Криму та інтервенції на Донбасі. З цього часу чимало українців припинили купувати російську фахову літературу, і взагалі будь-які контакти з росіянами.

Згодом почали видаватися україномовні переклади та з'являтися книги українських авторів. Актуальність подібних процесів підсилася після прийняття закону про заборону використання російських джерел в освіті та науці, і на сьогодні, існування україномовної фахової літератури є не лише важливим, а і необхідним. Ми оглянемо фахові публікації, присвячені галузі мистецтва шрифту, які з'явилися протягом 2013–2023 рр.

Спочатку про книги. Їх небагато, але це праці кращих Майстрів українського шрифту, представників професії старшого покоління:

- Мітченко В. Каліграфія. Взаємовпливи шрифтів: теорія і практика; кирилиця і латиниця; історія і сучасність. Київ : Laughus, 2018. 288 с.
- Лесняк В. Відтворення шрифтової спадщини. Київ : ArtHuss, 2020. 160 с.
- Чебанік В., Ерцен-Глерон В. Книга Буття та об'явлення української мови. Київ : Саміт-книга, 2021. 992 с.
- Чебанік В., Ерцен-Глерон А., Корнієнко А. Графіка української мови. Рутенія. Київ : Друкарський двір Олега Федорова, 2022. 184 с.

Віталій Степанович Мітченко, доцент Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, у своїй книзі, яку він писав кілька років, намагається зрозуміти місце кирилических шрифтів у їх взаємозв'язку з латинськими; проаналізувати історичний поступ графіки літер

української кирилиці. Книга, як і попередня праця Віталія Степановича «Естетика українського рукописного шрифту», видана ще у 2007 р., багато і ґрунтовно ілюстрована.

Книга «Відтворення шрифтової спадщини» підготована Володимиром Івановичем Лісняком, професором Харківської державної академії дизайну та мистецтв, увібрала в себе роботи студентів Харківської академії, періоду 2005–2019 рр., і є певним продовженням видань 2004 і 2006 рр.: «Акцидентний шрифт» та «Модерністські та постмодерністські шрифти», але в книзі 2020 р., зібрані роботи, які ґрунтуються на конкретних історичних зразках. Реконструйовані, зокрема, шрифти що виконані на основі літературних таких українських художників як Нарбут, Ермілов, Косарев, Адамович та ін.

У книгах Василя Яковича Чебаніка (професора Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука), що написані у співавторстві, викладаються ідеї Василя Яковича щодо відновлення української автентичної абетки – «Рутенії». У книгах подаються, як ґрунтовні історичні дані, так і приклади сучасних шрифтових розробок Василя Чебаніка. Перші видання з ідеями «Рутенії» були надруковані у 2004 р., а їх опрацюванням Василь Якович почав займатися майже півстоліття тому.

Також до масиву книг слід додати навчальний посібник «Шрифтовий дизайн» (Харків : ХДАДМ, 2019. 144 с.), авторства доцента Харківської державної академії дизайну та мистецтв Тетяни Іваненко та низку важливих для теми, статей, статей (з ними можна ознайомитися на сторінці дослідниці на GoogleScholar).

З Харковом пов'язане ім'я ще одного дослідника шрифту, випускника ХДАДМ, засновника порталу «Рентафонт» Євгена Садко. Завдяки своїй неймовірній енергії, а також рівню занурення до теми, Євген періодично видає надзвичайно цікаві та ґрунтовні, а головне: актуальні та гострі матеріали, що публікуються, переважно, в мережі на платформах «Рентафонт», «Medium», «Telegraf Design».

У ще одного харків'янина – Олексія Чекаля, практикуючого шрифтового дизайнера, аспіранта ХДАДМ (працює над дисертацією «Естетичні та технічні аспекти шрифтового дизайну в контексті мультикультурних систем писемності»), вийшло нещодавно кілька статей у наукових збірниках ХДАДМ.

З Київською державною академією декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука пов'язані імена вихованиць Василя Чебаніка – Віталіни (Оліфіренко) та Вікторії (Зуєвої) Лопухіних та Ольги Шпак, які мають кілька публікацій, як у мережі, так і в наукових виданнях.

Чимало статей та заміток були опубліковані на різних онлайн-майданчиках (Телеграф, Читомо, Рентафонт), але на жаль, значна частина цих публікацій анонімні. До авторських же публікацій теж треба ставитись з певною обережністю і розумінням, що це не наукові статті. Але тим не менше, добре, що публікацій на тему українського шрифтарства

з'являється в мережі все більше і більше, і будемо сподіватись, що кількість, з часом, переросте в якість.

Якщо ж звертатися до наукових публікацій, то шукати їх треба в друкованих виданнях. Автором були оглянути основні наукові збірники найбільших освітніх центрів українського мистецтва і дизайну: Харкова, Києва, Львова. Кількість наукових публікацій, пов'язаних з шрифтовою темою приємно вражає – їх більше ніж півсотні. Варто відзначити серед них праці відомих практикуючих шрифтовиків Віталія Мітченка та Ярослава Куця.

На кінець цієї, вже досить розлогої, бібліографічної замітки, зазначимо що автором за останні 10 років також були опубліковані наукові статті шрифтової тематики, з переліком яких можна ознайомитись на GoogleScholar.

Підсумовуючи, варто констатувати, що кількість публікацій, пов'язаних зі шрифтовим мистецтвом, в Україні за останнє десятиліття відчутно збільшилася, а якість ненаукових публікацій на інтернет-ресурсах суттєво покращилася. Центрами шрифтового мистецтва продовжують лишатися Харків, Київ та Львів.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-10>

**Єсипенко Каріне**, студентка магістратури, кафедра ТІМ ХДАДМ (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри ТІМ ХДАДМ В. В. Чечик)

## Творчість художників Ольги Єрофєєвої та Ігоря Моргунова в контексті тяглості традицій українського мистецтва

**Ключові слова:** творчий союз, українське монументально-декоративне мистецтво, О. Єрофєєва, І. Моргунов, левкас, емаль.

**Karine Yesypenko**, MA student, Department of Art Theory and History of KhSADA, Kharkiv, Ukraine. (Academic mentor: Head of the Art History Department, Associate Professor V. Chechik)

## Artworks of artists Olga Yerofeeva and Igor Morgunov in the context of the continuity of Ukrainian art traditions

**Abstract.** This study is devoted to the artwork of artists Olga Yerofeeva and Igor Morgunov, representatives of the Kharkiv school of monumental art. The peculiarities of their work were shaped by the influence of artists of previous generations and their own creative searches and experiments.

**Key words:** creative union, Ukrainian monumental and decorative art, Olga Yerofeeva, Igor Morgunov, levkas, enamel.

Ольга Єрофєєва (нар. 1953) та Ігор Моргунов (1949–2018) – творчий тандем митців, для мистецтва яких характерні експерименти й пошуки нових форм виразності, техніко-технологічних прийомів, гармонійних образів.

Яскраві представники харківської школи монументального мистецтва О. Єрофєєва і І. Моргунов сформувались як художники під час навчання в Харківському художньо-промисловому інституті (зараз Харківська академія дизайну і мистецтв). Викладачами обох художників-монументалістів були видатні майстри Б. Косарев, Є. Єгоров, Л. Чернов, Є. Биков. Монументаліст і представник українського авангардного мистецтва Б. Косарев вчив своїх учнів працювати з давньою іконописною технікою левкасу, що на початку 1990-х рр. знайшло своє продовження в багатьох роботах О. Єрофєєвої і І. Моргунова. В результаті творчих пошуків художники внесли власні авторські зміни і доповнення, почали писати левкаси за допомогою акварельних фарб, застосували традиційну техніку іконопису по левкасу до написання робіт світської тематики. Ціла низка левкасних робіт у 1992 р. були експоновані в Бельгії і залишились там в приватних колекціях. Метафоричне, філософське осмислення реальності через образи класичного європейського мистецтва – характерне для творчості митців у 1990-х рр. Іконописна спадщина Б. Косарева проявила

себе у творчості художників в іконописі, виконаному ними в техніці емалі для оздоблення Церкви апостола і євангеліста св. Іоанна Богослова (Харків, 2008).

Тяглість традицій українського мистецтва, зокрема авангардного, і вплив вчителів проявився у творчості О. Єрофєєвої в період повномасштабного вторгнення російських військ в Україну. Художниця продовжила активно працювати, її начерки набули вигляд нефігуративного абстракціонізму, згодом з'явилась певна предметність. Ескізи стали основою для станкових робіт. Протягом 2022–2023 рр. авторка малює ненатурні натюрморти, які є приводом для пошуків композиційних рішень. В центрі уваги художниці колір, світло й тінь, світлоносність, лінія, пляма. Через формальні пошуки О. Єрофєєва трансформує травматичний досвід війни в гармонійні і естетично виважені живописні та графічні твори.

На даному етапі творчості роботи О. Єрофєєвої тяжіють до узагальнення, абстрагування і геометризації форми, авторка використовує акварель, пастель, гуаш, акрил, змішані техніки. Аналіз її робіт, створених протягом 2022–2023 рр., дає підстави зробити висновок про новий етап творчості мисткині, який бере свої витоки з модерністських практик часів українського авангарду і синтезує в собі багаторічні напрацювання творчого союзу художників О. Єрофєєвої та І. Моргунова.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-11>

**Кикта Роман**, викладач відділу скульптури Львівського державного коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша

## Творчість Михайла Дзиндри та національна культурна традиція: світоглядний аспект

**Ключові слова:** творчість Михайла Дзиндри, культурна традиція, національний світогляд.

**Roman Kykta**, Teacher at the Department of Sculpture, Ivan Trush Lviv State College of Decorative and Applied Arts (Lviv, Ukraine).

## Mykhailo Dzyndra's artwork and the national cultural tradition: the worldview aspect

**Abstract.** The report characterises the reflection of the specific features of the national outlook, mentality, and worldview in sculptures by Mykhailo Dzyndra (1921–2006). The study demonstrates that the artistic features of his sculptural works are influenced by the idealization and romanticization of the image of Ukraine in the circles of Ukrainian artistic emigration, as well as by emotionality, lyricism, sensuality, aestheticism, gentle humor, and an elaborate system of archetypes inherent in Ukrainians.

**Key words:** Mykhailo Dzyndra's artwork, cultural tradition, national outlook.

Особливістю творчості Михайла Дзиндри (1921–2006) – українського скульптора, живописця, графіка, архітектора, який народився у с. Демня на Львівщині, навчався в Мистецько-промисловій школі у Львові та Академії мистецтв у Мюнхені, віднайшов свій творчий шлях, жив і працював у США – є загалом властива українській художній еміграції актуалізація традицій національної культури, зокрема на рівні *менталітету, світогляду, світовідчуття*.

Так, прагнення українських митців-емігрантів до збереження історичної пам'яті народу, відтворення його культурних кодів простежується у зверненні майстра до національних образів-архетипів, візуалізованих у парадигмі новаційних форм. Зокрема чільне місце у творчості М. Дзиндри посів образ родини – національного суспільного *sacrum*, осмисленого як органічна єдність, самодостатній мікрокосм («Родина», 1969–1972; «Родина», 1970; «Залюблені», 1972; «Родина» 1982), утілений в цілісній пластиці форм. Відлуння специфікованого на українському ґрунті образу Великої Матері, Богині-матері, Матері помітні в асоціативних «Жінці», «Сидячій матері» (1970), «Сидячій» (1971, 1973), «Жіночій постаті», «Матері» (1974), «Жінці з дитиною», «Мамі з дітям». Особливістю застосування М. Дзиндрою «материнського» культурного коду є корелятивність скульптурних образів сенсам захисту, затишку, мудрості, джерела життя.

Значно менш частотним у доробку художника є архетиповий образ героя, представлений у ранніх роботах «Партизан» (1946), «Борці» (1962) та асоціативній композиції «Воїн» (1983).

Відзнакою творчості скульптора є властивий українській національній свідомості інтерес до праісторії, помітний в апеляції до сутностей і форм давніх культур. Так, у «Печерному чоловікові» (1970), що поклав початок періоду «пластичних асоціацій» у творчості майстра, «Хористах» (1976), «Танку» (1977) та «Воїнові» (1983) відчутні ритміка і лаконізм петрогліфів, а в «Українці» та «Сидячій» відлунують статика й монументальність трипільських скульптур. Перегук з «половецькими бабами» властивий «Жіночій постаті», основою пластичної виразності якої слугує велична цілісність форм.

Національно-ментальним маркером творів М. Дзиндри слугують виокремлені Д. Чижевським у якості елементів національного світогляду емоційність, ліричність, кордоцентризм.

Особливістю творчості скульптора є притаманні українському духовно-мистецькому виразу гумористичність і тонкий, лагідний, зрівноважений гротеск, відображені у зворушливо-кумедних та овіяних ніжністю образах жінки («Жінка»; «Жінка» (1971); «Дівчата» (1971); «Сидяча» (1971); «Сидяча жінка» (1972); «Стара» (1972); «Сидяча» (1973); «Індіанка» (1973); «Негрятянка»), асоціативних фігурах («Сидячий гротеск» (1970); «Поет» (1973)), глибоко індивідуальному потрактуванню релігійних тем («Молитва» (1970); «Пророк»; «Христос» (1970); «Св. Василь» (1970–1971); «Апостол» (1971); «Медитація» (1971); «Дяк» (1971); «Ксьондзи» (1971); «Молільник» (1972); «Ангел» (1972); «Старий ангел» (1973)).

Відлуння властивого традиційній українській культурі магічного світогляду помітні в «Демоні», «Страхопуді» (1973), «Духах» (1981), «Сові» (1991).

Отже, можемо зробити висновок, що попри сторонність інституціоналізованої діяльності Об'єднання мистців українців в Америці (ОМУА), «традиціоналістському» керунку української мистецької еміграції й творенню в ньому «українського національного стилю», пошуки М. Дзиндри мають виразне національне світоглядно-ментальне забарвлення в поєднанні з утіленням авторського задуму в розмаїтті новаційних скульптурних форм. Особливістю творчості майстра є застосування актуалізованих національних культурних кодів для осмислення українського культурного спадку як складника світового культурного простору, збереження національної ідентичності й діалогічної інтеграції в середовище інших культур.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-17>

Корчина Наталія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент Т. Р. Тимченко)

## Переосмислення важкої спадщини радянських часів у сучасному Києві

**Ключові слова:** радянські пам'ятники, колективна пам'ять, складна спадщина, реконтекстуалізація, війна в Україні.

Nataliia Korchyna, PhD student at the Department of Theory and History of Arts, NAFAA (academic mentor: Doctor of Arts, Associate Professor Tetiana Tymchenko)

## Rethinking the difficult heritage of the Soviet era in contemporary Kyiv

**Abstract.** Based on two case studies of the recontextualisation of Soviet monuments in Kyiv after Russia's full-scale invasion of Ukraine on 24 February 2022, we analyse how Ukrainians are rethinking their difficult heritage, not by destroying monumental works but by giving them new meanings.

**Key words:** soviet monuments, collective memory, difficult heritage, recontextualisation, war in Ukraine.

З початком повномасштабного вторгнення РФ в Україну 24 лютого 2022 р. реакція громадян України на важку спадщину тоталітарного комуністичного минулого загострилася, перед українцями постала нагальна потреба в її переосмисленні. Термін «важка спадщина» був уведений у науковий обіг у 2009 р. британською професоркою соціальної антропології Шарон Макдоналд (Sharon Macdonald). Він стосується пам'яток архітектури та монументальної спадщини, що прославляють пам'ять і цінності, які нації та колективи більше не розділяють через жорстокість скоєних злочинів тоталітарного режиму в минулому.

З квітня до кінця 2022 р. в Україні відбувалося масове повалення монументів та символів, присвячених видатним постатям та подіям радянської минувшини. Однак певні пам'ятки радянського періоду стали візитівками сучасних міст України. Перед суспільством постало питання: як переосмислити важку спадщину, не знищуючи монументальних творів, проте наділивши їх новими сенсами? Доцільно розглянути два приклади вирішення цієї проблеми в Києві.

24 листопада 2018 р., у день 85-х роковин Голодомору, на арку так званої дружби народів у Києві (скульптор Олександр Скобліков, архітектори Ігор Іванов, Сергій Миргородський, Костянтин Сидоров, 1982 р.) чорною фарбою було нанесено зображення тріщини. Художник Володимир Кузнєцов, один з втілювачів цієї мінімалістичної інсталяції, мав на меті здійснити жест-відповідь на розв'язану РФ війну на сході України, окупацію Криму та утримання в полоні громадян України з 2014 р. За погодженням з міською владою інсталяція залишиться стільки, скільки триває війна в Україні.

Доречно зауважити, що жест КМДА у відповідь на повномасштабну збройну агресію РФ у 2022 р. був значно жорсткішим. 26 квітня 2022 р. під аркою було демонтовано двофігурну скульптурну групу з бронзи, що символізувала возз'єднання України з Росією, а багатофігурну скульптурну композицію з червоного граніту, присвячену Переяславській раді 1654 р., закрили фанерою. 14 травня 2022 р. арку перейменували на Арку свободи українського народу. Залишившись єдиною спорудою на площі, арка стала її домінантою, а тріщина на ній – змістовним центром, що ставить під питання саме існування дружби російського та українського народів у колективній пам'яті українців.

Досвід переосмислення київської «Батьківщини-матері» (скульптори Євген Вучетич, Василь Бородай, Фрідріх Сокоян, Василь Вінайкін, Валерій Швецов, архітектори Євген Стамо, Віктор Єлізаров, Георгій Кислий, Микола Феценко, Ігор Мезенцев, Ігор Іванов та інші спеціалісти, 1981 р.) – найвищої скульптури в Європі – став для українців суперечливим і дискусійним. Де-факто до 32 річниці незалежності України за 28 мільйонів гривень, що надійшли від 9 меценатів великого приватного бізнесу країни, на щиті монументу виконали роботи по заміні герба СРСР на державний герб України – тризуб (скульптор Олексій Пергаменщик).

Чи можна вважати таку заміну реконтекстуалізацією монументу? Лише почасти. Заміна символіки тоталітарного режиму на символ країни, що засуджує тоталітаризм, залишаючи при цьому саму скульптуру незмінною, є контрверсійним вирішенням проблеми, яке можна виправдати тільки нагальною потребою в єднанні нації під час війни та браком державних коштів на пошук іншого рішення.

Позитивним боком процесу переосмислення «Батьківщини-матері» можна вважати прозорий вибір способу декомунізації монументу. З 7 по 21 липня 2023 р. через додаток електронного сервісу державних послуг «Дія» в опитуванні про долю герба СРСР на щиті взяло участь 778 218 людей. 85,1 % респондентів підтримало демонтаж радянського герба та встановлення тризуба.

Тож можна зазначити, що залучення широких мас громадськості до переосмислення важкої спадщини є ознакою спільного творення колективної пам'яті. У такий спосіб не тоталітарна влада, а самі громадяни вирішують, про що пам'ятати, а що піддати забуттю задля подальшого розвитку і процвітання нації.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-12>

Лагутенко Ольга, доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри ТІМ НАОМА

## Ілюстрації Марії Синякової до «Декамерону» Бокаччо

**Ключові слова:** українська графіка, мистецтво України 1910-х рр., мистецтво авангарду, Червона Поляна, куртуазний парадиз.

Olga Lagutenko, Doctor of Art History, Professor, NAFAA

## Maria Syniakova's illustrations to Boccaccio's "Decameron"

**Abstract.** In the early 1910s, Mariia Synyakova created illustrations to Boccaccio's *Decameron*, which were reproduced in woodcuts by D. Gordeev. The cycle of illustrations is connected not only with the well-known text, but also with the life of the creative center in the Chervona Poliana.

**Key words:** Ukrainian graphics, Ukrainian art of the 1910s, avant-garde art, Chervona Poliana, courtly paradise.

Нечисленні твори художниці авангардного мистецтва Марії Синякової, часто залишені автором без назв, передають ту особливу атмосферу природної краси, творчої життєвої свободи, вільної інтелектуальної подорожі різними країнами і часами, що склалася в Червоній Полянці. У мальовничому місці, за 20 кілометрів від Харкова, у просторому будинку, де жила велика родина Синякових, збиралися художники та поети Б. Пастернак, В. Маяковський, В. Хлебніков, М. Асеев, Г. Петніков та його брат Божидар, брати Бурлюки, Д. Петровський, В. Каменський. Хазяйками будинку були п'ять красунь-сестер.

Творче формування М. Синякової було пов'язане з харківськими студіями «Блакитна лілія», «Будяк». Як згадував Д. Гордєєв, у період становлення М. Синякова пройшла через захоплення графікою О. Бердслея, іконами, роботами А. Дюрера, художників Північного Відродження та майстрів готики. Потім був інтерес до французького мистецтва межі ХІХ–ХХ ст., до творчості П. Сезанна, до нових геометризуючих кубістичних підходів.

Безперечно, важливу роль у виборі творчого шляху художниці зіграли її подорожі по Німеччині в 1910 р. Ознайомившись із новітніми напрямками сучасного мистецтва, М. Синякова повертається в рідні пенати, до Червоної Поляни, де довелося їй пережити найкращий період творчості. На початку 1910-х років був створений її цикл ілюстрацій до «Декамерону» Бокаччо, переведений у серію ксилографій Д. Гордєєвим. Стилізуючи роботи під гравюру доби Відродження, М. Синякова обіграє в композиціях певний набір атрибутів, які неодноразово повторюються: галантні сцени на тлі пейзажу, любовні пари в оточенні природи, прогулянки дам та кавалерів.

У культурній пам'яті ці мотиви пов'язані з образом так званих садів кохання, які були поширені в поезії та образотворчому мистецтві готики, а потім Відродження, бароко і рококо. У поезії трубадурів відшліфувався кодекс любові, де почуття оспівувалося як найголовніше, що підносить людину і веде до справжньої досконалості.

В ілюстраціях до «Декамерону» художниця представляє різні форми кохання – куртуазні бесіди галантних кавалерів та дам на тлі апельсинових садів, тиху ідилію пасторалі серед сонячних луків, бурхливу вакхічну пристрасть на березі моря. І в цей же час Синякова створює образ куртуазного парадизу в яскравих кольорах акварелі – у станкових творах. Мотив золотої доби – щасливого існування людини у світі природи, стає реальним, сучасним.

При розгляді ілюстрацій згадується буття у Червоній Полянці, де збиралися поети, художники, прекрасні пані. Життя на хуторі подібне до галантного суспільства, яке проводить час у дотепних бесідах на лоні природи. Учасники насолоджуються своєю віддаленістю від міста, від політичного життя, від суєти і божевілля. Їм вдається зберігати ідеали любові, шляхетності, ідеали творчості та багатовікової мистецької традиції, культури як такої на противагу хаосу соціального життя. Мимоволі виникає порівняння з подіями, представленими у «Декамероні» Боккаччо.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-13>

**Ламонова Оксана**, кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України;

**Миронова Ганна**, ст. викладач кафедри дизайну факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету імені Бориса Грінченка

## Екологічні проєкти Ганни Мирнової

**Ключові слова:** Ганна Миронова (творчий псевдонім Anna Mironova), проєкт, екологічне мистецтво, українське мистецтво 2010–2020-х рр.

**Oksana Lamonova**, Candidate in Art History, Researcher, The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, The National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine;  
**Anna Myronova**, Senior Lecturer, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv University

## Eco-projects of Anna Myronova

**Abstract.** Anna Myronova (art pseudonym “Anna Mironova”) is one of the most active and successful contemporary Ukrainian artists. She works as a graphic artist (mainly in pencil drawing), painter, sculptor, but above all as an author of holistic art projects. She is considered one of the brightest representatives of “eco-art” in Ukraine.

**Key words:** Anna Myronova, Anna Mironova, project, eco-art, Ukrainian art of 2010s–2020s.

Ганна Миронова (творчий псевдонім Анна Миронова, англ. Anna Mironova) – одна з найбільш активних і успішних сучасних вітчизняних художниць. Вона працює як графік (переважно в техніці малюнку олівцем), живописець, скульпторка, але перш за все як авторка цілісних художніх проєктів. Дослідники пов'язують творчість мисткині з екологічною проблематикою. Не можна не помітити, що, умовно кажучи, «герої» і «сюжети» проєктів та окремих серій Ганни Миронової поступово змінювалися. Спочатку помітно переважали рослини («Проросле минуле» (2010), «Грудень» (2011), «Стовбур», «Тінь трави» (обидва – 2012), «Ліс» (2013), «Спека» (2014), «Очерет» (2015), «Наді мною» (2017), серія «Опало листя» (2014)... Одночасно «набирав силу» інтерес художниці до виразних можливостей світла / тіні – врешті решт, та ж сама «Тінь трави» була б неможлива не лише без трави, але й без світла / тіні! На подібній «співпраці» (рослини / світло / тінь) Ганна Миронова пізніше побудувала ще один проєкт – «Проти світла» (2020). Але проєкти «Геральдика бідних» (2014) і «Герби спогадів» (2015), а також арт-книга «Вночі» (2019) – це виключно авторські міркування саме над художніми можливостями світла / тіні – або темряви. Назвемо ще «Тихий проєкт» (2015), побудований на мотивах світла – і відзеркалення. І, звичайно ж, «ґрунти», адже саме вони надихнули мисткиню на, ймовірно,

грандіозніші її задуми – виставку «Фрагменти?» (2016), канівський проєкт «Геотексти» (2020), а також «Посуху» (2013).

Але найбільш багатозначною та ємною «творчою стихією» стала для Ганни Миронової вода. Ставлення до неї в художниці не просто зацікавлене або шанобливе – воно наближається до містичного. Розповідаючи про історію виникнення «Геотекстів», художниця висловила так: «Подібно до того, як вода в храмі більше, ніж вода, і хліб більше, ніж хліб <...>» (виділено нами – О. Л.) тощо. Звичайно, священна – або освячена – вода – це також складова численних релігійних церемоній, у тому числі християнських. Але, оскільки далі йдеться про хліб, це саме «причастя хлібом і водою», причому в буквальному значенні слова «причастя» – «приєднання, можливість стати частиною». Йдеться, звичайно ж, про Природу – або, ще точніше, про Абсолют в різних його формах. Саме вода стає «героєм» проєкту «За течією» (2018–2019), арт-книг «17 днів біля Дніпра» (2018) та «ВОДА ОДНА» (2019). Згадаємо також проєкти «Посуха» і «Спека» (2014).

Одночасно той самий проєкт «Геотексти» свідчить не лише про досить оригінальне трактування екологічної тематики, але й, можливо, про поступовий вихід за її межі. Утім, «підводити підсумки» «екологічному» періоду в творчості мисткині ще очевидно зарано.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-18>

**Левик Анастасія**, аспірантка кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА (науковий керівник: кандидат архітектури, доцент А. М. Давидов)

## Етапи формування кампусу Національного технічного університету України «Київського політехнічного інституту імені Ігоря Сікорського»

**Ключові слова:** архітектура, архітектурне середовище, університет, університетський кампус, студентське містечко, функціонально-просторова організація, Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського.

**Anastasiia Levyk**, PhD student at the Department of Theory, History of Architecture and Synthesis of Arts, NAFAA (academic mentor: Associate Professor Anatolii Davydov)

## Stages of the formation of the campus of the National technical university of Ukraine “Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute”

**Abstract.** The thesis highlights the key stages in the formation of the university campus. The history of the university’s architectural environment from the late 19th century to the 21st century is considered. The common and distinctive features of the buildings of different stages are identified.

**Key words:** architecture, architectural environment, university, university campus, functional-spatial organization, Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute.

Одним з найбільших університетів України є НТУУ КПІ ім. І. Сікорського, в історії формування кампусу якого можна виділити три етапи: перший (1896–1902), другий (1902–1910), третій (1980-ті – початок XXI ст.).

Перший етап формування кампусу (1896–1902)

У листопаді 1896 р. було прийнято рішення про заснування в Києві політехнічного інституту, до складу якого мало увійти чотири відділи. В 1897 р. серед архітекторів проведено іменний конкурс ескізних проєктів архітектурного комплексу інституту. 24 березня 1898 р. визначено переможця конкурсу, яким став І. Кітнер. За проєктом архітектора І. Кітнера площа кампуса становила 40,5 га і була розрахована на 1200 студентів. У кампусі планувалося розмістити чотири відділення університету – хімічне, інженерне, сільськогосподарське та механічне. Реалізація цього проєкту розпочинається у 1898 р. Першим збудованим корпусом був хімічний (1899 р.), де тимчасово мали розміщуватися й усі інші відділення та бібліотека. Наступним був зведений головний корпус (1900 р.), після чого почалася активна розбудова інших інфраструктурних об’єктів

кампуса. У 1901 р. всі відділи, окрім хімічного, були переміщені в головний корпус. Центральний вхід як головного корпусу, так і хімічного були орієнтовані на паркову зону. Розплануванням паркової зони кампусу університету в той час займався П. Сльозкін.

Композиційним центром кампуса є головний корпус, розміщений на осі пішохідної доріжки, яка замкнена курдонером, організованим перед центральним входом в корпус. Цегляна триповерхова будівля головного корпусу виділяється з поміж інших своїм масштабом. Хімічний корпус також має курдонер та вихід до парку, однак є меншим за розміром та займає лише два поверхи. Між головним і хімічним корпусами протягом 1898–1900 рр. зведено два однакові чотириповерхові житлові будинки для співробітників КПІ. Поряд з головним корпусом у 1901 р. було збудовано окрему двоповерхову будівлю майстерень, в якій розміщувалися механічна цех-майстерня, котельні з електричною підстанцією, ливарні, кузні та головного будинку. Двоповерхова будівля учбового скотного двору була зведена у 1900 р. Характерною рисою будівель І. Кітнера був неороманський стиль з елементами неоготичного стилю.

#### Другий етап формування кампусу (1902–1910)

Наступним етапом розбудови кампуса займався архітектор В. Обремський. За його проектом у 1907 р. була збудована триповерхова амбулаторія поблизу двох житлових будинків, зведених на першому етапі. Цього ж року також збудували двоповерхову студентську їдальню. Окрім, того неподалік від головного корпусу у 1910 р. добудували ще два однакові триповерхові житлові будинки. Усі будівлі другого етапу будівництва належать стилю модерн.

#### Третій етап формування кампусу (1980-ті – початок ХХІ ст.)

У цей час розбудовою кампуса займається група архітекторів та інженерів-конструкторів. Серед них архітектори В. Лиховодов, В. Сидоренко, В. Довгалюк, О. Думчев, О. Зиков, В. Крючков; інженери-конструктори – Л. Вовк, Е. Назаренко. За проектом було збудовано три навчальні корпуси, нова велика бібліотека, їдальня, корпус для занять з фізичного виховання, гуртожитки (дванадцятиповерхові), профілакторій та житло для співробітників. Всі корпуси, збудовані в цей період, мають збірний залізобетонний каркас і відносяться до стилю функціоналізм.

Спільною рисою будівель першого та другого етапу будівництва є малоповерхова забудова з жовтої цегли. Третій етап будівництва характеризується значним збільшенням площі забудови та поверховістю. Всі будівлі та корпуси об'єднує орієнтація та вихід до паркової зони кампуса.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-14>

**Левченко Валерій**, кандидат історичних наук, доцент кафедри соціальних і гуманітарних дисциплін, Одеський національний морський університет

## **Невідомі сюжети біографії мистецтвознавця М. О. Макаренка: одеський період життя**

**Ключові слова:** *Микола Макаренко, Одеса, Одеський політехнікум образотворчих мистецтв, мистецтвознавство, українське мистецтво.*

**Valerii Levchenko**, Candidate of Historical Sciences (Ph. D.), Associate Professor at the Department of Social and Humanitarian Disciplines, Odessa National Maritime University, Odessa, Ukraine

## **The unknown plots in the biography of art critic Mykola Makarenko: Odesa period of life**

**Abstract.** The research highlights previously unknown pages of Mykola Makarenko's biography in the context of his professional activities at the Odesa Polytechnic of Fine Arts and introduces new historical sources to the scientific circulation for a more complete construction of the scientist's life history and intellectual biography.

**Key words:** *Mykola Makarenko, Odesa, Odesa Polytechnic of Fine Arts, art history, Ukrainian art.*

**М**икола Омелянович Макаренко (1877–1938) в історію української культури увійшов як талановитий археолог, мистецтвознавець, історик архітектури, пам'яткознавець, знаний вчений, дослідник широкого гуманітарного та практично-енциклопедичного спектру, педагог, організатор науки, просвітник, жертва сталінських репресій. За останні понад тридцять років про життя і діяльність М. О. Макаренка вийшло доволі багато наукової літератури, що його біографію, здавалося б, можна вважати цілком відтвореною.

Проте, незважаючи на постійний інтерес дослідників, біографія М. О. Макаренка залишається недостатньо вивченою. Насправді детально досліджені тільки декілька (хоча, безумовно, важливих і яскравих) епізодів його життя, пов'язаних з його дослідженнями у царинах археології, мистецтвознавства, пам'яткознавства та як борця з більшовиками за збереження історичних пам'яток культури. Інші ж біографічні відомості бувають лакунами. Недостатньо вивчена і одна з важливих сторінок його біографії – викладання в Одеському політехнікумі образотворчих мистецтв (ОПОМ, 1930 р. перейменовано в Одеський художній інститут) у період 1924–1931 рр. Тому темою даного дослідження є відтворення семи років викладацької діяльності М. О. Макаренка в ОПОМ. Документальним підтвердженням цього є історичні джерела, які зберігаються у фондах Державного архіву Одеської області.

Першу згадку про діяльність М. О. Макаренка в ОПОМ зустрічаємо в річному звіті цього вишу за період від 1 жовтня 1924 р. до 1 жовтня

1925 р. У цьому документі було вказано, що впродовж навчального року на посаді штатного професора він викладав дві дисципліни: загальна історія мистецтв та історія українського мистецтва.

Перед початком 1925/1926 навчального року, у вересні 1925 р. М. О. Макаренка знову було затверджено на посаді професора кафедри загальної історії мистецтв та історії українського мистецтва. Після чого він надіслав свій життєпис, який у рукописному і машинописному форматах відкладено в одній із архівних справ ОПОМ та який безумовно є важливим історичним джерелом для вивчення біографії званого вченого. Читання лекцій цього навчального року він розпочав у 20-х числах листопада 1925 р.

30 грудня 1930 р. М. О. Макаренка чергового разу було затверджено на посаді професора (з цього року вже Одеського художнього інституту – ОХІ) з 1 січня 1931 р., але цього разу тільки з дисципліни історія українського мистецтва. Програма цієї дисципліни зберігається в одній із архівних справ ОХІ у машинописному форматі обсягом трьох повних аркушів. Програма має п'ять тем: вступна частина (10 годин), мистецтво «великокнязівських» часів X–XIII ст., феодальна доба (12 годин), мистецтво XIV і першої половини XVI ст. (6 годин), мистецтво від другої половини XVI до першої половини XVIII ст. (10 годин), українське мистецтво від другої половини XVIII до XX ст. включно (16 годин). Ця програма заслуговує на ґрунтовний історико-порівняльний аналіз.

Скоріш за все 1930/1931 навчальний рік був останнім роком роботи М. О. Макаренка в ОХІ, бо останні документальні згадки про його діяльність у цьому виші датовано 31 березня 1931 р., коли він брав участь у засіданні кафедри соціології та історії мистецтв. Також цю тезу підтверджують документи 1931/1932 навчального року, де в списку викладачів дані про нього закреслено.

Отже, у перспективі в контексті біографії М. О. Макаренка ми бачимо нову тему наукового синтетичного дослідження: викладацька і наукова діяльність в ОПОМ – ОХІ під час одеських років життя.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-15>

Легедза Анна, заступник генерального директора з наукової роботи ЛНГМ імені Б. Г. Возницького

## Образно-пластичні та іконографічні особливості міщанських надгробків та епітафій на сучасних західноукраїнських землях у другій половині XVI – першій половині XVII століття

**Ключові слова:** надгробок, епітафія, патриціат, міщани.

Anna Lehedza, Deputy Director General for Science and Research, Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery

## Figurative, plastic and iconographic specifics of burghers' tombstones and epitaphs in the present-day Western Ukrainian lands in the second half of the 16th – first half of the 17th century

**Abstract.** The report describes the figurative, plastic and iconographic specifics of burghers' tombstones and epitaphs in the context of memorial plastics evolution in the present-day Western Ukrainian lands in the second half of the 16th – first half of the 17th century, from tombstones with a recumbent figure to scenes of kneeling prayerful adoration of spouses and families.

**Key words:** tombstone, epitaph, patricians, burghers.

Міщанські надгробки та епітафії утворили численну групу в меморіальній пластичній другій половині XVI – першій половині XVII ст., позначену початковим запозиченням образно-пластичних рішень шляхетських меморіальних зображень із поступовим формуванням специфічних іконографічних схем.

Соціокультурним підґрунтям розповсюдження міщанських меморіальних скульптур стало зростання суспільного значення соціальної страти та інтеграція в її середовище ренесансних гуманістичних ідей.

У межах домінантного в Речі Посполитій у XVI ст. типу надгробка з лежачою постаттю рідкісні міщанські меморіальні образи позначені «вернакулярністю стилю», фольклоризацією, спрощенням декору і форм. На сучасних західноукраїнських землях єдиним їх прикладом є зображення Станіслава Ганля роботи невідомого майстра (бл. 1570 р.) з Латинського кафедрального собору у Львові. Особливостями рельєфу з оглядною постаттю у міщанському святковому строї є примітивізація художньої мови, відгомін традицій народної скульптури, наївна ритмічність, розповідність, декоративізм.

Специфічно патриціансько-міщанським типом меморіальних скульптур стали композиції з молитовною колінопреклоненою адорацією

родиною Розп'яття, Богоматері, Вознесіння, інших сакральних сцен. Іконографічними та образно-пластичними особливостями типу, на сучасних західноукраїнських землях представлено вотивним рельєфом Шольців-Вольфовичів на зовнішній вівтарній стіні Латинського кафедрального собору у Львові (1570-ті або 1588–1595 рр., майстер кола Г. ван Гутте), є симетричне розташування у прямокутному полі дрібно-масштабних чоловічих постатей по лівій, геральдичній, жіночих – по правій стороні зі зменшенням від периферії до центру профільних колінопреклонених фігур; простота обрамлення, виконання у барельєфі, переважно із пісковика; характеристика адорантів як членів родинного організму – колективного суб'єкта суспільного життя, й зумовлена цим уніфікованість ритму, рухів, обличчя. Прикладом вільної інтерпретації та, імовірно, фрагментації іконографічної схеми невідомим місцевим майстром є епітафія Софії з Рембова Скарбкової з дітьми із парафіяльного костелу у Бережанах (після 1609 р., фонди ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького в с. Олесько).

Атракційність шляхетських меморіальних зображень щодо міщанських засвідчують композиції з колінопреклоненими подружжями, на сучасних західноукраїнських теренах представлені епітафією Шимона та Анни Крайзерів (після 1631 р.) з парафіяльного костелу у Бережанах (нині у фондах ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького в с. Олесько).

Елементи означених іконографічних типів поєднано в епітафії Боїмів (після 1617 р., Я. Пфістер та його син) з каплиці Св. Трійці і Страстей Господніх у Львові, з утіленням мотиву колінопреклоненої родинної адорації Богоматері і Христа й виразними портретними характеристиками увічнених осіб.

Отже, можемо зробити висновок, що патриціанські й міщанські меморіальні зображення в контексті еволюції меморіальної пластики, зокрема на сучасних західноукраїнських землях у другій половині XVI – першій половині XVII ст., перебували під впливом шляхетських меморіальних зображень у надгробках із лежачими посталями й молитовно колінопреклоненими подружжями в узніжжі сакральних сцен. Оригінальним іконографічним типом меморіальних «міщанських» композицій стали дрібномасштабні зображення молитовно колінопреклонених родин. Образно-пластичними та іконографічними особливостями міщанських надгробків та епітафій є менші розміри, лаконізм обрамлення і глорифікаційних програм, іноді фольклоризація, спрощення та примітивізація форм.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-19>

Максимів Мар'яна, старший науковий співробітник  
ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького

## Маловідомі сторінки біографії Антоніни Іванової, Михайла Лезвієва: м. Нальчик у житті та творчості «бойчуків»

**Ключові слова:** Антоніна Іванова, Михайло Лезвієв, Віра Бура-Мацапура, Мизін Олександр, «бойчукісти», живопис, скульптура.

Maryana Maksimiv, senior fellow researcher  
at the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery

## Little-known pages of the biographies of Antonina Ivanova, Mykhailo Lezviyev: the city of Nalchik in the life and work of the Boichukists

**Abstract.** The research reveals little-known facts from the biographies of the artists of the Boichukist circle, Antonina Ivanova and Mykhailo Lezviyev. This data was reconstructed thanks to the preserved archives of the artists, which are stored in the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery, the Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine, and the memoirs of my colleague Vira Bura-Matsapura. The available materials will help fill in significant gaps in the artists' biographies and bring back the unknown names of the Boichukists from oblivion.

**Key words:** Antonina Ivanova, Mykhailo Lezviyev, Vira Bura-Matsapura, Mizin Oleksandr, Boichukists, painting, sculpture.

Творчість художників початку ХХ ст. до сьогодні є надзвичайно актуальною, і, на жаль, не до кінця дослідженою. Особливо, це стосується мистецького спадку кола «бойчуків». Донедавна окремі творчі відрядження та роботи Антоніни Іванової, зокрема у м. Нальчик, були невідомими широкому загалу. Вирішальним етапом дослідження творчої спадщини «бойчуків», стало опрацювання архіву діячів культури та мистецтва ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького.

Важливим періодом у біографії Антоніни Іванової та її цивільного чоловіка Михайла Лезвієва (у КХІ відомого як Дмитро Водоп'ян), стала творча робота у м. Нальчик. Цей період найповніше представлений в архівних фотографіях, які зберігають пам'ять про скульптурні та живописні роботи митців 1930-х рр., хронологічні рамки обмежуються 1934–1937, завершуються, відповідно, арештом та розстрілом Михайла Лезвієва.

Делегований Наркомпросом на роботу художником у Ленінське Навчальне Містечко, Михайло Лезвієв прибуває до Нальчика в 1934 р. Щодо Антоніни Іванової, то залучивши матеріали архіву художниці з ЦДАМЛМ України, зокрема «Справку б/д», дізнаємося, про те, що мисткиня працювала у цьому місті в 1935–1937 рр.

За матеріалами архіву Галереї можемо встановити ряд об'єктів та, відповідно, обсяг робіт, що були виконані митцями. В першу чергу – це оформлення фойє, зокрема, скульптурний декор та розпис Педінституту в м. Нальчик. Монументальні живописні та скульптурні твори пов'язані з тематикою сходження на гору Ельбрус. Соціально-побутові серії робіт «Свято в Акбарші» (1934–37), «Бенкет колгоспників у селі Верхній Акбаш» (1934), «Голова села Верхій Акбаш» (1935), «Похід колгоспної молоді на парад» (1935) та ін., виконані як самим художником, так і в співпраці з Антоніною Івановою. А також, ряду скульптурних робіт «Колгоспниця» (1936), «Ударниця полів Кабарди Біля Мисостішховао» (1936), «Скульптурна група колгоспників», (1936), «Пастух» (1934), виконаних Михайлом Лезвієвим. Серед фото зустрічаємо серії робіт з оформлення «Готелю у Нальчику», розробленого у співпраці з Антоніною Івановою, виконано, зокрема, оздоблення фойє: рельєфи, фризи із символічними сценами та образами кабардинців в народному одязі.

Зазначимо, що у співпраці митці також виконали оздоблення Палацу Піонерів у Нальчику в 1937 р., а саме тематичні рельєфи-медальйони у вестибюлі та барельєфи.

Провівши додаткові пошуки в архіві художниці з ЦДАМЛМ України, знаходимо листи (1948, 1955, 1962 рр.) сестри Дмитра Водоп'яна – Надії, до Антоніни Іванової, що підтверджують певні родинні стосунки між митцями, і відповідно, із родиною художника. У цьому ж архіві зберігається фото 1937 р., із написом «Михайло Лезвієв».

Додаткові відомості про обставини знайомства Михайла Лезвієва та Антоніни Іванової відомості знаходимо в листуванні Оксани Павленко та Антоніни Іванової, що зберігаються в архіві Павленко з ЦДАМЛМ України.

Зі спогадів Віри Бури-Мацапури, опублікованих у книзі «Життя в мистецтві. Художниця В. І. Бура-Мацапура» (2014), дізнаємося, що разом із братом, Костянтином Бури, вона прибула до Нальчика в 1937 р. У Будинку Піонерів зустрілася із колишнім студентом КХІ, який повідомив, що у Педагогічному інституті викладають Антоніна Іванова та Дмитро Водоп'ян, яких Віра у тому часі одразу відвідала. Таким чином, з'явилися додаткові відомості про те, що подружжя «бойчукістів» у м. Нальчик займалися не лише творчою, а й педагогічною діяльністю.

Віднайдені матеріали дозволяють пролити світло на певні сторінки біографії та творчої співпраці Антоніни Іванової і Михайла Лезвієва, а також інших художників «бойчукістів».



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-16>

**Малильо Максим**, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент К. В. Чернявський)

## Дерев'яна пластика Закарпаття: мистецтво, спадщина та проблеми збереження

**Ключові слова:** *дерев'яна пластика, різьблення, сакральна різьба, проблеми збереження, міжкультурні взаємодії.*

**Maksym Malylo**, PhD student at the Department of Theory and History of Arts, NAFAA (academic mentor: Associate Professor Kostiantyn Chernyavskiy)

## Wood sculpture of Transcarpathia: art, heritage and preservation problems

**Abstract.** This article delves into the rich tradition of wooden sculpture in Transcarpathia, a region renowned for its diverse cultural heritage. Exploring various aspects, from the historical origins to contemporary preservation challenges, this research sheds light on the multi-ethnic influences that have shaped wooden sculpture. It examines utilitarian carving, intercultural interactions, the symbolism in religious architecture, and the influence of Transcarpathian woodcarvers like Joseph Bokshay and Michael Mikhaylyuk. Additionally, it explores the fusion of wooden sculpture with regional painting, depicting a vivid image of national life. With an emphasis on preservation, this article emphasizes the critical importance of protecting this invaluable aspect of Transcarpathia's cultural legacy for future generations.

**Key words:** *wood sculpture, carving, sacred carving, preservation problems, intercultural interactions.*

Дерев'яна пластика Закарпаття, що належить до регіональної культурної спадщини, визначається розмаїттям стилів і вкладається в історичний та культурний контекст регіону. Важливість збереження цієї мистецької традиції для сучасного суспільства стає необхідною, оскільки вона спільно відтворює історію та ідентичність регіону, враховуючи його етнічну різноманітність.

Дерев'яна пластика, окрім естетичного прикрашення архітектурного ландшафту, перетинає сферу релігійної символіки та взаємодіє з іншими видами мистецького виразу, зокрема живописом, сприяючи збагаченню мистецької спадщини регіону.

Усе ж, збереження дерев'яної пластики в Закарпатті стикається із викликами, пов'язаними із технологічними, економічними та соціокультурними трансформаціями. Важливо підкреслити унікальність та цінність цієї мистецької традиції, приділяючи особливу увагу спільним зусиллям митців, істориків та громадськості у справі збереження та реставрації цього культурного джерела.

Отже, висновок, який можна зробити, полягає в тому, що дерев'яна пластика Закарпаття відіграє вагомую роль у збереженні культурної ідентичності та сприяє розвитку сучасного мистецького ландшафту. Повне дослідження та збереження цієї мистецької спадщини представляє собою важливе завдання, яке передбачає спільні зусилля для створення стійкої долі Закарпаття для наступних поколінь.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-20>

Маркарова Кетевані, магістр мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Музею-майстерні І. П. Кавалерідзе

## Монументальні твори Івана Кавалерідзе на Донеччині

**Ключові слова:** скульптура, монумент, пам'ятник, кубізм, Іван Кавалерідзе.

Ketevani Markarova, Master of Arts, the leading fellow researcher at the Museum-Workshop of Ivan Kavaleridze

## Monumental works of Ivan Kavaleridze in Donetsk region

**Abstract.** Using the example of the monumental artworks of Donetsk region by Ivan Kavaleridze, the technical and stylistic features of the cubist sculpture of the famous Ukrainian sculptor are considered.

**Key words:** sculpture, monument, cubism, Ivan Kavaleridze.

Мистецький спадок Івана Кавалерідзе на Донеччині характеризується авангардистськими рисами, гігантськими для тогочасної скульптури розмірами та міцністю залізобетонних конструкцій – улюбленим матеріалом Кавалерідзе у монументальній скульптурі. З двох монументів, створених митцем у 1924–1927 рр. – Артему в Бахмуті та в Артему Святогірську (тоді Слов'яногірську) – наразі зберігся останній, який вважається найбільшим пам'ятником у світі, виконаним у кубістичному напрямку.

За технологією виконання ці твори не мають аналогів через особливу міцність залізобетону, з якого Кавалерідзе робив складну форму. У 20-х рр. XX ст. скульптор зміг створити кубістичні монументальні пам'ятники з монолітного залізобетону завдяки співпраці з підрядом Орленків, династією бетонників вищого розряду, що працювали зі скульптором з 1911 р. при створенні пам'ятника княгині Ользі в Києві. Унікальністю технології Орленків було лиття відразу на місці встановлення скульптури. Пам'ятник, що зберігся у Святогірську, одразу відливали на крейдяній горі, простонеба, безпосередньо на будівельному майданчику. Унікальними були й новаторські рішення Кавалерідзе при створенні каркасу пам'ятника – металеві балки (двотаври) основи зв'язували між собою та залізними кільцями дротами, оскільки тоді зварювання ще не використовували. Окремі частини споруджувалися з необпалованої цегли. Обидва монументи мали майже однаковий розмір – висота бахмутського 300 см, святогірського 280 см.

У 2018 р., вперше після останньої реставрації 1983 р., пам'ятник Артему в Святогірську, що належить до Святогірського історико-культурного заповідника, пройшов перший етап реставраційних робіт.

З погляду збереження культурної спадщини за своїми технічними, технологічними та стилістичними особливостями пам'ятник у Святогірську

є унікальним прикладом кубістичної монументальної пластики, що не має подібних в світі. Скульптура не потрапила під дію закону про декомунізацію через статус пам'ятки національного значення, а нещодавно експертна комісія з питань обліку об'єктів культурної спадщини МКІП України перейменувала мистецький твір на «Пам'ятник авторства видатного скульптора І. П. Кавалерідзе».



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-21>

**Мосендз Оксана**, доктор філософії,  
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну  
Дніпровського національного університету імені О. Гончара

## Символічний світ Костянтина Піскорського

**Ключові слова:** *Костянтин Піскорський, символізм, філософія, духовність, прогностика мистецтва.*

**Oksana Mosendz**, Doctor of the Philosophy,  
Associate Professor at the Department of Fine Arts and Design  
of Oles Honchar Dnipro National University

## The symbolic world of Kostiantyn Piskorskyi

**Abstract.** The report is dedicated to the analysis of the work of Kostiantyn Piskorskyi. Deeply spiritual, philosophical works are permeated with symbolism. The artist's strong attachment to Ukraine can be seen in his works. This is confirmed by a series of works on Ukrainian topics, which nowadays are very relevant.

**Key words:** *Kostiantyn Piskorskyi, symbolism, philosophy, spirituality, prognostication of art.*

Творчий метод унікального митця, самородка в живописі, Костянтина Піскорського, можна віднести до багатьох напрямків: символізму, модерну, віденської сецесії, абстракціонізму, футуризму. Зміст його творів має глибоке філософське, духовне, символічне наповнення. Світ, що створив у своєму живописі Піскорський, наповнений символами, образами, які вражають своєю позачасовістю. Митець створив свою картину світобудови – у його роботах відчувається пошук гармонії між матерією і духом, тонкий енергетичний зв'язок з всесвітом. Те, що більшість його творів датується не тільки роком, а і днем, можна розуміти так, що його роботи не проходили довготривалих пошуків, стадії замальовок, ескізів. Є відчуття, що він приймав потік духовної інформації, космічної енергії і виплескував її на аркуш. Можливо припустити, що те, що Піскорський не отримав академічної художньої освіти, зберегло його чисте сприйняття, дало можливість йому стати провідником досвіду з інших світів, з інших часів. Піскорський, будучи від природи надзвичайно обдарованою людиною залишив після себе, не тільки глибоко символічні живописні роботи, а ще і філософські, духовні статті, статті про релігію, мистецтво, музику, науку, моральність і таємничу графічну схему «Біометр життя». Автор дає нам «Пояснення даних» до «біометру», намагається провести нас за руку до глибокого знання, до розкриття вічних питань і сенсу, які він отримав від всесвіту, але ми ще тільки на порозі повного розуміння його спадщини.

Народився у Києві, в сім'ї, що мала коріння в роді українських козаків, він усе життя відчував міцний зв'язок з Україною, про що ми можемо прочитати в його листах: «Нарешті після далеких, довгих і тривалих мандрів ми ...прибули в Україну, у свій рідний улюблений край...». Думи про свою

країну митець відобразив у своїх живописних роботах: «Україна пригноблена» (23.03.1919), «Катерина» (27.04.1919), «Козак Мамай» (04.03.1921). Робота «Пливе човен – води повен» (09.04.1919) глибоко символічна. Зображуючи самотній човен на червоній воді Піскорський з біллю роздумує о долі України, що пливе в невідоме по кровавій ріці. І немає спасіння від жахів і смертей, бо її човен вже наповнений кров'ю майбутніх жертв.

Прогностичний прояв мистецтва відомий давно. Неодноразово з-під пензля або пера геніальних митців народжувалися твори, що були пророцькими та випереджали свій час. Одним з таких митців-пророків, на наш погляд, був Костянтин Піскорський. Як свідчить племінниця Костянтина Піскорського, дослідниця, культуролог Олена Новікова, митець мав дар передбачення. В одному з листів він пророкував майбутню революцію, казав, що «кожна нова війна буде страшнішою за попередні», а ще він передбачив свою смерть від тифу... Ми вважаємо, що до одного з таких пророцтв можна віднести те, що митець перший в образотворчому мистецтві, ще в 1919 р., проілюстрував дуже відому і символічну в наш час пісню «Ой у лузі червона калина...» (20.01.1919). І знов у роботі Піскорського, що пов'язана з Україною, ми бачимо червоний колір – то є колір революції, прапора, крові і трагічної долі українського народу...



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-22>

**Москвітін Роман**, аспірант кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент В. П. Мазур)

## Вид з мого вікна: серія пейзажів Тетяни Яблонської 1990-х років

**Ключові слова:** Яблонська, імпресіонізм, художні особливості, стилістика, образотворча мова.

**Roman Moskvitin**, PhD Student, Department of Theory and History of Art, NAFAA (academic mentor: Associate Professor Viktoria Mazur)

## The view from my window: a series of landscape paintings by Tetyana Yablonska from the 1990s

**Abstract.** Since the early 1990s, Tetyana Yablonska has been forced to stay indoors from autumn to spring due to poor health. Despite this, her last decades of her life were very fruitful. This is reflected in her extensive series of landscape motifs around her home, which she painted in a variety of weather conditions.

**Key words:** Yablonska, impressionism, style and manner, stylistics, visual language.

Цінність та вражаюча різноманітність художньої спадщини Тетяни Яблонської обумовили її особливу роль в історії українського образотворчого мистецтва ХХ ст. Для творчого шляху мисткині характерне перманентне прагнення до оновлення засобів художньої виразності. Результатом поєднання цієї якості з інтенсивністю творчого процесу стала унікальна лінія стилістичних змін. Комплексний мистецтвознавчий аналіз дає підстави акцентувати увагу на оригінальності індивідуальної художньої манери Яблонської в кожному з етапів її творчості.

Початок 1990-х рр. у творчості Яблонської позначений новим етапом стилістичної трансформації та оновленням образно-пластичної виразності. В цей період, внаслідок хвороби, істотно змінюються можливості для живопису. Проте фізичні обмеження безсилі перед «творчою жагою» та волею мисткині. Влітку основною майстернею стає Будинок творчості художників у Седневі, а точніше – старий затишний сад на території комплексу. А від осені й до весни головною локацією для творчості художниці слугує її власна квартира. Завдяки своєму дивовижному, відшліфованому роками, художньому сприйняттю дійсності Яблонська знаходить безліч мотивів для натхнення. Серед багатства нових тем особливе місце займають серії пейзажів, написаних художницею зі свого вікна. Мисткиня зображує природу в найрізноманітніших погодних умовах. Гострота художнього сприйняття, тонке відчуття миттєвостей настрою природи та майстерність плернерного живопису перетворюють скромні мотиви навколо будинку на виразний неповторний світ.

Серія пейзажів демонструє уважне спостереження за природою, що незмінно було характерним для художнього кредо Яблонської. У цих роботах художниця продовжує творчі пошуки в напрямках живописного відтворення світла, виразних можливостей кольору та живописного тону.

Різноманітність живописних та композиційних рішень, майстерне використання імпресіоністичного досвіду живопису в поєднанні з бездоганим володінням реалістичним методом відтворюють на полотнах несяжне багатство мінливості впливу природного світла на пейзаж. Це наповнює всю серію полотен тонким живописно-емоційним відображенням плину часу. Яскравими прикладами даної серії є зокрема наступні твори: «Рожевий будинок» (1994); «Весняне сьйво» та «Коло весни» (1995); «Випав сніг», «Дощовий вересень», «Золотий вечір» (1996); «Квітень. Дощ», «Навесні», «Час цвітіння» та «Падає сніг» (1997); «Зимова прогулянка», «Світлого дня» (1998); «Наш двір взимку» (1999).

Мистецтвознавчий аналіз серії пейзажів з вікна виявляє в живописі Яблонської даного періоду стилістичну трансформацію, оновлення художньої концепції пейзажу та зміни в творчому методі. В свою чергу це є одним з сукупності факторів, що підкреслюють мистецьку оригінальність та окрему цінність творчості Т. Яблонської 1990-х років.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-23>

**Мостовий Савва**, здобувач наукового ступеня доктора мистецтв НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства Н. М. Ревенюк)

## Специфіка реставрації комплексу монет з колекції Національного заповідника «Софія Київська»

*Ключові слова:* реставрація, консервація, пам'ятка, метал.

**Savva Mostovyi**, PhD student, NAFAA (academic mentor: Associate Professor Nataliia Revenok)

## Specifics of the restoration of a set of coins from the collection of the National Conservation Area “St. Sophia of Kyiv”

**Abstract.** The report reveals some important details of the restoration treatments of archaeological metal coins based on copper alloys from the collection of the National Conservation Area “St. Sofia of Kyiv”. The study describes practical aspects of mechanical cleaning and methods of corrosion stabilization.

*Key words:* restoration, conservation, movable heritage, metal.

У фондах Національного заповідника «Софія Київська» зберігається колекція археологічних монет, які потребують проведення реставраційних робіт. Основний обсяг роботи при реставрації комплексу цих монет складає видалення поверхневих нашарувань та стабілізація продуктів корозії. Отже, висвітлення практичних напрацювань зазначених реставраційних заходів має на меті проведення комплексних досліджень та реставраційних процесів, що базуються на наукових методах для розкриття їхньої художньої цінності та можливість подальшого експонування.

У процесі реставрації комплексу археологічних монет видалення поверхневих забруднень та нашарувань проводилось механічним способом, мінімізуючи використання хімічного методу очищення, що дозволило цілком зберегти патину пам'яток. Видалення поверхневих нашарувань проводилось під мікроскопом ОГМЕ-ПЗ (МБС-10) різними спеціалізованими інструментами: скальпелем з різною формою лез, канюлі з тригранним загостренням голки, швейної голки, заточеної дерев'яної палички (зубочистки) з бамбука тощо. Зазвичай, зручно використовувати скальпель як для зрізання, так і для «зсування» стійких нашарувань, використовуючи не гострий бік леза. Видалення поверхневих нашарувань механічним методом на металевих предметах зі збереженням патини потребує особливих навичок. Специфіка проведення такого заходу полягає у видаленні поверхневих нашарувань з поверхні без пошкодження тонкої тьмяної оксидної плівки – патини. При роботі необхідно уникати тривалого тертя на конкретній ділянці, оскільки це може спричинити втрату характерної шорсткості археологічного предмета і надати восковий блиск. Більшість монет мала характерні для археологічних пам'яток зі сплаву

на основі міді та низькопробного срібла об'ємні корозійні нашарування – куприти. Куприти спотворюють поверхню предмета, приховуючи рельєф карбування та деформують округлий абрис монети. Попри негативний вплив на експозиційний вигляд, видалення купритів може нести загрозу відколу предмета, якщо куприт наскрізний, масивний, розташований біля гурту монети або метал в даній ділянці має тріщини чи розшарування. Проте, загроза видалення купритів полягає також в тому, що під купритом, що є відносно стабільним продуктом корозії і може не позначитись на подальшій збереженості предмета, є вірогідність залягання активних продуктів корозії – хлористої міді. Візуально, хлориста мідь має вигляд дрібної світло-зеленкуватої крихти. З метою інгібування (сповільнення) корозії було застосовано 3 % спиртовий розчин бензотриазолу. Після видалення активних продуктів корозії, було проведено перевірку в ексикаторі (вологій камері), дослідження показало на декількох монетах наявність рецидивів. Для даних монет було застосовано метод заміни хлориду міді розчинним хлоридом алюмінію (метод Роземберга). Сутність такого методу полягає в локальному нанесенні желеподібної маси желатину з водою і 5 % гліцерину з подальшим накладанням алюмінієвої фольги. Після перфорації фольги, внаслідок перебігу реакції, предмет промивають у теплій воді, після чого цикл повторюють знов до припинення реакції, що можна виявити за цілісністю фольги. Для стабілізації продуктів корозії міді локально наносили водно-спиртовий розчин таніну (25 г/л).

У результаті проведених реставраційних заходів зображення карбування монет набули більшої інформативності, продукти корозії було стабілізовано для подальшої збереженості пам'яток.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-24>

**Мота Валерія**, студентка бакалаврату кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент М. В. Русяєва)

## Зображення оленя на золотих платівках Сіверськодонецького лісостепу (кінець V–IV ст. до н. е.)

**Ключові слова:** *могильник Старий Мерчик, олень, Пісочинський могильник, скіфська доба, твори тореутики.*

**Valeriia Mota**, BA student, NAFAA  
(academic mentor: Associate Professor Maryna Rusiaieva)

## Images of a deer on golden plates of the forest-steppe zone of the Seversky Donets river (late 5th–4th centuries BC)

**Abstract.** The report highlights the gold plates of Scythian clothing with zoomorphic images of deer found in burial grounds near the villages of Pischyn and Staryi Merchuk in the Seversky Donets River basin. For the first time in Ukrainian art history, the Seversky Donets group of monuments of the Scythian period was analyzed.

**Key words:** *the burial ground of Staryi Merchuk, deer, the burial ground of Pischyn, Scythian period, works of toreutics.*

Образ оленя вважається одним із найпопулярніших у скіфському мистецтві. У різні періоди цю тварину зображували з відмінними стилістичними особливостями. У доповіді проаналізовано золоті платівки V–IV ст. до н. е. із зооморфними зображеннями оленя, знайдені в могильниках поблизу с. Пісочин (далі – ПМ) (к. 2, к. 32, к. 22, к. 8, п. 1) і с. Старий Мерчик (далі – СМ) (к. 6) у басейні Сіверського Дінця. Практично всі платівки із зображенням оленя виявлені саме в пограбованих похованнях Пісочинського могильника (44 од.), а в некрополі Старий Мерчик – лише 1 од. Археолог з Харкова Л. І. Бабенко написав багато праць про пам'ятки скіфського часу в басейні Сіверського Дінця, зокрема в монографії «Песочинский курганный могильник скифского времени» (2005) проаналізовано поховальний обряд і речовий комплекс V–IV ст. до н. е. Ілюстрації коштовних апликацій і якісні фото цього видання допомогли здійснити дослідження окремих творів тореутики. Метою дослідження є визначення художньо-стилістичних особливостей апликацій скіфського костюму в похованнях басейну Сіверського Дінця V–IV ст. до н. е. з зображенням оленя і висвітлення місцевих особливостей коштовних металевих декоративних виробів.

Виокремлено два основних іконографічних типи: олень, що лежить (ПМ, к. 2; ПМ, к. 22; ПМ, к. 32), який нараховує 35 од.; олень, що йде (ПМ, к. 8, п. 1; СМ, к. 6), – 10 од. Іконографія оленя, що лежить, сформована

за доби архаїки, набула поширення в Степовій Скіфії. Фігури вирізані за контуром, мають підібгані ноги, великі гіллясті роги і перебільшені розміри тулуба. Цей іконографічний тип має три варіанти, які різняться не тільки поворотом фігури праворуч (ПМ, к. 2; ПМ, к. 22) або ліворуч (ПМ, к. 32), але й трактуванням окремих деталей тварини, оздобленням і розмірами платівок. Другий іконографічний тип – олень, що йде. Фігура зображена у профіль праворуч на чотирьох ногах, відтиснена на квадратній платівці, прикрашеній псевдозерню по периметру. Усі зображення оленів на платівках виконані доволі схематично з порушенням пропорцій тулуба відносно голови. Сюжетно-композиційна єдність виробів культури степових і лісостепових скіфів не обтяжена додатковими деталями і складними сценами, як у східної гілки скіфських племен саків. У виробих відсутні складні ракурси, нерозбірливі деталі, поєднання двох і більше фігур оленів в одному виробі.

На думку науковців, платівки, які нами зараховані до першого іконографічного типу з трьома варіантами трактування оленя, що лежить, мають наступну хронологію: перший варіант (ПМ, к. 2) – кінець V – початок IV ст. до н. е.; другий варіант (ПМ, к. 22) – друга чверть IV ст. до н. е.; третій варіант (ПМ, к. 32) – імовірно, кінець V – початок IV ст. до н. е. з тривалим використанням і переробкою для поховального одягу в другій – третій чверті IV ст. до н. е. Платівки другого іконографічного типу з зображенням оленя, що йде (ПМ, к. 8, п. 1; МСМ, к. 6), датуються в межах кінця третьої – початку четвертої чверті IV ст. до н. е.

Дослідницею скіфських вірувань С. С. Бессоновою доведено, що семантично образ оленя символізує відродження і культ родючості. Встановити символічний зв'язок певної тварини з божеством скіфського пантеону доволі складно. Невідомо, чи асоціювався олень з антропоморфними образами. Науковиця Г. В. Вертієнко зазначає, що в парадигмі світу іранських народів олень і бик входять до одного типу тварин. Відповідно олень у мистецтві скіфів мав подібне семантичне значення, як і бик в ідеології Стародавнього Сходу. Припускаємо, що олень міг асоціюватись з чоловічим божеством, насамперед з Папаєм (грецький Зевс), оскільки одним із символів Зевса є бик, а олень пов'язаний саме з Папаєм, крізь призму іранських вірувань. Задана проблематика потребує подальшого дослідження, у тому числі інших типів і варіантів золотих платівок з зооморфними зображеннями, знайдених у некрополях Сіверського Дінця.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-25>

**Овчаренко Олексій**, кандидат мистецтвознавства,  
в. о. завідуючого кафедри ТІМ НАОМА

## Вплив ісихазму на формування естетики простору в українській гравюрі XVI–XVIII століть

**Ключові слова:** українська гравюра, бароко, емблематична мова мистецтва, Г. Сковорода, Н. Зубрицький, естетика світла, ісихазм.

**Oleksiy Ovcharenko**, Associate Professor,  
Acting Head of the Department of Theory and History of Art, NAFAA

## The influence of Hesychasm on the formation of the aesthetics of space in Ukrainian engraving of the 16th–18th centuries

**Abstract.** The text is about the stylistic synthesis of the Western Christian and Eastern Byzantine artistic tradition, which was realized in bright and distinctly specific forms of the national variant of the Baroque. The influence of hesychasm on the formation of the aesthetics of space in Ukrainian engraving of the 16th–18th centuries is considered.

The visual and stylistic kinship of N. Zubrytskyi's work with the intellectual texts of the philosopher H. Skovoroda, the commonality of motives of H. Skovoroda's inner light and the radiance of space in N. Zubrytskyi's engravings were revealed.

**Key words:** Ukrainian engraving, baroque, emblematic language of art, H. Skovoroda, N. Zubrytskyi, aesthetics of light, hesychasm.

Як відомо, в річищі української художньої культури, зокрема граверства, протягом XVI–XVIII ст. відбувався стильовий синтез західнохристиянської та східної візантійської мистецької традиції, що реалізувався у яскравих та виразно специфічних формах національного варіанту бароко. Потрактування простору та часу є одним з найцікавіших аспектів у формуванні стилю та складає сутнісні параметри у морфології образотворчого мистецтва. В іконописі та граверстві XVI–XVIII ст. можемо спостерігати широкий діапазон поєднання алегорично-символічних тропів і пошуки їх відповідного формально-пластичного втілення від крайньої натуральності до високої абстрагованості. Зрештою формується емблематична мова українського і загалом європейського барочного мистецтва, як своєрідний універсальний код у потрактуванні всієї світобудови як цілісного божественного задуму. Із винятковою глибиною метод емблематичного мислення, що включав в себе коротку узагальнюючу сентенцію-девіз, зображення та детальне пояснення-наррацію, що утворюють перехресне змістове поле, сповнене символічних перетікань та віддзеркалень, представлено у філософських діалогах Григорія Сковороди, який виступав і як художник графік в своїх рукописах. Серед професійних майстрів, надзвичайну образно-стильову спорідненість із інтелектуальними текстами філософа виявляє Никодим Зубрицький. Притаманна

граверу вишукана лінеарність, різноманіття живих деталей, динамізм та іконографічна виразність композиційних побудов звучать в унісон із ключовими міркуваннями «українського Сократа» про двоїстість людської природи та визначальну роль етичного начала у осягненні феномену людини. Твори Григорія Сковороди та Никодима Зубрицького по суті кожен по своєму увічнюють тривалий період духовно-мистецьких пошуків української барокової культури. Їх споріднює зосередженість на мотивах внутрішнього світла, на філософії серця для Г. Сковороди та на сяянні простору в гравюрах Н. Зубрицького. Необхідно зазначити, що суто графічне втілення сакрального зображення, особливо з початком книгодрукування, становило певну світоглядну проблему і вирішувалось поступово багатьма майстрами зображення і слова. Досконалі зразки взаємної адаптації східної і західної традиції залишилися у першодруках Івана Федоровича. Незаперечним є той факт, що естетика світла розвинулась у ранньомодерний період під впливом візантійського ісихазму і втілилась у пролонгованій рецепції у вершинні форми української графіки.

Одним з цікавих прикладів є дереворит Н. Зубрицького «Навернення Савла» з «Апостола» львівської братської друкарні 1696 р., в якому і графічне виконання, і структура композиції говорять, що автор є православним ченцем. В зображенні практично половину композиції складає сьайво. Тобто те світло, яке вразило Савла, як ми знаємо, за сюжетом. На нашу думку, це не просто авторська інтерпретація біблійного тексту – це саме те Фаворське світло, про яке писав в XIV ст. Григорій Палама, один із лідерів ісихазмів.

Варто підкреслити, що саме школа Києво-Печерської лаври дає приклади строгої канонічно вивіреної лінеарності в гравюрі. Типографія, друкарі і гравери – як представники чернечого осередку, безумовно, сприймали вплив естетики ісихазмів та враховували у своїй роботі. Можна нагадати про ілюстрації таких ранніх видань, як сцена «Покрова» з «Анфологіону» (1616), де є контурний чистий малюнок. Так само можна згадати твори майстра Іллі та його учня Прокопія до «Патерика Печерського» (1661). Цю особливість, як правило, пояснюють впливом іконопису та старовинною технікою дереворізу, що спонукає до суто контурного зображення. Але в мистецтві нічого не обмежується тільки технічними моментами; як правило, йде інтегрований, процес використання технічних можливостей, їх образного осмислення і застосування. Тому переконливим є твердження про те, що в XVII і XVIII ст. наше граверство йшло шляхом ренесансних відкриттів людини та світу, але й зберігало власне бачення та оцінку.

Необхідно підкреслити, що в рамках бароко в українському мистецтві виконувалися ренесансні світоглядно-мистецькі задачі. Погляди Григорія Палами та ісихазмів викликали свого часу запеклу полеміку. Вони на захист своєї позиції, у боротьбі з таким богословом, як Варлаам, висувають концепцію «розумного діяння», яка поєднувала надчуттєве та чуттєве у особливій містичній практиці. Програвши полеміку з ісихастами, Варлаам втік до Італії й став одним із ініціаторів розвитку

ренесансних форм мислення, зацікавив самого Козімо Медічі вченням Платона, а привезена ним книга творів («Діалогів») Платона була, по суті, єдиною у Флоренції, започаткувавши створення гуртка гуманістів довкола Марсіліо Фічіно. Тобто вся ця полеміка, вона спрацювала на дві сторони, посиливши гуманістичний рух в Італії та довівши візантійський православний містицизм до максимальної спірітуальної концентрації. Згодом, вплив на Україну ісихазму простежується в багатьох моментах. Про що це говорить, у чому суть цього Фаворського світла? Це світло, яке спостерігають апостоли під час Преображення. На горі Фавор Христос показує свою божественну природу, і от на питанні цього світла, питанні, сутності Божества – зосереджується Григорій Палама, та на перший погляд, пояснює його децю суперечливо. Це намагання передати дуже складну ідею, дуже складну думку, тому що Божество є поєднанням всіх можливостей, всіх протилежностей, воно і не може бути ніяк описано, і в той же час може бути, можна піднятися на певний рівень у його сприйнятті та спогляданні. Отже, Фаворське світло для Григорія Палами та його послідовників виступає як, можна сказати, головне джерело просвітленої матерії, як доказ реально можливого аналогічного піднесення людини.

Образ просвітленої матерії, розкривається в ренесансово-барокових формах українського граверства. З одного боку, завдяки західній традиції, іде опанування матеріальності світу, а з іншого, зберігається вишукана, лапідарна, умовна (в високому сенсі цього слова) візантійська манера інтерпретації цього світу. Мистецтво не є копіюванням, це не є елементарний натуралізм, проти якого повставав ще Платон, не «тінь тіней», а чуттєво-споглядальне послідовне сходження до вищого ейдосу. Але шляхи розвитку західного та східноєвропейського мистецтва пішли відмінними траєкторіями. На Заході складається концепція – *Biblia Pauperum* – Біблія для бідних і неписьмених, яким тільки зображення доносило істинне Писання. А ось ця візантійська, можна сказати, суто ісихастська традиція, вона вплинула дуже сильно на українську філософію та богослов'я, на творчість Г. Сковороди та вже у XIX ст. оформилася в теорію кардіоцентризму Памфіла Юркевича, тобто бачення серцем, зосередженість на єдності матеріального і трансцендентного, їхній нерозривній єдності, «неподільності та незлитності», і от якраз Никодим Зубрицький це чудово розкриває в багатьох своїх творах, на новому рівні, з надзвичайною майстерністю поєднуючи чорне та біле, лінію та простір, темряву та світло, де останнє абсолютно домінує.

—◆—

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-26>

**Педан Таміла**, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент О. Ю. Денисюк)

## Традиція та новаторство у петриківському розписі Тамари та Олександра Вакуленків

**Ключові слова:** *Петриківський розпис, Національна спілка майстрів народного мистецтва України, Тамара Вакуленко, Олександр Вакуленко.*

**Tamila Pedan**, PhD student, NAFAA  
(academic mentor: Associate Professor Olha Denysiuk)

## Tradition and innovation in the Petrykivka painting by Tamara and Oleksandr Vakulenko

**Abstract.** The report summarizes the study of the work of the masters of Petrykivka painting Tamara and Oleksandr Vakulenko. The artists demonstrate the inheritance of the Petrykivka painting traditions through their work. They bring the author's stylization under the influence of contemporary art and experiment with the stylization of portrait images.

**Key words:** *Petrykivka painting, National Union of Masters of Folk Art of Ukraine, Tamara Vakulenko, Oleksandr Vakulenko.*

Тамара та Олександр Вакуленко – подружжя майстрів петриківського розпису. Тамара Вакуленко народилася в с. Петриківка, Дніпропетровської області, яке відоме саме своїм народним мистецтвом – петриківським розписом. Разом подружжя входить до Національної спілки майстрів народного мистецтва України (з 1955 р.). Олександр Вакуленко очолює Харківський осередок Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Тамара Вакуленко є дочкою і ученицею відомої майстрині петриківського розпису, народної художниці України Ганни Самарської, учениці відомої художниці Катерини Білокур. Майбутнє подружжя познайомилось, коли навчались у Харківському художньо-промисловому інституті і відтоді їхні шляхи об'єдналися не лише у сімейному житті, а й у творчому.

У творчості майстрів можна зустріти як декоративну пластику, станковий живопис, книжкову ілюстрацію, так і монументальний живопис – масштабні розписи інтер'єрів та фасадів площею до десятків квадратних метрів. Удвох вони розписали інтер'єри Харківської школи-інтернату № 13 (1988 р.), інтер'єр їдальні Ліонської вищої політехнічної школи (1996 р., Франція), інтер'єр холу Національної спілки майстрів народного мистецтва України (2003 р.), інтер'єри та фасади Національного історико-культурного заповідника «Чигирин» (2006–2011 рр.), інтер'єри Харківського державного автотранспортного коледжу (2009–2013 рр.) та багато інших.

Характеризуючи творчість майстрів, варто зазначити, що петриківський розпис – це не лише народне мистецтво, що зберігає звичаї

оздоблення українського житла, але й сучасний живопис, який розвивається та набуває нових рис, а під пензлями майстрів Вакуленко він обов'язково досягає авторської стилізації.

Улюблені сюжети в творчості Олександра Вакуленко – козацька тема, слов'янські символи, птахи та рослини, Дерева життя, трипільські мотиви, а також роботи на героїчно-патріотичну тему, адже найголовніше в його творчості, за словами самого митця, це «продовження мистецьких традицій через призму висвітлення української історії та героїчних подвигів українського народу». Серед основних сюжетів Тамари Вакуленко можна зустріти традиційні, для петриківського розпису, образи: квіти жоржин, мальв, троянд, Дерево життя, ягоди калини та винограду, птахи, півники, жар-птиці, соловейки та ін. Загальний образ робіт доповнюють зображення українських хат, а також більш сучасні зображення людей у профіль. На окрему увагу, у творчості майстрині, заслуговують розписні зображення численної кількості завітчастих віночків із найрізноманітнішою кольоровою гамою: від золотаво-червоних до пурпурово-рожевих кольорів, які гармонійно утворюють фантазійні композиції одного з найдавніших українських символів.

Тамара та Олександр Вакуленко своєю творчістю демонструють спадковість традицій давнього ремесла, але привносять до нього авторської стилізації, під впливом сучасного мистецтва вони експериментують з стилізацією портретних зображень петриківським розписом, додають нових кольорів до традиційних жовтогарячих відтінків. Лінія стає провідним елементом формотворчості, може передавати враження об'єму, яке досягається зміною ліній за товщиною й силою звучання. А її плинність та плавність допомагає виявляти пластичні можливості зображуваних елементів та створити гармонійно завершену композицію.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-27>

**Пилипенко Іван**, професор кафедри живопису та композиції, керівник майстерні живопису і храмової культури ім. М. Стороженка НАОМА

## Пейзаж у творчості Іллі Штільмана

**Ключові слова:** Київський художній інститут, І. Штільман, пейзажний живопис.

**Ivan Pylipenko**, Professor of the Painting and Composition Department, head of the M. Storozhenko's painting and temple culture studio, NAFAA

## The landscape genre in the work of Ilya Shtilman

**Abstract.** The article is dedicated to the work of Ilya Shtilman, the head of the landscape painting workshop at the Kyiv Art Institute. The landscape is considered as the leading genre of his work. Periods of creativity are singled out.

**Key words:** Kyiv Art Institute, I. Shtilman, landscape painting.

Ілля Нісонович Штільман (1902–1966) – видатний український живописець, заслужений діяч мистецтв України (1946), член Спілки художників України (1938), професор (1947), керівник майстерні пейзажного живопису (1948–1959) в Київському художньому інституті, де непересічний педагог працював 1933–1964 рр.

Переважаюче місце у творчості митця належить саме пейзажу, любов до якого проявилась ще під час навчання в КХІ (1922–1927) у пейзажній майстерні М. Бурачека, згодом у майстерні станкового живопису Ф. Кричевського, в майстерні монументального живопису Л. Крамаренка. Ймовірно саме М. Бурачек та Л. Крамаренко відкрили молодому митцеві таємниці живопису французьких імпресіоністів, захоплення якими триватиме впродовж всього життя і найбільш яскраво зможе проявитися лише в 1960-ті рр., пізній період творчості.

Попри те, що за радянської доби у вибудованій системі цінностей, що напряму залежали від політичного замовлення, пейзаж займав чи не останній щабель в ієрархії жанрів, ретроспективний погляд на творчий доробок І. Штільмана переконує в тому, що він залишався зберігачем традиції ліричного українського живопису кінця XIX – початку XX ст.

Відчував справжню духовну потребу в звертанні до пейзажного жанру, торував шлях до відображення нової сучасності, вів пошук нової образотворчості в кожний з періодів творчості. Так, у 1930-ті рр. в його доробку переважає міський та індустріальний пейзаж, що не зважаючи на ідеологічний тиск, трактується ним через ліричну призму. Тенденція до поєднання природи з діяльністю людини в єдине органічне ціле лише посилюється надалі в етюдах 1940-х. Художник прагне максимально розкрити художні можливості зображуваного об'єкту в ліричних київських краєвидах та широких горизонталях ландшафту у творах

1950-х, захоплено озвучити весь спектр емоцій, що викликає споглядання природи в різні часові моменти, поєднати досвід імпресіоністичних пошуків з основами класичного пейзажного живопису в роботах 1960-х. Подальший аналіз творчості І. Штільмана відкриває нові перспективи дослідження.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-28>

Собкович Ольга, кандидат мистецтвознавства,  
завідувач відділу науково-просвітницької роботи НХМУ

## Релігійні християнські мотиви в мистецтві часів війни: німецько-український контекст першої половини XX століття

*Ключові слова:* війна, релігійні християнські мотиви, експресіонізм.

Olha Sobkovych, PhD in Art History, Chief of the Department of Scientific and Educational Work at the National Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine

## Religious Christian motifs in wartime art: German-Ukrainian context of the first half of the twentieth century

**Abstract.** In times of historical crisis, European artists often turn to the religious Christian background, as we can see in the works of Ukrainian and German artists of the early twentieth century. There is something common in this appeal (the pan-European situation of war and chauvinistic sentiments) and something different – the peculiarities of local historical contexts, which introduce certain peculiarities in understanding the above-mentioned source to convey the relevant messages.

**Key words:** war, religious Christian motifs, expressionism.

Історичний досвід початку XX ст. без перебільшення набув релігійного виміру й, суголосно цьому, мистецтво реагувало такими ж вимірами. Після Першої світової війни, митці, що брали участь у воєнних діях, почали звертатися до християнської релігійної тематики. Християнський початок став для них противагою антилюдському вбивству та тією основою, стрижнем, що ніс у собі міцні моральні, духовні цінності й орієнтири, які не давали загубитися.

Це влучно це передають твори двох графіків – Отто Панкока та Осипа-Романа Сорохтея. Вони були майже однолітки, які пройшли Першу світову війну. Аналізуючи політичну ситуацію в Європі, їх об'єднувало передчуття трагічного майбутнього. Так в творчості обох митців у 1930-х рр. повстала тема «Страстей Христових», де одними з центральних проблем є: конфлікт творчої особи, людини взагалі, з трагічною й антигуманною дійсністю; критика шовіністичних реалій міжвоєнного часу. Щодо останнього, то свій протест Панкок виявив через типажі: він наділив образ Христа рисами обличчя дюссельдорфських сінтів, а агресивний натовп – типовими рисами «арійського ідеалу». Можемо припустити, що й серія «Хресна дорога» Сорохтея була реакцією митця на пацифікацію українців у Галичині.

Власне, обидві серії є не стільки про біблійні постулати, скільки про фіксацію роздумів про вічні людські цінності, про високе і низьке людського ества. Не випадково ні в серії Панкока «Страсті» (1933), ні в серії

Сорохтея «Хресний шлях» (1930–1931) ми не бачимо символ німбу чи зображення сцени «Воскресіння». Вони акцентують на земному житті Спасителя й нагадують про Його близькість до людей (ми бачимо, що образ Христа максимально зближений з тими, хто потребує захисту (знедолені люди)). Відповідно й перемога життя над смертю, любові над злом полягає не в диві «Воскресіння», а в здатності людей примножувати та зберігати любов, яку приніс Христос. І це надзвичайно важливий меседж в контексті часу.

Інші художники-експресіоністи (до яких належали й Панкок та Сорохтей) також зверталися до релігійних сюжетів (зазвичай найдраматичніших), декламуючи бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку XX ст. – Ернст Барлах, Вільгельм Лембрук, Кете Кольвіц, Отто Дікс, Отто Панкок, Джордж Грош. У їхній творчості можна побачити як пряме звернення до християнських образів і тем, так і трансформування певних іконографічних схем, сцен та символів у композиції поза релігійного контексту.

До прикладу, інтерпретацію типу зображення «Скорботного Христа» можна спостерігати у скульптурі В. Лембрука «Сидяча юність» (1916/17), яка є уособленням скорботи за полеглими у війні друзями. Схожий меседж бачимо в живописній композиції «Ангел смерті», або «Молох війни» (1923) Олекси Новаківського, який у своїх пошуках рухався від сепесії до експресіонізму, наповнюючи твори символічними елементами і духовним змістом. Його композиція – мотив оплакування, скорботи. Взагалі твори Новаківського часто апелювали до біблійних образів та сюжетів, передаючи прагнення українців до створення власної держави. Тож сенс цієї роботи можна розглядати ширше – це скорбота через поразку «Перших визвольних змагань» (1917–1922).

Власне, ця історична особливість вносить певні відмінності у розуміння християнського релігійного джерела, як виразника актуальних меседжів. Для українських митців релігійне мистецтво, особливо східнохристиянська традиція, було джерелом ідентичності та самобутності української культури в умовах бездержавності. Тож вони здебільшого вкладали актуальні меседжі саме у сакральне мистецтво, прагнучи його оновити та виявляли тяглість традиції. Німецькі ж митці інтегрували сакральне в мистецтво поза релігійного контексту, аби передавати власні рефлексії жахів війни та відчуття драматичної реальності.

—◆—

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-29>

**Стадниченко Дмитро**, старший викладач кафедри дизайну НАОМА, здобувач наукового ступеня доктора мистецтв НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент Н. В. Сергеева)

## Шрифтове оформлення в мистецтві книги та у вжитковій графіці Олега Снарського

**Ключові слова:** Олег Снарський, мистецтво книги, ужиткова графіка, мистецтво шрифту.

**Dmytro Stadnychenko**, Senior Lecturer, Department of Graphic Design, NAFFA, postgraduate student, NAFAA (academic mentor: Associate Professor Nataliia Serheeva)

## Font design in book art and applied graphics by Oleg Snarsky

**Abstract.** The collection of the Graphic Section of the National Art Museum of Ukraine holds a unique archive of sketch works by graphic artist Oleg Snarsky. The study of these materials, in particular the works on the font design of book covers, is a significant contribution to the research into the history of this artist's work.

**Key words:** Oleg Snarsky, book art, applied graphic, font, lettering, typography.

На цей час у науковому середовищі залишається майже не висвітленою художня творчість у галузі книжкової і ужиткової графіки та біографія українського графіка Олега Володимировича Снарського (1923–2015). Супереч цьому залишаються дуже популярними серед професійної спільноти його книги і альбоми про шрифт, якими користуються поспіль багато поколінь художників-графіків починаючи з останньої чверті минулого століття. З джерел доступної загальної інформації про О. Снарського відомо небагато. Короткі відомості з джерел – сайту «Бібліотеки українського мистецтва»; зі статті «Майстер шрифтового перекладу» у журналі Упаковка; статті «Открытие к празднику» у журналі про арт-ринок України «Муза-ua»; статті «Художник і війна» на інтернет-порталі суспільної журналістики «Хайвей» – дають неповну уяву про його творчість.

Відомо, що Олег Снарський народився 15 квітня 1923 р. у Києві, був впливовим українським художником з великим доробком практичної діяльності, прожив цікаве і багате на події життя, працював у Києві. На його становлення як художника-графіка вплинули у 1930-ті рр. відомі українські митці І. Плещинський та А. Середа. Під час евакуації до Самарканду здобув освіту в Інституті живопису, скульптури і архітектури ім. І. Ю. Рєпіна (1941–1944), де його вчителями були О. Овчинников, С. Сигалов. У період з 1955 по 1985 рр. О. Снарський багато працював над ілюструванням книжкових обкладинок. Він створив оформлення для численних видань, серед яких класичні твори: «Думи», «Цар Едіп», «Кобзар», «Сааді» та багато інших. У 1979 р. він отримав Диплом за краще видання

на Республіканському конкурсі «Мистецтво книги». Він був автором численних поштових листівок, політичних і рекламних плакатів та інших видів рекламної поліграфічної продукції. На початку Незалежності він розробив дизайн першої поштової марки України. З 1966 по 1983 рр. працював головним художником Києва Української спілки кооперативних товариств художників, Київського творчо-виробничого об'єднання «Художник» Національної спілки художників України, консультантом Торговельно-промислової палати та Міністерства торгівлі України, членом Художньої ради Міністерства зв'язку України. В цей час він створив численні рекламні плакати, оформлення і друковану продукцію до українських павільйонів всесвітніх виставок в Брюсселі, Белграді тощо. Широко співпрацював з видавництвами «Мистецтво», «Плакат», «Реклама». Важливим досягненням останніх років життя стала робота над шостим, останнім альбомом «Історичні та сучасні шрифти на кириличній основі», в якому відтворено три сотні різних варіантів абеток, з адаптацією шрифтових стилів різних мов світу. Це підкреслює його особливе ставлення до шрифту у графічній творчості й важливий внесок у мистецтво шрифту та оформлення книг. Завдяки творчості у галузі графіки та шрифту альбоми Олега Снарського викликали великий інтерес та захоплення за кордоном, його книги про мистецтво шрифту можна знайти в багатьох архівах і бібліотеках світу, включаючи бібліотеку Конгресу США.

Олег Володимирович Снарський пішов з життя в Києві 10 вересня 2015 р. залишивши по собі важливу спадщину для майбутніх поколінь художників-графіків і всіх, хто займається мистецтвом книги, художнім оформленням, архітектурою, рекламою та ужитковою графікою. Його книги та альбоми незмінно вражають своєю якістю та цінними відкриттями. До найвідомішого доробку О. Снарського відносять: «Шрифт в мистецтві художнього оформлення» (1975), «Шрифт в наглядній агітації» (1978), «Шрифты-алфавиты для рекламных и декоративно-оформительских работ» (1979, 1984) та «Реклама вокруг нас» (1983). Але особливої уваги вартує саме власний приклад використання шрифтів у мистецтві книги та у вжитковій графіці Олега Снарського з архівних фондів відділу графіки Національного художнього музею України.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-30>

**Студенець Наталя**, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

## Традиція хатнього настінного розпису і сучасний арт-простір Подільської Наддністрянщини

**Ключові слова:** традиція, розпис, ідеї, арт-практики, митці.

**Natalia Studenets**, PhD in Art Studies, Senior Researcher at the Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, The National Academy of Sciences of Ukraine

## The tradition of house mural painting and the contemporary art space of the Podillya Over-Dniester region

**Abstract.** The report highlights contemporary artistic practices of mural painting in the centers of Podillya Over-Dniester region. The features of house paintings created during cultural events are highlighted, new meanings of decorative painting in the context of modern challenges are actualised.

**Key words:** tradition, painting, ideas, art practices, artists.

Подільська Наддністрянщина – унікальний регіон у природному, історичному, етнічному та культурно-мистецькому аспектах. Чимало дослідників першої третини ХХ ст. фіксували в місцевих осередках своєрідні зразки хатніх настінних розписів, орнаментика яких вирізнялася особливою художньо-пластичною виразністю.

В умовах сучасних викликів традиція хатніх розписів набула нових сенсів як маркер національної ідентичності та водночас своєрідна арт-терапія травматичного досвіду війни. Саме з метою відновлення цієї давньої художньої практики реалізується чимало креативних проєктів у селах Наддністрянщини та у регіоні Поділля загалом.

Упродовж десяти років щоліта в осередках Вінницької обл. тривають симпозіуми «Мальована хата», в яких беруть участь професійні та самодіяльні митці. Низка таких заходів відбулась у мальовничих осередках над Дністром – Сліди, Наддністрянське, Нагоряни, Гонтівка, Буша... Під час симпозіуму 2022 р. в селах Воєводчинці та Сказинці митці відтворили та інтерпретували автентичну орнаментуку першої третини ХХ ст. за зразками, що зберігаються в музейних фондах.

Виразна традиція хатнього малювання стала джерелом натхнення у творчості митців з академічною художньою освітою Олексія та Людмили Альошкіних у селі Букатинка Чернівецького р-ну Вінницької обл. У розписах хат вони поєднали орнаментуку різних епох, створивши цілісний та водночас енергетично багатогранний мистецький простір.

Унікальне арт-середовище відповідно до концептуальних проєктів «Бакота в пошуках затопленої спадщини», «Мальоване село», «Затоплена культура. Реабілітація українськими традиціями» створюють нині художники у селах Хмельницької обл. над Дністром. У хатніх стінописах села Грушка, митці інтерпретують, трансформують місцеві мотиви та структури орнаменту, характерного для автентичної культури низки затоплених у радянські часи поселень.

Водночас орнамент, характерний для звичаєвої культури цього краю, виступає потужним акцентом в образотворчих композиціях – тематичних муралах з глибоким символічним змістом, створених у 2023 р. в селі Гораївка.

Отже, у сучасному культурному просторі Подільської Наддністрянщини, поєднуючи синергію традиції й стрімкі ритми сьогодення, зусиллями митців хатній настінний розпис продовжує своє життя в складних реаліях нашого часу.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-31>

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

## Стилістична спорідненість фрескового опорядження храму Христа Пантократора монастиря Високі Дечани з іконописом белзько-дрогобицького малярського кола

**Ключові слова:** храм Христа Пантократора монастиря Високі Дечани, візантійсько-балканський монументальний живопис XIV ст., український іконопис XV ст., белзько-дрогобицьке малярство, компаративний аналіз.

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

## Stylistic kinship of the fresco decoration of the temple of Christ the Pantocrator (Visoki Decani monastery) with the icon painting of the Belz-Drohobych painting circle

**Abstract.** The report contributes to the comparative analysis of the fresco decoration of the temple of Christ the Pantocrator (Visoki Decani monastery, the partially recognized Republic of Kosovo) and the icons of the stylistic circle of the Belz-Drohobych painting. The stylistic affinity of the Ukrainian icon painting of the 15th century with the Byzantine-Balkan monumental painting of the 14th century is proven.

**Key words:** the Temple of Christ the Pantocrator of the Visoki Decani monastery, metropolitan Gregory Tsamblak, Byzantine-Balkan monumental painting of the 14th century, Ukrainian icon painting of the 15th century, Belz-Drohobych painting, comparative analysis.

До стилістичного кола белзько-дрогобицького малярства належать взірці іконопису історичної Галичини і Мармарощини XV ст. Найбільш своєрідну та впізнавану манеру (наближення до стилістики візантійського малярства доби династії Палеологів у поєднанні з яскравим декоративізмом) виявляють такі твори:

– ікона «Богородиця Одигітрія з Похвалою» перш. пол. – серед. XV ст. з церкви Святих Жінок Мироносиць м. Болехів Івано-Франківської обл. / с. Грушів Дрогобицького р-ну Львівської обл. (НМЛ ім. Андрея Шегтицького);

– ікони чину Моління др. пол. XV ст. з церков Св. Параскеви П'ятниці та Преображення Господнього м. Белз, храму Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, НМЛ, музей «Дрогобиччина»). З огляду на невеликий обсяг збережених творів та виразно візантинізований характер іконопису белзько-дрогобицького

малярського кола здійснено спробу встановити стилістичні аналогії з візантійсько-балканським церковним живописом XIV–XV ст.

Найбільш переконливими виявилися результати компаративного аналізу ікон белзько-дрогобицького стилістичного кола та фрескового опорядження храму Христа Пантократора монастиря Високі Дечани бл. серед. XIV ст. (нині частково визнана Республіка Косово).

Встановлено наступні моменти стилістичної спорідненості живопису:

- загальна монументалізація зображуваних постатей у поєднанні з білильними висвітленнями підкреслено рельєфних ликів; прийом колористичного моделювання в зображенні одягів святих мужів (тканина гіматію складена з двох м'яко нюансованих «колірних блоків» співмірно з характером руху персонажу);

- застосування у малярстві вбрання подібних геометризованих і структуротворчих пробілів, бгунків-заломів, а також «кольорових пробілів» (контрастної колірної діади);

- використання орнаментального декору, що складається з мотиву розетки з чотирма ланцюговидними пелюстками.

У контексті стилістичної спорідненості фресок церкви Христа Пантократора і образів белзько-дрогобицького малярського кола доречно згадати активну культурну діяльність на історичних українських теренах митрополита Київського і Литовського Григорія Цамблака (бл. 1365 – бл. 1420 рр.) «Сербський» період життя майбутнього митрополита пов'язують з ігуменством саме в монастирі Високі Дечани. Відповідно, можна висунути гіпотезу про дотичність Г. Цамблака до підтримки візантійсько-балканської образотворчої парадигми на українських теренах у XV ст.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-32>

Третякова Наталія, доцент кафедри живопису ХДАДМ

## Образ дитини в портретній творчості майстра харківської художньої школи

**Ключові слова:** образ дитини, портрет, харківська школа, самоаналіз художника.

Nataliia Tretiakova, Associate Professor, KSADA

## The image of a child in the portrait work of a master of the Kharkiv art school

**Abstract.** The subject of the study is the genre of portrait in painting. The “image of a child” is considered not only as a genre-forming motif, but also as a means of self-reflection of the artist, which is built around the basic elements of plastic language and new methods of image creation.

**Key words:** image of a child, portrait, Kharkiv school, self-reflection of the artist.

Мотив дитинства, звичний для мистецтва українського романтизму та модерну, знов отримав шанс на рефігурацію та актуалізацію пластичної мови й художнього мислення, особливо з боку саморефлексії художника. На відміну від традиційного ставлення до цієї образної теми, як можливості через образ дитини передати атмосферу невимушеності, простоти і щирої відвертості (В. Овсійчук), що втілені у специфічній жанрово-композиційній формулі «жанр у портреті», творчість Н. Третякової, спрямована на зображення дитини та на розвиток іншої живописної картини світу: не втілення образу дитини, як «маленького дорослого», не в поєднанні побутового жанру з портретом, а у вивільненні пластичної системи від усталених іконографічних штамів і художніх спрямувань.

Звертаючись до надбань портретної творчості представників харківської художньої школи (Л. Чернов, В. Гонтарів, В. Ганоцький, В. Чаус, В. Ковтун, В. Чурсина, Ю. Вінтаєв, В. Залищук та ін.), авторка серії портретів дітей («А раптом не прийде» (2018), «Тимоша» (2016), «Метелиця» (2020), «Маленька мрійниця» (2013), «Сонячний зайчик» (2012), «Полінка» (2013) та ін.), авторка намагалася не лише уповні досягти певної психологізації образу, не відмовляючи собі в прихованій сюжетності та розповідності полотна, а й досягти миттєвої фіксації настрою портретованої моделі, виявити живописну сутність її характеру, не втрачаючи конкретність натурного бачення, досягти образного узагальнення, зберігши усі якості сучасного живописного неомодерного методу: досягти влучності та унаочнення предметного мотиву, увиразнивши, між тим, сучасні можливості вирішення просторових, світлоповітряних, моделюючих та колористичних завдань сучасного живопису.

Не дотримуючись певної статички композиційного втілення мотиву, не зважаючи на фронтальність та передньоплановість чіткого композиційного рішення, художниця намагалася дотримуватися вкрай важливих

пластичних рішень: збагачення мови колориту, тональному узгодженню просторових площин, вивільнення складних психологічних рухів назовні, в простір глядачеві свідомості та, врешті решт, досягнення художнього втілення теми, узгоджуючи її з досконалою живописною формою.

Жанровий, тематичний, пластичний діапазон втілення мотиву дитинства є досить широким, і ми намагалися довести, що на сучасному етапі він дозволяє розширити кордони пластичної виразності та поновити мову сучасного живопису.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-33>

**Фрончко Данііл**, здобувач наукового ступеня доктора мистецтв НАОМА  
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства Н. М. Ревенок)

## Класична скульптурна пластика Олександра Сухоліта

**Ключові слова:** *скульптура, глина, образ, пластика.*

**Daniil Fronchko**, PhD student, NAFAA  
(academic mentor: Associate Professor Nataliia Revenok)

## Classical sculpture art by Oleksandr Sukholit

**Abstract.** The report reveals some details of the philosophical views of the artist Oleksandr Sukholit, the artistic language and means of its expression in clay in the work of the contemporary sculptor. The author analyses the artist's eternal motives and references to the primary sources of sculpture as art.

**Key words:** *sculpture, clay, image, art plastics.*

Серед сучасних українських митців медіа-скульптури існує безліч талановитих постатей, які надають перевагу живому природному матеріалу – глині. Одним з таких є сучасний скульптор та графік Олександр Сухоліт. Вирішуючи свої творчі завдання майстер, попри всі сучасні технологічні інновації сьогодення, обирає найдавніший пластичний матеріал – глину. Чим так сподобалась художнику ця сировина?

Саме робота з глиною, її пластичні засоби вираження за своїми властивостями і привертають увагу художника для роботи з таким архаїчним, здавалося б у наш технологічний час, матеріалом. Скульптор усвідомлено відкидає сучасні 3D-технології ліплення, не сканує і не друкує роботи на новітніх принтерах. Цьому є досить вагоме пояснення. Можна слушно зауважити, що Олександр Сухоліт обирає творчу роботу з глиною не лише через її органічні та пластичні властивості. На думку самого художника, той самий матеріал, який є первинним у царині технологічних можливостей, зберігає в собі таємницю початкового розуміння людини про цей світ. Художник тісно пов'язує своє художнє бачення з філософією, метафорично називаючи глину «сіллю» землі, живим дихаючим матеріалом, що пропускає крізь себе воду, очищує її й надихає до нових творчих пошуків. Скульптор, що довго працює з цим матеріалом, відчуває своє єднання з ним, підноситься над усіма насущними проблемами та труднощами. Безпосереднє відчуття об'ємів на дотик у реальному житті є незамінним у ремеслі будь-якого скульптора. Безпосередньо дотики до живого матеріалу дають абсолютно інший досвід, який неможливо зрівняти з ліпленням у комп'ютерних програмах.

Насамперед, Олександр Сухоліт говорить нам своїм мистецтвом: «Цифра вбиває, а дух животворить». Ця теза художника вкотре підкреслює основний посыл його робіт. Тематична, сюжетна композиція завжди була для митця незмінною – мати з дитиною, жіноча фігура, закохана

пара. До таких мотивів він підходив з особливим ставленням, стверджуючи, що сам «матеріал нагадує тепло людського тіла, що пластичний скульптурний образ оживає за допомогою подібних за властивостями матеріалів».

Як гончар обирає глину для кераміки, так і скульптор віддає перевагу глині, аби встигнути втілити в матеріалі швидко зміну емоційних станів людини.

Отже, сучасний скульптор О. Сухоліт обрав глину не лише задля наслідування традицій класичної скульптурної пластики, але й через бажання донести глядачеві своє відчуття високого модернізму та світової класики.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-34>

Хуторянська Ольга, незалежний дослідник;

Хорунжа Галина, історик мистецтва, незалежний дослідник

## Інтер'єри розписи Антоніни Іванової 1930-х років за матеріалами з архіву діячів мистецтв ЛНГМ ім. Б. Возницького: сюжетна специфіка

**Ключові слова:** архів, Антоніна Іванова, живопис, фотографія, сюжет.

Olha Khutoryanska, Independent Researcher;

Halyna Khorunzha, Art Historian, Independent Researcher

## Interior paintings by Antonina Ivanova in the 1930s based on materials from the archive of artists of the Borys Voznytsky Lviv National art gallery: plot specificity

**Abstract.** The report analyzes Antonina Ivanova's paintings made for private interiors in the 1930s. The peculiarities of the subjects and stylistics of these works are a continuation of the practice of Mykhailo Boychuk's circle and the study of folk art.

**Key words:** archive, Antonina Ivanova, painting, photography, subject.

Матеріали архіву Антоніни Іванової є винятково важливими для цілісного осмислення художніх процесів у вітчизняному мистецтві 1920–1960-х рр., про що неодноразово були здійснені виступи на конференціях, здійснювали фахові та популярні публікації. Однак, з огляду на потребу оприлюднення результатів дослідження окремих творів доцільно розглянути два інтер'єрних розписи Антоніни Іванової, що відомі виключно зі збережених в архіві діячів мистецтв ЛНГМ ім. Б. Возницького фотографій 1930-х рр.

Перший з розписів – зображення, як вказано на самій фотографії, з московської квартири родини Серпінських 1936 р. На цьому розписі зображено варіацію на тему вітчизняного килима із алегоричним зображенням пелікана, котрий годує своїх дітей. На нашу думку художниця у процесі формування візуальної концепції послуговувалась рядом актуальних на той час наукових джерел й передусім публікацією Наталії Коцюбинської «Пелікан в українському мистецтві» (Записки історико-філологічного відділу Української академії наук 1926 р.) де доволі детально описано зразки художніх тканин з вказаним мотивом, а сама робота Антоніни Іванової є майже аналогічною тексту дослідниці. Оскільки, Антоніна Іванова тривалий час займалась науковою роботою у Відділі з вивчення мистецтва народів СРСР при Державній академії художніх наук (ця установа функціонувала у 1921–1931 рр.), то ймовірно розробка композиції розпису стала результатом теоретичних досліджень.

Інша фотографія, орієнтовна датована 1930-ми роками із зображенням розпису у ідальні московської квартири інженера Лукіна репрезентує добірку образів більш ранніх практик художниці, зокрема часу інтенсивних комунікацій з Михайлом Бойчуком. У кожній з імітованих живописними засобами на стіні «кахель» ми бачимо інший сюжет, зокрема репліку роботи художниці «Катерина» (1920 р., ЦДАМЛМУ), парафраз «Прялі» (середина 1920-х, НХМУ), дерево з плодами, химеру, жінку з птахом, півня, чоловіка у парку з пивною пляшкою, жінку у народному вбранні що несе воду у відрах на коромислі. Варто вказати, що в цьому інтер'єрі, окрім розпису Антоніни Іванової фотограф зафіксував відому фарфорову тарілку Казимира Малевича «Динамічна композиція», 1923 р. та скопкар, ймовірно артілі Василя Ворноскова (середина 1920-х рр.?). Наголосимо, що процес дослідження фотографій з архіву Антоніни Іванової триває надалі й може мати ще доволі велику кількість вагомих знахідок, адже, до прикладу, графічна робота художниці «Арешт» 1939 р., що відома також виключно з фотографії, на нашу думку, може бути рефлексією на вироки для колег мисткині з кола Михайла Бойчука й передусім Софію Налепінську-Бойчук. Однак, це потребує додаткового дослідження, що маємо надію з часом буде опубліковано.

—◆—

## Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах та проблеми сучасної художньої освіти

Керівники: Пітеніна Валерія, доктор філософії, ст. викладач ТІМ НАОМА; Озірна Олена, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА

### Section 2. Methods of teaching specialised disciplines in higher art education institutions and problems of contemporary art education

Leaders: Valeriia Pitenina, Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at NAFAA; Olena Ozirna, PhD student at NAFAA

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-35>

Каменецька Юлія, доцент кафедри Дизайну МАУП ІКІТД

### Використання нейромереж у навчальному процесі студентів-дизайнерів: інструмент чи загроза?

**Ключові слова:** штучний інтелект, нейромережа, генерація зображень, дизайн.

Yliia Kamenetska, Associate Professor of the Design Department IAPM

### The use of neural networks in the educational process of design students: a tool or a threat?

**Abstract.** A neural network is a tool often used by art students in educational process. The main question is whether this is an achievement that helps to optimize the process of image processing and correction, or a threat that can reduce the work efficiency of the young generation of future designers who are just starting their creative career in the world of modern technology.

**Key words:** *neuronetwork, neural networks, artificial intelligence, image-generation, design.*

Нейромережа – це математична модель, яка слідує принципам роботи людського мозку. Вона навчається шляхом первинної обробки великого набору даних, не вимагаючи написання окремого коду під конкретне завдання. В сучасному просторі, зокрема у навчальному процесі крізь який студенти-дизайнери знайомляться з розвитком технологій та програмного забезпечення, активно набули популярності мережі здатні швидко генерувати зображення з текстового запиту, поєднувати графічні об'єкти чи відтворювати відсутні елементи, зокрема людські обличчя. Ця «гра» була і є частиною ознайомлення студентів з можливостями штучного інтелекту та рухом запитів у комплексі обчислювальних систем.

Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах та проблеми сучасної художньої освіти

Також, на початку активного використання даних генераторів графічного контенту у мережі інтернет було багато запитів щодо втілення тих чи інших адаптацій літературних та кіно-творів. З'явились безліч сайтів які пропонують платні та безоплатні послуги з генерації зображень на основі фото і не тільки (такі як Bing Image Creator, Dream by WOMBO, Stable Diffusion, Lexica Aperture, Deep Dream Generator). Частково це стало поштовхом до розвитку фантазії та креативного мислення, адже мережа може видати стилістично неочікуваний результат і його можна використовувати як референс.

Ці сервіси не мали на меті замінити роботу дизайнерів та художників в глобальному сенсі, проте з часом вони стали сприйматись не як інструмент та технологічне досягнення яке допомагає оптимізувати процес обробки та корекції зображень, а як загроза зниження ефективності роботи молодого покоління майбутніх дизайнерів, які лише починають свій творчий шлях у світі сучасних технологій і мають працювати над собою, своїм стилем та працездатністю, яка має лише зростати щороку відповідно до набуття професійних навичок. Зворотною стороною медалі було і те, що часте використання студентом подібних сервісів дійсно стало б початком заміщення оригінальних творів, які автор традиційно розробляє персонально для замовника у своєму авторському стилі, в чому і полягає цінність цього твору.

В освітньому процесі здобувач освіти дизайнерського ЗВО має опанувати не лише актуальну інформацію щодо наявних технологічних інновацій, а й розвивати власне сприйняття тих чи інших поставлених задач. Часто, результат роботи нейромережі-генератора отриманий завдяки певним персональним запитам сприймається на рівні авторського твору (який виконується традиційно завдяки мінімальному втручанню графів-імітаторів).

Є окремі випадки коли програмне забезпечення, яке часто використовується в освітньому процесі, доповнюється компонентами «генерації за запитом». Зокрема компанія Adobe, яка у своєму популярному продукті – Adobe Photoshop, а саме в останніх його версіях оновлення додала інструмент “generative fill” (область яку треба доповнити / заповнити). Звичайно, такого роду процеси спрощують роботу над корегуванням майбутнього твору / дизайнерського проекту, проте до них треба відноситись дозовано.

Основним посылком у процесі освіти сучасних молодих дизайнерів має бути думка – «авторська праця цінна понад усі штучні її аналоги», хоч тотальну ідею економії зусиль та часу, яка пропagaється в суспільстві останні роки не відкинути. Нейромережі та інструменти штучного інтелекту стали глобально поширеними і правильне їх використання може вивести сприйняття графічного контенту на нові рівні, але водночас і применшити цінність 2d-графіки, яка так високо цінується у світі та надихає безліч молодих художників.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-37>

**Майстренко-Вакулєнко Юлія**, кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри комп'ютерних технологій дизайну та графіки НАУ

## Мистецтво: образотворче &/versus візуальне

**Ключові слова:** образотворче мистецтво, візуальне мистецтво, сучасне мистецтво, образ, мистецька освіта.

**Yuliya Maystrenko-Vakulenko**, PhD in Art History, Associate Professor,  
Department of computer technologies of design and graphics,  
National Aviation University, Kyiv, Ukraine

## Art: fine &/versus visual

**Abstract.** Contemporary visual art deals with the depiction of internal philosophical and ontological categories, ideas, concepts, etc. That is why contemporary art education should embrace the whole complex of visual communication, which, in addition to the external image of an object, includes the philosophy of contemporary media, art theory, and synthesis of design and artistic experience.

**Key words:** fine art, visual art, contemporary art, image, art education.

Основою будь-якого наукового дослідження є, насамперед, коректне використання термінології. У сучасному науковому дискурсі терміни «візуальне мистецтво» (visual art) та «образотворче мистецтво» (fine art) співіснують з різним ступенем акцентації. Виступаючи майже взаємозамінними синонімами у непрофесійному інформаційному полі, в мистецько-освітній спільноті ці терміни іноді розглядаються як такі, що протиставлені один одному. Проте частіше образотворче мистецтво позиціюється як складова візуального, оскільки, на думку сучасних науковців, будь-який твір образотворчого мистецтва є частиною візуального контенту, але не кожен твір візуального мистецтва можна визначити як образотворчий.

Протиставлення образотворчого мистецтва новітнім мистецьким практикам, було закладене ще понад сто років тому Казиміром Малевичем. У своїх теоретичних працях Малевич протиставляв реальну реальність авангарду ілюзорній реальності образотворчого мистецтва, проводячи семантичну паралель між предметом, та його «образом», який і втілювався у «предметному мистецтві». Натомість зараз ми можемо стверджувати, що сучасне мистецтво продовжує шукати образ, проте не зовнішній – предметний чи фігуративний, а образ інших, внутрішніх філософсько-онтологічних категорій, ідей, концепцій тощо.

Мистецьке поле останніх десятиліть збагатилося рядом нових видів мистецтва, які виникли на стику не лише різновидів площинних, просторових та часових мистецтв (ленд-арт, арт-об'єкт, просторова каліграфія тощо), а й сфер людського знання: 3D та мистецтво доповненої реальності, віртуальне, генеративне, еволюційне та інші види мистецтва, створені за допомогою або у симбіозі з комп'ютером та штучним інтелектом.

Їх за умовчуванням почали відносити до візуальних мистецтв як такі, що апріорі не є образотворчими. Питання, що таке образ (image), і яким чином образ виникає (створюється, продукується) у людському мозку, чи це є результат виключно зорового сприйняття (відбитку побаченого на сітківці ока) чи продукт розумової діяльності, трактувалися мислителями по-різному залежно від епохи. Останні дослідження доводять, що процес образотворення є результатом тісного взаємопоеднання зовнішніх та внутрішніх образів, тобто, зорового сприйняття та ментального продукування, спільної роботи ока та мозку.

Таким чином, сучасна мистецька освіта за спеціальністю «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» повинна враховувати увесь комплекс візуальної комунікації, який включає в себе філософію сучасних медіа, теорію мистецтва, узагальнення дизайнерського та художнього досвіду. Так само, як у першій половині ХХ ст. освітні засади Баугаузу відгукнулися на мистецьку проблематику доби й сприяли становленню дизайну як окремого виду мистецтва, так і формування засад сучасної мистецької освіти має враховувати усю сукупність викликів сьогодення.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-38>

Нестеренко Петро, завідувач кафедри дизайну  
Інституту комп'ютерно-інформаційних технологій та дизайну МАУП

## Про важливість ілюстрацій дитячої казки у вихованні моральних начал у дитині

**Ключові слова:** ілюстрація, дитяча книга, народна казка, видавництва  
дитячої літератури, процес виховання.

Petro Nesterenko, Head of the Design Department  
at the Institute of Computer and Information Technologies and Design,  
Interregional Academy of Personnel Management, Kyiv, Ukraine

## The importance of illustrations in children's fairy tales in the formation of moral principles in children

**Abstract.** A children's book is a whole world that introduces interesting characters and various situations, through which young readers learn about life, acquire spiritual values, mature, and develop their imagination and thinking. The artist's role in the book is to embody the conceptual and artistic idea, the content of the literary text, and create the artistic and decorative appearance of the book. Only a harmonious combination of these two aspects of book graphics creates a complete book. At different ages, illustrations have different effects on a person, for example, the visual component is most vividly expressed in picture books for young children, which have evolved as an author's work in which illustration and text form a special visual and verb unity.

**Key words:** illustration, children's book, folk tale, children's literature publishers, the process of education.

Дитяча книга – це цілий світ, що знайомить із цікавими героями й різними ситуаціями, на прикладі яких і разом із якими маленькі читачі пізнають життя, переймають духовні цінності, дорослішають, розвивають уяву й мислення.

На частку художника книги відповідає завдання втілення засобами образотворчого мистецтва ідейно-художнього задуму, змісту літературного тексту і створення художньо-декоративного вигляду книги. У різний вік людини, ілюстрації впливають на неї різним чином, наприклад, образотворчий початок найяскравіше виражений у книжці-картинці для маленьких дітей, яка формувалась як авторський твір, у якому ілюстрація і текст виступають в особливій візуально-вербальній єдності.

У вихованні багатьох поколінь особливо велику роль зіграла народна казка, адже фольклор не лише відображає життя й сподівання народу, адже й яскраво втілює його етичні й естетичні ідеали. Більше того, народ протягом багатьох століть виробив у своїх піснях, казках, билинах, віршах ідеальні методи художнього й педагогічного підходу до дитини. У недалекому минулому діти знайомилися з казкою безпосередньо від своїх близьких. У наш час на заміну усної творчості прийшла книга. Її читають

і демонструють самим маленьким, а діти шкільного віку знайомляться з казкою самостійно. Тут художник замінює живого дорослого оповідача, підкреслює й виділяє головне, надає їй певне емоційне забарвлення. Народні казки, розповсюджені у багато численних виданнях, переживають друге народження. У цьому велика заслуга ілюстраторів, які наповнюють казку новим життям.

Як відомо, народне світосприйняття деякими своїми рисами споріднене дитячій психіці, а народна творчість – одушевлення природи й предметів світу, експресивна примітивність не професійної форми, велика декоративність і образність притаманні цим обом по суті різним ділянкам людської творчості. Зазвичай, багато художників, намагаючись знайти спільну мову з дитиною, в ілюстрації казок звертаються до тих традицій народного мистецтва, де найбільш органічна спільність народного й дитячого світовідчуття. Тим самим вони перекидають прямий місточок від казки до дитячої душі, водночас виявляючи стиль і образний стрій самої казки. Над книжкою як цілісною системою працював Валентин Литвиненко. Микола Стороженко став лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка за видатні твори книжкової графіки, серед яких були й «Болгарські народні казки» (1972–1977) та «Українські народні казки» (1982–1985). Ілюстрації провідних художників дитячої книги допомагають дітям прилучитися до витоків національної культури, а також пізнавати самотутність інших народів.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-39>

Озірна Олена, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства О. І. Гомирева)

## Зміна напрямків розвитку українського мистецтвознавства від УНР до УРСР

**Ключові слова:** мистецтвознавство, історія українського мистецтва, теорія мистецтва, класова теорія, репресії мистецтвознавців, методологія.

Olena Ozirna, PhD student, NAFAA  
(academic mentor: Associate Professor Olena Gomyreva)

## Changing directions in the development of Ukrainian art history from the UPR to the Ukrainian SSR

**Abstract.** The institutional study of Ukrainian art began after the establishment of the Ukrainian People's Republic (UPR). In the Ukrainian Soviet Socialist Republic (Ukrainian SSR), independent research into the art history initially continued. In the early 1930s, repressions subordinated art history to the demands of the Bolshevik Party.

**Key words:** art history, history of Ukrainian art, art theory, class theory, repression of art historians, methodology.

Створення незалежної української держави надало величезний поштовх розвитку українського мистецтвознавства. Суб'єктність отримала не лише Україна, але й українське мистецтво. Отже, перед мистецтвознавцями стояла амбітна мета переосмислення мистецької спадщини, та виокремлення власне українського мистецтва. Звичайно, продовжувалися дослідження західноєвропейського, візантійського, античного та східного мистецтв.

Попри війну та зміни влади, майже всі українські уряди доклалися до створення установ, де мали досліджуватися, зокрема, й теорія та історія мистецтва.

Радянська влада не знищила одразу старі і новостворені установи, а почала їх «реформувати».

Система освіти перекроювалася під потреби нової влади. А потреби в неї були прості: медики для фронту та вчителі для виховання «нової людини».

Українське мистецтвознавство продовжувало розвиватися за інерцією, майже позбавлене фінансування, на самому ентузіазмі науковців. Між іншим, радянська влада грабувала церкви та музеї. Тут знадобилися мистецтвознавці для обліку та оцінки творів мистецтва. Федір Ернст у своїх щоденниках писав, як приховував найбільш цінні експонати, сподіваючись зберегти їх в Україні.

Разом з реформою освіти, радянська влада спочатку скасувала всі вчені знання, потім їх частково повернула, як і присвоєння наукових ступенів та окремі аспірантури, аж поки у 1934 р. остаточно не затвердився новий порядок присуджень наукових ступенів в СРСР. Власне, відбувалося велике переформатування науки і освіти.

Але поки у більшовиків не вистачало ресурсу серйозно розібратися з українським мистецтвознавством, воно продовжувало розвиватися за вектором, наданим йому ще за часів УНР та Гетьманату. У планах на 1931 р., навіть, аносувалося шеститомне, багато ілюстроване видання «Історії українського мистецтва», якому не судилося реалізуватися, бо почалося безапеляційне втручання радянської влади у мистецтвознавство. Якщо раніше вплив відбувався через цюкування, звільнення та позбавлення фінансування, то тепер додалися «чистки», зокрема, справа «Жупани» – процес над харківськими мистецтвознавцями.

Справи були сфабриковані, а зізнання вибиті силою, проте, це не були репресії заради репресій. Радянська влада карала науковців за те, що вони неспроможні були виконувати настанови партії.

Умовно вимоги партії можна звести до чотирьох пунктів:

1. Збільшити кількість осіб пролетарського походження серед професури.
  2. Не відділяти українській народ від російського та завжди підкреслювати провідну роль останнього.
  3. Змінити саму методологію досліджень, поклавши в їхню основу класову теорію.
  4. Не проводити дискусії, а підкорятися рішенням партії (Сталіна).
- Перший пункт забезпечувала освітня реформа. Природньо, що сильно страждала якість науковців.

Другий пункт виводився з постулату партії (Леніна) про те, що російський пролетаріат знаходиться в авангарді всесвітньої революції, відповідно – в авангарді всього і завжди.

Третій пункт найкраще простежити на прикладі метаморфоз, які відбувалися з археологією. Після скасування археології та заміни її на «марксистську історію матеріальної культури», як науки, яка вивчає класові стосунки у стародавніх суспільствах.

І останній пункт. Стиль спілкування, відмову від дискусій, нетерпимість до чужої думки та підлаштування фактів під потрібні висновки – задає І. В. Сталін, а всі, кому цей стиль близький, радо його підхоплюють. Решта визнаються «ворожими елементами».



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-36>

Павельчук Іванна, доктор мистецтвознавства,  
доцент кафедри графічного дизайну НАОМА

## Інновації в дизайн-освіті: традиції паризького ар нуво як актуальні «технології» візуального мистецтва XXI століття

**Ключові слова:** дизайн, освіта, традиції ар нуво, хроматичний колорит, асоціативний символізм, школа постімпресіонізму.

Ivanna Pavelchuk, Doctor of History of Arts,  
Associate Professor of the Department of Graphic Design, NAFAA

## Innovations in design education: traditions of Parisian art nouveau as current “technologies” of visual arts of the XXI century

**Abstract.** The author’s course in the discipline “Color Studies” offered for review was introduced into the educational process of the Department of Graphic Design of the Academy of Fine Arts of Ukraine in the first semester of the 2023–2024 academic year and has been taught in Ukrainian universities since the early 2000s. The practical value of the methodology lies in the fact that the author has gone through all stages of development on his own experience. Starting from the 2000s, the painter-scientist began to share his methodology with design students, in particular, in 2022 he taught the aforementioned courses to temporarily resettled Ukrainian students at the Kraków Academy of Arts named after Yana Mateyka. The theoretical novelty of the educational method lies in the fact that the regularities of art nouveau painting traditions, introduced by the French impressionists and post-impressionists during 1870–1900, were reinterpreted by the modern artist as algorithms of pictorial “technologies” that convey information non-verbally in the form of colorful associative messages.

**Key words:** design, education, art nouveau traditions, chromatic color, associative symbolism, school of post-impressionism.

Міжнародний досвід самоізоляції, спричинений наслідками епідемії COVID-19, значно розширив традиційні уявлення сучасників про емпірично обмежені можливості комунікації. Непередбачений досвід війни, пов’язаний з політичною експансією Росії проти України, поглибив суспільну довіру до безпечних форм навчання. Адаптувавшись до передбачених викликів сьогодення, освітній процес перетворився на популярний й загальнодоступний міжнародний продукт.

Зміна культурфілософської парадигми спілкування актуалізувала перегляд усталених стереотипів щодо класичного сприйняття надбань європейського живопису XIX–XX ст., змінивши герменевтику освіти від екстраполяції матеріально-видимого світу до, недоступних оку, алгоритмів цифрового кодування через програми графічного дизайну: Photoshop, Illustrator, CorelDraw, Adobe InDesign.

Пропонований для ознайомлення авторський курс з дисципліни «Кольорознавство» впроваджений в навчальний процес кафедри графічного дизайну НАОМА в першому семестрі 2023–2024 навчального року, викладається в ВНЗ України з початку 2000-х рр.

Практична цінність методики полягає у тому, що автор на власному досвіді пройшов усі етапи розвитку. Починаючи від 2000-х живописець-науковець почав ділитися своєю методикою зі студентами-дизайнерами, зокрема 2022 р. викладав згадані курси тимчасово переселеним українським студентам в Краківській академії мистецтв ім. Яна Матейка.

Теоретична новизна освітньої методики полягає в тому, що закономірності живописних традицій ар-нуво, впроваджені французькими імпресіоністами й постімпресіоністами упродовж 1870–1900 рр., були переосмислені сучасним художником як алгоритми зображальних «технологій», які передають інформацію невербальним шляхом у вигляді різнокольорових асоціативних меседжів.

Для того щоб розвинути чутливість ока та активувати відчуття імпресії, сучасному студентові достатньо виконувати тренінги та практичні вправи «Генеза Кольору» І. Павельчук, що розвивають досвід суб’єктивно-чуттєвого ірраціоналізму, започаткованого художниками-імпресіоністами в мистецтві паризького ар-нуво 1870–1880.

План занять з дисципліни «Кольорознавство» складається з 4 модулів, 6 лекцій та 20 практичних завдань.

**Модуль 1** полягає в практичному виконанні палітр лабораторного типу «Генеза Кольору». Такий досвід передбачає достовірне емпіричне вивчення всіх кольорних пігментів та їх генетичних похідних. Спостереження за «народженням» нового кольору відбувається подібно до біологічного відтворення, коли кольори взаємно проникають один в інший, народжуючи при цьому нове кольорове «життя».

Чотири вправи «Генеза Кольору» забезпечують оволодіння початковими практичними навичками професійного досвіду.

**Модуль 2.** Знайомство з поняттям «Хроматичне конструювання» та основними типами кольорних контрастів: контраст за кольором; контраст світлого та темного; контраст теплого та холодного; контраст додаткових кольорів; симультанний контраст; контраст за насиченістю. Виконання шести вправ типу «Колорит» забезпечує необхідний досвід роботи з такими завданнями як: кольорна індукція та контрасти; кольорна гармонія; символічна іманентність кольорів як субфактор асоціативно-символічного метафоризму.

**Модуль 3.** Виконання вправ, що передбачають цифрову кодифікацію завдань типу «Генеза Кольору». На цьому етапі студенти ознайомлюються з теорією німецького ідеаліста Вільгельма Воррінгера *Abstraktion und Einfühlung* (1907), в якій доводилося, що кольори самі по-собі можуть відтворювати настрій і емоції.

**Модуль 4.** Виконання вправ, що передбачають цифрову кодифікацію завдань типу «Колорит», що узагальнюють та ідеалізують враження про гаму хроматичних відтінків, попередньо створених фарбами. Знайомство

з «технологією» асоціативного символізму та впливу на глядацьку аудиторію через досвід метафоричної глобалізації художників-постимпресіоністів ар-нуво 1890. Практична справа «Колорит» – універсальний інструмент оволодіння усіма типами хроматичних комбінацій.

Підсумовуючи теоретичне і практичне значення впроваджених освітніх курсів полягає в сучасній інноваційній методиці викладання, в якій природний феномен людської уяви проєктується на символізм цифрового програмування.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-40>

Паур Ірина, кандидат історичних наук, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва К-ПНУ ім. Івана Огієнка

## Музей університету як освітній простір для здобувачів вищої освіти художніх спеціальностей

**Ключові слова:** Музей історії університету, здобувачі вищої освіти, музейна педагогіка, навчальна музейна практика.

Iryna Paur, PhD in History, Associate Professor at the Department of Fine and Decorative Arts and Art Restoration, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University

## The University museum as an educational space for higher education students in artistic specialties

**Abstract.** The article examines the Museum of History of Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University as an educational space. The attention is focused on the favorable environment of the museum for the professional adaptation of university freshmen. The possibilities of forming professional competences of higher education students in art specialties in the museum space are analyzed.

**Key words:** University History Museum, higher education students, museum pedagogy, educational museum practice.

На всіх етапах історичного розвитку українського суспільства інтелектуальний, духовний, творчий розвиток особистості забезпечували університети, а університетські музеї ставали їх культурно-освітніми центрами. У вересні 2020 р. Верховна Рада України прийняла Закон України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо забезпечення діяльності музеїв закладів вищої освіти», який визначає статус музеїв закладів вищої освіти, захищає права їх працівників і створює умови для належного захисту музейних колекцій та розвитку музейної справи, а також уніфікує термінологію в Законах України «Про вищу освіту» та «Про музеї та музейну справу». З прийняттям закону заклади освіти отримали можливість планувати розвиток своїх музеїв, перетворювати їх на візитівки та успішний освітній та публічний простір, як це відбувається скрізь у світі.

Музей історії Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (далі – Музей університету) було урочисто відкрито 24 лютого 1971 р. під час святкування 50-річчя з дня заснування закладу. Сьогодні Музей університету є невід'ємною складовою у системі навчально-виховної та наукової роботи закладу освіти. В першу чергу слід зазначити вплив музейного середовища на професійну адаптацію першокурсників. Зокрема, у перші дні освітнього процесу для студентів

перших курсів на базі музею проводиться лекція-екскурсія – «Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка: перші сто років поступу». Споглядаючи стенди й експонати, що відображають історію закладу освіти, першокурсники усвідомлюють особливості обраної професії та університету в якому будуть навчатися.

У програмі підготовки здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня спеціальності «023 Образотворче мистецтво декоративне мистецтво, реставрація» передбачено вивчення дисципліни «Основи музеєзнавства». Одна з тем курсу – «Музей як освітній простір», передбачає ознайомлення студентів з поняттям музейної педагогіки, STEAM-освіти у просторі музею, загальними характеристиками та формами культурно-освітньої діяльності сучасного музею. На практичному занятті передбачено розгляд теорій навчання Г. Гарднера, Дж. Гейна, А. Маслоу, Д. Колба. Для розуміння практичного втілення зазначених теорій у просторі музею, студентам пропонується визначити власні домінуючі здібності відповідно до характеристики типів Девіда Колба та описати методику втілення одного із стилів навчання автора в експозицію Музею історії. Як метод Д. Колба можна застосувати в музеї описано в книзі нідерландських авторів Е. Гохстрат і А. Гейн «Теорія навчання Девіда Колба в музеї: Мрійник, Мислитель, Прагматик, Діяч». Автори книги адаптували складну теорію Колба до рівня щоденної музейної практики і додали практичні поради музейним працівникам, реставраторам і педагогам щодо розроблення експозицій та програм з урахуванням різних стилів навчання і вподобань.

Помітне місце в системі підготовки фахівців художніх спеціальностей у закладах вищої освіти займає навчальна музейна практика у просторі Музею університету. Вона є складовою частиною освітнього процесу та поглиблює набуті знання з дисципліни «Основи музеєзнавства». Розвиток навичок самостійного розв'язання виробничих, наукових та організаційних цілей у музейній установі передбачають індивідуальні завдання. Виконання яких дозволяє активізувати діяльність студентів, розширити їхній світогляд, підвищити ініціативність і цілеспрямованість під час проходження практики.

Отже, Музей університету є важливим освітнім, науковим та культурним осередком Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. У ньому проводяться різноманітні заходи освітнього та виховного характеру, що сприяють розвитку фахових компетентностей та популяризації наукових, культурних, мистецьких досягнень викладачів і студентів університету та його кращих традицій.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-41>

Пінчевська Богдана, викладач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну, КСУ імені Бориса Грінченка

## Особливості викладання теорії та історії мистецтва митцям-практикам: деякі аспекти проблеми

**Ключові слова:** мистецтвознавство; викладання; підручники; переклади; структура викладання.

Bohdana Pinchevska, Lecturer; Department of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine

## Peculiarities of teaching the theory and history of art to practicing artists: some aspects of the problem

**Abstract.** The article is dedicated to the revision of priorities in the presentation of art history to students of creative faculties. The ban of the use of Russian-language textbooks means the need for translations and the creation of new textbooks. New textbooks should include basic knowledge: types, genres and styles of European and world art. Digital technologies make it possible to make textbooks for students of creative faculties focused on people with a developed visual memory, that is, well illustrated.

**Key words:** art history, teaching, class-books and manuals, translation, teaching structure.

Викладання теоретичних дисциплін митцям-практикам суттєво ускладнилось завдяки російській навалі. Безпосередньо завдяки цьому фактору українські викладачі теорії та історії мистецтва втратили спершу бажання, а згодом і право використовувати будь-яку російськомовну літературу у процесі викладання. Це викликало ряд ускладнень, зокрема, у питанні викладання предметів, пов'язаних з історією мистецтва.

Для більшості викладачів не є проблемою робити самостійні переклади, в т. ч. з російської мови, щоб адаптувати основи необхідних знань для нових поколінь студентів. Однак переклади без посилань на першоджерела неетичні з наукової точки зору. Отже, перед викладачами та, опосередковано, перед українськими видавцями україномовних підручників виникли нові проблеми, вирішувати котрі доведеться якнайшвидше.

Перед тим, як складати та уточнювати перелік спеціальної мистецтвознавчої літератури, що чекає на першочерговий переклад, а також тих тем, на які мусять бути написані цілковито нові підручники з історії та теорії мистецтва, слід заздалегідь визначити пріоритетність тем, котрі слід обов'язково викладати навіть на стислих курсах мистецтвознавчих дисциплін, адресованих студентам творчих факультетів.

На думку авторки доповіді, основою таких знань повинні бути найперше точні формулювання видів та жанрів мистецтва, а також як стислі, так і розгорнуті варіанти історії мистецьких стилів – європейських і світових. Без точного знання того, що таке види та жанри мистецтва, студенти

не зможуть скласти повноцінне уявлення про власні майбутні професії. Без знання різноманітних стилів – світових, архітектурних, живописних, графічних, цифрових тощо – студенти не зможуть оволодіти інструментарієм, необхідним для повноцінної творчості. Це базова система знань, яку викладачі зобов'язані передати своїм учням.

Цифрові технології суттєво полегшили доступ до різноманітних форм подачі інформації, в т. ч. у галузі мистецтвознавства. Завдяки їм викладачі мають більше можливостей у комбінуванні та демонстрації фактів, знання яких потрібне майбутнім художникам та дизайнерам. Це сприятливий фактор для того, щоби побудувати майбутні підручники, орієнтовані насамперед на студентів творчих факультетів, найперше на візуальній формі інформації. Простіше кажучи, у новітніх підручниках, орієнтованих на студентів творчих ВНЗ, візуальна інформація про ту чи іншу епоху (зокрема, зображення типової символіки, характерних архітектурних елементів чи особливостей декору) повинна домінувати над текстовою. Така потреба пояснюється, зокрема, тим, що у студентів творчих факультетів апіорі зорова пам'ять розвинена краще за інші.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-42>

**Сабакарь Сергій**, старший викладач кафедри рисунка НАОМА, здобувач наукового ступеня доктора мистецтв НАОМА (науковий керівник: виконуюча обов'язки завідувачки кафедри дизайну НАОМА, кандидат мистецтвознавства, доцент О. В. Тихонюк)

## Роль автора у формуванні сприйняття фактів

**Ключові слова:** автор, репрезентація протестів, фотографія, відео, образ.

**Segii Sabakar**, DFA Student, Senior Lecturer at the Department of Drawing, NAFAA (academic mentor: Acting Head of the Department of Design, NAFAA, Associate Professor Olena Tyhoniuk)

## The role of the author in shaping the perception of facts

**Abstract.** Visual images are not able to fully capture the author's primary intentions because they are embedded in systems of representation. It is the artistic component that is important for understanding the construction of video and photo compositions that document protest movements.

**Key words:** Author, representation of protests, photo, video, image.

**В**инахід фотографії в кінці XIX ст. кардинально вплинула на сферу мистецтва. Фотографія не лише змінила спосіб виробництва мистецтва, але й змінила чуттєвість людини, сприйняття нею світу.

Фотографічні зображення викликають довіру, навіть при усвідомленні, що вони не представляють реальність об'єктивно. Це передусім відбувається завдяки граничній подібності зображеного до реальних об'єктів. В історії XX ст. мистецтво як інструмент для формування певних ідей та поглядів використовувалось політичними режимами для підпорядкування свідомості людини. Наприклад, при формуванні соціалістичного реалізму, ідеологічно навантаженого методу мистецтва, використовувалась міметичність образів й заохочувалась фотографічна подібність. До реалістичних зображень виникає довіра, й через співпереживання, емпатію формується чуттєвий зв'язок. Сконструйованість таких образів залишається за кадром. Отже політична роль автора може бути захопленою тими, хто розповсюджує зображення.

Звернемося до зображення протестно-революційної боротьби. Медійна сфера переповнена фото та відео репрезентаціями протестів. Саме через них глядач сприймає події. Але кожний образ відповідає ракурсу авторського сприйняття та мислення про нього. Наприклад, візуальний образ боротьби проти пригнічення владою вибудовується завдяки уявленню цієї боротьби як праведної, воля протестуючих звеличується, а насилля проти них засуджується. Образ боротьби є результатом звеличення її мети. Повстання можуть також бути представлені як контрреволюційні, насильницькі, жорстокі й братовбивчі.

Визначальними для значення є як намір того, хто формує образ, так і контекст створення та репрезентації образу.

Все частіше зйомки дій їх учасниками, безпосередніми свідками, використовуються для створення повномасштабних творів, документальних фільмів, стають матеріалом для авторського висловлювання. Так документальні кадри, в основному низької якості, відзняті переважно ситуативно, фрагментарно, вбудовуються у певну композицію. Навіть якщо автор намагається бути об'єктивним, він як частина суспільства або певної спільноти може несвідомо репрезентувати її цінності та ідеї.

Розглянемо документальний фільм «Зошит війни» Романа Любого, робота над яким тривала з 2014 по 2019 рр. і показує події російсько-української війни. Фільм засновується на зібраних матеріалах відзнятих в спонтанних, невимушених ситуаціях, на телефони, GoPro чи камкодери безпосередньо самими солдатами ЗСУ. І хоча в основі фільму документальні відео, режисер ставив перед собою завдання, які скеровували його до певного вибору кадрів. Щоби зробити розповідь про досвід перебування людини на передовій, він акцентує неочевидні моменти. Наприклад, в об'єктив солдата, який переміщується по окопу під обстрілами, попадає богомол, й він зупиняється щоби зафіксувати цю комаху. Значення, яке мала така дія для солдата, не співпадає з ефектом, що вона справляє на глядача фільму, якій є мистецьким твором. Любий підмічає, що фільм робився для цивільних, але вийшов для військових – отже сприйняття фільму свідками подій та глядачами твору різняться.

Для конструювання авторських висловлювань з анонімних відео мистецька складова має значення не лише як така, що допомагає в творенні образів. Адже мистецтво не лише створює, але й вивчає композиційні, формальні та репрезентаційні принципи, саме воно є тим полем, в якому прояснюються здатні впливати на глядача структурні компоненти композиції. Тож авторські конструкції навіть у позірно документальному жанрі проявляються завдяки мисленню про них як про мистецькі.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-43>

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

## Рисунок у художній практиці та педагогічній діяльності Юрія Дворника: методологія, естетика та методика

**Ключові слова:** Юрій Дворник, рисунок, Львівська національна академія мистецтв, посібник, художня практика, педагогічна діяльність.

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

## Drawing in the artistic practice and pedagogical activities of Yuri Dvornik: methodology, aesthetics, and methodics

**Abstract.** The presentation delves into the pedagogical career of the drawing maestro Yuri Dvornik. For nearly half a century, this artist was one of the leading instructors at the Drawing Department of the Lviv National Academy of Arts. Yuri Dvornik noteworthy work culminated in the publication “The Vital Essence of Drawing” (2009).

**Key words:** Yuri Dvornik, drawing, Lviv National Academy of Arts, manual, artistic practice, pedagogical activities.

Питання педагогічної діяльності часто для професійного художника можуть ускладнити процес індивідуальної творчості. Однак, у випадку, якщо автор ефективно поєднує вказані аспекти, за їхніми результатами будуть покоління митців, які є фахівцями спроможними до експериментів та імпровізацій, базованих не на випадковостях, а глибокому знанні й багатовимірному осягненні предметів.

Юрій Дворник (1939–2021), як художник, відомий своїми скульптурними творами, передусім медальєрством та чисельними рисунками, виконаними у різних техніках. Підхід автора до викладання та творчої діяльності можна простежити в опублікованому навчальному посібнику «Жива вода рисунку» (рекомендований до друку Вченою радою Львівської національної академії мистецтв та виданий 2008 р. у тернопільському видавництві «Навчальна книга»). Основним полем дослідження у рисунку був короткочасний малюнок, саме його художник вважав найскладнішим, своєрідним вищим пілотажем майстерності, коли увесь набутий рисувальний досвід втілюється у кількахвилинному бездоганному малюнку.

Так, те, що для фахівця є очевидним, у процесі візуального ознайомлення з рисунками Юрія Дворника отримує додаткове увиразнення та підтвердження у теоретичних передумовах практики мистця, де ключовою є ретельна інтелектуальна робота. Як зазначав сам художник: «З перших днів навчання студента необхідно допомогти йому зрозуміти,

що опанування природи – це не механічний процес, а результат глибокого вивчення її. Задовільнившись поверхневими спостереженнями, першою яскравою експресією (її особливо цінно зафіксувати й не розгубити у подальшому спостереженні), але не заглиблюючись у процес пізнання, часто не лише студенти, але й досвідчені митці стають на хибний шлях, абсолютизувавши перше враження, миттєве суб'єктивне спостереження, «небесне натхнення». У цьому випадку суб'єктивізм сприйняття абсолютизується, з'являється бажання тлумачити свої огріхи принципом «я так бачу», хоча все пояснюється не тим, як даний суб'єкт сприймає, а як він думає і що він знає». Такий підхід Юрія Дворника до особистої практики та виховання молодих митців для осередку, у якому він працював є доволі неординарним явищем, зокрема у контексті більшої уваги не до питань розвитку декоративно-стилізаційного підходу, а передусім формування інтелектуала, здатного оперувати різними методиками та підходами, у межах яких активно застосовано реалістичну компоненту.

Рисунки самого автора, тривалі та короткочасні студії об'єкта послідовно розкривають різні аспекти композиційних пошуків, ритміки та інші компоненти глибокого вивчення природи. У роботах Юрія Дворника поєднані розкриття потенціалу матеріалу, глибоке знання та вміння роботи з його специфікою та тим, як за його допомогою не втратити з огляду на захоплення декоративними ефектами сутності об'єкта пізнання. З огляду на те, що вагому частину творчої спадщини мистця займають скульптурні твори, то й графічні студії також були однією з методик дослідження та підготовки до кінцевого художнього вирішення (особливо чітко це можна простежити у портретах).

Стосовно філософічного й зокрема психологічного осмислення природи це виразно постає у серіях студій жіночої оголеної природи, які виконував Юрій Дворник протягом усього часу своєї творчості. У цих роботах знання анатомії та індивідуальних характеристик природи поєднанні з глибоким осмисленням психологічних та емоційних особливостей, завдяки чому кожна з робіт є зразком практичного втілення авторського підходу у якому людина є центральним суб'єктом.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-44>

**Тамар'янська Ольга**, студентка магістратури кафедри ТІМ НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент О. Ю. Денисюк)

## **Володимир Чепелик та його учні: вплив та новаторство**

**Ключові слова:** українська скульптура, композиція, оточення, творча спадщина, монумент, вплив.

**Olha Tamarianska**, MA student, NAFAA (academic mentor: Associate Professor Olha Denysiuk)

## **Volodymyr Chepelyk and his disciples: influence and innovation**

**Abstract.** The purpose of this report is to substantiate the innovation of Volodymyr Chepelyk, to identify the main features inherent in his work and to study their influence on the art of Ukrainian sculpture on the example of the artist's students.

**Key words:** Ukrainian sculpture, composition, environment, creative heritage, monument, impact.

Попри новаторство Володимира Андрійовича Чепелика в глобальній сцені української скульптури, впливовий доробок, активну академічну та педагогічну діяльність, його життя та творчість за винятком стисло життєпису майже не задокументовані. Митець унікав публічного розголосу, тому переважно не давав інтерв'ю, а три тисячі примірників книги, присвяченій його біографії, були викуплені родиною, через що так і не вийшли в світ. Чепелик творив у напрямках монументальної і станкової пластики наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., присвятив значну долю свого життя підготовці скульпторів у навчальній майстерні Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, з 1990 р. – голова Національної спілки художників України. Доречним є порівняння кількості оприлюднених праць, присвячених майстрам, які поділяють нішу його культурного та академічного походження – таким як Василь Бородай, Володимир Шевченко, Олексій Леонов. На відміну від своїх однодумців та колег, сам Чепелик, будучи унікальною, новаторською для вітчизняної скульптури постаттю, донині залишається в тіні.

Чи не найбільш визначною характеристикою творчості Володимира Чепелика можна вважати просторові вирішення його робіт. У першу чергу ім'я В. Чепелика як в колах мистецької і культурної еліти України, так і в пересічних споглядачів асоціюється з монументалізмом (пам'ятники М. Грушевському, Т. Шевченку, корабелам, декабристам тощо). Унікальною властивістю монументальних ансамблів мистця є їх наближений до натурального розмір, що вносить певну ідеологічність до жанру та зображених сюжетів: пам'ять про видатних людей руками Чепелика увічнена без надмірної, характерної радянській ері культовості, але з неймовірною повагою. Такий суперечливий в рамках жанру нюанс

не применшує значимість видатних історичних подій, а навпаки, здатний викликати в глядачі необхідний для монументу емоційний резонанс.

З точки зору концептуальної складової для монументаліста В. Чепелика, як правило, характерні принципи станкової пластики: реалістичність розмірів, високий рівень деталізації, наявність поглибленого сюжетного змісту тощо – ці особливості знаходять втілення в пам'ятниках М. Яковченку, О. Гончару, Т. Шевченку, Т. Бульбі. В них, як і в багатьох інших роботах, автор звертається до елемента інтерактивності, зображаючи своїх героїв сидячими на лавках або валунах місцевих парків, скверів та алей. Цей сюжет повсякчас супроводжується достатньою кількістю вільного для сидіння місця поруч з монументом, що створює не лише органічне вписування скульптури в оточуючий її простір, а й діалог з глядачем.

Розглянувши зазначені вище пам'ятки, можна окреслити сукупність їх спільних ознак: природні просторово-композиційні рішення, невимушені, але високо автентичні характери образів, виклад певного сюжету за допомогою унікальних ідентифікаторів постаті, взаємодія загальної форми та постаменту з оточенням. Отже, стиль В. Чепелика пропонує споглядачу діалог і легкість сприйняття в усіх жанрах та стилях з широкого арсеналу майстра. Як історично значущі постаті у ваговитому монументалізмі, так і романтично, буденно змальовані діячі театру і кіно в виконанні Чепелика віднаходять своє місце на вулицях і парках серед нас.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-45>

Тимченко Тетяна, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА

## Реставраційна освіта в Україні: шляхи вдосконалення

**Ключові слова:** реставрація пам'яток культури, консерватор-реставратор, вища освіта, INP, Україна.

Tetiana Tymchenko, PhD in Arts, Associate Professor, Head of Department of Technique and Restoration of Art Works, NAFAA Kyiv, Ukraine

## Restoration education in Ukraine: ways to improve

**Abstract.** The report analyses the changes that have taken place in the system of higher education of conservators-restorers in the leading countries of the world in recent decades. The modern principles of training students in the field of restoration are shown on the example of INP (France). It is proposed to start the process of updating the educational programmes of Ukraine in accordance with modern world standards.

**Key words:** restoration of cultural monuments, conservator-restorer, higher education, INP, Ukraine.

Ідея підготовки консерваторів-реставраторів як специфічних фахівців обговорювалася довгий час, та лише після другої світової війни були створені відповідні кафедри у вищих навчальних закладах образотворчого мистецтва. Загалом освітні програми, що складалися десятиріччями, задовольняли потреби суспільства.

Однак нинішній рівень задач і вимог до консерваторів-реставраторів у розвинених країнах світу сприяв кардинальному перегляду принципів підготовки майбутніх фахівців, не лише навчання новим методикам: на перший план висунутий принцип виховання у студентів глибокого розуміння тих процесів, які відбуваються у структурі пам'ятки протягом її існування. Дипломований фахівець здатен пояснити з точки зору фізико-хімічних процесів, як саме вплине той чи інший реставраційний матеріал чи певна методика на конкретну пам'ятку, яким є прогнозований результат і наскільки він забезпечить існування даної пам'ятки у майбутньому. Студенти вивчають лише ті дисципліни, які їм дійсно знадобляться у їхній професійній кар'єрі. Окрім традиційних (техніки та технології пам'яток за обраною спеціалізацією, теорія та практика реставрації), у значно більшому обсязі викладається хімія, прищеплюються навички роботи з сучасними приладами під час досліджень пам'яток, вміння працювати у команді та способи налагоджувати контакти із замовниками у правовому полі власної держави. Велике значення має проходження практики в іншій установі (музейній чи приватній реставраційній майстерні) своєї країни, а також за кордоном; приміром, в Національному інституті спадщини (INP) практика у французькому закладі триває

з місяці, а за кордоном – 6. Вступні іспити до таких навчальних закладів є доволі складними, тому поширеним є отримання реставраційної освіти як другої. Більшість викладачів, що ведуть заняття з практичної реставрації, є реставраторами провідних музеїв Парижу; вчені та почесні звання не мають значення, головне – досвід та репутація фахівця. Студенти старших курсів беруть участь у щорічних зібраннях Асоціації реставраторів Франції, долучаючись до професійного середовища.

Ситуація з реставраційною освітою в Україні є дуже складною. Наші кафедри реставрації фактично кинуті напризволяще, проблеми матеріалів та устаткування вирішуються власними силами та ініціативою працівників. Негативним фактором також є відсутність: координації з провідними державними реставраційними установами; системи післядипломної освіти у вигляді воркшопів та колективних стажувань; інформаційних видань; власних керівних документів з реставраційної етики та стандартів практики. Скорочення бюджетних пропозицій для освітньо-наукових програм влітку 2023 р. призвело до того, що для підготовки магістрів-реставраторів скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва НАОМА не було надано жодного місця, а ця програма – єдина в Україні. Те, що держава не розуміє важливості професії реставратора, особливо під час війни, неминуче позначиться на загальному рівні охорони пам'яток. На моє глибоке переконання, слід уже зараз думати про оптимізацію вищої освіти реставраторів та про перехід на якісно новий рівень галузі реставрації пам'яток культури.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-46>

Чечик Валентина, доцент, кандидат мистецтвознавства, завідувача кафедри ТІМ ХДАДМ

## Паризькі адреси Вадима Меллера

**Ключові слова:** Вадим Меллер, український образотворчий авангард, французьке мистецтво 1910-х років, портрет, Салон Незалежних, Париж, Мюнхен.

Valentyna Chechyk, Associate Professor, PhD, chief department of theory and history of art KhSADA. Kharkiv, Ukraine

## Vadim Meller's addresses in Paris

**Abstract.** This study is dedicated to the early period abroad (1909–1914) of Vadym Meller's work and continues the author's research on the history of the Ukrainian visual avant-garde. The author attempted to biographically reconstruct the Parisian period, to clarify the genre, thematic, and stylistic landmarks of the master.

**Key words:** Vadym Meller, Ukrainian artistic avant-garde, French art of the 1910s, portrait, Salon of the Independents, Paris, Munich.

Це дослідження присвячене ранньому закордонному (1909–1914) періоду творчості Вадима Меллера і продовжує авторські наукові розвідки з історії образотворчого авангарду України. Твори цього періоду (мізерні за кількістю, здебільшого рисунки сангіною, олівцем, гуашшю) зберігаються в фондах НХМУ і приватних колекціях. Про один із них, паризький «Автопортрет» (1913), перша біограф і дослідниця творчості Меллера З. Кучеренко слушно зауважила, що в ньому ще неможливо передбачити недалеку метаморфозу в системі образного мислення художника. Втім, саме «паризькі адреси» насичують творчу біографію В. Меллера свідченнями про його неминучий вихід на межі абстрактного мистецтва, експерименти з кольором і формою наприкінці 1910-х рр. Достатньо було б зазначити встановлені сьогодні адреси проживання в Парижі: знаменитий «La Ruche» в пасажі Данциг, згодом ательє в не менш культових місцях на артистичній сцені Монпарнасу – будинку № 9 на rue Cambragne-Première і «Будинку для художників» архітектора Е. Моліні (7, rue Lebovuis).

Саме Париж В. Меллер назвав містом, у якому він відбувся як професійний художник. Париж вполював 28-річного киянина. Навесні 1913 р. В. Меллер дебютував у Салоні Незалежних декоративним панно «Дві жінки» (у каталогу за № 2058) і був відзначений критикою. Складно встановити чіткі художні орієнтири «раннього» В. Меллера, але сміємо припустити, що його мистецтво ще не втратило зв'язку з образотворчою культурою Німеччини в її «мюнхенській версії», що еволюціонувала між 1908–1912-м роками від югендстилю до експресіонізму «Синього вершника». На користь цього свідчать відгуки паризької критики: одні підкреслили граничну декоративність фонів, відчуття краси форми та лінії, інші назвали киянина «живописним кузеном» В. Сіккорта

**Section 2.** Methods of teaching specialised disciplines in higher art education institutions and problems of contemporary art education

(засвоєння та переосмислення імпресіонізму також входило до мюнхенського югендстилю). Про декоративний дар В. Меллера та талант рисувальника залишив спогади Б. Терновець. Нагадаймо, як і більшість його однолітків, В. Меллер отримав ґрунтовну університетську освіту, одночасно беручи уроки живопису в художньому училищі. Після закінчення юридичного факультету Київського університету виїхав до Німеччини, навчався в Приватній школі Г. Кнірра та Мюнхенської академії мистецтв (1909–1912), наприкінці 1912 р. перебрався до Парижа. Каталоги паризьких Салону Незалежних (1913, 1914) та Салону Національного товариства витончених мистецтв (1914) вказують на інтерес художника до портретного жанру (серед них згадуваний в дослідженні З. Кучеренко живописний «Портрет матері» (за каталогом № 847), втрачений в горнилі Першої світової війни). Від вивчення натури, зримої тілесності, внутрішніх станів художник перейшов до питань побудови форми, її внутрішньої логіки, законів сучасної композиції, асоціативного мислення. Тож не дивно, що серед «паризьких адресів» Меллера значиться скульптурний клас А. Бурделя в Академії Гранд-Шомьєр. Учень О. Родена, прославлений автор «Геракла» (1909) і «Танцю» (1912) привабив художника «глибокими коректурами» робіт своїх учнів (що майже завжди супроводжувалися захоплюючими лекціями з історії класичного і сучасного мистецтва).

Шлях В. Меллера до образотворчого і театрального авангарду не був стрімким, проте неблаганним. Перерваний війною паризький досвід осмислений Меллером і розгорнуто викладений в Доповіді «Про художню культуру» на диспуті 2-ї Звітної виставки Української академії мистецтв 1921 р., професором якої він став роком раніше.



### Секція 3. Класичне мистецтво Заходу і Сходу

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

Рижова Олександра, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА

### Section 3. Classical Art of the West and the East

**Leaders:** Olha Denysiuk, PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Theory and History of Art, NAFAA;

Oleksandra Ryzhova, PhD student at the Department of Theory and History of Arts, NAFAA

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-47>

Денисюк Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА

### Петро Холодний-молодший: нові матеріали з архіву Варшавської академії мистецтв

**Ключові слова:** Академія образотворчого мистецтва у Варшаві, українська діаспора, еміграція, архівні документи, Петро Холодний-молодший.

Olha Denysiuk, PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Theory and History of Art, NAFAA, Kyiv, Ukraine

### Petro Kholodnyi Junior: new materials from the archive of the Warsaw academy of arts

**Abstract.** The report contributes to the study of little-known pages of the life and work of one of the most famous Ukrainian artists of the twentieth century in exile, Petro Kholodnyi Junior, namely the period of study and teaching at the Warsaw Academy of Arts. The Academy's archives have preserved important documents in two of the artist's personal files, including a teacher's certificate, original marriage certificate, employment contracts, military ID, handwritten biography, graduation certificate, photographs, and other documents that allow us to add important facts to the artist's life.

**Key words:** Academy of Fine Arts in Warsaw, Ukrainian diaspora, emigration, archival documents, Petro Kholodnyi Junior.

Петро Холодний-молодший (1902, Київ, – 1990, Глен Спей, шт. Нью-Йорк) – один з найвизначніших українських митців ХХ ст., художник-монументаліст та графік. Широко відомі дослідникам факти з біографії митця такі як то, що мистецьку освіту він здобував в Українській Студії Пластичного Мистецтва в Празі (1926–1927) та в Академії образотворчого мистецтва у Варшаві (1927–1934), ніде раніше не були підтверджені документально. Окрім того, варшавський період життя та творчості П. Холодного (молодшого), на відміну від повоєнної творчості митця

в еміграції, через втрату практично всього тогочасного мистецького доробку, майже не досліджений на сьогодні та містить ще чимало «білих плям» в творчій біографії митця.

Восени цього року, завдяки сприянню ректора Варшавської академії мистецтв (далі – ВАМ – авт.), професора Блажея Остоя Лніські та допомозі працівників архіву, під час проведення дослідження з уточнення переліку українських митців, які у міжвоєнний період навчалися в Академії, вдалося віднайти унікальні документи та матеріали у двох особових справах Петра Холодного-молодшого цього навчального закладу – як студента та як вже викладача-асистента.

У особовій справі П. Холодного (за № К-РР-16) знаходимо дивом збережене його посвідчення викладача у вигляді книжечки з фотокарткою, де зазначено, що він народився 22.07.1902 в Києві, отримав диплом ВАМ у 1934 р., одружений із Наталією Левіцькою 31.08.1924 та має донечку Леоніду, народжену 02.06.1925. У справі зазначається, що він є асистентом малярства в майстерні професора М. Котарбінського, прийнятий на роботу 01.09.1938, згідно договору на рік. Справа містить також ще один договір на 1937–38 навчальний рік, який засвідчує, що П. Холодний працював на посаді асистента в з вересня 1937 р. по вересень 1939 р. У цій же справі знаходимо і екземпляр договору на наступний 1939–40 рік. Проте останній, сформований 1 вересня 1939 р. так і залишився без підпису митця, адже розпочалася Друга світова війна нападом фашистської Німеччини на Польщу.

У вищезначеній особовій справі зберігається також оригінал тимчасового дипломного посвідчення про завершення навчання в Академії від 30 червня 1934 р. за номером 41 зі спеціальності станкового малярства (всі студенти на той час отримували саме такий тимчасовий диплом через відсутність дизайну бланків, на яких би друкували звичайний – О. Д.). У ній же зберігається оригінал свідоцтва про шлюб, виданий православною парафією церкви святої Трійці у Варшаві та свідоцтво про хрещення Петра Холодного (замість метрики), видане Міністерством віросповідань Української Народної Республіки (далі УНР – авт.) з якого дізнаємося, що він був хрещений у православній вірі, у церкві Іоанна Златоуста у Києві.

Та найцікавішим віднайденим документом, на наш погляд, є власноруч написаний життєпис від 03.11.1937, у якому знаходимо викладені Петром Холодним важливі невідомі факти з біографії. Зокрема він пише, що *«...1918 року закінчив 5 клас реальної гімназії у Києві. У 1919 році з ціллю продовжити навчання виїхав до Німеччини. Але в 1920 році вступив до лав армії УНР, де завершив офіцерську школу, беручи водночас участь у боях з більшовиками»*. Далі П. Холодний зазначає у своїй автобіографії: *«...наприкінці 1920 року в складі армії отамана С. Петлюри, разом з армією Речі Посполитої, пересік кордон із Польською державою. У 1922 році виїжджав до Чехії для завершення навчання в середній школі. У 1923 році здав матуру перед екзаменаційною комісією «курсів матуральних» в Українській академії господарчій у Подєбродах»*. Таким чином П. Холодний отримав диплом про завершену середню освіту, який був

необхідний для продовження навчання у тогочасних вищих школах. Далі читаємо: *«У той же час навчався графіки в Чехії, у професора Карела. У 1927 році склав вступний іспит до Варшавської академії мистецтв, яку закінчив з дипломом 1934 року. В 1935 року виїжджав до Італії та Франції на малярські студія»*.

У «Трудовому договорі» від 1.09.1938 можна вже прочитати деталі посади, а саме, що він був прийнятий як молодший асистент кафедри малярства та щотижня мав навантаження 20 академічних годин.

Цікаво, що у музеї ВАМ, серед інших студентських робіт, дивом збереглася керамічна ваза, виконана митцем під час навчання (до 1934 р.). Вона невеликого розміру (19 см висотою), циліндричної форми з розширенням доверху та покрита кобальтовою глазур'ю.

Отже, вищезгадані документи та матеріали, оприлюднені у рамках конференції, дають можливість достовірно уточнити, доповнити та конкретизувати деякі факти із життя митця, можуть бути використані при подальших наукових дослідженнях творчого шляху Петра Холодного-молодшого, історії українського мистецтва загалом.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-49>

**Пандирєва Єлизавета**, аспірантка кафедри ТІМ, викладач кафедри «Візуальні практики» та кафедри «Графічний дизайн» ХДАДМ (науковий керівник: професор, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри візуальних практик Т. В. Павлова)

## Чому останнім часом набуває популярності використання графіті, каліграфіті та рисованого напису в середовищі міста

**Ключові слова:** *графіті, каліграфіті, рисовані надписи, середовище міста.*

**Elyzaveta Pandyreva**, PhD student at the Department of Theory and History of Arts, lecturer at the Visual Practices and Graphic Design Departments, Kharkiv State Academy of Design and Arts (academic mentor: Head of the Department of Visual Practices, Professor, Doctor of Arts Tetiana Pavlova, Kharkiv, Ukraine)

## Why the use of graffiti, calligraphy and hand-drawn inscriptions in urban environments has recently grown in popularity

**Abstract.** Graffiti, calligraphy, and hand-drawn inscriptions are three different forms of visual expression that have emerged in urban environments over the past few decades with the common goal of adding vitality and creativity to the urban environment.

**Key words:** *graffiti, calligraphy, painted inscriptions, urban environment.*

Існує кілька причин, чому останнім часом набуває все більшої популярності використання рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста.

По-перше, графічні написи, зроблені вручну, надають унікального та індивідуального відтінку візуальному середовищу міста. Їх часто вважають більш автентичними та гуманістичними в порівнянні з цифровою або машинною графікою.

По-друге, графічні написи, зроблені вручну, часто використовуються в контексті креативного створення місць, що є практикою використання мистецтва та культури для формування фізичного та соціального характеру району чи міста. Такий підхід може допомогти створити відчуття місця та сприяти залученню та участі громади в розвитку міста.

По-третє, ручні графічні написи можуть бути використані як спосіб збереження культурної спадщини та ідентичності. У багатьох випадках вони пов'язані з традиційними ремеслами та навичками, які передавалися з покоління в покоління, і можуть використовуватися для популяризації місцевої культури та історії.

Нарешті, популярність таких написів також може бути пов'язана з ширшою тенденцією до більш ремісничої та ручної естетики в дизайні

та візуальній культурі. Ця тенденція зумовлена прагненням до автентичності, стійкості та більш тісного зв'язку з матеріалами та процесами.

Графіті – це форма візуальної комунікації, яка передбачає використання фарби в балончиках, маркерів або інших інструментів для створення зображень або слів на громадських поверхнях, таких як стіни, мости та вагони. Морфологія графіті може дуже відрізнятися: від простих тегів або підписів до складних фресок, які покривають цілі будівлі. Художники графіті часто використовують комбінацію написів і зображень, щоб передати своє повідомлення, і вони можуть використовувати ряд технік для створення різних ефектів, таких як затінення, змішування кольорів і перспектива.

Каліграфіті – відносно новий вид мистецтва, який поєднує в собі каліграфію та графіті. Художники-каліграфіті використовують написи як основний елемент своєї роботи, але вони також включають техніку стилю графіті, наприклад фарби з балончика та маркери. Морфологія каліграфіті характеризується акцентом на складних орнаментальних літерах, які часто містять жирні лінії та розмашисті криві. Художники-каліграфіті можуть також включати інші елементи, такі як зображення чи абстрактні малюнки, у свою роботу, але буквене позначення завжди є центральним.

Рисовані шрифти – це форма типографіки, яка передбачає створення літер вручну, а не використання попередньо розроблених шрифтів. Намальовані від руки шрифти стають дедалі популярнішими останніми роками, оскільки дизайнери та художники прагнуть додати до своєї роботи більш особистого, автентичного відтінку. Морфологія рисованих шрифтів може значно відрізнятися залежно від стилю та техніки, що використовується. Деякі намальовані від руки шрифти дуже вільні та легкі, тоді як інші більш точні та структуровані.

Загалом, ці три форми візуального вираження мають свою унікальну морфологію, усі вони відіграють певну роль у формуванні візуального ландшафту міст у другій половині ХХ та на початку ХХІ ст.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-51>

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

## Колекція фотографій Едварда Стейхена із NHAMA (Люксембург) в Краківському музеї фотографії

**Ключові слова:** *фотографія, Стехен, MUFO, музей фотоографії.*

Valeriia Pitenina, PhD, Senior Lecturer at the Department of Theory and History of Arts, NAFAA, Kyiv, Ukraine

## Collection of Edward Steichen's photographs from NHAMA (Luxembourg) in the Krakow Museum of Photography

**Abstract.** In 2023, the Krakow Museum of Photography hosted the exhibition “Edward Steichen (1879–1973). Photographs from the Collection of the National Museum of Archaeology, History, and Art in Luxembourg,” marking the first retrospective of its kind in Poland. Edward Steichen is a seminal figure in the history of photography and museology, known as one of the “fathers” of modern photography. The exhibition encompasses all periods of his career and diverse genres, including portraits, advertising and fashion photography, still lifes, surrealist experiments, nudes, and his latest works. The collection comprises 178 photographs spanning from 1910 to 1970.

**Key words:** *photography, Steichen, MUFO, Museum of Photography.*

У 2023 р. в Музеї фотографії в Кракові (MUFO) експонувалась виставка «Едвард Стейхен (1879–1973). Фотографії з колекції Національного музею археології, історії й мистецтва в Люксембурзі». В Польщі подібна ретроспектива відбувалася вперше.

Едвард Стейхем унікальна особистість для історії фотографії та фото-музейництва. Його називають одним з «батьків» сучасної фотографії. Славу Стейхему принесли фотографії відомих осіб, у тому числі Метерлінка, Родена, згодом Чапліна, Черчіля та внесок у фешн-фотографію. Він став першим фотографом-куратором музею МОМА, і саме під його керівництвом пройшла виставка «Род людський».

Більшість знакових робіт Стейхема належить до періоду 1910–1930-х рр. На початку цього періоду він виступає як один з лідерів пікторіалізму, наприкінці – як один з засновників фешн-фотографії. Представлена в Кракові ретроспектива охоплює всі періоди роботи фотографа і всі жанри – більш знайомі глядачам портрети та рекламна і фешн-фотографія, а також менш відомі – натюрморти, сюрреалістичні експерименти, акти (ню), та останні фотографії майстра. Колекція складається з 178 фотографій, 175 з яких зроблені автором і охоплюють період з 1910 по 1970 рр.

Стейхем народився в Люксембурзі, але родина переїхала у США коли він був дитиною. Наприкінці 1960-х рр. фотограф прийняв рішення передати свої архів музею Люксембурга. Згідно з кураторською

інформацією, негативи (плівка) та авторські друківані екземпляри періоду 1910–1940-х рр. збереглися у Стейхема лише частково. І на початку 1960-х він ретельно збирав по приватним збіркам та редакціям плівкові носії своїх фотографій. Поєднавши їх зі своїми власними архівами, Стейхем наново друкує фотографії, частково повторюючи роботи 1910–1930-х, а частково кардинально їх змінюючи. Яскравий приклад – знаменита робота The Pond – Moonrise з колекції МОМА і з колекції Люксембурга. Обидва надруковані автором з одного носія і є авторськими оригіналами, але мають відмінності у кольоровій гамі, трактуванні світла і навіть розмірі.

Наявність наново віддрукованих автором відбитків дозволила заповнити лакуни і створити цілісну ретроспективну колекцію за кураторства самого автора. Таким чином колекція стала цілісним висловлюванням фотографа, як куратора, і дозволяє побачити його творчий шлях саме з авторськими акцентами. Експозиція змінює уявлення про Стейхема, як про майстра двох жанрів – портретного і рекламного, і розкриває етапи його пошуків.

Завershальні фотографії – зображення дерева, в яких важко впізнати художню фотографію, скоріше – документування об'єкту. Наприкінці життя Стейхем присвятив себе вирощуванню рослин, а серія, яка документує «дорослішання» дерева, є останньою в його творчості.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-50>

**Решетнова Ганна**, кандидат мистецтвознавства, співробітник Музею палацу короля Яна III у Вілянові (Республіка Польща)

## Стилістичні особливості західноєвропейської кераміки першої чверті XXI століття. Мистецтво руйнації

**Ключові слова:** *кераміка, фарфор, Ансельм Рейле, Граціано Локателлі, Міхаель Р. Фішер, Валері Хегарті.*

**Hanna Reshetnova**, PhD in Art History, employee of the Museum of King Jan III's Palace at Wilanów (Poland)

## Stylistic features of Western European ceramics of the first quarter of the XXI century. The art of ruination

**Abstract.** The report is dedicated to the analysis of ceramic artworks created by world-renowned, predominantly Western European artists in the first quarter of the 21st century. In the artistic works of many creators, a common trend of ruination, deformation of form, and construction is observed. The first decades of the century cannot definitively characterize the overall artistic direction of the era, but art historians must document shared features that will become part of the palette of the future grand style.

**Key words:** *ceramics, porcelain, Anselm Reyle, Graziano Locatelli, Michael R. Fischer, Valerie Hegarty.*

Вивчаючи стилі мистецтва, ми неодноразово вказували на відображення «духу епохи» навіть на, здавалося б, незначних предметах декоративно-ужиткового мистецтва – порцелянових виробів. Аналізуючи характерні деталі, кольори, форму ми могли атрибутовувати твори та говорити про століття у якому було створено виріб або яке намагався відтворити автор. Про що ж буде «говорити» XXI ст. та чи можемо вже прослідкувати стильові риси нашого часу?

У 2018 р. у музеї порцеляни Майсена було представлено арт-об'єкт з великої кількості пошкодженого фарфорового начиння. Посудини однієї моделі з клеймом майсенської мануфактури нагромаджувалися одна на одну, справляючи враження заводського браку, який експонується відвідувачу. Насправді – це був художній твір, проєкт 2011 р., знаного німецького митця Ансельма Рейле у колаборації з мануфактурою Майсена (Reyle – Meissen). Приблизно у цей час відбувається розквіт «керамічного руйнування» і у творчості італійця Граціано Локателлі. У 2005 р. художник вперше звертається до керамічної плитки, робота з якою фактично стає його візитівкою. Керамічні твори Г. Локателлі 2010-х – це «вибух», руйнація поверхні та уламки статичного. Митець порівнює свої творчі «руйнування» з мозаїкою, з елементів якої народиться нова реальність.

Творення через руйнування. У виставковій залі Королівської порцелянової мануфактури Берліна в 2023 р. з сучасних робіт представлено порцеляновий об'єкт 2007 р. німецького модельєра Міхаеля Р. Фішера – “Fontana di Orso”, який представляє з'єднані, пластично-деформовані порцелянові елементи. Одна з робіт М. Фішера 2008 р. так і називається “Gebrochenes Wies” (з нім. «Зламаний / розбитий білий»). Тріснувший Дж. Вашингтон (“George Washington, Cracked”) з'являється й у роботі 2018 р. американської «руйнівниці» Валері Хегарті. У цьому ж році вона представляє серію робіт з глазурованої кераміки “Dead Tulips with Roots” (з англ. «Мертві тюльпани з корінням»).

Тенденція до руйнації простежується у роботах багатьох авторів першої чверті XXI ст. І це вже не романтичні руїни кінця XVIII – початку XIX ст., не «автодеструктивне мистецтво» Густава Мецгера, це – більш підсвідома трансформація зі знаком «–». Потяг до чорної діри, яку ми вже бачили у мистецтві. А. Рейле зазначав, що його мистецтво схоже на знімальний майданчик, роботи якого є «сучасним мистецтвом на задньому плані», фоном. Фактично, ми самі створюємо цей бекграунд, руйнацію, рушійною силою якої являємось.

Спостерігаючи за наступними змінами бачимо як, наприклад, М. Р. Фішер за деструктивними творами представляє порцелянові об'єкти, які нагадують сплетені нитки. Це не намагання охопити «ніщо», окреслити порожнечу та визначити кордони, це – заплутаність. Заплутаність, яка вкотре доводить, що аналізуючи кілька перших десятиліть XXI ст. ми ще не можемо передбачити, що буде далі. Відповідно, й не можемо охарактеризувати загальний художній напрямок епохи. Фіксація ж спільних рис, які простежуються у митців, необхідна, щоб почати створювати палітру майбутнього великого стилю.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-52>

**Рижова Олександра**, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор О. А. Лагутенко)

## Інтерпретація авангардних течій мистецтва в дизайнах текстилю Марії Лікарц-Штраус

**Ключові слова:** дизайн, текстиль, Віденські майстерні, модернізм, авангард, мода.

**Oleksandra Ryzhova**, PhD student, NAFAA  
(academic mentor: Doctor of History of Arts, Professor O. Lagutenko)

## Interpretation of avant-garde art movements in textile designs by Maria Likarz-Strauss

**Abstract.** From 1912 to 1931/32, Maria Likarz-Strauss worked in the Vienna Workshop. Her textile designs are characterised by a wide range of stylistic elements combining floral elements with geometric patterns. Her most famous and commercially successful designs were those that made reference to various avant-garde art movements.

**Key words:** design, textile, Wiener Werkstätte (Vienna Workshop), modernism, avant-garde, fashion.

Віденські майстерні були засновані у 1903 р. архітектором Й. Гофманом, графіком і художником К. Мозером та віденським фабрикантом і меценатом Ф. Ваєрндорфером за прикладом британського руху «Мистецтво та ремесла». У Віденських майстернях було створено відділи текстилю та моди, що підвищило комерційну привабливість виробів об'єднання. Тканини відрізнялися найвищим художнім та технологічним рівнем виконання, різноманіттям та незвичайністю орнаментальних рішень. Здебільшого це були набивні матерії, у яких візерунок наносився способом ручного друку на льон, бавовну та шовк.

Вдалим рішенням засновників було залучення до роботи студенток Віденської школи прикладного мистецтва, що дало жінкам шанс втілити у життя свої творчі проекти, а майстерні – урізноманітнити свій асортимент завдяки їхнім новаторським ідеям.

Найталановитішою ученицею Й. Гофмана стала Марія Лікарц-Штраус, одна з найбільш плідних дизайнерок Віденських майстерень. Вона створила багато комерційних зразків декоративного мистецтва. Зберіглося понад 200 її дизайнів текстилю, а також малюнки для шпалер, переважно вироблених у Кельні, а також порцеляни, виготовленої у Відні.

З 1912 по 1931/32 рр. вона працювала у Віденських майстернях, спочатку переважно у сфері графіки; пізніше розробляла кераміку та емаль і, нарешті, повністю зайнялася текстилем та модою. З 1912 р. М. Лікарц-Штраус працювала над текстильними проектами, яким був характерним широкий стилістичний діапазон, що поєднував квіткові елементи, схожі на роботи Д. Пече, з геометричними візерунками, які нагадують творчість

Й. Гофмана. Але найбільш відомими стали абстрактні орнаменти художниці з численними повторами в стилі ар-деко. М. Лікарц-Штраус змінила уявлення про текстильний та модний дизайн, надихнувшись творами художників-модерністів, включаючи кубістів і символістів.

Мисткиня цілком розділяла погляди кубістів з їх відмовою від традиційних художніх прийомів. М. Лікарц-Штраус черпала натхнення із творчості Фернана Леже протягом усієї своєї кар'єри, майже завжди використовувала чорний або білий передній план, щоб підкреслити форми і кольори на поверхні зображення. Французький художник Робер Делоне, також експериментував із абстрактними формами, досліджував рух на плоских поверхнях, водночас виражаючи своє захоплення сучасним світом через мистецтво. Переплетіння ліній створює відчуття невпинного руху, що було використано М. Лікарц-Штраус для створення дизайнів модного одягу.

Наприкінці 1920-х рр. М. Лікарц-Штраус продовжувала посилалися на різні течії мистецтва авангарду, включаючи голландський рух De Stijl, який почався в 1917 р.

М. Лікарц-Штраус створила один із найоригінальніших дизайнів тканин під назвою “Irland” («Ірландія»). Візерунок складався з різних геометричних фігур, де переважали прямі конструктивні лінії. У 1915 р. Е. Віммер-Візгілл (перший художній керівник відділу моди з 1910 по 1922 рр.) розробив блузку із цим дизайном тканини.

У 1920-ті рр. під впливом симультанних малюнків С. Делоне та художників-конструктивістів М. Лікарц-Штраус створила велику кількість малюнків для тканин. Ескіз сукні з тканини “Ebro” («Ебро») продемонстрував нову стилістику з конструктивістськими елементами, яка найкраще пасувала до фасонів одягу 1920-х рр. Такий підхід мисткині був високо оцінений покупцями.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-53>

Русяєва Марина, кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри ТІМ НАОМА

## Вимушена еміграція грецьких митців наприкінці VI – на початку IV століття до нашої ери

**Ключові слова:** вимушена еміграція, скульптура, живопис, вазопис.

**Maryna Rusiaieva**, PhD (Art History), Associate Professor, Associate Professor at the Department of Theory and History of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture. Kyiv, Ukraine

## Enforced emigration of Greek artists in the late 6th – beginning of the 4th centuries BC

**Abstract.** This study examines the enforced emigration of Greek painters who in the light of the socio economic crisis caused by the Greco Persian Wars (499–449 BC) and the Peloponnesian War (431–404 BC) left their home cities in order to find new employments in various regions of Greece from Pontic Olbia and the Bosphorus Kingdom on the Black Sea, to Attica, Southern Italy and Etruria in the Mediterranean Sea.

**Key words:** enforced emigration, sculpture, painting, vase painting.

У Стародавній Елладі художники були достатньою мірою мобільними. Цьому сприяло багато факторів, серед яких кілька усталених традицій: запрошувати скульпторів для виконання конкретного замовлення, участь у конкурсах, співпраця майстрів або майстерень з різних куточків античної ойкумени над виконанням одного замовлення тощо. Але поруч з доволі масовою міграцією вільних художників між демократичними полісами існувала й інша – вимушена еміграція, яку спричиняють такі масштабні соціально економічні явища як колонізаційні процеси і війни.

У фокусі цієї доповіді – короткий хронологічний відрізок часу між Греко перськими (499–449 рр. до н.е.) і Пелопоннеською (431–404 рр. до н.е.) війнами та їх вплив як на вимушену еміграцію художників, так і мистецтво в цілому.

Переселення іонійців унаслідок Греко перських воєн наприкінці VI – на початку V ст. до н.е. набуло масового і вимушеного характеру. Розгром Мілета 494 р. до н.е. і завоювання персами усієї Іонії спричинили другу, а то й третю хвилю вимушеної еміграції, зокрема, на береги Північного Понту, передусім Боспору, куди переїжджають у тому числі скульптори, ковалі, торевети і, можливо, скульптори бронзоліварники. Зокрема, у цей пізньоархаїчний період зафіксовано виготовлення бронзових статуй у Фанагорії.

Значна частина вимушених емігрантів, серед яких були і художники, опиниться в Ольвії Понтійській – одній з мілетських колоній. Ще за часів заснування цього поліса на узбережжі Нижнього Побужжя у VI ст. до н.е. між Мілетом (метрополією) і Ольвією (колонією) була заключена

ісополітія, за якою громадяни ольвіополіти були рівними з мілетянами у своїх громадських правах. Це масове переселення спричинило у тому числі розвиток різноманітних художніх ремесел. Зокрема, в Ольвії та на Борисфені (сучасний острів Березань) на початку V ст. до н.е. набуває розквіту бронзоліварна справа. Залишки архітектурного декору, фрагменти монументальних статуй і рельєфів з місцевих порід каменю свідчать про певне збільшення кількості майстрів у порівнянні з попереднім періодом. В означеному контексті варта уваги унікальна мармурова стела Леокса, сина Мольпагора з Ольвії, з рідкісним поєднанням фігур оголеного юнака та лучника, яку окремі науковці приписують майстрам емігрантам.

Також будуть розглянуті зміни, що відбулись в аттичному мистецтві початку V ст. до н.е., зокрема вплив іонійської скульптурної школи на скульптуру Акрополя, коли до Афін від персів втекла велика кількість іонійців, серед яких були не тільки визначні вчені, але й художники. Іонійського впливу в цей час зазнає і монументальне мистецтво Етрурії.

Відзначимо, що 479 р. до н.е. відбулась ще одна хвиля еміграції, але вже зворотньої. Цього року було завдано рішучої поразки персам на грецькому материку в битві при Платеях, і Мілет був звільнений від перського панування. Мілетяни – колишні біженці, їх діти і онуки повернулися на Батьківщину через дев'ятнадцять років і за короткий час відбудували зруйноване місто, його храми і святилища, прикрасивши його ще прекраснішими творами мистецтва.

У доповіді увагу буде приділено наслідкам Пелопоннеської війни та вимушеної еміграції художників. Зокрема, в другій половині V ст. до н.е. у різних полісах Великої Греції, в Олімпії, Коринфі й інших містах гончарями з Аттики, серед яких були як вільні громадяни і майстри метеки, так і гончари раби, започатковано кілька мистецьких шкіл червонофігурного вазопису. Ця еміграція спричинила скорочення майстрів в Аттиці, певний художній занепад і збільшення залежності від дешевого посуду масового виробництва. Ці та інші фактори у художньому житті сприяли ринковим змінам, що відбулися на початку IV ст. до н.е. Окрім розселення аттичних гончарів і вазописців наприкінці V ст. до н.е., Пелопоннеська війна також суттєво вплинула на архітектуру. Так, упродовж 400–375 рр. до н.е. спостерігається припинення спорудження храмів по всій античній ойкумені. Відновлення масштабних будівельних робіт розпочнеться лише з 375 р. до н.е. і спричинить розквіт в архітектурі пізньокласичного часу.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-55>

**Сейтасанова Анастасія**, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ  
НАОМА О. А. Лагутенко)

## Вплив методики Поля Сезанна на пейзажний живопис Адальберта Ерделі

**Ключові слова:** Адальберт Ерделі, Поль Сезанн, експресіонізм, сезаннізм, постімпресіонізм, закарпатський живопис, модернізм, пейзаж.

**Anastasiia Seitasanova**, PhD student, NAFAA  
(academic mentor: Doctor of Art History, Professor Olga Lagutenko)

## The influence of Paul Cézanne's technique on the adalbert Erdelyi's landscape painting

**Abstract.** The art of Adalbert Erdelyi was significantly influenced by the artistic manner of Paul Cézanne. He imitated the painting techniques of the French master, so the connection between the two artists' paintings needs to be analyzed in terms of similarities and differences.

**Key words:** Adalbert Erdelyi, Paul Cézanne, expressionism, Cézanneism, post-impressionism, Transcarpathian painting, modernism, landscape.

Після набуття художнього досвіду в Німеччині та Франції А. Ерделі балансував між академічною базою та модерністськими віяннями. Методика П. Сезанна стала для молодого майстра найавторитетнішим взірцем.

Світ в картинах П. Сезанна, захоплений в момент спокою, дає змогу глядачу може відчутти величну відчуженість. Як і П. Сезанн, А. Ерделі звертався в пейзажах до тем первісного сприйняття, мовчазного буття. Серед головних проблем, що він перед собою ставив в цьому жанрі, можна назвати непереривне сприймання, що перетікає в живописі у форми, де колір та рисунок існують не окремо, а вплетені одне в одне. В роботах закарпатця 1930-х рр. бачимо глибину, гладкість та шорсткість фактур, важкість форм. Ландшафти світу та душі художника зливаються в єдине, розкриваючи, таким чином, філософську думку нюансованої чуттєвості художнього сприйняття світу. Цей світогляд допоміг А. Ерделі знайти можливість стерти кордони між «зовнішнім» та «внутрішнім» – світ природи у нього перейшов у фарби, митець опинився всередині ландшафту. При цьому краєвид у картинах зберіг не тільки зовнішню точність природи, але й закарбував з посиленою чуттєвістю багатобразність станів природи. Подібні полотна-медитації дуже характерні й для французького майстра. Досягати такого стану допомагає фронтальна композиція, яку обидва митці часто умовно ділять на три частини: водойма, суша з деревами та кущами та небо. Використання дзеркальної подвоєності образів дерева над водою створювало загадковий ефект нерозкритості і таємничості. Разом зі складним, іноді

темним, колоритом та динамічним письмом це наповнює роботи А. Ерделі містичним відчуттям.

Незважаючи на велику кількість спільного, варто сказати про відмінності. Пластика форм у П. Сезанна фізично невідчутна, подроблена на невеликі грані, спрощена і деформована, а в А. Ерделі форма об'ємна, кожний мазок ліпиться об'єкт і знаходить своє місце у просторі. У закарпатця мазок більш пастозний та емоційний, іноді фактурний, в П. Сезанна більш акуратні мазки, емоційно не забарвлені. Водночас із цим А. Ерделі часто використовував півпрозорі розріджені фарби, якими створював текучі вальори в зображенні неба або віддзеркалень у воді, чим підкреслював об'єм об'єктів в композиції. П. Сезанн використовував врівноважені мазки однакової фактури для всіх планів картин.

Творчість А. Ерделі та П. Сезанна відрізняє робота з палітрою. У картинах закарпатського майстра колористичний діапазон побудований на тріадних співвідношеннях. Він поєднував не чисті кольори, а трохи змінені, та створював з них нові гармонійні трикутники, відтінки яких переходять від однієї частини картини до іншої, наче музика. Часто А. Ерделі ставив акценти гіперболізованим кольором, наче виражав емоційний сплеск. В роботах французького майстра колорит побудований на певній шкалі діапазону споріднених кольорів. У П. Сезанна структура кольору більш роздроблена та відповідає трактовці форм природи. Він відмовився від поділу тону та замінив цю техніку градаціями відтінків, опрацюванням предмета хроматичними нюансами, кольоровою модуляцією, яка відповідає формі та освітленості предмета.

У деяких картинах А. Ерделі ввів у зображення краєвиду стафаж, що надало їм життєвої сили. В роботах П. Сезанна людини немає, лише монументально зображена природа, статична і вічна.

Для досягнення більш конкретних форм у тих колористичних площинах, якими П. Сезанн вибудовував простір, майстер використовував темний контур. А. Ерделі також взяв цей прийом.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-54>

Селівачов Михайло, доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри ТІМ НАОМА

## Модернізми без берегів

**Ключові слова:** модернізм, класика, ретроспективізм, сучасне мистецтво.

Mykhailo Selivatchov, doctor of art history, professor of NAFAA

## Modernism without shores

**Abstract.** More than half a century ago, the French Marxist philosopher Roger Garaudy (former Catholic was converted later to Islam) in the book “On realism without shores” applied this concept to phenomena that his contemporaries considered alternative to realism. In particular, to the works of Picasso, Saint-John Perce, Kafka. It would not be too bold to do the same with the concept of “modernism” in relation to the artistic phenomena of long-gone eras.

**Key words:** modernism, classics, retrospectivism, contemporary art.

Понад піввіку тому французький філософ-марксист Роже Гароді (пізніше повернувся до християнства, згодом прийняв іслам) у книзі «Про реалізм без берегів» застосував це поняття до явищ, які його сучасники вважали альтернативними реалізму. Зокрема – до творів Пікасса, Сен-Жон Перса, Кафки. Не буде надто сміливою й спроба зробити те саме з поняттям «модернізм» стосовно мистецьких явищ давноминулих епох.

Адже найбільш узагальнена схема історії мистецтва подібна маятнику, що коливається між оновленням і усталенням. Оновлення, романтизація, модернізація – це відштовхування, реформування, часто революція, бунт проти попередньо сформованих канонічних, довершених, традиційних, класичних, академічних форм, які ніби вже вичерпали ресурс естетичної дії.

Тому природно шукати, знаходити, визначати у «великому історичному часі» подібні «модерністські» зсуви» задовго до епохи відродження, яку звикли називати «новим часом», а її мистецтво (принаймні на півночі Європи) – Ars nova. Хоча насправді відродження (принаймні в Італії) апелює до форм античного минулого, на відміну від ущипливо та несправедливо затаврованої пером Джорджо Вазарі готики. В дійсності саме остання була тоді «модернізмом», який виробив абсолютно нові конструкції, типи виробів і художню мову. Порівняно з готикою, відродження логічно вважати «назадницькою» реакцією, по великому рахунку – поверненням до варіацій ордерної системи й узвичаєного мімесісу. Недарма прерафаеліти, предтечі нового модернізму та народженого в його лоні дизайну, сприймали добу Рафаеля свого роду тупиком перфектності, шукали шляхи розвитку в попередньому кватроченто.

Напевно не було в історії культури радикальніших новацій, ніж епоха неолітичної революції, що дала найпотужніший поштовх поступу в усіх сферах життя. Наступна новаційна фаза – доба бронзи

з міжконтинентальними взаємозв'язками, смаком до розкоші, монотеїзмом, епосом. Синхронно творені Біблія й Гліада духовно сполучають епоху бронзи з античністю. Подальші революції, що змінювали світ – утвердження Християнства й Ісламу з пріоритетом духовного над тілесним, конфесійного над етнічним, запереченням язичницької спадщини, формуванням нової мистецької мови.

Суперечки нового й старого тривали й у часи відродження та після нього. Різні культури / стилі переживали стадії зародження, розквіту, занепаду й актуалізації за сприятливих умов у майбутньому. Показовий приклад оксюморона «революційний класицизм», уособлений Жаком Луї Давидом, якобінцем і членом Конвенту, що намагався замінити Академію «Комуною красних мистецтв». Через пів віку засновник декадансу й символізму Шарль Бодлер назве картини Давида одним із «чудес сучасного мистецтва». На початку ХХ ст. поняття сучасне та революційне мистецтво стануть поруч із модерністським, авангардним, пролетарським, прогресивним, на протигагу застарілому, назадницькому, традиційному, реакційному.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-48>

**Стрижко Наталія**, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник Ю. В. Майстренко-Вакуленко,  
кандидат мистецтвознавства)

## Сучасна каліграфія Китаю в світовому арт-просторі: взаємовпливи та перспективи розвитку

**Ключові слова:** каліграфія Китаю, глобалізація мистецтва, сучасне мистецтво Китаю.

**Nataliia Stryzhko**, PhD student at the Department of Theory and History of Arts, NAFAA (academic mentor: Yuliya Maistrenko-Vakulenko, PhD in Art History)

## Contemporary Chinese calligraphy in the world art space: interactions and prospects for development

**Abstract.** Despite the modern sound of Chinese ink painting, it constantly quotes traditional techniques and the influence of the art of calligraphy. Trying to preserve traditional art, artists modernize it, making it relevant and sounding new. Contemporary Chinese calligraphy is a dynamic art phenomenon that not only has deep historical roots but also actively responds to contemporary challenges. In the context of the global art space, this genre of art has undergone significant changes, exchanging techniques, ideas and visual codes with other cultures and styles.

**Key words:** Chinese calligraphy, globalisation of art, contemporary Chinese art.

Сучасна каліграфія Китаю являє собою унікальний синтез історичних, культурних та технологічних факторів, що взаємодіють у глобальному арт-просторі. Цей вид мистецтва перебуває на перетині традиції та сучасності, демонструючи взаємовпливи між культурними кодами Китаю та західними арт-дисциплінами. Однією з найбільш очевидних характеристик сучасної китайської каліграфії є її гібридність, яка створюється за рахунок інтеграції традиційних технік інка та пензля з сучасними арт-технологіями, такими як цифрове мистецтво.

У глобальному контексті сучасна каліграфія Китаю відзначається значущим впливом на міжнародний арт-простір, починаючи з виставок в провідних музеях і закінчуючи колабораціями з міжнародними артистами. Це свідчить про роль, яку відіграє китайська каліграфія в процесі культурної глобалізації, де вона не лише ретранслює специфічні китайські естетичні кодекси, але й адаптує зовнішні впливи, реагуючи на них креативними методами.

Перспективи розвитку сучасної каліграфії Китаю обумовлені низкою факторів.

По-перше, вона продовжує інтегруватися в сучасні художні практики, використовуючи нові матеріали і техніки.

По-друге, росте її комерційний потенціал у контексті арт-ринку, який починає відзначати значущий попит на каліграфічні роботи. По-третє, реальність взаємовпливів між різними культурами створює можливості для дальшого розширення взаємодії між китайською каліграфією та іншими формами візуального мистецтва.

В умовах глобалізації та постмодерністської культурної логіки сучасна китайська каліграфія представляє не лише акт самовиразності, але й комунікативний акт, що взаємодіє з глобальними культурними наративами. Це робить її значущим чинником у динаміці сучасного мистецтва, який пропонує нові форми та контексти для арт-комунікації на міжнародному рівні.

Взаємовпливи з іншими мистецькими напрямками демонструють глобалізацію арт-простору, в якому китайська каліграфія не лише зберігає свою автентичність, але й адаптується до нових форм і виразів. Це особливо помітно в контакті з сучасним європейським арт-простором, де каліграфія перетворюється з ритуальної практики в естетичний і концептуальний об'єкт. Не рідко сучасні китайські каліграфісти взаємодіють з техніками сучасного живопису, графічного дизайну і діджитал-арту, що сприяє відкриттю нових перспектив для цього древнього жанру.

В контексті міжнародних виставок, культурних обмінів і глобального арт-ринку сучасна китайська каліграфія відзначається як мистецький напрямок з високим потенціалом для культурної дипломатії та економічної взаємодії. Така динаміка відкриває нові можливості для розвитку жанру, який, маючи корені в класичній китайській філософії та естетиці, починає активно інтегруватися в сучасний міжнародний арт-дискурс.

Сучасна каліграфія Китаю активно інтегрується в глобальний арт-простір, завойовуючи визнання провідних музеїв, галерей та експертів. Такий синтез традиції та сучасності, поєднання Сходу та Заходу є оптимальною стратегією розвитку цього виду мистецтва на майбутнє. Водночас кожен митець пропонує свій оригінальний погляд на те, як саме має відбуватися цей синтез та якими є ключові чинники збереження автентичності каліграфії в умовах глобалізації. Провідні куратори та мистецтвознавці цінують її за гармонійне поєднання багатовікової традиції та новаторського експерименту, що робить це мистецтво надзвичайно актуальним у контексті сучасності. Взаємодія з міжнародними мистецькими тенденціями, такими як мінімалізм, концептуалізм, медіарт, відкриває перед китайськими каліграфами нові горизонти для творчих експериментів та синтезу Сходу і Заходу. Все це сприятиме збагаченню як китайської, так і світової культури загалом.



## Секція 4. Проблеми сучасного мистецтва та артменеджменту

**Керівники:** Кашшай Олена, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА; Андрес Ганна, кандидат історичних наук, доцент кафедри ТІМ НАОМА

### Section 4. Challenges of Contemporary Art and Art Management

**Leaders:** Olena Kashshai, PhD in Art History, Associate Professor at NAFAA; Hanna Andres, PhD in History, Associate Professor at NAFAA

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-56>

Андрес Ганна, кандидат історичних наук, доцент кафедри ТІМ НАОМА

#### Сучасні міжнародні тенденції управління проектами галузі культури та мистецтва. Аналіз питання

*Ключові слова:* проект, мистецтво, культура, стандарти, менеджмент.

Hanna Andres, PhD in History, Associate Professor at the Department of Theory and History of Art, NAFAA

#### Current international trends in project management in the field of culture and art. analysis of the issue

**Abstract.** Project management in the field of culture and art is becoming increasingly relevant today, as organizations in the industry are gradually adopting a project-based approach. Current international trends in project management in the field of culture and art focus on risk management, the introduction of new technologies, and public engagement. These approaches help to improve project performance, increase project efficiency, and satisfy the audience. Overall, achieving high performance in arts projects depends on how well standards such as management, financial planning, marketing, and performance evaluation are adhered to. These factors form a solid foundation for successful and sustainable development and implementation of art projects.

**Key words:** project, art, culture, standards, management.

З розвитком глобалізації та інформаційних технологій, важливим стає визначення стандартів в будь-яких сферах діяльності. Це стосується і галузі мистецтва, де є необхідність орієнтуватися на європейські та світові стандарти. Складовою такого підходу є підготовка і реалізація проектів галузі культури та мистецтва. Від початку XXI ст. побачила світ значна кількість досліджень, присвячених даній тематиці, зокрема: Management

and Creativity: From Creative Industries to Creative Management. Chris Bilton, 2007; Arts Management: Uniting Arts and Audiences in the 21st Century edited by Ellen Rosewall 2021; Management in the Arts by William J. Byrne 2009. Актуальність питання підкреслюють проаналізовані напрямки проектів, які користуються глядацькою популярністю, а саме: сучасне мистецтво (різноманітні форми мистецького вираження, такі як інсталяції, живопис, скульптура та інші); фотографія; виставки із застосуванням сучасних технологій (проекти з використанням світла, звуку, відео, театральних комбінацій тощо); проекти на гендерні та соціально-політичні теми (стають все більш популярними в сучасному мистецтві, оскільки вони відображають реальність); бієнале та фестивалі мистецтва (грандіозні події збирають тисячі відвідувачів з усього світу, які мають можливість побачити роботи художників з різних країн).

Вдалий результат реалізації проектів забезпечують впровадження підходів та стандартів проектного менеджменту. Проект – поєднання зусиль та ресурсів з метою досягнення конкретної мети чи реалізації певної ідеї. Може бути тимчасовим або мати певну тривалість, а також йому властиві унікальні завдання. Основні етапи проекту включають дослідження, планування, виконання та контроль. Проект може бути пов'язаний з різними галузями, включаючи не тільки бізнес, науку, технології, освіту, а й мистецтво та інші. Одним із найскладніших завдань в проекті є визнання необхідності управління ризиками. Проекти, особливо в галузі культури та мистецтва, можуть бути складними та мати велику загрозу ризиків, пов'язаних з фінансами, репутацією, сприйняттям аудиторії. Тому, сучасні менеджери активно впроваджують методики управління ризиками, які дозволяють заздалегідь ідентифікувати потенційні загрози.

Ще одна тенденція – це впровадження нових технологій. Користування цифровими платформами, онлайн-інструментами та інноваційними програмами дозволяє ефективніше планувати та керувати проектами, спрощує комунікацію між учасниками, покращує збір та аналіз даних. Також, при управлінні проектами в галузі культури та мистецтва все більше уваги приділяється залученню громадськості та активної взаємодії з аудиторією. Запровадження такого підходу дозволяє глядачам брати активну участь у проекті, що сприяє створенню більш привабливого та зручного середовища.

Аналізуючи європейські стандарти для реалізації проектів в галузі мистецтва, можна виділити головні аспекти:

1. Фінансування проектів. Фінансування розподіляється на основі системи конкурсів, де заявки з описом проекту і бюджетом оцінюються експертами з галузі мистецтва.
2. Маркетинг. Проект повинен мати впевнену стратегію маркетингу та контактів з громадськістю із обов'язковим врахуванням рекламної стратегії проекту.
3. Управління проектом. Організовується відповідно до практики проектного менеджменту, який передбачає виконання робіт за чітко визначеними графіками та календарними планами.

4. Оцінка ефективності. Оцінка ефективності проєкту через систему показників повинна бути проведена з найбільшою ретельністю.

5. Оцінка впливу на культурну спадщину та середовище. Важливою є оцінка впливу проєкту на культурне довкілля та середовище.

6. Здатність до розвитку. Фактори досягнутого успіху повинні бути документально зафіксовані, щоб допомогти команді проєкту ефективніше планувати майбутні проєкти.

7. Партнерство і співпраця. Сталість партнерства між організаціями, стійкість зав'язків повинні усвідомлюватися та зберігатися для продуктивності проєкту.

Управління проєктами в галузі культури та мистецтва сьогодні є дедалі більш актуальним, оскільки організації галузі все частіше використовують проєктний підхід. Сучасні міжнародні тенденції в управлінні проєктами в галузі культури та мистецтва акцентовані на управління ризиками, впровадження нових технологій та залучення громадськості. Ці підходи дозволяють покращити результативність проєктів, збільшити їхню ефективність та задоволення аудиторії. Загалом, досягнення високої ефективності проєкту в галузі мистецтва залежить від того, наскільки чітко виконуються також стандарти такі як: управління, фінансове планування, маркетинг та оцінка ефективності. З цих факторів будується міцний фундамент для успішного та стабільного проєктування і виконання провідних проєктів в галузі мистецтва.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-57>

**Доценко Дмитро**, аспірант кафедри живопису та композиції НАОМА (науковий керівник: кандидат філософських наук, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА Л. І. Березницька)

## Сучасні актуальні практики інсталяції та артоб'єкта в проєкті Жанни Кадирової «Траєкторії польотів»

**Ключові слова:** *Жанна Кадирова, сучасне мистецтво, актуальні практики, інсталяція, арт об'єкт, Р. Е. П.*

**Dmytro Dotsenko**, PhD Student, NAFAA (academic mentor: Candidate of Philosophy Science, Senior Lecturer Liudmyla Berezniyska)

## Contemporary relevant practices of installation and art object in the “Flying trajectories” project by Zhanna Kadyrova

**Abstract.** The purpose of the report is to reveal and emphasize the main features of the recent large-scale personal project “Flying Trajectories” by one of the most prominent young Ukrainian artists Zhanna Kadyrova. The author highlights the original method of using non-standard materials and medias to achieve a new way of visual communication with the audience.

**Key words:** *Zhanna Kadyrova, contemporary art, actual practices, installation, art object, R. E. P.*

**Ж**анна Кадирова – представниця молодшої, проте вже добре відомої та визнаної генерації митців з групи Р. Е. П. (Революційний Експериментальний Простір). На відміну від попередніх існуючих сучасних українських художніх об'єднань «Паризька комуна» та «Нова хвиля», а також «Живописного заповідника», для групи Р. Е. П. «визначальною є їхня соціальна активність, що знаходить вираження у критичному мистецькому та інтелектуальному дискурсі. Вони використовують відео, інсталяції та перформанси для роздумів про український соціо-культурний і політичний контекст».

Персональний проєкт художниці «Траєкторії польотів» у Pinchuck Art Center об'єднує в собі різнопланові роботи виконані авторкою з 2009 по 2023 рр. Проєкт поділяється на зони або простори, кожен з яких розповідає про важливі сторінки розвитку України та тими викликами, з якими наша країна зіштовхувалася від початку нової незалежної історії України і дотепер. У проєкті, за виключенням серії невеличких графічних аркушів, відсутні твори виконані у традиційних образотворчих техніках, як-то живопис чи скульптура, принаймні в традиційному сенсі їх сприйняття. Авторка створює великі та надзвичайно важкі за фізичною вагою «картини» виконані за допомогою битого кольорового

та білого кахлю і цементуючих речовин, також ми можемо побачити тут «картини», що по суті є шматками реального асфальтного покриття, в яке влучили російські снаряди, що були вирізані у формі квадрата та зафіксовані на стіні виставкової зали. В іншій залі ми можемо побачити серію робіт «Безпечна війна» (2023), що представляє собою шматки металевих покриттів, посічених кулями та шрапнеллю в ході бойових дій та оформлені у великі прості геометричні об'єми куба та піраміди й пофарбовані у білий колір. Поруч ми можемо побачити відео роботу «російська ракета» (2022–2023), що є змонтованим відео-колажем, в якому силует російської крилатої ракети пролітає крізь мирні й безпечні пейзажі європейських країн, які художниця спостерігала у вікно автобуса, переміщуючись по Європі.

Загалом проєкт яскраво демонструє широкий спектр виражальних засобів, притаманних саме мистецтву постмодернізму, більш масштабно залучаючи глядача до виставкового простору й викликаючи новий ряд буквально тактильного відчуття від контакту з об'єктами у безпосередній близькості. Деякі об'єкти видаються надзвичайно знайомими глядачеві, оскільки виконані з матеріалів та елементів предметів, що ми спостерігаємо в повсякденному житті. Цьому ефекту сприяє і використання сучасних мистецьких практик редімейду, відеоарту, інсталяції, арт об'єкту тощо, і використання нетрадиційних матеріалів, або звичних матеріалів таких як камінь, що отримує абсолютно неочікуване звучання у новому контексті: він використовується авторкою для створення арт об'єкту у вигляді білої паляниці, нарізаної рівними скибками. Кожний незвичний тип форми твору активує різні рецептори сприйняття: тактильні, об'ємно-просторові або світлові тощо. Все це підсилює ефект свіжості та неочікуваності, нестандартності у трактуванні теми, особливо у глядача, що не звик до подібних форм висловлення і очікує від художньої експозиції виставки живописних картин у рамах на стіні.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-58>

Коваль Олег, старший викладач ХФВХК,  
голова секції критики і мистецтвознавства ХО НСХУ

## Візуально-вербальний синтез у живописній абстракції Юрія Шеїна

**Ключові слова:** Юрій Шеїн, абстракція, живописний нефігуратив, візуально-вербальний синтез, «лінгвістичні входження».

Oleg Koval, Senior Lecturer, Kharkiv Professional Higher Art College,  
Head of the Criticism and Art History Section of the Kharkiv Organization  
of the National Union of Artists of Ukraine

## Synthesis of verbal and visual in pictorial abstraction by Yuriy Shein

**Abstract.** The subject of the research is visual synthesis. The report contributes to the study of the “linguistic entries” of abstract painting on example of the artworks by the Ukrainian artist Yuriy Shein. The study proves that pictorial abstraction is not just a realm of pure forms, a thing of visual schematism, metaphysical or religious philosophising spilled onto the canvas, but a zone of powerful text-centricity and semiosis.

**Key words:** Yuriy Shein, abstraction, pictorial non-figurative, visual-verbal synthesis, “linguistic entries”.

Сходження й утримання харківського абстракціонізму не супроводжувалося й досі не відзначено бурхливими дискусіями щодо його художнього змісту та семіотичної значущості. Однак присутність на мистецькій мапі Харкова Юрія Шеїна впевнено доводить, що абстракціонізм та живописний нефігуратив, набувши відчутних ознак автопоезису та схожість до природної мови, досі залишається «зоною аналітичного мистецтва» (О. Федорук) та формою прямої реалізації творчої свободи. Недарма дослідники українського нефігуративу зауважують, що Ю. Шеїн «в історії харківської абстракції відіграє першорядну роль». Вивільнені лінія, колір, фактура, метафізичний та феноменологічний зміст абстракції в творчості художника постають формою чистого втілення особистості мистця і водночас доводять, що живописна абстракція не є просто цариною чистих форм, річищем візуального схематизму, метафізичного чи релігійного філософізму, розлитого на полотні, – це зона потужного текстоцентризму, в якому опозитивність живописних форм, їх іконічний синтаксис та рівень системи значень перетворюються на емерджентну смисло-утворювальну систему, подібну до писемності, що репрезентує знаки «невидимого» та «неможливого», «спрямовуючи траєкторію абсолютного духу до самого себе» (з тексту художника). Слушною є також думка (йде від Л. Дегана), що живописна абстракція Ю. Шеїна подібна

до емерджентної системи на кшталт генеративної граматики природньої мови: «семантична ємність абстрактної картини напряму визначається її формалізмом, схожим до формалізму мовних структур» (В. Крючкова).

У формі згущення фарбових мас, тональних переходів кольорових сполучень, ритмізованих накладань просторових планів, дефокалізації співвідношення «фігура\тло» абстрактна живописна система Ю. Шеїна утворює таку текстоподібну в'язь, яка базується не на статистиці самоцінних схематичних форм нефігуративної композиції, навіть не на трансцендентальному підґрунті концептуальних міркувань, а на тілесному формалізмі, що дозволяє переводити самототожні візуальні знаки у самоцінні образні синтагми, сповнені символічного та формально-пластичного перетікання форм. Фіксація художником уваги на самому знаку абстрактного живопису, на ієрогліфі потужних ментальних смислів, одягнутих у «експресивний рух нервових клітин» як форм абстрагування, що за ним стоїть, утворює руху формі кольорової в'язі живописних мас, в мовленнєвості самого живописного полотна, з якого споглядають за глядачем сутності об'єктивної та суб'єктивної дійсності. Сам характер живописних «іннервацій», Ю. Шеїна, «втілюючих» ідею нерозривної єдності, «нерозривності феноменів «тіла» й «духу»» (І. Павельчук), перетворюються на аналітичний метод культурно мотивованого аналізу певного стану буття й світу.

Зважаючи на сказане, комунікативну мету художника можна визначити як ментально-перцептивну експресію, спрямовану на осмислення елементів пластичної мови та культурних смислів, що складають зміст її одиниць.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-59>

**Ковач Тарас**, здобувач наукового ступеня доктора мистецтв НАОМА, старший викладач кафедри графічних м-в НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, виконуючий обов'язки завідувача кафедри дизайну НАОМА О. В. Тихонюк)

## Трафарет – графічна мова міської контркультури

**Ключові слова:** трафарет, шовкодрук, графіті, контркультура, самоорганізація, тираж, зображення.

**Taras Kovach**, PhD student NAFAA, Senior Lecturer of the Graphic Department, NAFAA (academic mentor: associate professor Olena Tykhoniuk)

## Stencil as the graphic language of urban counterculture

**Abstract.** In the report, the author examines the graphic technique of stencil printing as a way of communication between representatives of urban culture. The history of the use of this printing method, its influence on the development of silk-screen printing and the language of graffiti are studied. Attention is focused on the development of stencil printing in the Ukrainian context, the role and connections of this printing method with the formation of grassroots and protest culture.

**Key words:** stencil, silkscreen, graffiti, counter culture, self-organization, circulation, image.

**Т**рафаретом називається певне зображення, вирізане на цупкій основі (картон, пластик, метал) з метою подальшого тиражування. Копіювання зображення може виконуватися як окрема техніка естампу (трафаретний друк, шовкодрук), або як різновид графіті у міському середовищі. Трафарет може бути лінійним зображенням або текстом, вирізаним на основі, або резервувати певні зони, формуючи зображення за рахунок оточуючого гла.

Історія шовкодруку виходить з удосконалення технології трафаретного друку. Цей вид принта походить з Китаю та Японії з 500-х рр. н. е. Японський трафаретний друк – капазурі, використовував складні паперові трафарети, у яких окремі шматки трафарету з'єднувалися з рештою складного зображення за допомогою тонких шовкових ниток або людського волосся. Ці форми накладалися на тканину, поверх них наносився шар крохмалю, потім трафарет прибирили і фарбували тканину. Вона фарбувалася лише у тих зонах, де розміщувався трафарет, утворюючи паттерн.

У Європу та США шовкодрук потрапив у XIX – початку XX ст. і широко застосовувався в комерційних цілях, в основному у текстильній промисловості. Так як була необхідність у трафаретах, здатних витримувати друк сотень копій, почали використовувати паперові трафарети, прикріплені до рамок, натягнутих тонким шовком.

Перший патент на процес шовкодруку отримав Чарльз Нельсон Джонс з Мічигану у 1887 р.

Явище неформальної культури DIY (do it yourself) пов'язане з молодіжним панк рухом, контркультурною, альтернативною культурою. Це самоорганізовані молодіжні рухи, які власними силами створювали свій контент. Він пов'язаний з музикою, створенням одягу, принтами, культурою самвидавців, розробкою експериментальних музичних систем, організацією локальних культурних подій.

ДА стиль – творча колаборація культурогині Ганни Циби та архітекторки Дани Косміної. У 2017 р. під час третьої Київської бієнале вони розробили так звану «Модерністську уніформу» спершу як сувенірну продукцію для бієнале, а саме сумки, футболки та світшоти із зображенням локацій бієнале: Житнього ринку, будинку-тарілки (Український інститут науково-технічної експертизи та інформації, Державна науково-технічна бібліотека України), а також логотипом «Київ-інноваційний» (знайденим на одному з вікон бібліотеки під час роботи над експозицією бієнале).

Зображення друкувалися у техніці шовкодруку. Друком зображень займався Олександр Павлов (Кіот) у своїй культурній шовкотрафаретній майстерні, що була центром DIY культури у Києві. Надалі «Модерністська уніформа» розвивалася як окремий проект, охоплюючи не тільки модерністську архітектуру Києва, а й інших міст України. Ідея полягала в тому, щоб популяризувати модерністську архітектуру пам'яток, і тому її об'єкти перебували, і досі перебувають у постійному ризику знесення або реновації.

Так з'явився одяг з зображеннями «Тарілки», арки дружби народів, будинку меблів, Володимирського ринку, Печерського універсаму. Це став свого роду одяг протесту, коли молоді люди одягали світшоти із трафаретними зображеннями і виходили на акції за збереження та захист пам'яток Київського модернізму та бруталізму.

Трафаретне графіті виникло як окремий стиль близько 1981 р., а його основоположником прийнято вважати художника Blek Le Rat з Парижу. Але мова йде більше про вуличне мистецтво, так званий стенсіл-арт, а не про політичне графіті, яке існувало ще з часів революційних рухів 1968 р.

Використання трафаретів суттєво спрощує спосіб нанесення зображень, збільшується швидкість виконання графіті, що дозволяє максимально ефективно поширити актуальну інформацію містом.

Актуальне трафаретні графіті в Україні працює з темами війни, визволення з-під варті політ'язнів та військовополонених, проблем депортації з України громадян росії та Білорусії, популяризацію героїв сучасної війни. Часто можна зустріти заклики вступати до добровольчих батальйонів чи волонтерських організацій. Актуальною залишається проблема переслідування ЛГБТ спільноти, прав сексуальних меншин. Зустрічаються графіті, які торкаються екологічної повістки та захисту прав тварин.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-60>

Левченко Катерина, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри ТІМ НАОМА О. І. Гомирева)

## Молоді митці: західні та вітчизняні підходи та критерії до визначення поняття

**Ключові слова:** молодий митець, сучасне мистецтво, стратегії підтримки.

Kateryna Levchenko, PhD Student, NAFAA  
(academic mentor: Associate Professor Olena Gomyryeva)

## Emerging artists: Western and Ukrainian approaches and criteria for definition

**Abstract.** Contemporary art studies face the challenge of defining the concept of “emerging artist” in the Ukrainian context, which differs from Western artistic traditions. The article explores terminological approaches to the concept of an “emerging artist” and their impact on the development of contemporary art in Ukraine. Based on the literature analysis, empirical data, and comparative analysis with Western approaches, the article reveals differences in the understanding of this concept and highlights the necessity of establishing clear criteria and terminological boundaries for “emerging artists” in Ukrainian art. The results of the study allow us to formulate practical recommendations for creating a system of support and development for emerging artists in Ukraine. This will contribute to the development of contemporary Ukrainian art and its integration into the international art context.

**Key words:** emerging artist, contemporary art, support strategies.

Заданими Фонду Джерома в західній мистецтвознавчій науці прийнято вважати, що «молодий митець» – це митець, який перебуває на ранніх стадіях свого творчого розвитку з 2–10-річним досвідом, і має цілеспрямований напрямок і цілі розвивати власну художню практику. Розвиток художньої практики має бути відображений в засобах масової інформації серед широкого кола поціновувачів мистецтва, а також визнаний професійним експертним середовищем як такий, що має прогрес та передає унікальну перспективу, запрошує глядачів допитувати, відкривати, досліджувати нові ідеї по-новому; кидає виклик та переосмислює традиційні художні форми. На відміну від західної мистецтвознавчої науки, вітчизняні дослідження не мають чіткого визначення термінологічного поняття «молодий митець». Проблематика визначення «молодого митця» у вітчизняному мистецтвознавстві надзвичайно актуальна через суттєву відмінність в термінологічних підходах між західною мистецтвознавчою наукою та українським контекстом. В українському мистецтвознавчому дискурсі прийнято вважати, що молодий митець – це художник віком до 35 років. Звідси виникають проблеми у визначенні і оцінці ефективності ініціатив з розвитку сучасного мистецтва та стратегій

розвитку молодих художників, ролі, внеску та потенціалу молодих художників у сучасне українське мистецтво. Відсутність цієї чіткості призводить до заплутаності у дослідженнях, ускладнює комунікацію в мистецькому середовищі та заважає розвитку сучасного мистецтва в Україні. Термін «дебютанти», що використовується в Україні, не має аналогічного відповідника в західних дослідженнях мистецтва. Обмеження за віком для молодих митців, яке існує в Україні, може створювати певний тиск і неспокій для українських митців і обмежувати їх можливості (наприклад, щодо участі в конкурсних та грантових програмах, мистецьких та виставкових заходах). Важливу роль у розвитку молодих митців відіграють мистецькі інституції та програми підтримки. Українські інституції можуть відігравати ключову роль у створенні умов для розвитку та визнання молодих художників. Різниця в культурних особливостях між західними країнами та Україною можуть впливати на споживання та сприйняття мистецтва молодих авторів. Важливо враховувати ці особливості при розробці підходів до підтримки молодих митців.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-63>

Лісова Наталія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор К. М. Гамалія)

## Вправи з лендарту в околицях Ужгорода

**Ключові слова:** лендарт, мистецтво довкілля, сучасне мистецтво, вправи з лендарту, мистецтво війни.

Nataliia Lisova, PhD student, NAFAA  
(academic mentor: Doctor of Arts, Professor Kateryna Gamaliia)

## Land art exercises in the vicinity of Uzhhorod

**Abstract.** The report examines the impact of Russia's full-scale invasion of Ukraine on the development of Ukrainian land art. The study highlights a new direction of creative interaction between artists and the environment of Uzhhorod.

**Key words:** land art, environmental art, contemporary art, land art exercises, art of war.

Нині художні дії українських лендартистів у природному середовищі трансформувалися від фестивальної діяльності у короткотривалі заходи, які щораз змінюють свою тему і географію, підкорюючись невідкладним обставинам сьогодення. Від початку повномасштабного вторгнення росії на територію України переважна більшість земельного простору, де раніше відбувалися щорічні лендарт фестивалі та симпозиуми, стала смертельно небезпечною для їх проведення. Випробування, що випали на долю українського народу, призвели до пошуку незвіданих ландшафтів для творчої співпраці. Зазначене становище визначило новий напрямок творчої взаємодії художників з довкіллям.

Так, цього року було здійснено спробу вперше провести низку лендарт заходів в історичних локаціях Ужгорода. За підтримки резиденції сучасного мистецтва «Вибачте Номерів Немає», European Cultural Foundation, The beaux-arts Academy in Paris, в партнерстві з галереєю «Коридор», аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (Київ), Н. Лісова прочитала лекції: «Лендарт: мистецтво за межами галерей», «Війна мовою лендарту», «Про художню взаємодію з простором», та провела практичні заняття «Вправи з лендарту». Учасники заходів, як знані митці, так і студенти Закарпатської академії мистецтв, протягом місяця реалізували власні творчі ідеї у знакових мальовничих куточках Ужгорода. Художнє дослідження середовища Радванського кар'єру, Цегельного озера, Боздоського парку, Ботанічної набережної та Набережної Незалежності із залученням природних матеріалів допомогло учасникам виявити через власні творчі рефлексії нові форми сприйняття історичної спадщини.

Підсумком взаємодії з міським ландшафтом Ужгорода стала групова виставка в галереї Коридор «Там була якась історія». Основою експозиції виставки була фото та відео документація лендарт робіт, підсилена

об'єктами, створеними та знайденими в околицях міста. Наприклад, робота В. Харабарука «Від найвищого до надлишковості / SUPREMUS IN EXCESS» вшановує перші ужгородські графіті кінця 80-х років на Радванському кар'єі, який після затоплення став неформальним місцем для відпочинку. Проєкт П. Фулея «Камінь. Вода. Взаємодія» витісняє філософські роздуми про існування та намагається відтворити діалог між каменем і водою, пам'ятаючи, що краса є не лише в гармонії, а й у взаємодії протилежностей. С. Голубева в дії «Вишивка / Вишиванка» акцентує увагу на підвищеній потребі українців, які знайшли притулок закордоном, одягати вбрання з національною орнаментикою та кольорами з початку повномасштабного вторгнення, що допомагає ідентифікувати їх серед іноземців та уособлювати образ непереборного українця. І. Лук'янець висвітлює вічний процес смерті та народження у проєкті «Відродження», оскільки зруйноване природньо або неприродньо обов'язково буде відроджене або людиною, або природою, що і є сенсом буття.

Творче дослідження учасниками виставки околиць Ужгорода способом мистецької взаємодії з ландшафтом допомогло висвітлити історію та контекст місцевого середовища, знайти гармонію в довкіллі та собі.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-64>

**Луць Сергій**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва К-ПНУ імені Івана Огієнка

### Технологічно-технічні особливості творів скульптурної мініатюри митців КюД «Лобортас»

**Ключові слова:** КюД «Лобортас», ювелірне мистецтво, скульптурна мініатюра, матеріали, технологічно-технічні процеси, ювелірні техніки.

**Serhii Luts**, PhD in Arts, Senior Lecturer at the Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University

### Technological and technical features of the works of sculptural miniature by the artists of the CJH “Lobortas”

**Abstract.** The main characteristic of the jewelry sculpture by CJH “Lobortas” is its small size, which is revealed by a vivid artistic image and skillful application and synthesis of traditional and modern technological and technical processes and jewelry techniques with a wide variety of materials (gold, silver, precious and semi-precious stones, glass, hot enamels, wood, as well as a number of various rare natural minerals).

**Key words:** CJH “Lobortas”, jewelry art, sculptural miniature, materials, technological and technical processes, jewelry techniques.

Аналізуючи широкий типологічний діапазон ювелірних творів Класичного ювелірного Дому «Лобортас» (КюД «Лобортас»), спостерігаємо – велика увага приділяється створенню творів скульптурної мініатюри, яка є одним з найдавніших видів скульптури, що зародилася ще в античні часи та постійно займала важливе місце в ювелірному мистецтві. Епоха Відродження залишила для наслідування багато шедеврів мініатюрної ювелірної скульптури – таких, як «Сальєра» Бенвенуто Челліні, що стала найдорожчим виробом ювелірного мистецтва в жанрі настільної скульптури. Унікальність та ексклюзивність робіт, виконаних «лобортасівцями», безперечно, доводить, що ювелірна пластика інтер'єрного характеру є цікавою та важливою частиною в розмаїтті ювелірного мистецтва. Тематика творів ювелірної скульптури надзвичайно різноманітна та має безліч спрямувань. Головне в ювелірній скульптурі митців КюД «Лобортас» – це невеликі розміри, які розкриваються завдяки яскравому художньому образу та майстерному застосуванню та синтезу традиційних та новітніх технологічно-технічних процесів та ювелірних технік з найрізноманітнішими матеріалами (золото, срібло, дорогоцінне та напівдорогоцінне каміння, скло, гарячі емалі, дерево, а також ряд різних рідкісних природних мінералів). Ювелірні твори мініатюрної скульптури вирізняються новаторськими технічними прийомами,

які є яскравими акцентами технологічних процесів ювелірного «лобортасівців». Процес виготовлення відбувається вручну, цим самим підкреслюючи ексклюзивність твору. Винятком може бути лиття чорнової заготовки основної форми твору, яка в подальшому на багатьох стадіях технологічного процесу піддається суттєвій художній обробці та візуально набуває повноцінної характерної завершеності. Також для виготовлення початкової великої форми можливий варіант використання листового металу, який обробляється методом виколотки та карбування, після чого піддається виключно рукотворному доопрацюванню, використовуючи широкий арсенал технік художньої обробки металу, що збагачують ювелірний твір своїми естетичними властивостями. Серед найрізноманітнішого ряду ювелірних технік, які застосовуються для вирішення формотворчих процесів декорування мілкої пластики, важливе місце у творчості «лобортасівців» має техніка так званого монетного гравіювання. У ювелірних скульптурних композиціях, де використовується листовий метал та технологічні процеси виколотки і карбування, часто застосовується саме гравіювання як засіб декорування великих площин та окремих деталей композицій, завдяки якому утворюються рельєфні рисунки, що збагачують загальну концепцію формотворення. Гравіювання – це метод отримання зображення на площині шляхом зрізання поверхневого шару того чи іншого матеріалу. Техніка «монетного» гравіювання, яка використовується як одна із «візитівок» віртуозної майстерності «лобортасівців», постає одним із засобів оздоблення та декорування творів пластики малих форм. Означена техніка за принципами та прийомами дуже близька до техніки медальєрного мистецтва та гліптики, де майстру вкрай важливо досконало володіти інструментом та мати глибоке відчуття матеріалу. Цю техніку можна розглядати, як своєрідну «скульптуру мініатюр» на поверхні великої форми, яка вражає не менше, ніж використання дорогоцінного каміння чи майстерно виконаних емалей. «Лобортасівцями» відроджена специфічна виразна мова «монетного» гравіювання, що звучить в ювелірних творах, як невід’ємна частина достеменно точної графічно завершені пластичності рельєфу. Можна стверджувати, що зазначена техніка є унікальним засобом, що надає ювелірним творам неперевершеного естетичного сприйняття, виводить їх на найвищі щаблі мистецького рівня.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-61>

**Малов Олег**, викладач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну, Київський університет імені Бориса Грінченка

## Конкурси художньої фотографії в Україні: проблеми відбору та термінології

**Ключові слова:** *фотографія, конкурс фотографії, жанр, сучасне мистецтво.*

**Oleg Malov**, lecturer at the Department of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine

## Art photography competitions in Ukraine: selection and terminology issues

**Abstract.** Based on personal experience of participating in numerous photo competitions supported by the National Union of Photo Artists of Ukraine, the author highlights issues related to selection and terminology in photographic art. The author emphasizes the challenges in determining the subject matter and classifying works by genre, as photography differs from traditional art and cannot be clearly classified. Many of the submitted works do not always correspond to the declared topics, which leads to disputes between the jury members. Additionally, the subjective nature of the terminology, especially in defining photographic styles, makes it difficult to select works objectively. Addressing these issues requires raising awareness of the photographic community and organizing educational events, such as public lectures on contemporary photography and art.

**Key words:** *photography, photography open call, genre, contemporary art.*

Спираючись на досвід проведення близько десяти конкурсів фотографії за підтримки НСФХУ як члена журі, хочу звернути увагу на певну залежність між способом визначення заявленої тематики і складнощами відбору фото до шортлиста. Особливості фотографії як медіа вносять багато коректив у звичну для нас класифікацію творів мистецтва та ділення на жанри. Дослідники історії фотографії звертають увагу на неможливість віднести ту чи іншу фотографію до певного стилю, жанру чи естетичного канону. Причину цього Ролан Барт вбачає в тісному зв'язку зображення з нескінченно різноманітною реальністю, відбитком якої воно є. Бомонт Ньюхолл, намагаючись якось структурувати експозицію виставки до сторіччя фотографії, був вимушений визнати, що кожна фотографія «сама собі канон» і що її ознаки так чи інакше не будуть вкладатись в якісь нормативи, які ми обираємо для будь-якої систематизації.

Тематика конкурсів, які ми зараз можемо розглянути, зазвичай обиралась з огляду або на звичні для нас жанри (портрет, пейзаж, стрітфото тощо) або на популярні стильові напрямки мистецтва кінця XIX – XX ст. (абстрактна, пікторіальна, концептуальна або сюрреалістична фотографія). І якщо в першому випадку особливих складнощів не виникало, ані з рівнем та відповідністю темі поданих робіт,

ані з подальшим відбором, то у випадку «стильових конкурсів» з'являється ціла низка складнощів.

По-перше: Дуже багато фотографів подає роботи, відповідність яких заявленій тематиці дуже сумнівна. По-друге: з приводу багатьох зображень виникають суперечки серед членів журі. Одна й та сама фотографія може бути під сумнівом, чи включати її до шортлиста і водночас претендувати на отримання певної відзнаки. Причину таких розбіжностей можна вбачати в різному ступені суб'єктивності в визначеннях самої термінології. Якщо жанрове ділення опирається на цілком об'єктивні ознаки, і портрет ніхто не сплутає з пейзажем, то визначення стилів опирається на досить недетерміновані характеристики пов'язані з рівнем спотворення кольору та форми об'єктів, рівнем їх спрощення або ускладнення. Ми на сьогодні маємо досить чіткі визначення термінів фовізм і імпресіонізм, але при описі конкретних об'єктів і їх віднесення до певного стилю результат може певною мірою залежати від настрою експерта.

Тобто на практиці ми стикаємось з тим, що тематика конкурсів визначена на основі певних стилів виявляється набагато вужчою ніж в інших випадках, коли ми спираємось на більш загальні уявлення про мистецтво та його класифікацію. На поверхню гостріше виходить проблема загального рівня обізнаності фотографічної спільноти. Виникає необхідність додаткових роз'яснень на етапі оголошення конкурсу та проведення публічних лекцій освітнього характеру стосовно певних напрямків в сучасній фотографії та мистецтві загалом.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-62>

**Месюр Андрій**, аспірант кафедри ТІМ НАОМА, викладач кафедри живопису та композиції НАОМА (науковий керівник: доктор філософії, старший викладач В. Є. Пітеніна)

## Функціонування фондів НАОМА на сучасному етапі на прикладі досвіду підготовки виставкового проєкту «Класика з музейних фондів НАОМА»

**Ключові слова:** виставка, кафедра живопису та композиції НАОМА, фонди НАОМА.

**Andrii Mesiur**, PhD student, Lecturer at the Department of Painting and Composition of the NAFAA (academic mentor: PhD, Senior Lecturer Valeriia Pitenina)

## The functioning of the NAFAA funds at the present stage on the example of the experience of preparing the exhibition project "Classics from the NAFAA Museum Funds"

**Abstract.** In October 2023, the Department of Painting and Composition of the NAFAA hosted the exhibition "Classics from the NAFAA Museum Funds". It was the result of cooperation between the Department of Painting and Composition, the leadership of the NAFAA and the NAFAA Museum.

**Key words:** exhibition, the Department of Painting and Composition of the NAFAA, NAFAA funds.

У жовтні 2023 р. на кафедрі живопису та композиції Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури проходила виставка «Класика з музейних фондів НАОМА». Задум виставкового проєкту ґрунтувався на необхідності ознайомлення студентів перших курсів академії з класичними зразками українського академічного живопису, яке є необхідним як для формування професійних знань, умінь та навичок майбутніх художників і становлення у них відповідних до їхнього фаху аналітичних здібностей, так і для формування професійних компетентній майбутніх мистецтвознавців.

Кураторським задумом було передбачено залучення до експозиції виставки хрестоматійних живописних творів академічної школи КДХІ 1930–1960-х рр., а саме творів Т. Н. Яблонської та В. Г. Виродової-Готьє, що знаходяться у основних фондах кафедри живопису і композиції, переданих до новоствореної структури – Музею НАОМА. До експозиції зокрема увійшли твори Т. Н. Яблонської «Стара з рибою» (1939), «Дві дівчини» (1940), В. Г. Виродової-Готьє «Іспанка» (1956–1957 н. р.), «Оголена» (1957–1958 н. р.), твір О. С. Дроздової «Натурниця

в українському костюмі» (1960–1961 н.р.) та ін. Також з ініціативи завідувача кафедри до експозиції було залучено «Жіночий портрет» П. Г. Волокідіна.

Отже, невелика, проте потужна за наповненням виставка «Класика з музейних фондів НАОМА» є результатом співпраці кафедри живопису та композиції, керівництва академії та музею НАОМА, а її важливість для навчального процесу складно переоцінити, оскільки через повномасштабне вторгнення РФ на територію України, доступ до класичних творів академічного живопису у вітчизняних музеях обмежився і ускладнився.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-65>

**Мудаліге Олена**, мистецтвознавець,  
аспірант кафедри графічного дизайну ХДАДМ  
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент Т. О. Іваненко)

### Експерименти з візуальною мовою шрифтового плакату на прикладі робіт з колекції музею «4-й Блок»

**Ключові слова:** *типографічна композиція, шрифт, плакат, дизайн, соціум.*

**Olena Mudalige**, PhD student at the Department of Graphic Design, KSADA (academic mentor: Candidate of Art History, Associate Professor Tetiana Ivanenko)

### Experiments with the visual language of the font poster on the example of works from the museum's collection «4th Block»

**Abstract.** The report is dedicated to the variety of design solutions in the international font poster. Attention is drawn to the use of tactics of scaling, masking, crossing out, cracking and concealing letters to give typographic compositions more effective content and energy.

**Key words:** *typographic composition, font, poster, design, society.*

Застосовуючи різноманітні та складні підходи в результаті пошуку ідей та візуальних рішень, міжнародна дизайнерська спільнота вибудовує нову шрифтову мову для важливих плакатних повідомлень, надає їм більшої виразності та енергійності. На прикладі шрифтових плакатів з колекції Музею екологічного плакату «4-й Блок» в Харківській державній академії дизайну і мистецтв розглянемо, як за допомогою додаткових дій над цілісною типографічною композицією дизайнери дістаються нових графічних рішень.

На відміну від книжкового тексту, створеного за всіма правилами типографіки, рекламні та плакатні посилання вважаються ефектними, якщо їх складно прочитати або вони недостатньо розбірливі. З метою надання типографічному повідомленню більш дієвого змісту дизайнери застосовують тактику масштабування, закреслення, розпорошення і маскуваня літер.

На представленому плакаті екологічного спрямування від дизайнера Мік Хої з КНР грубий шрифт напису «ЗНАЙТИ ПРИРОДУ» приховано мінливо-привабливою текстурною поверхнею, що імітує натуральний матеріал. Метод замазування низив чіткість шрифтової композиції, але водночас інтегрував її та зробив єдиним цілим задумом філософського міркування. «Що з нами не так? Чому людство ще не навчилася піклуватись про планету, яка для нього є домівкою і захистом?» – ледь читаний рукописний рядок питання рухається струмком, поєднуючи першу літеру грубого шрифту з останньою.

Наступний плакат Паоли Трокслер з Швейцарії має характер освітньо-культурного змісту і в першу чергу привертає увагу широкими горизонтальними смугами червоного кольору, що йдуть майже від верхньої лінії малих чорних літер і на шістьдесят відсотків закривають власним масивом висловлювання, ускладнюючи його прочитання. Висловлювання з чорних літер – «ЯКЩО ПОКРИТИ HELVETICA, ЦЕ ВИГЛЯДАЄ ДОСИТЬ ПРИВАБЛИВО» – набрано розбірливим і якісним шрифтом Helvetica. Віддаючи данину поваги до найпопулярнішого в світі шрифту, змістовного, вивіреного і гармонійного, швейцарська дизайнерка наголошує на неможливості його спотворення і впізнаваності за будь-яких дій над ним.

Принцип масштабування графічних елементів з метою порушення стандартів візуального сприйняття і надання повідомленню відчуття напруги і глибини, можна простежити в плакаті соціального напрямку від американського дизайнера Джіян Хе. Працюючи з одним словом «АУТИЗМ», він використовує зміну масштабу літер і розташування на площині плакату, щоб привернути увагу для важливого питання підтримки і допомоги сім'ям, які виховують дітей з аутизмом. Надвузкий шрифт слова праворуч і ліворуч обмежений тонкими штрихами, наче загороною, що натякає на ізоляваність та вразливість такої родини в умовах неприйняття або нерозуміння з боку оточуючого соціуму.

Зміна масштабу типографічної композиції і зміна параметру шрифту відбувається також в наступному соціальному плакаті канадського дизайнера Дервіна Гудела. Перебільшено контрастний розмір літер забезпечує гучне враження. Плакат присвячено періоду перебування суспільства в умовах пандемії, коли було важко підтримувати особистісний розвиток, мати мету та сенс життя, бути психологічно гнучким та здатним допомагати іншим. Для підсилення емоційного контрасту між очікуваннями і дійсністю дизайнер комбінує темний масив надважкого шрифту з кресленням надлегкого. Домінування великої літери “W” в слові “WE” є наголошуванням, що людина не самотня в цьому випробуванні, вона частина соціуму. «МИ, НЕ Я. Знати симптоми. Практикувати фізичне дистанціювання. Ми всі в цьому разом» – короткі фрази-попередження, фрази-заспокоєння надають пояснення до дизайнерського задуму.

Якщо характеризувати поняття динаміки і статичності, що є характеристикою форми шрифту, а динамічність і статичність, як враження від шрифту, то в обох плакатах спостерігається статичність шрифтової композиції та відсутність динаміки, що підкреслює особливий психологічний стан окремої людини чи цілого суспільства в часи випробувань, атмосферу яких намагаються передати дизайнери в плакатах.

Емоційність візуальних підходів в шрифтовому дизайні міжнародних плакатів допомагає передати думки та почуття, з якими автори звертаються до сучасників. Наведені приклади демонструють не тільки набір інструментів креативного дизайнерського процесу, але й саме силу дизайну, здатного викликати відповідну реакцію глядача, захопити його розмірковувати, співчувати, діяти і розвиватися.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-66>

**Санніков Євген**, аспірант кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри ТІМ О. І. Гомирева)

## Сінтез зображення людини в мистецтві та дизайні за допомогою штучного інтелекту: сучасний стан технологій

**Ключові слова:** *штучний інтелект, синтез зображень, нейронні мережі.*

**Yevhen Sannikov**, PhD student, NAFAA  
(academic mentor: Associate Professor Olena Gomyreva)

## Synthesis of human image in art and design using artificial intelligence: current state of technologies

**Abstract.** Exploring the synthesis of human imagery through artificial intelligence unveils a realm where technology meets art. This domain not only fosters the creation of new visual representations, but also enriches the understanding of aesthetic principles. The interplay between technological algorithms and artistic vision heralds new horizons for creative self-expression and visual communication, offering fertile ground for further theoretical exploration in contemporary art.

**Key words:** *artificial intelligence, image synthesis, neural networks.*

Технологічний прогрес у сфері штучного інтелекту значно вплинув на розвиток синтезу зображення людини, відкриваючи нові горизонти для візуального мистецтва. Сучасні технології, зокрема генеративно-змагальні мережі (GANs) та нейронні мережі глибокого навчання (Deep Learning), дозволяють створювати реалістичні зображення людини, що важко відрізнити від справжніх фотографій або відео.

Генеративно-змагальні мережі вже демонструють вражаючі результати у створенні реалістичних зображень людини. Ці технології відкривають широкі можливості для художників та дизайнерів, дозволяючи їм експериментувати з новими формами та стилями.

Також значущим є внесок нейронних мереж з учителем та без учителя в розвиток синтезу зображення, де алгоритми з учителем можуть використовувати великі набори даних для навчання, а без учителя – вивчати внутрішню структуру даних без попередньо визначених міток.

Технології, що використовують машинне навчання, такі як StyleGAN та VQ-VAE, розширюють можливості синтезу зображення, надаючи художникам інструменти для створення вражаючих візуальних образів з високим рівнем деталізації та реалізму.

Цей процес вже почав змінювати ландшафт сучасного мистецтва, відкриваючи нові форми виразності та комунікації через візуальний образ. Штучний інтелект не лише допомагає у створенні нових візуальних

образів, але і сприяє глибшому розумінню естетичних принципів та традицій візуального мистецтва.

Технологія deepfake, підрозділ ШІ, виступає потужним інструментом для синтезу зображень людини, дозволяючи створювати реалістичні відеоролики. Використовуючи алгоритми глибокого навчання, deepfake може генерувати або змінювати відеоконтент, що призводить до переконливих, але вигаданих візуальних наративів. Цю технологію можна використовувати креативно, однак вона також ставить етичні дилеми, особливо у сфері дезінформації та обману ідентичності. Прикладом застосування технології deepfake є створення синтетичних медіа, де післязйомна обробка змінює виконання акторів, як наприклад, відтворення виступу актора Пітера Кушинга у “Rogue One: A Star Wars Story”.

Процес синтезу зображення може бути розглянутий як діалог між технологічними алгоритмами та художнім втіленням, де кожен новий образ є результатом взаємодії між машинним кодом та художньою візією. Такий діалог відкриває нові горизонти для творчої самореалізації та візуального вираження, підкреслюючи важливість дослідження синтезу зображення у контексті сучасного мистецтва.

Таким чином, штучний інтелект стає важливим інструментом у руках художників, відкриваючи нові можливості для творчого вираження та дослідження візуального сприйняття в сучасному мистецтві. Інноваційні технології, що використовуються для синтезу зображення, представляють значущий інтерес для мистецтвознавців, художників та дизайнерів, оскільки вони відкривають нові горизонти для творчої самореалізації та візуального вираження в сучасному мистецькому середовищі.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-67>

Собкович Олеся, мистецтвознавець

## «Художній критик» та «артексперт»: до проблеми диференціації понять

**Ключові слова:** *художня критика, культура, сучасне візуальне мистецтво, інформаційне поле, експертиза*

Olesia Sobkovych, Art Historian

## “Art critic” and “art expert”: towards the problem of differentiating concepts

**Abstract.** The report deals with the concepts of “art critic” and “art expert” in the context of analytical activities in the field of culture. The author outlines the existing principles of distinguishing these terms and avers that these terms are not synonymous.

**Key words:** *art critics, culture, contemporary visual art, information field, expertise.*

Дефініції «Художній критик» та «артексперт» активно функціонують у нинішньому інформаційному й культурному просторі щодо розгляду питань мистецької сфери (зокрема сучасного мистецтва), застосовуючись і як синонімічні, і як ті, що мають власну специфіку. Це породжує доцільність більш детального дослідження їх взаємозв'язку на основі визначення спільних і відмінних рис.

Диференціація зазначених вище понять серед дослідників, як правило, відбуватися на основі функціонального аспекту, сфери побутування міркувань експерта та критика й, відтак, ступеню їх впливу, дієвості у публічному просторі, соціумі зокрема. Так, відштовхуючись від розуміння постаті художнього критика й експерта як фахівців, котрі надають оцінку мистецьким творам й інтенціям (на якому наголошують більшість науковців), приходимо до висновку, що обидва поняття зближує необхідність надання компетентного, логічно доведеного й обґрунтованого судження щодо об'єктів художньої сфери й питань візуального мистецтва. Це щонайменше означає наявність володіння необхідним обсягом знань з історії, теорії та практики образотворчого мистецтва та культури. Розрізнення ж двох означень відбувається на основі того, що під терміном «експерт» часто передбачають діяльність фахівця з надання висновку щодо авторства, якості мистецького твору у правовому полі. Цілком закономірно, що такий висновок здебільшого побутує і має застосунок в царині артринку, музейній справі і впливає на досить вузьке коло професіоналів. Натомість сфера побутування художньої критики розглядається як більш ширша. Створюючи тексти і кураторські проекти, присвячені сучасному мистецтву, надаючи висновки щодо мистецьких процесів, аналізуючи чинники, котрі на них впливають, використовуючи стратегії перспективного розвитку, вона

функціонує в публічному інформаційному полі і, як наслідок, охоплює більш ширшу аудиторію.

Згідно окресленої логіки, зниження впливу художньої критики у публічному просторі, поширення його лише на мистецьке коло (тенденція, яку відмічає нині наукова спільнота), мало б призвести до заміни одного терміну іншим. Однак, варто зважати на те, що художня критика крім безпосереднього впливу, діє і опосередковано на публіку: через вплив на художників, мистецтвознавців, частково колекціонерів (завдяки наданню статусу певному художньому жесту). З огляду на це, навіть за умови зниження дієвості художньої критики у публічному просторі, говорити про нівелювання впливу критики на глядача не є доцільним. Крім того, саме критик вписує твір в актуальний контекст. Як наслідок, вважаємо не доцільним, говорячи про оцінку й інтерпретацію творів сучасного мистецтва поза комерційним простором, вживати терміни «художній критик» й «артексперт» як синонімічні.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-68>

**Сорочинська Галина**, бакалавр кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник: доктор філософії, старший викладач НАОМА  
В. Є. Пітеніна)

### «Сни про війну» Романа Мініна

**Ключові слова:** митець Роман Мінін, Харківська школа фотографії, доповнена реальність, лурики, монументальне мистецтво.

**Halyna Sorochynska**, BA student at Department of Theory and History of Art, NAFAA (academic mentor: Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at NAFAA Valeriia Pitenina)

### “Dreams of war” by Roman Minin

**Abstract.** In the course of his creative experimental searches, the artist Roman Minin, influenced by the Kharkiv School of Photography, created several series of photographs. One of them, *Dreams of War*, was inspired by a dream he had in 2010. In his vision, Roman Minin witnessed the war that broke out in his city. The series includes photographs of cityscapes. To each landscape, the author added drawings on military themes.

**Key words:** artist Roman Minin, Kharkiv School of Photography, augmented reality, 'lurics', monumental art.

Митця Романа Мініна, відомого насамперед за творчістю на шахтарську тему, окрім всього, відносять до третього покоління представників Харківської школи фотографії, яка сформувалася в Харкові ще в 1970-х рр. Цей мистецький рух вплинув на зацікавленість художника фотографічними експериментами. Перш за все андеграундна течія, маніфестом якої був супротив «радянській» естетиці, дала Р. Мініну розуміння свободи самовираження, підштовхнула сміливо рухатися в бік самотності й абсолютного експерименту.

У багатьох з представників Харківської школи фотографії, зокрема в Б. Михайлова, Є. Павлова, В. Кочетова, можна побачити різні прийоми тонування й ручного розфарбування знімків. Починаючи з середини ХХ ст., ручне забарвлення монохромних світлин набуло популярності серед харківських фотографів і отримало назву «лурики». На сайті Харківської школи фотографії зазначено, що «харківські фотографи застосовували техніку ручного розфарбовування в різний спосіб – від легкого виділення певної деталі зображення до перетворення фотографії на щось на кшталт сторінки з книжки-розмальовки». Технічні експерименти з креативними кольоровими доповненнями дозволяли фотохудожникам розширювати художню мову за рахунок взаємодії зображення і кольору.

У Р. Мініна перші експерименти з технологіями, які художник називає «доповненою реальністю», відбулися наприкінці 1990-х рр. Роман фотографував на плівку, а потім доповнював фотографічні зображення, розмальовуючи їх. Майже через 10 років народилися кілька фотографічних

серій, серед яких «Сни про війну» (2010), «Харківські мости» (2012), «Багаття Майдану» (2013), в яких автор продовжив експерименти з нашаруванням у фотографічних зображеннях.

Серія «Сни про війну» народилася у митця під враженням від власних снів: «Якось у грудні 2009 р. мені наснився дуже реалістичний сон. Уві сні я шив собі костюм з фольги та скловати, в якому я нібито мав бути невидимий для дивних штук, що літали над будинком (тоді я ще не знав про існування дронів). У цьому костюмі я повільно повз з підвалу одного дому в інший, щоб походити там по квартирах і пошукати їжу. Весь цей час наді мною літали ці дивні штуки, які бачили людей у тепловізори. Я прокинувся й відчув щастя та полегшення від того, що це був лише сон. Після цього жакливого і, як виявилось, віщого, сну, я відкинув всі справи, взяв фотоплівку середнього формату, фотокамеру «Київ 6С» та пішов насолоджуватися мирним днем. Я хотів задокументувати цей спокій і радість життя. Вечері я сам проявив плівки, висушив їх, розвісив на вікно і почав малювати на них асоціації, що доповнювали реальність. Зараз у смартфонах це називається AR, а тоді я сам створював реальність, домальовуючи образи маркером».

Серія налічує близько двадцяти відбитків квадратного формату, на яких автор зафіксував зимові пейзажі мирного Харкова, використавши їх у якості стафажу. На багатьох світлинах у кадр потрапили зображення монументів радянської спадщини і Другої світової війни: пам'ятник Леніну, пам'ятник гвардійцям-танкістам у вигляді танка Т-34, монумент Воїну-визволителю з високо піднятою зброєю у різних ракурсах. Буденні монохромні фотопейзажі митець власноруч доповнив кольоровими малюнками. На передньому плані світлин з'являються схематичні, по-дитячому наївні, уривчасті зображення: вибухи; танки і літаки, що скидають бомби; озброєні воїни й козак-вершник у шароварах та з шаблею; палаючі дерева і птахи; крейсер, гармати якого спрямовані в усі боки. Неочікувано органічно серед них постає фігура, подібна на сіяча, що щедро осипає мерзлу землю чи то золотавим зерном, чи то руйнівними набоями. Або гігантський череп, який монументальною брилою загрозливо нависає над безтурботними перехожими, ритмічні фігури яких у цьому симбіозі перетворюються на зуби нижньої щелепи. Митець користується палітрою кольорів, подібних на флуоресцентні: білим, вохристо-помаранчевим, рожевим, синьо-фіолетовим, світло-смагдовим. Напруження кольорових сполук, що пульсують, об'єднує всю серію.

Р. Мінін навмисно спрощує додане зображення, зводить його до чистої квінтесенції свого задуму. Концентрація на лаконізмі образів і барв дозволяє автору звернутися до глядача на рівні генетичної пам'яті, простими засобами виразності відобразити гнітючі передчуття подій, що уже почали бриніти у повітрі, передати катастрофізм пережитих уві сні емоцій.

У підсумку хотілося б зазначити, що свої фотографічні твори Р. Мінін бачить як «експериментальне мистецтво, початок тієї доповненої реальності та переплетіння медіа, які ми зараз спостерігаємо».

У той самий час, за його словами, він не планує повертатися до цієї технології. Після повномасштабного вторгнення російського агресора в Україну у 2022 р. через численні обстріли і бомбардування він був вимушений покинути свій будинок та майстерню у Харкові. Евакуація вплинула на оцінку цінностей, тож митець припускає, що захоплення плівковою фотографією може назавжди залишитися в минулому. По суті, фотоматеріали серії є унікальним взірцем роботи художника з медіумом плівкової фотографії.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-69>

Тентюк Дмитро, аспірант кафедри ТІМ НАОМА  
(науковий керівник, кандидат мистецтвознавства, доцент В. І. Петрашик)

## Від аналогу до цифри: еволюція технологій та ідеологій у медіаарті України 1990–2010 років

**Ключові слова:** медіаарт, нові медіа, інтерактивні медіа, відеоарт, нетарт.

Dmytro Tentiuk, PhD student at the Department of Theory and History of Art, NAFAA (academic mentor: Associate Professor Volodymyr Petrashyk)

## From analog to digital: the evolution of technologies and ideologies in Ukrainian media art from 1990 to 2010

**Abstract.** The period of 1990–2010 was marked by significant changes in Ukrainian media art, the transition from the analog to the digital paradigm. This era witnessed profound ideological changes mirrored by technological progress. Some of the most prominent works include Kulchytsky-Chekorssky's *Highway Nyman* (1998), which combines pop culture and high art, and the *Real Camera* project (1992), which comments on the intrusion of technology into everyday life. The experimental nature of media art from these years is evident in works such as *Voices of Love* (1994) and Akuvido's *Interactive City* in the 2000s. Such works reflect not only Ukrainian artistic ingenuity, but also raise questions about the social role of technology.

**Key words:** media art, new media, interactive media, video art, real-time system, net art.

Період 1990–2010 рр. заслуговує особливої уваги в історії медіа-арту України. Від аналогової до цифрової парадигми, зміни технологій супроводжувались глибокими змінами в ідеологічних концепціях творчості.

Дует Кульчицький – Чекорський у 1998 р. вже застосовував апропріацію, створюючи “Highway Nyman”. Цей проєкт, поєднуючи елементи поп-культури та високого мистецтва символізує відгук на постмодерністські тенденції.

Робота 1992 р. “Real Camera” стала іронічним коментарем до втручання технологій у повсякденне життя. Поява камер на вулицях міст викликало ейфорію і страх, що було відображено в реакціях людей у цьому проєкті.

«Голоси любові» 1994 р. від Савадова та Сенченко знову підкреслюють експериментальний характер медіа-арту того періоду, зосереджуючись на голосах, які втрачені в цифровому віці.

2000-ті рр. відзначилися новим підходом до вивчення цифрового простору. “City Interactive” від Akuvido показує, як місто може стати цифровою інтерактивною платформою, в якій кожен об’єкт інтерпретується як частина більшої мережі.

“ALGORITHMORGANISM” від ujif\_notfound та v4w.enko досліджує живість алгоритмів. Тут технологія перетворюється на мистецтво, що імітує або навіть створює життя.

Централізовані системи стають предметом критики в “DECENTRALAND” від Олександра Сіроуса, де цифрові тераріуми слугують метафорою нових форм взаємодії в цифровому віці.

Відображаючи тенденції переходу від аналогових до цифрових технологій, ці проєкти показують еволюцію медіа-арту України. Вона виявляє не тільки творчість українських художників, але і викликає питання про роль технологій у нашому суспільстві.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4-70>

**Шпанко Ольга**, студентка магістратури кафедри ТІМ НАОМА, науковий співробітник НХМУ (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, в. о. завідувача кафедри ТІМ НАОМА О. І. Овчаренко)

## Скульптурні серії Наталії Мудрук

**Ключові слова:** *Наталія Мудрук, бронзова скульптура, натюрморт, анімалістика, fêtes galantes, академічна освіта, магічний реалізм, сценографічність.*

**Olga Shpanko**, MA student, NAFAA, Research Fellow at NAMU (academic mentor: Associate Professor Oleksiy Ovcharenko)

## Sculpture series by Natalia Mudruk

**Abstract.** The report presents an analysis of the peculiarities of Natalia Mudruk's creative style on the example of three sculpture series. The emphasis is placed on atypical spatial solutions, symbiosis of art types and genres while preserving a purely plastic language, a combination of realistic modeling and fantasy of images and plots.

**Key words:** *Natalia Mudruk, bronze sculpture, still life, animalistic genre, fêtes galantes, academic education, magic realism, scenic quality.*

Сучасна українська скульптура є явищем вельми строкатим і різностороннім. Творчі особливості окремих митців подекуди важко підпорядкувати конкретному стилю – у чому і полягає як мистецький, так і мистецтвознавчий інтерес. Це судження влучно ілюструє скульптура Наталії Мудрук (1974 р. н.), яка, спираючись на досвід академічної освіти та загальних знань про історію мистецтва, змогла розробити власну неповторну манеру. Попри плідний доробок робіт, творчість скульпторки лишається недослідженою та маловідомою.

Скульптури Н. Мудрук поєднують у собі відвертий реалізм у зображенні звичайних предметів і фантазійний елемент у особі стилізованих персонажів. Композиції насичені дрібними мініатюрними деталями, що вимагає лиття в бронзі. Враження легкого напівпрозорого нальоту патини на окремих творах створюється за рахунок нанесення живописного шару. Ці та інші особливості визначають основні характеристики творів мисткині, що найкраще відображає наповнення її сьогодні відомих серій – «Галантне століття», серія «люди-комахи», і блок порівняно великих скульптур.

«Галантне століття» наразі є єдиною завершеною серією, яка створювалася поступово і без поспіху, що визначило композиційну довершеність і врахування можливих технічних моментів. Назва «Галантне століття» є алюзією на французькі *fêtes galantes*, так звані «галантні свята», аристократичні рекреаційні, часто з еротичним підтекстом, заходи просто неба, які часто любили зображувати у живописі під аналогічною назвою за часів доби рококо. Рокайльна атмосфера відобразилася на інтерпретації костюмів персонажів. Серія примітна анімалістикою та натюрмортом. Серед зображень тварин, закомпонованими із маленькими героями,

зустрічаються хамелеон («На побачення»), ворона (Вершник»), канарка («Подружки»), пугач («Не бійся, я з тобою»), жаби («Мандрівник», «Подорож», «Фонтан достатку»). Непритаманний для скульптури жанр натюрморту повноцінно реалізовується у композиціях Н. Мудрук («Натюрморт I», «Стигли плоди», «Дама з гранатом», «Фонтан достатку»), де гармонійне розташування форм і комбінація із маленькими персонажами, живописний підхід до співвідношення кольорів, ретельний відбір натури та ліпка безпосередньо з неї забезпечують цілісне сприйняття.

Задум другої серії полягає в інсектоморфній стилізації. Схильність до деталізації посилюється зі збільшенням розмірів персонажів – їхній одяг моделюється більш пластично та вільно, колись узагальнені риси набувають ознак індивідуальності. З'являється натяк на легку динаміку. Деякі сюжети торкаються казкових подій та слугують іронічними ілюстраціями дитячих творів («Happy end», «Муха-Цокотуха»), у дещо «дорослому» їх трактуванні. Образи стають більш чудернацькими та фантастичними («Музична мандрівка»), при цьому не втрачаючи делікатного виконання з витриманою анатомічністю та реалістичністю («Тонкі струни», «Вітер», «Прогулянка верхи»).

Тенденції до масштабності, застосування кінетичних деталей, посилення фантастичного елемента, театральності та живописних прийомів у композиції зі збереженням суто пластичної складової визначають особливості третьої групи, незакінченість творів якої не заважає їх охарактеризувати, виходячи із стилістичних і композиційних аспектів. Серед інших рис варто відзначити прагнення просторового доповнення («Алегорія Вітру», «Казанова»), сценографічні прийоми і розвиток фактору взаємодії («Загадай бажання», «На небі»), химерні образи («Сон Шекспіра», «Алегорія дощу»).

Наведений огляд демонструє еволюцію у серіях: від камерних композицій у стилі магічного реалізму до більших і розкутіших пластично, фантастичніших творів і зрештою – до великих нетипових просторових вирішень, насичених театралізованим антуражем та бізарними образами. Разом з тим, їх об'єднують витонченість моделювання, трансцендентність образів, симбіоз жанрів і видів мистецтва у композиції.



# ЗМІСТ

Вступне слово. . . . .	7
Секція 1. Українське мистецтво від давнини до сьогодення. . . . .	9
Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах та проблеми сучасної художньої освіти. . . . .	80
Секція 3. Класичне мистецтво Заходу і Сходу. . . . .	105
Секція 4. Проблеми сучасного мистецтва та артменеджменту. . . . .	124

*Наукове видання*

МАТЕРІАЛИ  
Міжнародної наукової конференції

# ОДИНАДЦЯТИ ПЛАТОНІВСЬКІ ЧИТАННЯ

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА ПЛАТОНА БІЛЕЦЬКОГО  
(1922–1998)

Київ, 2023

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

Дизайн обкладинки – І. Дудник  
Верстка – О. Данильченко

Підписано до друку 12.12.2023. Формат 60×84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Georgia. Цифровий друк.  
Ум. друк. арк. 9,18. Наклад 100. Замовлення № 0524-045.  
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.