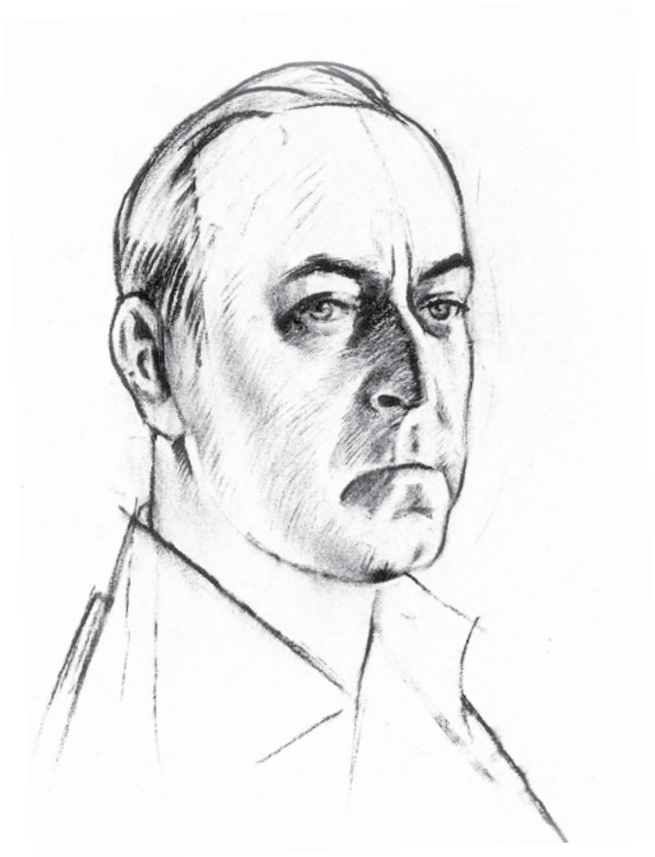


Платонівські читання

2016

Міністерство культури України
Національна академія образотворчого мистецтва
і архітектури



Платон Білецький

С. П. Подервянський.
Портрет П. О. Білецького.
1972. Вугіль. 60x50.

Четверті
Платонівські
ЧИТАННЯ

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА
ПЛАТОНА БІЛЕЦЬКОГО
(1922–1998)

Тези доповідей
Міжнародної наукової
конференції

Київ
2017

УДК 7.072.2(477)(06)
ББК 85.10(4Укр) 0
Д 76

Координатор проекту, упорядник тексту кандидат
мистецтвознавства Л. О. Лисенко

Д76

Четверті Платонівські читання. Тези доповідей
Міжнародної наукової конференції. – К., 2017. – 128 с., іл.
ISBN

Матеріали Четвертих Платонівських читань, присвячених видатному мистецтвознавцю, лауреату Національної премії України ім. Т. Шевченка, академіку Платону Білецькому (1922–1998), що відбулися 26 листопада 2016 року в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Проблематика читань охоплює історію образотворчого мистецтва України від давнини до сучасності, а також Сходу і Заходу; методику викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах та інструментарій мистецтвознавця. Учасниками читань були викладачі та співробітники НАОМА, аспіранти, студенти і мистецтвознавці з художніх і педагогічних ВУЗів та художніх музеїв України (Запоріжжя, Ізмаїла, Києва, Львова, Одеси, Харкова), Білорусі, Китаю, Мексики, Росії.

УДК 7.072.2(477)(06)
ББК 85.10(4Укр) 0

ISBN



Вступне слово

Відкриття Платонівських читань 2016 року відбулося на ювілейній виставці «Михайло Лисенко: лабораторія творчості». З нагоди 110-річчя від дня народження скульптора, що проходила у виставковому залі НАОМА з 11.11 до 20.12. Автор ідеї виставкового проекту Людмила Лисенка провела часову екскурсію для всіх учасників читань. Після чого робота трьох секцій продовжилась в аудиторіях 239, 258, 416 і 417. В очних виступах взяло участь 38 осіб, заочних учасників – 68.

Користуючись нагодою із сумом повідомляємо, що під час роботи ювілейної виставки злочинці вкрали чотири скульптури з вітрини «Декомунізація»: проект пам'ятника М.О. Щорсу (1954), два ескізи монумента «Револуція» (1966), композицію «Ленін у кріслі» (1951), а також модель пам'ятника С.А. Ковпаку в Путивлі (1971) з розділу «Відкрита майстерня». Нижче наводимо фотографії цих робіт. 22 грудня більша частина експонатів у кількості 103 одиниць збереження була перевезена до Сум. Родина видатного українського скульптора передала їх у дар художній дитячій школі ім. М.Г. Лисенка.



Михайло Лисенко: лабораторія творчості. Фоторепортаж



▲ Початок експозиції.

◀ Біля фотографій композиції «Чапаєв» (1947) у залі Героїки

▶ В залі, присвяченому історії створення пам'ятника М. О. Щорсу (1954) в Києві



▲ В залі Героїки

▶ Вітрина Декомунізація, з якої зникли чотири роботи М.Г. Лисенка





Секція 1. Проблеми вивчення українського мистецтва від давнини до 19 ст.

Секція 1. Проблеми вивчення українського мистецтва від давнини до XIX ст.

Голови: доктор мистецтвознавства, академік НАМУ, професор НАОМА Людмила Семенівна Міляєва та аспірант кафедри ТІМ НАОМА Ігор Миколайович Дудник

1. Людмила Міляєва, доктор мистецтвознавства, академік НАМУ, професор кафедри ТІМ НАОМА

Феномен малярського ансамблю дерев'яної церкви св. Георгія (св. Юра) в Дрогобичі Львівської області

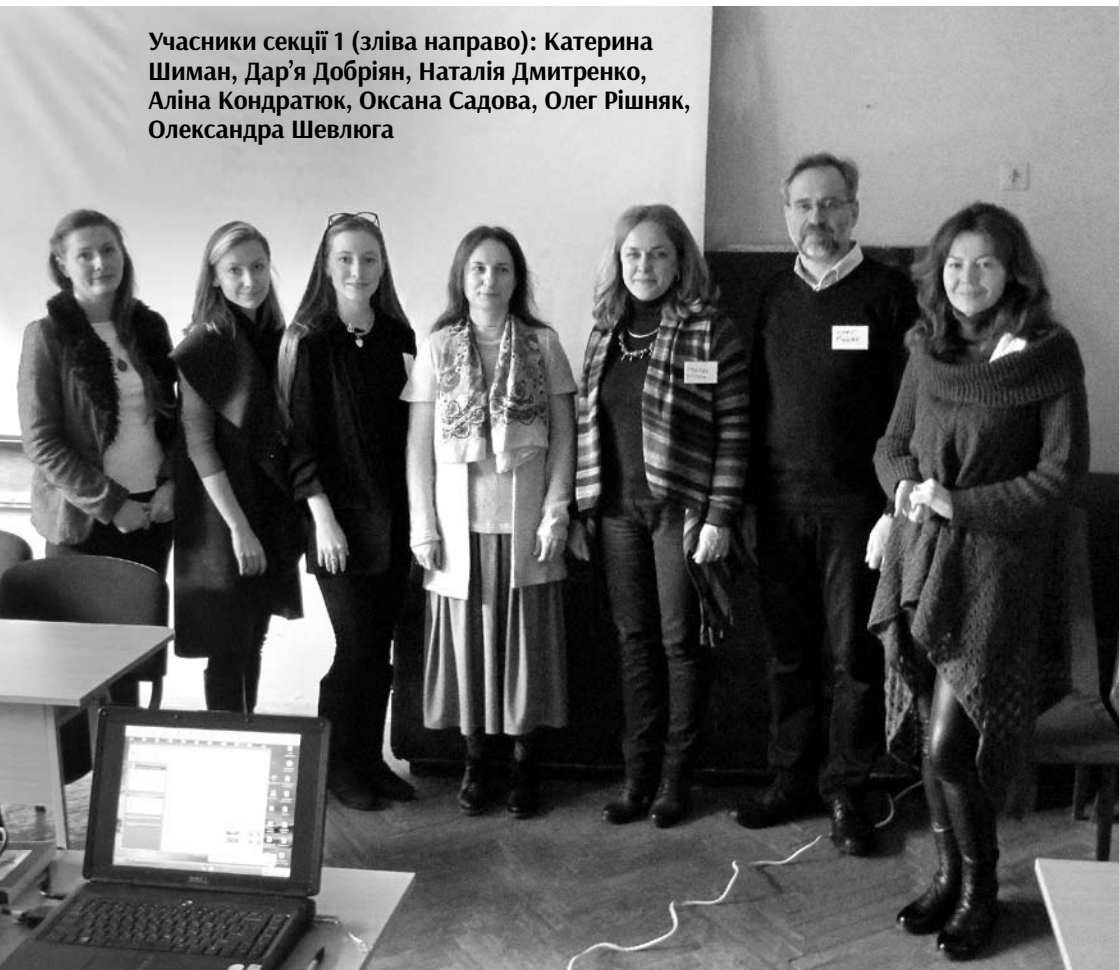
Ключові слова: ансамбль дерев'яної церкви св. Георгія в Дрогобичі, малярське оздоблення, українська релігійна культура і література.

Церква св. Юра в останні роки вже стала пам'яткою світового значення, яка знаходиться під охороною ЮНЕСКО. Це – шедевр української дерев'яної архітектури, в якому чудом зберігся ансамбль малярського оздоблення та розписи (зовні і в інтер'єрі) 1650-х р., 1678, 1691, 1711–1714 і кінця 18 ст., іконостаси 1659–1669 р. та 1714 р. (?)

Оповита легендами і конкретними фактами, вона має солідну історіографію, проте дослідники зачаровані красою пам'ятки, великою кількістю сюжетів розписів та ікон пройшли повз унікальні зв'язки стінопису з тогочасною українською релігійною культурою і відповідно богословською літературою. Програму розписів обох іконостасів, безумовно, склали священики, а ними були авторитетні у місті парох Василь Терлецький (нащадок цілої генерації настоятелів цієї церкви) і обраний братчиками (які брали активну участь і в будівництві храму, і в створенні іконостасів) Стефан Кобрин, що походив з родини цехових майстрів – кравців міста.

Відомі кілька імен майстрів, серед них Стефан Медичський, його син Іван, але крім них над стінописом працювали ще й інші невідомі малярі. Вражає величезна амплітуда іконографії, знання не тільки української гравюри, а й книжок, надрукованих, наприклад, у Венеції та Німеччині. Проте, не тільки іконографія дивує, а й те, що до певних тем в українському релігійному малярстві звертаються лише в церкві св. Юра. Наприклад, у розписах восьмерика центральної нави 1678 р. художник (можливо, це було побажанням

Учасники секції 1 (зліва направо): Катерина Шиман, Дар'я Добріян, Наталія Дмитренко, Аліна Кондратюк, Оксана Садова, Олег Рішняк, Олександра Шевлюга



священника) малює сюжети, які майже в той самий час знаходимо у видатних західноєвропейських майстрів бароко, а саме «Життя Товія», «Бенкет Валтазара» тощо. Безумовно, художники не знали Рембранта, але якщо припустимо, що вони бачили гравюри з аналогічними сюжетами, треба було, щоб вони відчули органічну потребу в їх втіленні. Пояснити це дуже важко. Напевно, вони користувалися бібліотекою священників та богослужбовими книгами, які зберігалися безпосередньо в церкві. До бібліотеки священників мали входити богословські книги таких відомих українських письменників і казnodіїв, як Лазар Баранович та Іоанікій Галятовський. Їхні твори мають переважно одну гравюру на титулі (форті). Цікаво, що літературні твори цих визначних діячів православної церкви використовувалися й тоді для програми розписів у Дрогобичі, коли церква вже була греко-католицькою (з 1692 року). З титула книги Барановича «Меч духовний» (1666) скопійована і розвинута тема «Церква войовнича» над порталом каплиці «Введення Марії у храм» церкви св. Юра в 1714 р. і ще більш докладно у хоругві 1718 р., замовленою тим самим Стефаном Кобриним.

«Ключ розумення» (1663) І. Галятовського – це своєрідний посібник для священників для складання проповідей, який не має ілюстрацій, але рясніє різними апокрифами та легендами, які священник використовував під час проповіді, щоб зацікавити мирянина. І саме це проілюстрували художники у церкві. Наррація в проповіді та її візуальне втілення в стінопису – це плід авторської фантазії майстра: і тут художник повністю незалежний від іконографії, від канонів, від зразку. Докладний підпис під сюжетами – майже цитати з Іоанікія Галятовського. Думки людини того часу про гріх та покаяння оригінально вирішуються в сюжеті «Ars moriendi», доданого до «Страшного суду». Але художники у стінопису виявили себе як незалежні особистості, наприклад, у восьмернику наві є цикл «Гріхопадіння прародителів», який можна оглянути тільки з ризштупань, бо світло, що летить з вікна, унеможливило його огляд з підлоги. В ньому є майже еретичний сюжет «Адам б'є Єву».

В цьому сюжеті зображено оголену Єву, що зухвало лежить ледве прикрита блакитною тканиною на стегнах. Мабуть, крім реставраторів, фотографа та мене з Логвиним, його ніхто ніколи не бачив, попри досить великі розміри цього малярства. Адам б'є Єву великою палицею і щоб не було сумніву щодо змісту зображеного, це супроводжується написами. Для того, щоб наважитись на подібний твір художнику, як тоді підкреслювалося в архівних документах, треба було відчувати себе вільною людиною.

Покаянні портрети ктиторів каплиці – священника Стефана Кобрини та міщанина Костянтина Лучака супроводжують світські сюжети «Пори року», які промовляють про плінність життя.

У розписах літературний текст займає значне місце. Він має велику палітру, інколи висловлює емоції «О чудеси судія судим» з циклу пасій, або

монолог, виражений силабічними покайними віршами («Ars moriendi»). Інколи тема підписана метафорою «Осінь плаче», інколи це навіть діалог, тобто література набуває значення в стінопису і не тільки пояснює його, а й підштовхує мирянина до більш глибокого занурення в сенс сюжету.

Ми свідомо не торкнулися художніх особливостей стилю, щоб зосередити увагу саме на унікальних його властивостях, характерних лише для церкви св. Юра. Малярський ансамбль дозволяє відтворити духовний світ людини середини 17 – початку 18 ст., більш широко, ніж це втілено в інших ансамблях, бо саме в церкві св. Юра ми, до певної міри, моделюємо людину того часу з його правом на філософське осмислення життя, на його світогляд. Треба зважити, що мова йде про священників, мирян, переважно, міщан порівняно невеликого міста.



2. Анна Акридина, магістр образотворчого мистецтва, соискатель ступеня кандидата мистецтвознавства ЮНПУ ім. К.Д. Ушинського, Одеськая державна академія будівництва та архітектури (науч. руков. А.А. Тарасенко) Роспись Свято-Троїцького собора в Одессе

Ключевые слова: иконопись, монументальная роспись храма, традиция, канон, академизм.

Исследуются монументальные потолочные росписи Свято-Троїцького (греческого) собора, выполненные в наше время одесским художником Николаем Дмитриевичем Потужным (1957 г. р.). Время освящения Свято-Троїцького собора в Одессе (1808) – период развития и утверждения академизма в иконописи, уход от византийских канонических изображений. Для стилистического соответствия внутреннего и внешнего убранства храма в создании современных росписей было принято решение выполнить монументальные изображения в манере В. М. Васнецова во Владимирском соборе в Киеве. Учитывалось, что Васнецов сочетал академическую манеру письма с большим вниманием к наследию Византии и Древней Руси. Такое соединение разновременных стилей свойственно и современной иконописи.

Рассматриваются особенности авторской переработки композиций В.М. Васнецова «Бог Отец», «Бог-Сын (Крестная смерть)» для оформления потолка Свято-Троїцького собора, изменение композиционных элементов, колорита. Техника масляной живописи, применяемая Васнецовым во Владимирском соборе, была заменена современным материалом – акриловыми красками, позволяющими создать матовую поверхность изо-

браження, приближаючись к традиціям іконописної фрескової живописи, а також избежать послуючого потемнення красочного слоя. Акрил створює ефект, подібний темперній живописи, тем не менше, потребує тщательний пошук замеса фарби для створення відчуття благородства матеріала. Описується процес роботи над восьмою авторськими тундо з зображеннями Святих, обрамляючими центральну стелючню роспис. Особливість написання ликів в монументальній живописи Свято-Троїцького собору – застосування динамічних мазків, сприймаючихся цілком з великої відстані, реалістична лепка форми.

Приємність досягнень передшлюючих поколінь в монументальних іконописних росписах являється значительним фактором для створення сучасних храмових виробів. Іконописний досвід оказує суттєвий вплив на художню стилістику живописця Н.Д. Потужного в виробі, написаних як на біблейські, так і на світські теми.



3. Тамара Грищенко, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. Н.Ю. Белічко)

Побутові мотиви у творчості І. Ф. Селєзньова другої половини 19 століття

Ключові слова: побутові мотиви, творчість І.Ф. Селєзньова, академізм.

Творча спадщина художника і педагога Івана Федоровича Селєзньова багата і різноманітна. Але більшість робіт було втрачено ще за життя самого автора, і сьогодні ми маємо обмаль зібраної воедино інформації щодо його творчого доробку, тому ця тема потребує більш детальної конретизації та аналізу.

Перш за все, І.Ф. Селєзньов вважається першокласним портретистом, але найбільш відомі його твори, які принесли йому визнання талановитого художника, були сповнені побутових мотивів («Останній акорд», 1885; «Картопляне поле», 1890; «Звичайна історія», «За уроком» 1893). У свій час, ці роботи викликали бурхливі дискусії таких визначних критиків, як А. Ертель, М. Мурашко, Д. Щербаківський та Ф.Ернст. Різкі негативні відгуки через деякий час могли змінюватись схвальними. На початку творчості Іван Федорович був прихильником академізму, і таке неоднозначне ставлення до творчості художника було результатом появи мистецтва нової генерації.

Автор зображував побут з характерною спостережливістю та умінням проникнути у внутрішній світ людини. Тому його жанрові живописні ро-

боти насичені тонким психологізмом на рівні з портретним живописом. На прикладі роботи «Останній акорд» можна спостерігати, як на картині розкривається дещо більше, ніж суто «зображальна» функція. Трагічний сюжет твору не вичерпується лише однією історією, яка легко читається глядачем. На полотні нема зайвих жестів, театральних поз персонажів та афектації, що дозволяли б нам поверхово прочитати сюжет.

Для цієї роботи характерне наповнення деталями, саме які і насичують зображення певним емоційним напруженням і психологічним навантаженням. Таким чином, ми маємо розгорнуту «розповідь», яка розкриває художню ідею І.Ф. Селєзньова.

Після жорсткої критики полотна «Останній акорд» А. Ертель, під час огляду творів «Звичайна історія» та «За уроком» (Перша весняна виставка 1893 року), зауважив, що в Києві І.Ф. Селєзньов перевершив усіх жанристів та є майстром прекрасної та серйозної школи.

Такі схвальні висновки мистецтвознавця залишають без сумніву, що це був художник, роботи якого відзначаються правдивістю, змістовністю образів та високою художньою майстерністю.



4. Наталія Гулінчук, студентка 1 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. О. Ю. Денисюк)

Золототкані шовкові пояси з колекції Національного музею у Львові ім. А. Шептицького

Ключові слова: золототкані шовкові пояси, колекція Національного музею у Львові імені А. Шептицького, колекція А. Шептицького, масове виробництво.

Тільки в останні десятиліття тема дослідження колекцій золототканих шовкових поясів, що зберігаються в Україні, почала привертати увагу науковців. Проте, сьогодні ще залишаються практично не досліджені колекції з регіональних музеїв, зокрема Львова.

У 2015 р. Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького представив виставку «На пошану Основника». Тут вперше були експоновані два золототканих пояси які зберігалися в особистій колекції А. Шептицького.

У наукових джерелах є згадки про те, що батько А. Шептицького колекціонував шовкові пояси. Про експонати з виставки відомо тільки, що А. Шептицький передав їх до музею в 1912 р.

Це два пояси, які були виготовлені на польській та білоруській мануфактурі. Порівняння двох експонатів виставки з аналогами показує певну закономірність, а саме: при сталій загальній композиції можуть викорис-

товуватися подібні орнаменти в різних поясах за місцем виготовлення, отже і пояси можуть бути наслідком масового виробництва.

У такому разі важливу роль відіграє колористика незважаючи на закономірність в орнаменті, вона в певній мірі визначає самотність та оригінальність поясів.

Дана робота може стати початком для більш ґрунтовного дослідження колекції шовкових поясів, яка належала митрополиту А. Шептицькому.



5. Катерина Дмитренко, студентка 1 курсу магістратури історичного факультету КНУ ім. Тараса Шевченка (наук. керів. П.М. Котляров) Використання сюжету Древа Єссеєва у західно-європейському мистецтві на прикладі опліччя церковного одягу з колекції музею Ханенків

Ключові слова: древо Єссея, родовід Ісуса Христа, іконографічні традиції, церковний одяг.

Древо Єссея, котре часто іменують як Коріння Єссея, або ж Лоза Єссея, є алегоричним відображенням родоводу Ісуса Христа. Метою дослідження є вивчення іконографічних традицій сюжету, їх інтерпретація на мало досліджуваному предметі – опліччя церковного одягу з колекції музею Ханенків, котре розміщувалося на казулі священнослужителя. Опліччя представляє сюжет Древа Єссея, котрий рідко зустрічається в оздобленні церковного одягу.

Частіше досліджуваний сюжет зустрічаємо в іконописі (як східної, так і західної християнських церков), фресках, мозаїці та книжковій мініатюрі. Несподіванкою виявилася досить бідна історіографія щодо інтерпретації родоводу в художній формі, а також щодо церковного одягу, на котрому варіації сюжету відтворювалися. Джерельною базою композиції Древа Єссея служила інформація із Книги пророка Ісаї, а також дані євангелістів Луки та Матвія.

У процесі дослідження предмету з'явилося припущення щодо ідентифікації персонажів на опліччі, знайдено аналогії в інших музеях світу.

Для наступного етапу дослідження поставлено завдання розширити кількість аналогій до предмета, вивчити технологію створення та матеріали подібних опліч, довести припущення щодо ідентифікації персонажів на виробі.



6. Наталія Дмитренко, бакалавр мистецтвознавства, студентка 1 курсу магістратури ФТІМ НАОМА(наук. керів. Л.С. Міляєва) Щодо атрибуції діадеми з с. Сахнівка Черкаської області з колекції Музею історичних коштовностей України

Ключові слова: діадема, атрибуція, Візантійська імперія, «Вознесіння Александра Македонського на небо», МІКУ.

ВМІКУ Сахнівську діадему (№ ДМ – 1783) атрибутовано як роботу ювеліра Київської Русі. Будь-які атрибуції, викладені в першоджерелах музеєм ігноруються.

Розглядаючи художньо-стилістичні деталі, стає очевидним, що на трапецієвидних щитках простежується те саме зображення, що і на зовнішній та внутрішній частинах іранського блюда з візантійськими емальми 11 ст. й гравіруванням, яке зберігається у скарбниці Сан Марко у Венеції.

Перлини діадеми продовжують традицію оздоблення творів декоративно-прикладного мистецтва Візантії. Простежується це на потирі патріархів кінця 10 – початку 11 століття зі скарбниці собору Сан Марко. В потирі наявне застосування різних технік – перегородчаста емаль та гравірування, і поєднання таких матеріалів, як золото, золочене срібло, емаль, перлини, сардонікс.

Вирішення волосся нагадує детальну проробку кучерів пророка Даниїла на емалях Пала д'Оро собору Сан Марко у Венеції. В останньому – пластини золота більш тонкі, що пояснюється рівнем полірування, умовами зберігання, які впливали на стан емалей.

На лорі – характерний для візантійських емальєрів метод накладання пластини формою спіралі в місцях згинання ліктів. Цей елемент наявний на короні Константина IX Мономаха, виконаній візантійським майстром, яка зберігається в Угорському Національному музеї в Будапешті. На діадемі наявні серцеподібні елементи, як і на угорській короні. Білі емалі мають відтінок сірого кольору, що пояснюється процесом потемніння через находження творів під землею.

Візантійська чаша 12 ст. з Державного Ермітажу частково зберігає сцену «Вознесіння». Як і на діадемі, герой – із розпростертими руками, зігнутими в ліктях, піднятими вгору. Елементи одягу нагадують лор з діадемі та повторюють його декоративні елементи: частина маніакія із прямокутною вертикальною частиною лора, на якій – такі ж ромбоподібні форми.

Рельєф Сан Доменіко в Нарні 12 століття дає підстави для порівняння із діадемою, бо тільки в цих творах можна простежити кулю, в якій розміщено героя.

Діадема є довершеним твором візантійського майстра і відтворює мотиви візантійської орнаменталістики.



7. Дар'я Добріян, магістр історії, аспірантка кафедри новітньої історії України КНУ ім. Тараса Шевченка (наук. керів. О.І. Петасюк)

Спогади Маргарити Мурашко як джерело дослідження постаті Олександра Мурашка

Ключові слова: джерело, спогади, Маргарита Мурашко, Олександр Мурашко, художник.

Важливим джерелом у дослідженні постаті Олександра Мурашка є спогади його дружини Маргарити, яку з певністю можна назвати першим біографом майстра. Залишені Маргаритою Мурашко записи досі не публікувалися, проте їх значення важко переоцінити. По-перше, вони були і залишаються чи не найважливішим джерелом для дослідників творчості митця. Свідченнями Маргарити Августівни послуговувалися Микола Бурачек, Дмитро Антонович, Юхим Михайлів, а Євген Кузьмін і Микола Прахов неодноразово цитували великі фрагменти її рукопису. По-друге, це єдині з нині відомих спогадів про Мурашка, де він постає не тільки як художник чи педагог, а як чоловік, батько й узагалі жива людина з усіма її достоїнствами та недоліками. По-третє, вони написані не просто дружиною живописця, а й очевидцем подій фатальної ночі з 14 на 15 червня 1919 року, — відтак проливають світло на трагічну загибель Мурашка, даючи можливість заповнити білу пляму в його біографії.

Блок спогадів Маргарити Августівни складається з двох рівних за обсягом, але різних за змістом і часовими межами текстів, кожен з яких має окрему назву та власну пагінацію. Перший («Воспоминания М. А. Мурашко. Катюше») охоплює майже чотири роки життя героїні від осені 1905-го до 19 квітня 1909 р., тобто від дня першої зустрічі Маргарити з Олександром аж до їхнього весілля. У другій частині («Воспоминания. Смерть Саши») йдеться про останні десять днів життя Олександра Мурашка — з 26 травня до 4 червня за старим стилем (з 8 до 17 червня за новим). Основну увагу авторка приділяє подробицям загибелі чоловіка.

Отже, записи Маргарити Мурашко — це унікальне джерело, яке дає змогу реконструювати невідомі й доповнити відомі факти життєпису портретиста, до того ж вони занурюють читача в атмосферу Києва кінця 1910-х років, передають дух тієї доби, демонструють побут, звичаї, традиції та захоплення київської інтелігенції.



8. Ігор Дудник, магістр мистецтвознавства, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.С. Міляєва)

Шрифти балабанівських друкарень

Ключові слова: шрифт, Гедеон Балабан, Симон Бузина.

Книги, що були видані у єпископських друкарнях в Стрятині та Крилосі відзначаються вишуканістю орнаментального оздоблення та надзвичайно цікавими шрифтами. Стосовно шрифтів саме стрятинських видань ми маємо конкретні свідчення в архівному документі «Скарга друкаря Симона Бузини у львівському гродському суді на львівського єпископа Гедеона Балабана...» від 24 травня 1603 р. У цій скарзі, зокрема, зазначено: «Владика забрав у Стрятині його [Бузини] власну друкарню, а також в Кракові, у ремісника, замовлені [друкарем] для себе інші літери, вирізані на сталевих штемпелях, для п'яти [видів] шрифту». Ми поставили собі за мету з'ясувати 2 питання: які саме це 5 видів шрифту, і хто був тим майстром, який їх виготовив.

Згідно з довідником А. Томашевського «Словолитники в Польщі», у кінці 16 — на початку 17 ст. у Кракові працював лише один гравер пуансонів — Конрад Форстер. І хоч А. Томашевський прямо не стверджує що К. Форстер вирізав пуанسونи стрятинських шрифтів, але зазначає: «Окрім латинських шрифтів — антиквових та готичних, Форстер вирізав та відливав також кирилівські та грецькі». Можемо припустити, що саме у К. Форстера замовляв «п'ять видів шрифтів» С. Бузина. Для відповіді на питання що саме це були за шрифти, оглянемо стрятинські видання.

У них наявні чотири комплекти рядкових шрифтів: великий устав — основний шрифт Службника 1604 р., два прямих півустава — середній та напівжирний (першим набрана передмова до Требника 1606 р., а другим його основний текст) та малий півустанов, що вживаний у колонтитулах Требника. Тобто, у стрятинських виданнях ми маємо «чотири види письма».

Цікава знахідка очікує нас у крилоському «Учительному Євангелії» 1606 р. — шрифт «погіршений чи помилковий» у точності співпадає з малим півустановом, яким набрані колонтитули стрятинського Требника. Тобто, один і той самий шрифт зустрічається у виданнях, які друкувалися одночасно у Стрятині і Крилосі. Таким чином, ми можемо не розмежовувати шрифти стрятинських Службника та Требника і крилоського Учительного Євангелія, і додати до згаданих чотирьох шрифтів п'ятий — основний шрифт Учительного Євангелія, який являє собою типовий півустанов.

Зрештою у балабанівських виданнях дійсно наявні «п'ять видів шрифту», про які говориться у скарзі Симона Бузини.



9. Юрій Іванченко, радник президії НАМ України, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керів. О.Л. Зосім)

Архітектура Києва 17 століття

Ключові слова: митрополит Петро Могила, італійський архітектор Октавіо Манчіні, Борисоглібська церква Братського монастиря, Хрестовоздвиженська церква на Ближніх печерах Києво-Печерської лаври.

Митрополит Петро Могила будував і оновлював храми протягом усього свого життя в Києві, до того ж здебільшого використовував на це власні кошти. На роботи він запрошував як іноземців, так і місцевих будівничих. Відомо, що в нього на службі протягом 1637–1638 рр. перебував італійський архітектор Октавіо Манчіні з Болонї, а храм Спаса на Берестовому розписували грецькі живописці. Однією з перших будівель у Києві, зведених Петром Могилою, була двоповерхова Борисоглібська церква Братського Богоявленського монастиря на Подолі. Тип двоповерхової церкви без бань існував у 17 ст. у Молдові та Україні, зокрема це Іллінська церква в Суботіві (1653), збудована Богданом Хмельницьким та Михайлівський собор у Переяславі (1648–1654), що мають вигляд радше світських, а не культових споруд. Будівництво Борисоглібської церкви Братського монастиря зумовлене заснуванням у ньому 1632 р. Києво-Могилянського колегіуму на базі Братської та Лаврської шкіл. Це була споруда з двоповерховим прямокутним у плані об'ємом, із двосхилим дахом. Трикутний західний фронтон об'єму прикрашав рельєф із зображенням Всевидачого ока в сяєві. Вікна другого поверху обрамляли наличники з трикутними сандриками й рустом. Зі сходу та заходу до основного об'єму були прибудовані притвор та апсида. З півночі та півдня споруду оточували одноповерхові галереї, стіни яких були декоровані горизонтальним рустом.

До речі, неподалік церкви стояв будинок, який належав Гальшці Гулевичівні, що пізніше використовувався як монастирська кухня. Борисоглібська церква діяла як конгрегаційний храм, у ній також містилася академічна бібліотека, що загинула під час пожежі 1780 р. У день смерті Петра Могили в цій церкві правили урочистий молебень на честь благодійників братства й колегіуму.

Хрестовоздвиженська церква на Ближніх печерах Києво-Печерської лаври, спорудження якої також пов'язують із Петром Могилою, зображена у первісному вигляді на малюнку Абрагама ван Вестерфельда 1651 р. та гравюрі Іллі до «Патерика Печерського» 1661 р. Будівництво її пов'язане з прагненням Петра Могили канонізувати преподобних української православної церкви, оскільки мощі багатьох із них знаходилися в Ближніх печерах. Це видовжена із заходу на схід однобанна споруда з притвором, відділеним від основного об'єму стіною з дверима – як в Успенській церкві у Львові (1621–

1629) чи в Михайлівському соборі у Переяславі (1648–1654). На гравюрі Іллі та малюнку Вестерфельда зображено маківку над вівтарною частиною, відкриту галереєю навколо центральної частини храму, трикутний фронтон над західним фасадом, оздоблений ренесансним орнаментом.



10. Катерина Кириллова, бакалавр мистецтвознавства, студентка 1 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. О.О. Рижова) Афонські ікони кінця 19–початку 20 ст. з колекції Свято-Троїцького Іонінського монастиря

Ключові слова: Афон, ікони, Свято-Троїцький Іонінський монастир, іконографія, іконописці, дослідження, 19 – початок 20 ст.

Афонська ікона в колекції Свято-Троїцького Іонінського монастиря представлена порівняно невеликим колом сюжетів, де переважають списки з шанованих ікон Святої гори: Богоматері «Параміфії (Втіха)» Ватопедського монастиря, «Троеручиці» Хіландарського монастиря, «Портагіссі (Вратарниці)», «Іверської» Іверської обителі, «Достойно Є» з Успенського храму Кареї і «Скоропослушниці» обителі Дохіар.

Стиль афонських ікон до кінця 19 століття має характерні риси: всі образи виконані на великих товстих кипарисових дошках; великі одноосібні зображення розташовані на позолочених або мальовничих фонах. Письмо афонської ікони багатопшарове, однорідне і гладке, мазки ніде не проглядаються. Важливе місце в техніці письма займають м'які світлотіньові переходи, що створюються за допомогою напівпрозорих лєсирвань; найбільш опуклі частини обличчя і фігури найбільш висвітлені.

Двухстороння ікона «Богоматір Достойно Є – Богоявлення» являє собою характерний приклад академічної традиції даного періоду; ікони «Богоматір Іверська» та «Богоматір Скоропослушниця» можна віднести до живоподібної іконописної традиції.

Характер ікон починаючи з 19 століття віддаляється від візантійської традиції і набуває рис східно-європейського академічного живопису. З 19 до другої половини 20 ст. був масовий приїзд слов'янських ченців, коли зводилися сотні дерев'яних церков (паракліс). Ченці, використовуючи традиції академічного та грецького живопису і традиційної візантійської іконографії, створювали велику кількість ікон у новому для Греції стилі. Це віяння існувало до кінця 20 ст.

Іконописні майстерні Свято-Пантелеїмонівського монастиря, Андріївського скиту і скиту Білозерка писали в стилі академічного письма, який далі став своєрідною візитною карткою афонського письма.

Особливо шановані ікони, що знаходяться в монастирях Афона. Вони стають об'єктом багаторазового копіювання та створення списків,

зазвичай пишуться ікони для паломників та на подарунок у храмі та монастирі.

Таким чином, по результатам візуального та бібліографічного дослідження можливо констатувати, що в афонських іконах 19 – початку 20 століття паралельно існувала академічна та «живоподібна» іконописна традиція, сформована грецькими та російськими живописцями на базі візантійської спадщини.



11. Аліна Кондратюк, кандидат мистецтвознавства, завідувач науково-дослідного відділу вивчення мистецької спадщини Нац. Історико-культурного заповідника «Києво-Печерська Лавра»
Розписи церкви Спаса на Берестові і проблеми стилю українського мистецтва першої половини 17 ст.

Ключові слова: церква Спаса на Берестові, розписи, монументальний ансамбль, стилістика, поствізантійське мистецтво, могилянська доба.

Розписи церкви Спаса на Берестові 40-х рр. 17 ст. – пам'ятка, що її виконано на території, що знаходилася на перехресті латинської і візантійської культур, у період, що отримав назву «Візантія після Візантії». У вітчизняній науці з приводу національного і географічного походження майстрів-виконавців стінопису храму існує кілька гіпотез. Більшість дослідників 19–20 ст. (І.А. Лашкар'юв, М.І. Петров, К.В. Шероцький, Г.Н. Логвин, В.А. Овсійчук, П.М. Жолтовський та ін.) вважали, що розписи виконано афонськими майстрами. Існує й цілком протилежний погляд: дослідники Д.В. Антонович, Л. Скоп припускали, що церква розписана «в старих українських традиціях», які лише вважалися за грецькі.

Нещодавно виникла гіпотеза, що авторами фресок Спаса на Берестові є православні грецькі «емігранти», котрі жили в суміжних до турецьких Балкан православних державах – Молдавському і Волоцькому князівствах. Цієї точки зору дотримуються учені В. Делюга і Є.П. Кабанець.

Дослідниці О.В. Лопухіна, О.В. Пігателева і В.Г. Ченцова приписують виконання розписів храму двом македонським грекам – Іоанну і Георгію, котрі у 1-й пол. 17 ст. успішно працювали в молдавських землях.

Незважаючи на значну кількість публікацій, проблеми атрибуції, стилю й особливостей системи розписів храму розкрито недостатньо. Актуальними залишаються питання – хто були виконавці цього видатного монументального ансамблю доби Петра Могили і якими були джерела натхнення для розписів. Крім того, нині доступна для дослідження по-

рівняно невелика частина живопису могилянської доби, більшість композицій 40-х рр. 17 ст. перебуває під записами. Проаналізувати цілісний ансамбль буде змога тільки після повного розкриття розписів.

З точки зору стилістики розписи церкви Спаса не були чимось оригінальним і відображають загальний досить високий рівень малярства поствізантійської традиції в 1-й половині 17 ст. Вони підтверджують тезу про те, що поствізантійське мистецтво не мало національного характеру. Водночас, цей монументальний ансамбль навряд чи можна пов'язати з впливом самої лише афонської традиції. Ранньомодерна доба у Східній Європі – період, коли внаслідок західних впливів, відбувається прорив в іконографії мистецтва Східної Церкви. Відбувається також і зворотне явище – вплив візантійського мистецтва на латинську культуру. Поствізантійське мистецтво у Центральній і Східній Європі було доволі однорідним, ця величезна територія мала до певної міри спільні художні принципи. Розглядаючи в цьому контексті монументальний ансамбль церкви Спаса на Берестові, можна стверджувати, що пам'ятка є яскравим прикладом мультикультурних впливів: тут воєдино злилися поствізантійська традиція, мистецтво італійського Відродження і навіть маньєризму.



12. Анна Коржева, викладач ЛДКДУМ ім. І. Труша, аспірантка ЛНАМ (наук. керів. Ю.О. Бірюльов)

Стилістичні та композиційні особливості надгробних скульптурних портретів Сенявських із замкового костелу св. Трійці в Бережанах у контексті розвитку Ренесансу

Ключові слова: Сенявські, замковий костел Св. Трійці в Бережанах, надгробний скульптурний портрет, Ренесанс.

Ренесанс у українському мистецтві став часом становлення і розвитку реалістичного портрета. У цьому жанрі утверджувалася людська особистість, а через її пізнання усвідомлювалося розуміння тісного зв'язку людини з навколишнім світом.

Скульптурний портрет у мистецтві Ренесансу активно розвивався в надгробному зображенні. Шляхетський надгробок відзначався пишню декорованими формами і нагадував фасад ренесансного палацу, де на підвищенні в ніші розташовувалась постать людини в лежачій позі. Померлий був представленим готовим до дії, з прагненням слави та вдячної пам'яті нащадків. Про смерть нагадував лише напис. Знатне походження скульптори фіксували в геральдичних та символічних емблемах, знаках

суспільного становища, що включалися в багате декоративне обрамлення надгробка.

Довершеними зразками ренесансних скульптурних портретних зображень є мармурові надгробки шляхетського роду Сенявських із замкового костелу Св. Трійці в Бережанах (вважався одним із кращих костелів-усипалень Речі Посполитої 16 – 17 ст.; сьогодні перебуває в стані руїни). Багата архітектура п'яти надгробків-фасадів практично не збереглась, частково відліли вісім скульптурних постатей Сенявських. Різні дослідники (М. Гембарович, В. Лозинські, М. Мацішевські, Т. Маньковські, Ю. Чернецькі, В. Овсійчук) називають їх авторами Генріха Горста, Германа Гутте та Яна Пфістера. Досі питання авторства надгробних скульптурних постатей Сенявських, більшість з яких представлені в експозиції колишнього монастиря капуцинів (сьогодні фондосховища Олеського замку), залишається суперечливим.

Надгробні скульптурні портрети Сенявських виконані в дусі італійського Ренесансу. Впливи Північного Ренесансу проявилися в увазі до деталізації та надмірній декоративності фасадів надгробків. Композиційна побудова надгробків дещо схожа, повторюються пози, обладунки, атрибути. Ця ритміка повторень справляє враження мужньої і впевненої в собі сили лицарів-воїнів, чому також сприяє узагальнене моделювання об'ємних фігур. Найбільш одухотвореним є зображення Анни Сенявської.

Стилістичне та композиційне вирішення надгробних скульптурних портретів Сенявських із замкового костелу Св. Трійці в Бережанах репрезентує ідею перемоги життя над смертю, що виходила зі світогляду Ренесансу.



13. Марта Москаль, науковий співробітник Львівської філії ННДРЦУ, аспірант ЛНАМ (наук. керів. М.Р. Студницька)

Зображення святих воїнів на печатках давньоруських князів

Ключові слова: святий воїн, князь, іконографічний тип, печатки.

Культ святого воїна посідає визначне місце в ієрархії святих, відіграючи внаслідок суспільну роль, оскільки їх вважали захисниками та небесними заступниками, патронами князів та покровителями міст і держав. Ще у Візантійській імперії набуло популярності шанування святих воїнів серед верхівки влади. Святі воїни прикрашали імператорські символи влади, на честь їх споруджували храми та створювали пам'ятки мистецтва.

Наслідуючи візантійську культуру, образи святих воїнів втілювалися в поставах давньоруських князів як їх заступників та покровителів. З прийняттям християнства виникла потреба у створенні культу наці-

ональних святих, функцією яких було охороняти князя та допомагати йому у захисті рідної землі.

При хрещенні кожен з князів отримував ім'я свого патрона – святих воїнів Юрія (Володимир Великий, Ярослав Мудрий, Юрій Долгорукий, Юрій Дмитрович Звенигородський, Юрій Андрійович, Юрій Львович Галицький, Юрій Всеволодович Холмський та ін.), Дмитрія (Ізяслав Ярославович, Всеволод Юрійович), Теодора Терона та Теодора Стратилата (Мстислав Володимирович, Мстислав Юрійович, Мстислав Ізяславович, Мстислав Ростиславович, Мстислав Давидович (старший), Мстислав Давидович (молодший), Ярополк Ростиславович, Мстислав Мстиславович Удаваний, Ярослав Всеволодович, Олександр Ярославович Невський), Михаїла (Ізяслав Святополк, Ростислав I Мстиславич). Саме зображення цих святих воїнів з'являється на актових печатках та монетах перелічених вище князів.

Серед іконографічних типів, які представлені на печатках князів, було: поясне зображення воїнів в повний зріст, верхи на коні, пронизуючи списом змія. Святих зображували в повному військовому спорядженні зі зброєю в руках. На звороті печаток могло бути зображення іншого святого, Богородиці чи Христа Вседержителя, рідше багатопелюсткової розетки або рівностороннього хреста.



14. Аліна Мулик, художник-реставратор Львівського музею історії релігії, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Д.О. Янковська)
Настінний живопис «Тіло Божої Матері, виставлене на оздобленому катафалку під балдахіном розкритим янгелами, що літають у повітрі» Станіслава Строїнського у вівтарній частині Вознесенського храму домініканського монастиря у Підкамені

Ключові слова: настінний розпис, Успіння, Підкамінь, Станіслав Строїнський.

Традиційно ікона Успіння Богородиці зображає Марію, яка лежить на смертному одрі, молитовно склавши руки. Ложе Богоматері прикрашено розкішними тканинами, навколо Марії стоять апостоли, що скорботно чекають Успіння Пресвятої Богородиці. Поряд зображують Христа, який тримає на лівій руці немовля, що символізує душу померлої Богородиці. Існує багато зображень Успіння, композиція яких спрощена, позбавлена певних елементів. Так відсутній Христос, і ми бачимо лише сце-

ну Оплакування, або зображено тільки двох апостолів – Петра і Павла. У палестинській іконографії важливим елементом є ангели, які спускаються з небес, щоб прийняти душу Марії.

Станіслав Строїнський зображує Богородицю на одрі, оточену лише ангелами. У центрі – горизонтальне ложе, на якому лежить Марія, її обличчя зображене у профіль, руки складені на грудях в молитовній позі. Над Нею – пурпуровий балдахін, який привідкривають глядачеві ангели, що літають навколо у повітрі. Перед ложем Марії, в характерній для автора манері «квадратуризму» зображена пишна балюстрада сходів, прикрашених вазонами з квітами й фруктами. Вгорі на балясинах – подушки з китицями. На лівій подушці – геральдична корона, символ Богородиці, як Цариці Небесної, а на подушці справа – лілія як символ непорочності Марії.

Отже, популярний в малярстві сюжет Успіння Богородиці, в настінному живописі «Тіло Божої Матері, виставлене на оздобленому катафалку під балдахіном, розкритим ангелами, що літають в повітрі» Станіслава Строїнського у Підкамені не є строго витриманим в іконографічній традиції західної чи східної церков, а виявляє яскраву індивідуальність майстра доби бароко.



15. Ганна Решетньова, магістр мистецтвознавства, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.С. Міляєва)

Фарфорова дарохранильниця з заводу Міклашевського. Спроба реконструкції

Ключові слова: фарфоровий завод Андрія Міклашевського, іконостас Покровської церкви с. Волокитине, порцелянова дарохранильниця з Покровської церкви.

Фарфоровий завод Андрія Міклашевського проіснував менше тридцяти років, але залишив по собі велику кількість неперевершених виробів, пластичну та естетичну манеру яких не вдалося перевершити жодній українській порцеляновій мануфактурі другої половини 19 сторіччя.

Одним із шедеврів заводу став іконостас і церковне начиння, виконані для Покровської церкви села Волокитине, яку було нещадно знищено в середині 20 ст. На щастя, фотографії інтер'єру, хоч і в невеликій кількості, збереглися. Таким чином, мистецтвознавці, по «крихтам» з музейних збірок, можуть умовно реконструювати вигляд храму зсередини.

Та не слід забувати про неописані приватні колекції, де також зберігаються вироби даного заводу. На жаль, маючи свого часу обмежений візуальний ряд, при дослідженні однієї з приватних збірок порцеляни, ми не змогли встановити призначення виробу, який власники характеризували

як «Вавилонська вежа». Виріб заввишки близько 40 см завдяки своїй конструкції з декоративними прорізами, нагадував ароматницю або посуд для зберігання церковних пахощів – кадильницю. Ця думка висувалася лише як припущення, адже жодних ознак від фіміяму або ладану на білосніжній порцеляні зсередини помічено не було.

Пошуки привели до архівних фондів, в одному з яких було віднайдено фотокартку із зображенням порцелянової дарохранильниці з Покровської церкви села Волокитине, досі, як відомо, ніде не опублікованої. Шляхом аналізу, стало очевидним, що видовжений пірамідальний порцеляновий виріб з приватної колекції є центральною частиною, віссю дарохранильниці, яка вважалася втраченою.

Публікація оригінальної монохромної фотокартки в поєднанні з її наявною кольоровою частиною дасть змогу візуально відтворити даний об'єкт. А звернення до приватних збірок, можливо, допоможе виявити ще ряд невідомих донині деталей, з яких складалася дарохранильниця. Таким чином, порцеляновий сакральний шедевр буде остаточно реконструйовано.



16. Ольга Рыжова, кандидат искусствоведения, реставратор станковой и масляной живописи первой категории и ведущий научный сотрудник отдела научной реставрации и консервации Нац. историко-культурного заповедника «Киево-Печерская Лавра»

Митра-корона как особенность иконографии образа Иисуса Христа в иконописи Киево-Печерской Лавры конца 17 – начала 19 в.

Ключевые слова: митра-корона, изображение Иисуса Христа, лаврская икона, иконография.

В статті представлений искусствоведческий анализ изображения Иисуса Христа в иконописи Киево-Печерской Лавры конца 17 – начала 19 века.

Исследованы иконы с образом Иисуса Христа из лаврских иконостасов конца 17 – начала 19 века: пещерной церкви (1691) Прп. Варлаама Печерского, церкви Воздвижения Честного Креста (1700), Троицкой надвратной церкви (1734–1735), пещерных церквей Прп. Феодосия Печерского (1760–1762) и церкви (1802) Рождества Христова. Для сравнения привлекаются архивные фотографии иконостаса (1784) церкви Рождества Богородицы и иконостаса (1741–1742) церкви Всех Святых над Экономическими воротами.

Анализ композиции икон и фрагментов Евангельских текстов позволил выявить особенности изображения, присущие иконографии Спасителя в иконописи Киево-Печерской Лавры конца 17 – начала 19 века. На всех рассмотренных иконах Иисус Христос представлен в иконографическом типе Пантократора. Используются несколько вариантов композиций: изображение фигуры в рост, поколенное изображение и Христос, сидящий на престоле. Евангелие в руках Спасителя всегда открыто; тексты, представленные на развороте Евангелия, указывают на Христа как на Первосвященника и Судию.

На иконах местного ряда иконостасов из церкви Воздвижения Честного Креста (1700), церквей Прп. Феодосия Печерского (1760–1762), церкви (1802) Рождества Христова и иконостаса (1784) церкви Рождества Богородицы Христос изображен в митре-короне, увенчанной крестом.

Митра является головным убором архиереев Восточной Церкви при совершении богослужения, и данное правило основывается на греческой практике. Митры, увенчанные крестом, носили только Святейший Патриарх и митрополиты. Митра-корона является разновидностью православной митры и ее отличительным признаком является нижний поясик из двенадцати лепестков, а также похожесть по форме на короны византийских царей последнего периода империи. Митра-корона, увенчанная крестом, как часть богослужебного облачения Иисуса Христа является дополнительным указанием на первосвященнический аспект Его служения.

Митра-корона как иконографическая деталь образа приобретает особое звучание, если помнить о том, что иконы с изображением Христа ранее находились в местном ряду иконостасов пещерных (!) храмов и были предназначены, прежде всего, для монашествующих духовных лиц. Отсюда следует, что в иконографии Христа, изображение которого размещается в местном ряду иконостасов пещерных храмов Лавры, делается акцент на Его архиерейском служении как главы Церкви земной и небесной.



17. Богдан Скрипка, бакалавр мистецтвознавства ФТМ НАОМА До питання мініатюристів Київської псалтирі

Ключові слова: мініатюра, давньоруське мистецтво, художня майстерня, порівняльний аналіз, техніка та авторська манера, іконографія.

«Исследование о Киевской Псалтири» Г.І. Вздорнова лишається єдиним ґрунтовним дослідженням цієї видатної пам'ятки давньоруського мистецтва, проте, залишає відкритими низку питань, одним із яких є проблема майстрів мініатюр Псалтирі, а саме їх кількість: Г.І. Вздорнов достеменно не наважується вказувати певне число.

Для встановлення факту роботи над ілюмуванням рукопису цілої низки майстрів було проведено детальний порівняльний аналіз мініатюр. Окрім стилістичних відмінностей дослідження спиралося на історичні відомості, іконографічний аналіз, порівняння з аналогами, дослідження техніки рисунку, а також якість та наявний стан фарби і методи її застосування. На разі, результатом дослідження є визначення п'яти мініатюристів Псалтирі.

Один з них є автором понад тридцяти мініатюр, напрочуд висока якість виконання яких свідчить про видатний талант цього художника, який звертався до архаїчних іконографічних схем, але полюбляв сміливі, динамічні ракурси та неодмінно індивідуалізував обличчя своїх персонажів. Якість та кількість мініатюр, виконаних цим «високим майстром» можуть свідчити, що він міг бути керівником майстерні.

Низка схожих за манерою виконання мініатюр, але не настільки довершених, певно, належить його учням. Серед цієї категорії виділяється група зображень, що мають свої характерні риси. Цього художника можна умовно назвати «чорно-золотим» через активне використання чорної фарби, а також золота для написання асестів.

Значна кількість мініатюр виконана майстром, манера якого настільки відрізняється від манери вищезгаданого «високого майстра» та його учнів, що це дозволяє казати про те, що він мав у майстерні не менший авторитет. За надмірну простоту у всьому, що може характеризувати мініатюру – від композиції, до скупості зображувальних засобів – цього майстра можна умовно назвати «примітивістом».

Також вирізняється автор, що працював у схожій, але більш детальної манері, якого можна назвати «темним майстром», через колорит його малюнків.

Найбільш загадковою залишається постать художника, якому належать лише дві мініатюри: його манера зображення людського обличчя своєю «живописністю» напрочуд подібна до манери Феофана Грека та іконопису Новгородської школи.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що над ілюстраціями Київської Псалтирі працювала ціла низка майстрів, що, ймовірно, належали до однієї великої майстерні, факт наявності якої та високий рівень виконання такого коштовного замовлення дозволяють стверджувати, що Київ наприкінці 14 ст. не перебував у тотальному занепаді і його культура зберігалась на певному рівні, що суперечить позиції Г.І. Вздорнова, який писав про занепад.



18. Олександра Шевлюга, магістр мистецтвознавства, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.С. Міляєва)
Взаємозв'язок дійсних чинів доби Київської Русі та українських молитовних рядів 14 – середини 16 ст.

Ключові слова: іконостас, «Деїсис», молитовний ряд, дійсний ряд.

Незважаючи на те, що дійсний ряд українського іконостаса 15–16 ст. достатньо досліджений, питання витоків та формування молитовного чину 14 – середини 16 ст. лишалося досі не з'ясованим. Проте, всі спостереження щодо утворення молитовного чину українського іконостаса цього часу ніяк не пов'язувалися з «Деїсисами», побутували в Київській Русі.

Таким чином, пам'ятки мистецтва княжої доби виявляють широкий спектр різноманітних дійсних композицій. Нами доведено, що дійсні чини княжої доби мали потужний вплив на еволюцію молитовного ярусу іконостаса 14 – середини 16 ст. Про існування в Києві вже в кінці 11 – на початку 12 ст. дійсного ряду з п'яти ікон у вівтарній перегороджі свідчить Києво-Печерський патерик. Серед головних характеристик «Деїсисів» Київської Русі, які притаманні й українським рядам 14–16 ст., можна назвати:

- повнофігурність представлених персонажів;
- Триморфон та Пентаморфон;
- Пентаморфон та апостоли Петро і Павло;
- багатофігурність композицій;
- присутність євангелістів серед адоруючих;
- введення святих на замовлення ктиторів;
- центральна постать Христа представлена в іконографічних типах «Христос на престолі» та «Христос Вчитель» («Милостивий»).

До творів Київського періоду, які демонструють розвинутість «Деїсису», належить київська золота князівська діадема другої половини 12 ст., київська рельєфна стеагітова іконка 12–13 ст., різблення на західному фасаді Георгіївської церкви у Юр'єві-Польському (за Г. Вагнером робота галицьких майстрів), золота гривня з емалевим «Деїсисом» 12–13 ст. з Кам'яних Бродів, хрест Єфросинії Полоцької 1161 р. київського майстра Лазаря Богши, золоті емалеві медальйони київської школи другої половини 13 ст. (за Т. Макаровою) з епітрахилі митрополита київського Олексія (1354–1378) та ін. Наведені приклади виявляють неперервний іконографічний та змістовний зв'язок між дійсними композиціями Київської Русі та українськими молитовними рядами 14 – середини 16 ст.



19. Катерина Шиман, студентка 4 курсу факультету живопису НАОМА (майстерня М.Є. Гуйди)
Символіка та значення українського національного декоративного Петриківського розпису

Ключові слова: Петриківський розпис, семантичні засоби, композиційні елементи, формотворення, знакове письмо.

Зародження Петриківського розпису вважається кінець 18 ст. Сталося це у селі Петриківка Дніпропетровської області, звідки, власне, і пішла сама назва.

Відчуття потреби у відображенні краси навколишнього світу та прагнення зберегти її попри сезонні зміни узагальнило образи у систематичні зображення. Окрім граматики і функціонально-ужиткової інформації, пов'язаної із безпосереднім використанням розписаних предметів декоративно-прикладного мистецтва, у них зберігаються семантичні засоби – відомості національної, соціальної, магічної, образної орієнтації. Основні носії широкого спектру інформації – композиційні елементи форми твору (знак, символ, метафора, алегорія, емблема) та оздоблення. Усі вони є семантичними засобами, мають переважно зображальну структуру, а закономірності їх поєднання нагадують синтаксис. Метафора, знак і символ – тісно пов'язані між собою функціональним змістом. На думку дослідників, Петриківський розпис бере свій початок від тих традицій орнаментики, яка широко використовувалася у побуті українців ще за язичницьких часів.

Основними знаковими елементами у формотворенні Петриківського розпису є «зернятко», «ягідка», «протягнутий мазочок або гребінець», «виписка», «продавка», «перехідний мазок», які утворюють складові деталі: «цибулька», «горішок», «пірчастий листок», «зубчастий листок» «листок з перехідним мазком» тощо.

У деякій мірі зміст зображуваного всотав символічне значення з матеріалу, що його використовували для виготовлення фарб. Наприклад, калина (її сік надавав пурпурово-червоне забарвлення), символізувала жіночу красу, родючість. Зображення квітів мальви – дівочої краси, ромашки – чистоти та цнотливості; дуб символізував чоловічу міць та рішучість.

Слід зазначити, що художній символ відрізняється від інших семантичних засобів, зокрема від художнього знака. Якщо перший наділений полісемантичністю, то другий має переважно одне основне значення. Твір декоративно-прикладного мистецтва може існувати і як знак завдяки неподільності власного змісту.

Зрештою, таке знакове письмо створене пращурами на засадах етичних, естетичних і пізнавальних, цілком співпадає з функціональним призначенням побутових речей. Це і є джерелом петриківського розпису,

Секція 1. Проблеми вивчення українського мистецтва від давнини до 19 ст.

який є степовим різновидом знакового письма, розвинутим до вершин творчості в доробках Т. Пати, Г. Павленко і т.д. У цьому довелось переконатись на власному досвіді, професійно займаючись розвитком петриківського джерела, техніка виконання якого вдосконалюється з кожним наступним поколінням.



20. Оксана Широка, магістр сакрального мистецтва, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Р.Р. Косів)

Іконографія та символіка Акафіста Господа нашого Ісуса Христа у сакральному мистецтві 17–18 ст.

Ключові слова: Акафіст Господа нашого Ісуса Христа, іконографія неділь П'ятидесятниці, іконографія чудес Христових, стародруки, гравюра, стінопис, бароко.

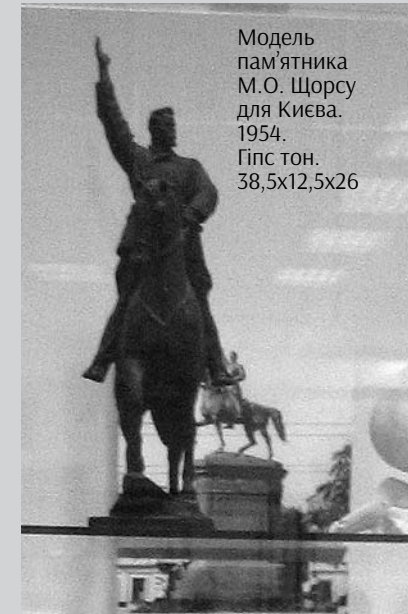
Іконографія Акафіста Господа нашого Ісуса Христа є унікальним явищем у східно-християнському та світовому мистецтві. На відміну від іконографії Акафіста Пресвятої Богородиці, що активно розвивалася у гравюрі, іконописі та стінописі українських храмів 17–18 ст., маємо лише поодинокі зразки зображення Акафіста Господа нашому Ісусу Христу, наприклад, на гравюрах українських стародруків, виданих друкарнею Києво-Печерської лаври у 17–18 ст. та у стінописі церкви Св. Юрія у м. Дрогобич, Львівської області, 17 ст. Дана іконографія має синтетичний характер, оскільки ілюструючи 25 кондаків вона об'єднує сюжети, котрі входять до різних іконографічних циклів, наприклад, зображення чудес Христових, ілюстрування неділь П'ятидесятниці та мають самостійну іконографію. Такі сюжети, як «Зцілення розслабленого», «Зцілення сухорукого», «Оздоровлення кровоточивої» відомі ще у ранньохристиянському мистецтві катакомбного та візантійського періоду, тому у період 17–18 ст. вони лише отримали нову, барокову інтерпретацію. Ілюстрування неділь П'ятидесятниці, як окремого ярусу в іконостасі було запроваджено малярем Жовківського осередку Іваном Рутковичем в іконостасах другої пол. 17 ст. з Волиці-Деревлянської та Крехова. Об'єднання таких різних сюжетів у єдиний цикл Акафіста Господа нашому Ісусу Христу пов'язане не лише з текстом самого Акафіста, а й з активним розвитком проповідницької та полемічної літератури (праці А. Радивиловського, І. Галятовського та ін.). Дана іконографія потребує ґрунтовнішого дослідження, оскільки питання її поширення та подальшого розвитку залишаються нез'ясованими.



Скульптури Михайла Лисенка, викрадені з виставки його творів



Ескіз монумента «Революція» для Києва. 1966. Оргскло тон. 21x15x10,5



Модель пам'ятника М.О. Щорсу для Києва. 1954. Гіпс тон. 38,5x12,5x26



Ленін у кріслі. 1951. Оргскло тон. 27x16x18,5



Модель пам'ятника С.А. Ковпаку. 1971. Оргскло тон. 31x16x12,5



Ескіз монумента революції для Києва. 1966. Оргскло тон. 21x15x10,5

Учасники секції 2-1 (зліва направо): Ганна Решетньова (голова), Тамара Гончаренко, Нікіта Дмитренко, Ольга Буднікова, Марина Стрельцова, Надія Павліченко



Учасники секції 2-2: Юлія Каменецька, Юлія Майстренко-Вакуленко (голова), Лада Наконечна, Вероніка Зайцева, Анна Пузиркова



Виступ Кетевані Маркарової



Особливості художньої мови
Тетяни Голубівської
початку 2000-х років та
сьогодення

Виступ
Марини
Стрельцової



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

Голови: аспірант кафедри ТІМ НАОМА Ганна Олексіївна Решетньова, кандидат мистецтвознавства Єлизавета Сергіївна Герман та кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка НАОМА Юля Вячеславівна Майстренко-Вакуленко

1. Ганна Андрес, кандидат історичних наук, доцент кафедри ТІМ НАОМА Перспективи організації співпраці і взаємодії «ВНЗ – дитячі школи мистецтв» у галузі мистецької освіти

Ключові слова: школи мистецтв, вищі навчальні заклади, освіта, інноваційні підходи, спільні проекти, абітурієнти.

Культурна політика як і будь-яка інша сфера державної діяльності має свої пріоритети і серед них: збереження культурного потенціалу і культурної спадщини країни, удосконалення системи художньої освіти, забезпечення наступності розвитку національної культури поряд з підтримкою культурної розмаїтості, із збереженням рівноваги між традиціями та інноваціями. Без цього говорити про правильний, високого рівня розвиток країни здається неможливим. Мистецька освіта починається з родини та школи мистецтв. Значення в цьому процесі вищих навчальних закладів також посідає вагомe місце.

Школи естетичного розвитку і мистецтв працюють за різними напрямками. Здебільшого, спостерігається комплексний підхід, що дозволяє школярам отримувати базові знання і навички, із врахуванням особистих бажань і здібностей – музичне, образотворче, хореографічне та театральне мистецтва. В Україні школи естетичного виховання та школи мистецтв об'єднують декілька художніх напрямів. Кількість установ, що здійснюють таку підготовку в Україні (за даними 2009 – 2013 рр.), становила близько 1460 і на сьогодні спостерігається тенденція їх скорочення.

Мистецькі школи, як установи, покликані вирішувати завдання підготовки освіченого громадянина та майбутнього потенційного фахівця.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

Подібні установи забезпечують можливість отримання професії в сфері культури і мистецтва. По закінченню школи випускникам видається відповідний документ про освіту – атестат або свідоцтво. У деяких країнах цей документ дає право на продовження навчання.

Після закінчення шкіл мистецтв не всі діти продовжують професійну освіту в галузі культури. Характерним явищем є те, що кількість випускників значно перевищує кількість вступників на мистецькі спеціальності. Тому значно зростає роль вищих навчальних закладів у процесі заохочення потенційних абітурієнтів. Необхідно активізувати процес встановлення тісних партнерських відносин між ВНЗ та школами, а також профільними закладами – такими як музеї. Загальні зусилля мають бути сконцентровані на підготовці компетентної аудиторії.

Розширюються форми практичної освітньої діяльності з дитячою та підлітковою аудиторіями в музеях. Музеї, з одного боку, дають можливість молоді долучитися до справжніх творів мистецтва, а з іншого – формують майбутнього музейного відвідувача. Учні, в свою чергу, отримують можливість у доступній формі навчатися на найкращих зразках минулого. Активізація виставкової діяльності, впровадження нових розважально-освітніх програм сприяють розвитку творчих навичок дітей. Такі форми активно використовуються в Національному художньому музеї України, Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків та ін.

Виникає питання, що можуть запропонувати ВНЗ? Необхідність тісної співпраці з дитячими школами мистецтв, здійснення профорієнтаційної роботи, розширення практики проведення спільних заходів не викликає заперечень. Така співпраця дасть можливість студентам практично реалізувати здобуті теоретичні знання та продемонструвати учням діяльність профільного навчального закладу. В результаті це допоможе у формуванні професійно підготовленої аудиторії абітурієнтів, забезпечить спадкоємність на всіх рівнях мистецької освіти.



2. Ольга Буднікова, мистецтвознавець, доцент кафедри суспільних наук КНУТК і ТБ ім. І.К. Карпенка-Карого. Інститут екранних мистецтв

Анімаційне зображення, образ і техніка (на прикладах студентських робіт)

Ключові слова: анімаційне зображення, матеріали для анімації, студентські роботи.

У роботі над анімаційним фільмом зображення відіграє вирішальну роль у вираженні самої ідеї та створенні образів персонажів.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

Якщо розглядати різні матеріали для анімації, як-от пластилін, ляльку чи інше, то слід, перш за все, визначити, яке враження буде справлене на глядача, враховуючи поточне ставлення до різних технік, та супутні асоціації.

Найскладніше працювати з ляльковою анімацією, оскільки досягнення певної достовірності потребує чималих зусиль. Студенти рідко її використовують в своїх роботах з образотворчого мистецтва.

Малюнок анімація найбільш розповсюджена при створенні учбових робіт, враховуючи, що майже всі студенти-режисери анімаційного фільму мають художню освіту. Можливості малюнокової анімації для створення образу достатньо широкі. Це класична (традиційна) анімація, що являє собою почергову зміну малюнків.

Студенти часто використовують і комп'ютерну анімацію, яка створюється за допомогою спеціальних програм.

При виконанні завдання з оживлення картини студенти мають звернути увагу на композицію, сюжет, колористичне та світло-тональне вираження, техніку написання картини.

Такі практичні завдання мають на меті допомогти студентам краще втілювати основи образотворчого мистецтва в своїх анімаційних роботах.

Представлені роботи:

- Кабаєва Таня – «От и До»
- Осипова Дарія – «Колискова»
- Потьомкіна Альона – «Посмішка моєї блондинки».



3. Игорь Введенский, кандидат психологических наук, доцент Академии психологии и педагогики Южного Федерального университета. Ростов-на-Дону

Гетеротипия или другие пространства графики А.П. Аксинина (1949–1985). Методические подходы к изучению творческого наследия

Ключевые слова: графика, пространство, гетеротопия, А. Аксинин, Мишель Фуко, Анри Лефевр, Фредрик Джеймисон, Ален Бадью.

А творческое наследие которого лишь в последнее десятилетие стало привлекать внимание историков искусства, арт-критиков и кураторов. Это время, когда в гуманитарных исследованиях, в культурологии и в гуманитаристике происходит становление «пространственного поворота», который находится в тесной связи с постструктурализмом, а так-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

же с растущим пониманием того, что пространственные диспозиции и пространственный контекст являются неотъемлемой частью любого знания, а пространство является одним из первичных феноменов человеческого мира. По мнению Уарфа и Ариас «пространственный поворот», происходящий в последнее десятилетие, связан, во-первых, с глобализацией, подорвавшей привычный образ евклидова пространства; во-вторых – с развитием интернета, а в-третьих – с тем фактом, что многие проблемы нынешнего мира изменили наше представление о глобальном и локальном. Если обратиться к графическим листам Александра Аксинина, можно обнаружить, что изображенные на них предметы, персонажи, события, различные знаки и символы являются лишь инструментами и «кирпичиками» построения своеобразных «других пространств». Этот термин наряду с «гетеротопией», предложенный еще в 60-х годах прошлого века Мишелем Фуко, получил широкое применение в наше время, как в архитектурной теории и урбанистике, так и в культурной политике, и в современном искусстве (гетеротопии была посвящена Первая биеннале современного искусства в городе Салоники). Анри Лефевр в своей работе «Построение пространства» хотя и, в большей степени, посвященной урбанистике и социальным пространствам, вместе с тем выделяет и так называемое «концептуализированное пространство», связанное с современным искусством и с художественной практикой репрезентаций. Фредрик Джеймисон в качестве ведущей категории современной эстетики предлагает «когнитивную картографию», понимая под эстетикой – опыт современного существования человека в мире. А проект когнитивного картирования по Джеймисону «тесно связан с понятием некоторой (нерепрезентируемой, воображаемой) глобальной социальной тотальности, которая должна быть картирована. Важной для изучения и постижения графических работ Аксинина также представляется книга Алена Бадью «Малое руководство по инэстетике», в которой искусство рассматривается как пространство, в котором производятся идеи и истины, а «инэстетика описывает внутрифилософские эффекты, производимые независимым существованием произведений искусства».



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

4. Елизавета Герман, мистецтвознавець, незалежний куратор Сучасний мистецтвознавчий погляд на радянську монументальну мозаїку 1960–1980-х років. За мотивами проекту Decommunised: Ukrainian Soviet Mosaics

Ключові слова: фотограф Євген Нікіфоров, монументальне мистецтво 1950–1980 років, декомунізаційні закони.

Доповідь базується на матеріалах майбутньої книги-альбому українського фотографа Євгена Нікіфорова, що виходить друком у січні 2017 у видавництві «Основи» за редакцією Є. Герман та О. Балашової.

Фотограф Євген Нікіфоров провів три роки, подорожуючи регіонами України (в тому числі деякими тимчасово окупованими територіями) в пошуках найбільш цікавих творів монументального мистецтва (мозаїки, фресок, сграфіто, рельєфних панно) періоду 1950–1980 років. За результатом дослідницьких подорожей було відвідано близько 110 населених пунктів, виявлено та сфотографовано більше 1000 уцілілих творів. Частину їх не вдалося атрибутувати за допомогою літературних джерел, наявних у київських фондах. Авторство частини творів було встановлено у ході роботи з архівами та спілкування зі співробітниками художніх інституцій на місцях. Деякі з уже відзнятих робіт були знищені або закриті незабаром після фотозйомки через так звані декомунізаційні закони, які забороняють комуністичну символіку, або в ході планового ремонту будівель.

Необхідно зазначити, що попри час та історичний контекст їх створення, «ідеологізованість» багатьох сюжетів, втілених у мозаїці, сьогодні ставиться під питанням та потребує глибшого аналізу з позиції актуального мистецтвознавства. Попри ретельний контроль державною пропагандою, багатьом монументалістам вдалося розробити візуальну мову, що виходила за рамки соцреалістичного канону.

Сьогодні українські мозаїки радянської доби служать не лише важливими свідченнями нещодавньої історії країни, а й ілюструють важливу сторінку історії мистецтва 20 століття в цілому.



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

5. Тамара Гончаренко, мистецтвознавець, старший науковий співробітник Запорізького художнього музею Кураторський проект «Митці – благодійники сучасної України» та глядацька рефлексія

Ключові слова: кураторський проект, митці-благодійники, українське сучасне мистецтво, музейна колекція, виставка, глядач.

29 вересня 2016 року з нагоди 45-ліття з дня заснування Запорізького художнього музею відбулася успішна презентація кураторського проекту «Митці-благодійники сучасної України», що став знаменною подією в насиченій виставковій хроніці. До ювілейної експозиції увійшло 212 першокласних творів живопису, графіки, скульптури та декоративно-прикладного мистецтва майже 100 авторів із Запоріжжя, Києва, Львова, Ужгорода, Тернополя, Івано-Франківська, Одеси, Полтави, Харкова, Черкас і Дніпра.

Розмаїтий світ української образотворчості, плідні творчі пошуки представляють талановиті митці кількох генерацій – від столітньої художниці Є. Болдиревої до 27-річної львів'янки Є. Петренко. Визнані імена І. Марчука, А. Криволапа, О. Дубовика, Т. Сільваші, В. Рижих, Ф. Гуменюка, В. Гурина, М. Андрущенка, Я. Левича, С. Якутовича, Д. Стецька, М. Гейка, М. Демцю, О. Клименка, В. Ралко, Г. Городнічевої, О. Ройтбурда, П. Лебединця, П. Бевзи, І. Пилипенка, Р. Романишина, М. Маценка, О. Тістола, А. Блудова, О. Ольхова, О. Малих, А. Тертичного, О. Кравченко, Р. Опалінського, А. Зорка, М. Мамсикова, В. Брензовича й інших захоплюють широке коло глядачів, котрі виявляють жвавий інтерес до унікальної музейної колекції, активно популяризують її через соціальні мережі, насамперед Фейсбук, залучаючи нових прихильників вітчизняного сучасного мистецтва.

Грандіозна життєствердна виставка, що охоплює різноманітні жанри й пройнята любов'ю до людини, рідної землі, національних духовних святинь, вражає глядачів різного віку (від 1 до 92 років) та соціального статусу – від допитливих дошкільників, школярів і студентів до успішних бізнесменів, запорізьких художників, журналістів, металургів, педагогів. Виставка стала справжнім відкриттям для широкої публіки, «переповненої неймовірними почуттями», «естетичною насолодою», «позитивними емоціями», «чудовим настроєм», «натхненням», «новими ідеями», «зарядом енергії», «яскравими враженнями».

Дивовижну насичену експозицію шанувальники вдумливо оглядають протягом 2-3 годин, замовляють екскурсію навіть для однієї або двох осіб, прагнучи осмислити побачене, відкрити «архів історій» здобування експонатів. Внутрішня потреба спонукає декого неодноразово відвідувати ювілейну виставку. Глядацьку увагу найбільше привертає живопис як

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

«кольоротерапія й духопідтримка». «Надзвичайні», «красиві», «експресивні», «енергетичні, пульсуючі», «сонячні», «цікаві», «глибокі», «змістовні» картини «світового рівня» – «справжні шедеври, якими можна милуватися безконечно» («скільки різних сюжетів, скільки технік, оригінальних авторських стилів!»).

Музейна книга відгуків красномовно свідчить про художні симпатії виставкової публіки, попит на каталоги й буклети виставок, щирі почуття вдячності митцям-благодійникам і куратору, гордість за музей і рідне місто, очікування наступного масштабного проекту «Митці-благодійники сучасної України. 2» в оновлених після капітального ремонту великих виставкових залах.



6. Ганна Данилюк, магістр кафедри графіки і дизайну ПНПУ імені К.Д. Ушинського, Одеса (наук. керів. А.А. Тарасенко) Образ козака-бандуриста в сучасному образотворчому мистецтві

Ключеві слова: козак-бандурист, мистецтво, образ, символ, Україна.

Образ козака-бандуриста являється традиційним і знаковим для українського мистецтва. Вагомий вклад у вивчення «козака Мамає» зробив Платон Білецький. Цей образ надихає і сучасних художників. Предметом нашого дослідження є твори В. Франчука, А. Антонюка та В. Кабаченка. Кожен з них по-своєму інтерпретує народного героя.

Валерій Франчук у картині «Не рони вербо сліз над водою» (2007) зображує старого бандуриста на фоні міцного дерева. Цей образ є символічним з Древом життя. Поруч стоїть хлопчик-поводир, що символізує зв'язок з предками. Бандурист передає цьому хлопчику в віночку героїчну історію козацтва. Бандура – символ вільної української душі, струни – це вираження гармонії, перехід на інший тонкий духовний лад людини, із звичайного стану – до піднесеного, натхненого.

Глибока за своєю змістовно-сисловою образністю робота Андрія Антонюка «Бандурист» (1988). Важливу роль у картині відіграють птахи, що сіли на плечі. Вони уособлюють душі предків, з якими бандурист веде розмову. Птахи допомагають йому вийти в інший простір неба, яке займає велике місце в картині. Чисте голубе небо – символ миру. Зв'язок з небом символізує і форма картини у вигляді арки. Кобзар, по суті, автопортрет художника, в якому він порівнює себе, свою творчість з бандуристом – виразником духовного світу українців, їх складової історії. Не випадково у нього такі сильні, міцні руки – це праця і мужність попередніх поколінь.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

У картині Володимира Кабаченка «Чорне море» (2015) козак зображений на фоні заходу сонця, яке відображається в Чорному морі. Художник через себе сприймає та відтворює образ бандуриста, вживається в образ героя. Це допомагає зробити живописний твір переконливим та емоційно наповненим.

На відміну від ідеальної традиційної картини «Козак Мамай», образи героїв сучасних художників наділені індивідуальними рисами. Вони володіють різним ступенем умовності. Полотно Франчука більш реалістичне, а картини Антонока та Кабаченка несуть у собі риси монументальності в ідеї та формі вираження козака-бандуриста.



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

Внесок художника Лева Геца до мистецьких скарбниць української та польської культур

Ключові слова: Лев Гец, Краківська академія мистецтв, Львів, Історичний музей міста Кракова, українська культура, польська культура.

Серед українських митців, яких виховала Краківська академія мистецтв (далі – КАМ) у 1920–1930-х роках, варто виділити Лева Геца, життя і творчість якого тісно переплелися як із українським Львовом, так і з польським Краковом. Більше десятка років він пропрацював викладачем КАМ та увесь свій мистецький спадок повоєнних років: 446 графічних архітектурних етюдів, неперевершених рисунків закутків міста, створених у 1956–1964 роках, заповів Історичному музею міста Кракова. Проте, маючи сильне національне чуття, художник завжди відчував себе творцем української культури. Він був активним членом Українських січових стрільців, справжнім патріотом України. Невипадково, під час Днів Кракова у Львові (травень 1998 року), у Національному музеї Львова експонувалися згадані вище рисунки Лева Геца.

Зацікавлення його творчістю, останніми роками, все більше спостерігається у сусідній Польщі. Його живописні полотна регулярно з'являються на аукціонах (наприклад, REMPEX, DESA, POLSWISS ART), а ім'я художника можна знайти у довідниках з польського мистецтва ХХ століття. Проте в Україні багатогранна творчість Лева Геца все ще залишається мало дослідженою, потребує більш ґрунтовного аналізу.

Мистецький доробок художника значний та багатий жанровою різноманітністю. Л. Гец пробував себе у різних мистецьких техніках. Окрім олійних полотен та звиклих рисунків малював багато аквареллю та пастеллю. Серед творів «саноцького» періоду переважають архітектурні пейзажі.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

Це, зазвичай, не дуже презентабельні куточки міста, з несподівано наростаючою забудовою, часто з мотивом сходів, дворів, наприклад, – «Дворик в Саноку», «Будинки в Саноку», «Містечко», «Сходи монастиря в Саноку» та інші.

Не менш плідна та цікава виявилась повоєнна творчість митця. В 1944 році він переїздить до Кракова, одружується на українці – Марії Дрималик; стає членом Спілки польських митців Кракова та об'єднання образотворчих митців, бере активну участь у виставках; з 1950 року – викладає у КАМ. З цього часу художник залишає палітру на користь олівця та пера, щоб лаконічною мовою лінії та штриха увічнити стару архітектуру Кракова. У результаті копіткої праці постали великі цикли малюнків, виконані з практично «фотографічною» точністю, проте, з настроєм, притаманним старим стінам та мурам міста. Серед них – двори будинків «Під коником», «Під Баранцем», «Під Картиною», двори будинків на вулицях Св. Марка 20, Шпитальній 5, 7 та 26, Ягеллонській 8, «Вид на готичний костел в Русці під Краковим», «Вид на костел Св. Казимира і монастирські будівлі Реформатів», «Костел Св. Катерини і Св. Малгожати та Казимежі», «Вид на костел Маріяцький зі сходу» та інші.

Вклад художника Л. Геца у розвиток українського мистецтва незаперечно цінний і вагомий. І хоч його основний творчий доробок «не залишився в українських руках», проте, треба зберегти з пошаною ім'я Лева Геца в історії української та польської культур, до скарбниць яких ним зроблено помітний внесок.



**8. Гейза Дьєрке, викладач, аспірант ЛНАМ
(наук. керів. Н.Я. Левкович)**

Володимир Микита та Федір Манайло: аспекти спадкоємності традиції

Ключові слова: Володимир Микита, Федір Манайло, закарпатські живописці, Ужгородське училище прикладного мистецтва, народна тема.

Народний художник України Володимир Микита належить до повоєнного покоління закарпатських живописців – перших випускників Ужгородського училища прикладного мистецтва, учнів А. Ерделі, Ф. Манайла, Й. Бокшая, А. Коцки, Е. Контратовича. З Ф. Манайлом художника пов'язали тривалі професійні і товариські стосунки. За спогадом В. Микити, в училищі майстер щоразу ставив нові завдання, «корекції проводив строго, щоб краще донести». Характеристика В. Микити за V курс зберегла запис рукою корифея – оцінку «відмінно» з живопису, малюнка, композиції, практичної роботи у майстерні. Також Ф. Манайло відзначав,

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

що учень «працює сміливо і точно», у живописі «палітра свіжа і конкретна». Вже зрілим майстром В. Микита показував учителю етюди, дослухався порад. Згодом стали друзями. 1976 роком датовано портрет «Народного художника Федора Манайла» – один із кращих у творчості митця. У творчому сенсі Ф. Манайло визначив провідне спрямування пошуків В. Микити, «навернув до народної теми», передусім, у ділянці тематичних картин. Так, із манайлівськими міжвоєнними образами – епічною інтонацією, фольклорним хронотопом, зверненням до «хорового» начала народного життя, синергією художніх кодів фольклору та декоративно-ужиткового мистецтва, монументальністю конструктивних форм, вагомістю щільного корпусного письма – споріднені микитівські «Самотність», «За упокій», 1970; «Обід у полі», «Звозять сіно», 1971; «За щастя онука», 1972. Перегуки з символічними портретами Ф. Манайла демонструють «Дідо-казкар» (1961), «Дідо-садівник» (1968). Тему взаємодії людського і природного світів продовжило «Ягнятко» (1969); інтерес до дерев'яних старовинних споруд, осмислених як символ верховинського життя, відобразили «Народна готика» (1968) і «Біла забутої хати» (1979). Назагал, доробки Ф. Манайла та В. Микити сформували дві важливі послідовні ланки в осмисленні етнокультурної теми – провідної у межах закарпатської художньої школи.



9. Вероніка Зайцева, викладач кафедри дизайну Інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка, аспірант (наук. керів. Ю.Л. Афанасьєв)

Ілюстрування творів Івана Котляревського в історичних умовах 30–40-х років 20 століття

Ключові слова: художник книги, Іван Котляревський, період 30–40-х років 20 ст.

Майстерність художника книги – поняття широке, багатогранне, синтетичне, бо й книга є синтетичним витвором мистецтва. В поняття майстерності художника книги входить і вміння глибоко прочитати літературний твір, відчутти своєрідність його образного ладу, добрати відповідні зображальні засоби, щоб, вправно застосувавши їх, розкрити мовою графіки ідею, зміст, світ образів першоджерела.

Яскраве та хвилююче слово генія української літератури Івана Котляревського не могло не надихнути вітчизняних графіків на відповідні образотворчі інтерпретації його безсмертних творів. Нині ми маємо значний масив прекрасних творів у жанрі книжкової ілюстрації до творів Івана Котляревського. В цих творах водночас відобразилися і історія української літератури, і історія вітчизняної графіки. Поряд з визначними майстрами книжкової графіки

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

першої третини 20 століття такими, як П. Мартинович, В. Корнієнко, І. Бурячок, Г. Нарбут, І. Падалка, О. Довгаль починають працювати видатні митці України 30–40-х років І. Їжакевич, Ф. Коновалюк, В. Касіян.

Ім притаманне свідоме наслідування традицій демократичного українського й російського реалістичного мистецтва, станковізм у вирішенні композицій, чітко визначена сюжетність та оповідність, введення в книжковий організм багатоколірних, виконаних за принципами живописної картини ілюстрацій і прагнення надати героям виразної соціальної характеристики.

Період 30–40-х років 20 ст. синтезує надбання українських графіків першої третини двадцятого століття, позначений у творчості художників книги найповніше та виявляє провідні для того часу тенденції в розвитку ілюстрації.



10. Ольга Зінчук, художник-реставратор ЛФ ННДРЦУ, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Т.О. Панфілова)

Особливості акварельного живопису у творчому доробку Ярослава Ульгурського

Ключові слова: акварельний живопис, львівські художники, Ярослав Ульгурський.

Доробок львівських художників другої половини 20 – початку 21 ст. презентує відображення особливостей традицій в контексті історичних процесів даної місцевості. Закономірно, що до аналітичного осмислення цих процесів у місті Львові зверталось багато дослідників. Серед них Є. Шимчук, О. Голубець, Р. Яців, Г. Вишеславський, Б. Шумилович, В. Костирко. Варто відзначити видання, присвячене образотворчому мистецтву Львова 20 – початку 21 ст., «Львів: Мистецька мапа України. Живопис. Графіка. Скульптура». Актуальність даного дослідження ґрунтується на підставі того, що живописні твори, виконані в техніці акварелі Ярослава Ульгурського належать до високомистецьких зразків, а досвід митця є різнобічним. Він працює в жанрі пейзажу та натюрморту, створює портрети та іконописні твори. Акварельна спадщина Ярослава Ульгурського проектує його ліричне світовідчуття через впевнену руку художника-реаліста. Оскільки техніка використання акварельних фарб доволі складна, то вимагає великої майстерності, швидкості та відпрацьованої техніки, адже прозорість фарб не допускає повторного переписування зображення. Художник застосовує техніку акварельного живопису за класичною схемою – без використання пігментів білила. Серед інших особливостей художніх засобів варто відзначити потяг до узагальнення форм з місцевим

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

вкрапленням дрібних нюансів. Щодо колориту – він чистий та складний одночасно, насичений і доволі контрастний у тональності та температурі кольорів. Отже, акварельні аркуші Ярослава Ульгурського демонструють тяжіння до традиційних засобів виразності, для яких характерна лаконічна подача. Пластична інтонація є творчим самовиразом, а сюжети розкривають глибоку прихильність до природи.



11. Юлія Каменецька, магістр графіки, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Н.Ю. Белічко)

Проблеми та методика викладання профільної дисципліни «Гравюра» у вищих навчальних закладах мистецького спрямування

Ключові слова: профільна дисципліна «Гравюра», ВНЗ, аспекти викладання, діалог викладача і студента.

Мета дослідження полягає в тому, щоб дізнатись більш детально про усі аспекти викладання, визначити психологічний аспект у механізмі діалогу викладача із студентами, визначити актуальні проблеми у ході подачі матеріалу студентам.

Основні проблеми: Предмету «Гравюра» не вистачає: 1) часу для роботи на практиці; 2) спеціалізованих приміщень для друку та обробки сировини; 3) уваги викладача до студента та ефективного діалогу в процесі вивчення даного предмета.

Висновки: В ході вивчення графічних технік слід звертати увагу не лише на практику, а й на теорію, з якої все починається.

У рамках вивчення студентами даної дисципліни у ВНЗ мистецького спрямування слід більше акцентувати увагу на ефективному діалозі викладача із студентами. Слід звертати увагу на присутність викладача при процесі створення гравюри, на те, що його коментарі, зауваження та побажання мають бути враховані.

Незважаючи на те, що освітній рівень в Україні стає вищим та більш доступним, студенти ВНЗ мистецького спрямування не мають у повному обсязі спеціального обладнання для безпечної роботи з матеріалом, а іноді це і кислоти для травлення металів, і гострі інструменти, які мають підлягати регулярній заточці.

Умови для роботи студентів не завжди є комфортними, викладачі стосовно студентів не викладають матеріал максимально повно, не налагоджений контакт між студентами та викладачем. Має бути певний зв'язок між зауваженнями викладача та робочим процесом студента.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

У зв'язку з новим Законом про вищу освіту в Україні студентам надається можливість повноцінного навчання профільних дисциплін у ВНЗ. Проте, не всі умови наявні. В тому числі, і академічна мобільність (Законом № 928-VIII від 25.12.2015, р.1, с.1), яка надає можливість студентам здійснювати навчання за обміном, отримувати новий досвід та ділитись враженнями від європейського навчання.



12. Вероніка Карпук, студентка 1 курсу магістратури ФТІМ НАОМА Вплив фестивалю Гоголь Фест на формування мистецького світогляду сьогодення

Ключові слова: культурний проект, фестиваль Гоголь Фест, сучасне мистецтво, освітницька програма.

Культура – це не лише пам'ять і спадщина, це ще й сфера експерименту й візіонерства, вона потребує відкритості до новітніх технологій і усвідомлення комерційної складової творчих ідей.

Важливу роль у створенні та поширенні культурного проекту відіграють інституції, їхня підтримка неймовірно важлива, бо саме інституції можуть стати базою і лабораторією, яка здатна запустити в роботу продукування смислів.

Гоголь Фест – величезний мультидисциплінарний фестиваль. В середньому його відвідають до 100000 людей щороку, але населення Києва 2.8 млн. Виходить не більше 4%.

Сучасне мистецтво – це ж не розвага, ним не потрібно милуватися. Сучасний театр, кіно, музика, візуальне мистецтво – все це змушує думати, вони потребують від глядача зворотної реакції.

Мистецтво – ефективний інструмент розвитку суспільства, підвищення усвідомленості, актуалізації важливих проблем. Якщо сьогодні ігнорувати ці речі, куди ми прийдемо?

Потенціал фестивалю величезний як для розвитку і репрезентації країни у світовому контексті, так і для численних учасників. Фестиваль багато років підтримують культурні центри, посольства інших країн, що дозволяє привозити іноземних митців, музикантів, хореографів, постановників, лекторів. Усі вони не тільки показують свої праці, а й створюють проекти за участю українських авторів. Крім того, освітницька програма фестивалю надзвичайно актуальна для пересічного глядача.

Фестиваль – це явище політичне. Важливий мультидисциплінарний фестиваль – це інституція, що закріплює символічний і реальний капітал.

У сучасному мистецтві відбулися широкі зсуви, які сталися в художніх практиках за останні 30 років. А саме: перенесення акценту з естетичних

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

на соціальні питання і від сталих інсталяції до ефемерних процесів та подій, від автономії авторства до його багатократного розширення в рамках різних форм співпраці та співучасті. Саме тому популяризація фестивалю сучасного мистецтва є такою нагальною справою.



13. Наталія Корчіна, студентка 4 курсу заочної форми навчання ФТІМ НАОМА

Олександр Аксінін: творчість як пошук себе

Ключові слова: Олександр Аксінін, радянський нонконформізм, есканізм, графіка.

Олександр Дмитрович Аксінін – радянський художник 1970–80-х років, «Львівський Дюрер», недосяжний ерудит та інтелектуал, який загинув занадто рано, але встиг зробити дуже багато. Його життя овіяно міфами, які містифікують реальність. А що, як він – лишень звичайний львівський інтелігент періоду радянського застою, який рятувався втечею від застиглих догм офіційного мистецтва, сірої буденності та проблем в родині?

За версією дослідників творчості Аксініна його занурювання у вивчення онтології і феноменології, концепції екзистенціалізму, персоналізму і психоаналізу було спробою осмислити світову скарбницю знань і зіставити її з власним світоглядом. Так він послідовно, день за днем, вибудовував багатопланову, складну систему власної філософії та естетики візуальної творчості.

Однак на його творчий шлях можна подивитися і під іншим кутом. Аксінін-художник – гідний продукт своєї епохи. Він сформувався завдяки і всупереч офіційному і заяложеному соцреалізму в оточенні кращих молодих творчих есканістів того часу, які, з притаманною завзятістю провінційних художників, прагнули відповідати рівню культурного життя в Москві, Таллінні, Варшаві. Коло, до якого належав Аксінін, складалося з типових радянських нонконформістів – високоінтелектуальних молодих людей, які знаходили свої власні шляхи втечі від системи в літературі, музиці, психології, релігії, філософії, образотворчому мистецтві.

Метою життя Аксініна було пізнання себе, одним із способів досягнення якої була творчість – його графіка. Він створив 339 офортів (не враховуючи різні варіанти друку і оформлення), понад 130 акварелей і офортів, виконаних у змішаній техніці, 5 робіт олією, більше 50 в техніці туш-перо і змішаній техніці, – загалом його творчий здобуток налічує 500 творів.

Роботи Аксініна експонувалися двічі в Лодзі (Польща) на Міжнародному бієнале «Малі форми графіки» (1979, 1985), де були відзначені Почесною медаллю. Його офорти привернули увагу колекціонерів у Польщі,

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

Німеччині, Великобританії, Франції, Голландії, США. Три персональні виставки з успіхом пройшли за життя художника в Таллінні (1979), Лодзі (1981) та Варшаві (1984).

Прожив Олександр Аксінін всього 35 років (1949–1985). Повертаючись з Таллінна, він загинув у авіакатастрофі при зіткненні літаків під Золочевом, за лічені кілометри до рідного Львова.



14. Наталія Кубриш, кандидат мистецтвознавства, доцент ОДАБА Мотив танцю в скульптурі Олександра Архипенка

Ключові слова: Олександр Архипенко, мотив танцю, іконографія модерну, кубізм, футуризм.

Мотив танцю став модною іконографією мистецтва модерну та авангарду. Так, наприклад, у скульптурі «Саломея» (1910) О. Архипенко втілює характерну для модерну тему «фатальної жінки». Для символізму характерна драматична багатоплановість образу Саломеї. Архипенка, перш за все приваблює передача екстатичного стану танцю. У скульптурі показано вибух експресії танцю, його язичницьке, діонісійське начало. Художник відмовляється від заснованої на логічному співвідношенні форм класичної архітектоники. На естетику скульптури Архипенка вплинули революційні ідеї кубізму. Фігура Саломеї вирішена досить геометрично-узагальнено, схематично. Художньому методу майстра виявилася спорідненою скульптура Індії, містична африканська та трипільська пластика.

До теми танцю Архипенко знову повертається у скульптурі «Танець» (1912). Ламані, гострі, криві лінії посилюють експресію і ритм танцю кохання і смерті – танго. Виразно відчувається вплив ідей футуризму. Майстер руйнує традиційну цілісність фігури людини для вираження максимальної експресії руху. Скульптора цікавить передача простору всередині пластичної групи. Розвиваючи тему танцю, художник наповнює її глибоким міфопоетичним звучанням. Прикладом цього може бути скульптура «Блакитна танцівниця» (1913). Колористична якість виділяється як самостійна цінність щодо предмета, що буде виражено у теорії та живописній системі В. Кандинського, К. Малевича. Тракткування фігури танцівниці має орнаментально-знаковий характер. Композиція асоціюється із зображенням Шиви Натараджі. Ця спорідненість з ритуальним танцем є для Архипенка засобом структурування буття і виражає його прагнення до буття втраченої гармонії.

Мотив експресивного танцю в мистецтві початку 20 століття виражав протест глибинних життєвих сил проти трагічної ситуації періоду

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

катаклізмів. Увага до теми ритуального танцю художників свідчить про їхнє бажання засобами образотворчого мистецтва відтворити порушену гармонію Світу.



15. Катерина Кудрявцева, здобувач кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.К. Федорук)

Картинне поле та візуальний образ руху: деякі спостереження смислових детермінант композиції

Ключові слова: станковий живопис, композиція, картинне поле, візуальний образ руху.

Вивчення особливостей побудови візуального образу руху у живописі важливе не тільки у зв'язку із прагненням зрозуміти засоби створення «живого» образу навколишнього світу у статичному зображенні на площині, побудові сюжету, який є певними діями, що відбуваються у просторі та часі, а головне, – в контексті дослідження закономірностей втілення смислових детермінант композиції.

Дослідження Р. Арнхейма, Р. Л. Грегори, В. І. Жуковського, А. Л. Ярбуса та ін. у галузі психології візуального сприйняття, а також праці М. М. Волкова, М. М. Писанка, М. М. Тарабукіна, що вивчали форми та смисли втілення образів руху у живописі, розкривають уявлення про значущу роль для побудови руху не тільки зображення пози у русі, але також і форм предметів і простору (та їх кольорів), які можуть прискорювати або уповільнювати рух, де суттєве значення має картинне поле, яке має ознаки композиційності.

Аналіз побудови образів руху на прикладі картин українського станкового живопису кін. 19 – поч. 20 ст. (одно- і багатофігурних композицій, пейзажів, портретів і натюрмортів, абстрактних композицій) за допомогою відомого методу порівняння твору з його репродукцією у дзеркальному відображенні дозволяє зробити наступні висновки. По-перше, підтверджуються спостереження вищезгаданих дослідників. А по-друге, нами також помічено, що у дзеркальному відображенні смислові акценти зміщуються на об'єкти, які опиняються найближче до нижнього лівого кута картинного поля; і в оригіналі твору, і у його дзеркальному горизонтальному поверті смислові акценти утворюються об'єктами, зображеними найближче до нижнього лівого кута картинного поля, і часто з цих об'єктів починається сприйняття послідовності сюжетної дії, смислу образів руху і всієї композиції.



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

16. Наталія Кукіль, магістр мистецтвознавства, здобувач кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.К. Федорук)

До проблеми атрибуції картини Г. Синиці «Останній промінь»

Ключові слова: Григорій Синиця, пейзаж «Останній промінь», емоційне-чуттєве втілення, декоративність.

Пейзаж «Останній промінь» є етапною роботою в творчості художника, в якій плерне зображення переходить у декоративне. Тому виникає великий сумнів щодо дати написання твору – 1938 рік (напис зроблений олівцем на звороті рами). Цей твір відсутній в каталозі персональної виставки Г. Синиці 1955 року в Києві. Але основними доказами більш пізнього часу написання картини є вплив таких факторів, як «фактура» та «емоційний ритм» (Б. Віппер), які є найбільш чутливими та мінливими складовими в структурі художнього твору. В порівняльній характеристиці картин майстра 1940-х і 1950-х років можна побачити відмінність і в кладці фарб, і в відчутті живописцем кольору, і в емоційно-чуттєвому втіленні художніх творів. Для картин 1940-х років (більш ранні не збереглися) характерна дуже обмежена холодна колірна гамма при багатстві напівтонів і відтінків. Емоційний лад образів дуже стриманий. Поверхня картин порівняно гладка, фарби покривають полотно рівним шаром. Композиції пейзажів традиційні, з чітким поділом планів. На відміну від цього картина «Останній промінь» емоційно піднесена, радісно забарвлена. Вечірні сонячні промені падають гарячими жовтими, оранжевими плямами на стіни старого будинку. Їх насичений колір немов сам випромінює світло, робить зображення яскравим і контрастним. Декоративне зображення різноколірних – синіх, зелених, темно-червоних – дощок огорожі доповнює це враження. Цю роботу об'єднує з пейзажами 1950-х років висока точка зору, використання принципу «фотографічності» в композиції (зріз нижнього плану), широкі відокремлені мазки, пастозне накладення фарб, що виявляє форму, використання «відкритих» кольорів. Декоративність в зображенні дощок в «Останньому промені» стала своєрідним підсумком образотворчих пошуків у пейзажах 1955 року, де відтінки різних кольорів немов розфарбовують старі дерев'яні дошки будівель. Це ще один аргумент на користь того, що картина написана в 1958 році, після створення пейзажів 1955 року. Тому є всі підстави віднести «Останній промінь» до 1958 року написання.



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

17. Людмила Лисенко, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА

Ювілейна виставка «Михайло Лисенко: лабораторія творчості»

Ключові слова: скульптор Михайло Лисенко (1906–1972), Роден, Мікеланджело, ескізна манера, мистецька лабораторія скульптора, фотографа, мистецтвознавця.

Ідея виставки «Михайло Лисенко: лабораторія творчості». До 110-річчя від дня народження скульптора виникла після відвідування влітку 2015 року музею Родена в Парижі, де експонувалася виставка саме з такою назвою. В той момент подумалось, що під цим кутом ми ще ніколи не розглядали спадщину одного з найталановитіших майстрів української скульптури. Сучасники інколи називали Михайла Григоровича українським Роденом, але частіше його захоплення ескізною манерою не приймалося серйозно, а в сорокові роки минулого століття навіть підлягало нищівній критиці. Сьогодні до нашого еkleктичного смаку із суміші символіко-авангардно-модерністсько- пост і неопостмодерністських течій не входить лише категорично засуджений соцреалізм. Тим часом, Михайло Лисенко був його вірним і щирим послідовником. Але його мистецька лабораторія була набагато ширшою і майже завжди виходила за вузькі межі чітко означеного методу (як і в творчості багатьох його друзів художників).

Мені хотілося пронести через всю експозицію головні теми творчості безперервно працюючого і з захопленням спостерігаючого за повсякденним життям художника: Шевченкіана, Лесіана, Лисенкіана, Творчість, Життя, Материнство, Портретні етюди, Героїка, яка пережила своєрідний катарсис в останньому реалізованому у Києві проекті Лисенка у Бабиному яру. Кожна з них опрацьовувалася, проживалася роками, десятиліттями. Завдяки цьому на виході, у монументальному творі отримувався вагомий концентрований результат. Так працювали улюблені Лисенком Мікеланджело і Роден. Деякі їх образи (мікеланджелової капели Сан Лоренцо у Флоренції, «Поцілунок» Родена) український скульптор наче пластичну молитву повторював і перевтілював у стражденну могутню плоть своїх Героїв і Прометейів або лагідну грацію дітей і жінок. Особливе місце на виставці займає портрет. В родинній збірці залишилися цікаві зразки роботи в цьому жанрі. В одному з інтерв'ю на початку 1960-х скульптор поділився думкою про те, що йому завжди хотілося проаналізувати юність і старість, як прекрасну молодість і прекрасну зрілість. На контрасті юних образів Маля, Люсі, Ірини, Мальцевої, з одного боку, і Мар'яненка, Пелагечі, Бажана, Абея, Жмаченка, з другого, це можна наочно відчутти в нашій експозиції. Окремий простір виставки присвячений багатолітній історії творення пам'ятника Миколі Щорсу. За моїм громадським переко-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

нанням Київ не зможе мирно спати без цього оптимістичного стрункого і гостинного охоронця...

Наша виставка представляє творчу лабораторію не тільки скульптора, а й його улюбленого фотографа Олександра Шексни, який годинами, роками спостерігав і фіксував творчий процес майстра. Третя лабораторія – мистецтвознавча. На виставці можна ознайомитися із матеріалами до майбутньої книги про Михайла Лисенка, окремими публікаціями, сімейними альбомами. В залах постійно працюють консультанти, які зможуть дати професійну відповідь на запитання зацікавлених осіб.

Кияни і гості Києва мають останню нагоду познайомитись з роботами Михайла Лисенка в такому об'ємі. Після закриття виставки вони будуть передані родиною до музею Михайла Лисенка та його учнів, який заплановано створити на батьківщині скульптора в Сумах у дитячій художній школі імені Михайла Лисенка.



18. Сергій Лозовський, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ ім. К.Д. Ушинського **Методичні основи навчання композиції магістрів художньої освіти**

Ключові слова: тематична композиція, силові лінії, пластика, художній образ.

Підготовка майбутніх викладачів образотворчого мистецтва передбачає логічно структурований підхід до вивчення законів композиції на різних етапах освоєння профільних дисциплін. У межах дисципліни «Композиція у сучасному мистецтві» для студентів ОКР «Магістр» одним із завдань є «Двофігурна тематична композиція». Метою роботи є пошук виразного композиційного рішення постановки з участю двох натурників. Основними завданнями постають: дослідження можливостей композиції у створенні художнього образу, виконання двох ескізних варіантів композиції як пошук максимально виразного образного рішення, пошук колористичного ладу, на основі обраного ескізу створення композиції у форматі у техніці олійного живопису. Завдання передбачає освоєння студентами шляху роботи: від задуму і натури – до завершеного твору.

У постановці задіяно два персонажі різні за віком, фактурою, характером форми: юна балерина і доросла жінка – швачка. Перед початком роботи студентам пропонується скласти змістовну основу образу, що у подальшому обумовлюватиме композицію, відношення простору і маси, пластику, колорит. Два варіанти ескізів передбачають різну дію героїнь жанрової композиції: в одному випадку – балерина стоїть, а швачка, си-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

дячи, підшиває костюм, в іншому – дівчина сидить, а жінка поправляє їй зачіску. Продуманий студентом зміст взаємодії персонажів обумовить побудову «силових ліній» композиції (як засобу керування увагою глядача): напрями руху фігур, поглядів, ритм елементів, що спрямовуватимуть погляд від умовного «входу» у композицію до змістовного центру. Важливим етапом є пошук відповідного формату, що сприяє виразності образу.

Основа колориту – дві «теми»: основна – взаємодія контрастної пари «червоне – зелене», друге звучання – нюансний розвиток різних за теплохолодністю білих і сірих кольорів. Робота над ескізами та основним полотном ведеться згідно методики академічного живопису.



19. Лідія Лук'яненко, студентка 1 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. Н.Ю. Белічко)
Музейна діяльність Н.Х. Онацького (1920–1930-ті роки)

Ключові слова: Н.Х. Онацький, Сумський художній музей.

Музейна діяльність українського мистецтвознавця та художника Н. Х. Онацького ще недостатньо досліджена. Адже архівні матеріали, пов'язані з його ім'ям, були навмисне знищені каральними органами радянської влади у 1930-х роках і це складає певні труднощі у вивченні його спадщини.

Н. Х. Онацький (1875–1937) був обдарованою людиною. Його потужна особистість проявилась в живописі, літературі, археології та мистецтвознавстві. Кращим пам'ятником йому залишається Сумський художній музей, який зараз носить його ім'я. Музей був заснований невеликою групою ентузіастів, під керівництвом його першого директора – Н. Онацького у 1920 році.

Незважаючи на загрозу з боку влади, Н. Онацький рятував безцінні скарби українського та європейського мистецтва. На час його призначення музейний фонд складався з поодиноких предметів мистецтва та частини колекції киянина Оскара Гансена (близько 5500 експонатів).

Вже в 1922 році було відкрито першу музейну експозицію, до якої увійшли графіка, живопис, скульптурна пластика та декоративне мистецтво. А в 1925 році в музеї вже було 10 279 експонатів, серед яких з'явилися вишивки, килими, художнє скло, козацький одяг, старовинні ікони та кераміка.

З метою поповнення колекцій Н. Онацький сам брав участь у археологічних дослідженнях і активно займався пошуком етнографічних, історико-краєзнавчих та шевченківських матеріалів.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

У 1927 р. вийшла брошура Н. Онацького «Сім років існування Сумського музею» – це єдине архівне джерело про становлення музею, що дійшло до нас.

Внесок Н. Онацького в культурне життя Сумщини в 1920–1930-х роках важко переоцінити. За 10 років музей, очолений Н. Онацьким, став культурним закладом, який сьогодні має одну з найкращих в Україні колекцій образотворчого мистецтва та етнографічного матеріалу.

Музейна діяльність Н. Онацького є важливою складовою культурного розвитку України першої третини 20 століття.



20. Сергій Луць, здобувач Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв (наук. керів. Р.Т. Шагалю)
Особливості становлення авторського ювелірного мистецтва України на зламі 20 – 21 століть

Ключові слова: українське новітнє авторське ювелірство, свобода творчості, технологічні експерименти.

Останнє десятиліття минулого століття в українському ювелірстві позначилося бурхливим розвитком і нестримним бажанням художників та зацікавлених осіб долучитися до творчих процесів у цій галузі. Вакуум, що утворився за радянських часів, коли приватне ювелірство було заборонено, почав стрімко заповнюватися новими іменами авторського ювелірного мистецтва та брендами ювелірних фірм. Отримавши довгоочікувану свободу творчості, художники-ювеліри доти ще з нерозкритим потужним творчим потенціалом, що базувався на традиціях та досвіді майстрів попередніх поколінь, розпочали різносторонній процес технологічних експериментів, креативних підходів та методів пошуку новаторських вирішень композиційних та формотворчих завдань. Завдяки відкритому інформаційному простору та можливості перебувати за межами країни на спеціалізованих виставках, фестивалях, симпозіумах українські художники-ювеліри ще з більшим прагненням та фаховими амбіціями розкрилися своєю творчістю в царині ювелірного мистецтва. Поступово сформувалася ціла плеяда художників та майстрів новітнього українського ювелірного мистецтва, які з фанатичним захопленням стрімко утверджувалися на вітчизняному та світовому арт-ринку. Серед творчих особистостей різних поколінь, що своїм новаторським розмаїттям художньо-образних та технологічних процесів ефективно розширили палітру вітчизняного авторського ювелірного мистецтва яскраво вирізняються: В. Хоменко, С. Вольський, Ш. Пержан, К. Кравчук, О. Мірошніков, В. Шоломій, О. Івасюта, Р. Велігурський, А. Шерстюк, С. Дрокін, В. Лесогор, Р. Окіпняк, Д. Мамчур, А. Вольський, О. Барба-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

лат, О. Гаркус, В. Крохмалюк, О. Буйвідт, А. Кулігін, А. Болух, О. Петрів, М. Франко, А. Савчук, брати Кочути та багато інших талановитих художників-ювелірів України.



21. Юлія Майстренко-Вакуленко, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка НАОМА
Стратегії розвитку дисципліни «Академічний рисунок» у НАОМА: збереження традицій реалістичної школи та інновації

Ключові слова: рисунок, академічний рисунок, методика викладання академічного рисунка.

Програмні вимоги сучасних завдань з академічного рисунка в НАОМА практично не змінювалися з 1934 року, вони орієнтовані на класичні методи й стилістику російського образотворчого мистецтва 19 століття. Цілком задовольняючи метод соціалістичного реалізму, на двадцять п'ятому році незалежності України ці настанови, зокрема предмет, мета й завдання дисципліни, конче мають бути переглянуті.

У тезах окреслено ряд методичних інновацій, запровадження яких має сприяти інтеграції сучасної художньої освіти в Україні у світовий культурний простір. Перші два курси дисципліни «Академічний рисунок» освітнього рівня «бакалавр» мають збагатитися теоретичною частиною: історією стильового розвитку рисунка як самостійного виду мистецтва, використанням матеріалів та технік залежно від епохи, особливостям становлення теорії лінійної перспективи, а також практикою використання в рисунку різноманітних допоміжних засобів – від камери Обскура до фотографії й сучасних цифрових технологій. Години, вивільнені від роботи над натурою, слід приділити науковим основам, закладеним свого часу у відомому курсі «фортеху»: актуалізувати теоретичні поняття площини, фактури, ритму, динаміки, контрасту, взаємодії об'єкта й простору, конструкції форми тощо.

Третій і четвертий роки навчання освітнього рівня «бакалавр» повинні бути спрямовані на розвиток у сприйнятті та відтворенні студентами часово-просторового континууму через активізацію композиційного вирішення аркушів. Цьому має сприяти розробка методології й теоретичних основ у викладанні завдань із поглибленим простором: пейзажу, інтер'єру, постаті в інтер'єрі на противагу завданням молодших курсів із скороченим простором (портрет, торс). Розуміння об'єкта як енергетичного згущення має здійснюватися через взаємодію предмета з про-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

стором і середовищем за допомогою світла. До програми слід включити теорію складки.

Основною метою магістратури є всебічне сприяння розвитку у студента творчих здібностей, тому не варто обмежувати дисципліну «Рисунок» поняттям «академічний». Теоретична частина повинна містити емну інформацію щодо сучасних тенденцій розвитку рисунка у контексті світового образотворчого мистецтва. До курсу варто долучити самостійне теоретичне дослідження у поєднанні із практичним (останнє підсумкове завдання), яке засвідчить здатність студента до використання рисунка як конструктивного, чуттєвого, естетично-філософського засобу пізнання світу.

Академічна художня освіта – це лише інструмент, а не самоціль. Відповідно, і дисципліна «Академічний рисунок» має сприяти розвитку компетенцій, необхідних сучасному митцю, а саме – здатності до креативності, до творчого переосмислення довкілля, до пошуку й вбудовування нових зв'язків між існуючими явищами. Основою вищого мистецького вишколу має стати комплекс теоретичних і практичних знань у царині витоків та шляхів еволюції світового образотворчого мистецтва.



22. Ольга Мальцева, магістр мистецтвознавства, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. М.В. Русяєва)
Спеціальні правила для виробництва речей із некоштовних металів

Ключові слова: правила виробництва, некоштовні метали, клеймування, 19 століття.

Протягом 19 століття удосконалювалася система контролю за виробництвом і торгівлею речами із коштовних металів. Порушення правил майже на всіх рівнях (від майстра, що виробляв пустотілі речі та навмисно, для збільшення ваги, наповнював пустоти некоштовними матеріалами, до торгівця, що продавав вироби з фальшивими клеймами, які не завжди відповідали зазначеній пробі) вимагали від уряду певних дій для створення системи контролю, яка б максимально усунула ті чи інші зловживання.

Виробництво прикрас та ужиткових речей завжди розраховувалося на різні за статком верстви населення. Менш заможним покупцям пропонувалися речі з некоштовних металів. Іноді ці вироби зовні майже не відрізняються від таких самих з коштовних металів. Вони не поступалися срібним ні за рівнем виконання, ні за розмаїттям художнього оздоблен-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

ня. Та й рівень майстерності і різноманітність ювелірних технік залежала від майстра, а не від вартості матеріалу. Посріблений посуд, ікони у латунних позолочених шатах, посріблені свічки, самовари, портсигари, позолочені прикраси та інші речі користувалися значним попитом.

За всіх часів існували люди, які подібність некоштовних металів до золота та срібла використовували із злочинними намірами. Поширення виробництва предметів зі сплавів некоштовних металів, що зовні були схожі на золото та срібло, та випадки зловживання цим, вимагали введення спеціальних правил. Так, 24 грудня 1834 року Державна дума, а згодом й Урядовий сенат, затвердили правила «Для предостереження публіки отъ подлоговъ при покупкѣ обращающихся въ продажѣ особаго изобрѣтенія металлическихъ сплавовъ (композицій), желтыхъ и бѣлыхъ, похожихъ по наружному виду на золото и серебро». Згідно з ними фабрики та майстри, які займалися виробництвом подібних речей, повинні отримати від міської ради або ратуші дозвільне свідоцтво (винятком була червона мідь та метал для дзвонів). Міські думи або ратуші при видачі цих свідоцтв зобов'язані через цивільних губернаторів повідомляти Департамент гірничих та соляних справ, вказувати місце виробництва та ім'я фабриканта або майстра, а також надавати відомості місцевій поліції для здійснення нагляду. На злитках та виробках відбивали особисте клеймо виробника, інакше такий метал могли конфіскувати на користь того, хто викрив це зловживання. Клеймо мало відрізнятися від державних пробірних клейм і мати певні затверджені правилами розміри, та включати в себе кілька літер, що позначали ім'я фабриканта або майстра та рік. Безперечно, це й сьогодні дає можливість вирізняти вироби з некоштовних і коштовних металів. Проте подальше всебічне дослідження виробів з коштовних металів уможливило визначення підробок.



23. Кетевані Маркарова, студентка 5 курсу ФТІМ НАОМА (наук. керів. Н.Ю. Белічко)

Особливості художньої мови Тетяни Голембієвської у 2000-х роках та сьогодні

Ключові слова: український живопис 2000-х років, пейзаж, натюрморт, золота палітра.

Творчість видатної української художниці Т. Голембієвської – майстра станкової картини, яка у своїй творчості зверталась до натюрморту, пейзажу, портрета – попри численні публікації не отримала ґрунтовного наукового дослідження в українському мистецтвознавстві. Велика кількість картин художниці періоду з 2000-х років навіть не згадувалася у дру-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

кованих виданнях, досі не складено наукового каталогу творів художниці. Саме цим обумовлюється необхідність вивчення, аналізу творів Т. Голембієвської та їх каталогізація.

У творчості художниці провідну роль відіграє пленер, головною темою є пейзаж та натюрморт. Глибока ліричність притаманна квітковим натюрмортам, у яких виявилось власне унікальне сприйняття Голембієвською кольору. В цих роботах художниця демонструє звернення до традицій імпресіонізму. Треба зазначити, що школа реалізму, яку пройшла художниця, відобразилась у багатьох її творах.

Т. Голембієвська завжди багато подорожувала. Результатом поїздок стали численні пейзажі, які вона поєднала у цілі серії під назвою країн, які відвідала: «Греція», «Шотландія», «Чорногорія» та ін. Пейзажі та натюрморти завжди мають поетичне вирішення сюжету, що характерно для творчості художниці. Її картини сповнені жагою життя, неприборканою пристрастю, любові до природи, яка у творах художниці буквально розквітає від буяння та розмаїття кольорів. На картинах Голембієвської бачимо емоційну стихію, що вирує на полотні у нестримному ритмі шалених мазків.

Індивідуальна творча манера художниці характеризується декоративністю. Її живопис поєднав реалізм з естетикою імпресіонізму. Узагальнення форм, розмаїття кольорів додає особливої виразності її картинам. Всі роботи художниці насичені кольором, сонцем та повітрям, дзвінким злагодженим колоритом, радісним піднесенням та оптимістичним світосприйняттям.

Творчий доробок мисткині відомий не лише в Україні, її живопис зберігається у фондах музею сучасного мистецтва у Созополі, у приватних колекціях, прикрашає стіни посольства України в Англії, Австрії, Франції. Художниця мала змогу виставляти власні твори в Україні та за кордоном, брала участь в арт-аукціонах.

Отже, внаслідок аналізу творів Т. Голембієвської виявлено, що особливість живописних прийомів художниці полягає у її індивідуальній творчій манері, у малярстві, в якому велике значення приділяється кольору як першооснові. Визначено, що живописний доробок художниці у період з 2000-х років до сьогодення вирізняється від попередніх тим, що мисткиня вміло поєднує творчу роботу із новітніми реаліями, при яких художник сам себе повинен просувати у сфері арт-ринку.



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

24. Андрій Марковський, кандидат архітектури, науковий співробітник проблемної науково-дослідної лабораторії НАОМА Зміна парадигми в оцінці архітектурних явищ на теренах України першої половини 20 століття

Ключові слова: зміна парадигми, самоідентифікація нації, самобуття українська архітектура.

Пошук національної самобутності та самоідентифікація нації в новітньому, глобалізованому світі починається з культури. Саме культура є тією рушійною силою, що має створити нові орієнтири, маркери у напруженій складній макрокосмі соціального середовища сьогодення. Виклик епохи призвів до якісного етапу вивчення власної історії, традицій, багатого мистецького спадку. Погляди дослідників знов торкнулися першої половини 20 ст. Однак, попри велику увагу до даної теми, слід зазначити, що автори часто вимушені користуватися застарілими парадигмами оцінки.

Дослідники старшого покоління, використовуючи матеріали, опрацьовані в попередні історичні етапи, повсякчас наслідують оціночну методу радянських часів, яка давала дещо заангажовану та не повну картину, висвітлюючи лише деякі аспекти того не простого періоду. Водночас, плеяда молодих українських науковців, вибудовуючи концепцію самоствердження українського мистецтва та архітектури зокрема, часто користається підходами, притаманними просвітянкам та діячам українського мистецького руху початку 20 століття – подання українського мистецтва перш за все через призму боротьби за незалежність, не рідко, однак, підміняючи «справжні» традиційні мотиви традиціями «винайденими» (згідно Е. Хобсбауму).

Обидва методологічні конструкти є певною мірою обмеженими за рахунок ідей, покладених в їх основу, не дозволяючи розкрити картину внутрішніх процесів у мистецькому полі у повній багатоплановій структурі складних взаємовпливів та переплетінь.

На нашу думку, ми маємо змінити парадигму в оцінці архітектури періоду від історико-політичної, до більш науково виваженої, неупередженої констатації, що дозволить проаналізувати наявний фактаж глибше і ретельніше, на перетині явищ мистецьких, економічних, політичних, соціальних та культурологічних. І вже за результатом глибокого пошарового аналізу визначити вектор розвитку сучасної самобутньої української архітектури.



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

25. Тетяна Маслово, викладач кафедри образотворчого мистецтва художньо-графічного факультету ПНПУ ім. К.Д. Ушинського Визначення моделі формування професійних умінь майбутніх учителів образотворчих дисциплін

Ключові слова: учитель образотворчих дисциплін, культурний рівень учнів, гармонійно розвинена особистість, комплекс професійних умінь.

Актуальною постає здатність учителя розкрити творчий потенціал, розвинути естетичний смак та підвищити культурний рівень дітей та молоді засобами візуального мистецтва. Відомо, що близько 80% інформації люди отримують через зір, наразі візуальне навантаження на особистість, що формується дуже висока. Доступний масив інформації, зокрема в галузі мистецтва, часто не адаптований навчальним потребам. Пасивне візуальне сприйняття переважає творчу практичну реалізацію. Це призводить до психологічних проблем у дітей та молоді. Баланс візуального сприйняття мистецтва та творчої практичної роботи допомагає формуванню активної, гармонійно розвиненої, творчої, успішної особистості. Отже, учителю необхідно мати достатній рівень професійних умінь для систематизації, адаптування матеріалу, важлива мобільність та орієнтування вчителя у сучасних інформаційних технологіях. Можливості наочного навчання розширилися, і вчителю потрібно визначити міру сприйняття учнями матеріалу, споглядання творів мистецтва, емоційної рефлексії, активного обговорення, репродуктивної діяльності та продуктивної творчої роботи у матеріалі. Формування у майбутніх вчителів образотворчого мистецтва комплексу професійних умінь є першою ланкою в системі мистецької освіти. Серед них можемо виділити основні:

- Володіння професійними якостями вчителя; організаційною, виховною, контрольною функцією; методикою викладання візуального мистецтва як системи образотворчих дисциплін; сучасними інформаційними технологіями;
- Уміння вести дослідження, підвищувати майстерність, вирішувати практичні завдання;
- Уміння композиційні, рисування відповідно до поставленого завдання; системного та лаконічного використання художніх засобів; рисування з природи, без натури (за уявою, по пам'яті), умовного трактування форми: узагальнення, схематизації, стилізації, декоративного вирішення;
- Володіння різними техніками та прийомами зображення, художньою графічною мовою, тощо.



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

26. Дарина Метельницька, аспірант ХДАДМ (наук. керів. В.В. Чечик) Ескізи Анатолія Петрицького до мультфільму «Ніч перед Різдвом» (1951). Особливості художньої мови

Ключові слова: Анатолій Петрицький, мультиплікація, народне мистецтво.

Анатолій Петрицький спробував себе у царині мультиплікації у пізній період творчості, а саме: 1951 року, створивши низку ескізів до мультфільму «Ніч перед Різдвом» (режисери Валентина та Зинаїда Брумберг). Це була єдина робота митця у даній галузі. Слід сказати, що у той період часу почали складатися нові національні школи мультиплікації. Тогочасна українська мультиплікація перебувала у пошуку власного шляху розвитку та характеризувалась зверненням до народної сюжетики та поезики, дошкульним комізмом та гумором, що і знайшло своє втілення у мультфільмі «Ніч перед Різдвом», попри майже диснейську «класичність» та мінімалістичність, лапідарність образотворчої мови. Варто зауважити, що ескізи Петрицького вирізнялись більшою деталізованістю, яка втратилась у кінцевому продукті, оскільки над ним працювала ціла плеяда мультиплікаторів. В 1950-ті роки намітився відхід Петрицького від тяжіння до новаторських авангардних тенденцій. Автор умисне долає в собі ту карколомність та дошкульність, яка притаманна його творчості в 1920-ті–1930-ті роки. Творчий почерк Петрицького стає ліричнішим та спокійнішим. Саме це виявилось у ескізах до мультфільму «Ніч перед Різдвом» (1951), що за своєю художньою мовою нагадують пізні театральні декорації художника та ескізи костюмів. Вибуховий колорит ескізів має витоки у захопленні Петрицьким народним мистецтвом. Багаторічний досвід роботи майстра у царині театральної декорації надав Петрицькому кращого розуміння завдань часово-просторового виду мистецтва. У мультиплікаційних ескізах дається взнаки циклічність та своєрідна «ансамблевистість» мислення автора як данина багаторічної театральної роботи, а також чітка увага у змалюванні пейзажу зимового селища, людських типажів, декорування палацових інтер'єрів, старовинних костюмів.



27. Еріка Микула, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Н.Я. Левкович) Символіка дерева і саду у творчості В'ячеслава Приходька 1970–2000-х років

Ключові слова: В'ячеслав Приходько, закарпатське образотворче мистецтво, архетипи культури.

Творчість В'ячеслава Приходька (1940–2011) – члена НСХУ, народного художника України, викладача Ужгородського художнього інституту

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

ім. А. Ерделі – одне з найсамобутніших явищ закарпатського образотворчого мистецтва другої пол. 20 – поч. 21 ст. Приходько – автор унікальних у регіональному живописі одухотворених міських краєвидів і натюрмортів, що відобразили зв'язок людини та світу речей. У зрілий період майстер створив філософські поетичні полотна із залученням символів та архетипів культури – дерева, саду, колодязя, драбини, ганку, огорожі, вікна («Дерево. Несподівана імпровізація», 1993; «Осінній двір», 2003; «Квіти біля колодязя», 2004; «Тепла осінь», 2005; «Розмова з минувшиною», 2006; «Тепла пора. Яблуневий сад», 2006; «Яблунька», 2006; «Яблуневий сад», 2007; «В осінньому саду», «Старий Ужгород. Архітектурні наголоси», 2008). Утілені в оригінальну художню систему, засновану на постімпресіоністичному перетворенні та декоративному поліфонічному кольорописі, вони спричинили емний вираз авторської думки, визначили змістову багатовимірність полотен та їх відкритість до прочитань, концентрували загальнокультурні змісти, утвердили спадкоємність поколінь. Чільне місце у доробку В. Приходька посіли символи дерева та яблуневого саду. Пов'язані із множинною семантикою, у творчих пошуках митця вони сполучені із крайовими мотивами: міста, як у полотні «Старий Ужгород» (2008), де розлоге дерево, ототожене із урбаністичним мікрокосмом, символізує зв'язок часів; жінки – берегині, закарпатської мадонни, матері, коханої, подруги, як у творах «Тепла пора. Яблуневий сад» (2006), «Яблунька» (2006), «Яблуневий сад» (2007), «В осінньому саду» (2008), де гармонія саду суголосить гармонії людських образів, відображає різні душевні стани й етапи життя; старої верховинської хижі та обійстя, як у «Розмові з минувшиною» (2006), де безлисті силуети дерев символізують меланхолію самотніх похилих літ.



28. Тетяна Мячкова, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. В.І. Петрашик) Матеріали каталогу втрачених творів українського художника І.К. Дряпаченка

Ключові слова: культурні цінності, колекція творів І.К. Дряпаченка, каталог втрачених творів.

Під час Другої світової війни з окупованої нацистами України здійснювався масовий вивіз до Німеччини культурних цінностей. Питання їх повернення є дотепер актуальним, адже в Україні діє Закон про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей. Це стосується й колекції творів українського живописця і графіка Івана Кириловича Дряпаченка (1881–1936), що потрапили до Німеччини у той період, про що свідчать

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

архівні документи Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України.

У зв'язку з цим звертає на себе увагу факт продажу 18 вересня 2013 р. на аукціоні Neumeister (Мюнхен, Німеччина) графічного портрета І. К. Дряпаченка, виконаного І. І. Бродським у 1906 р. Цей портрет був опублікований у № 3 петербурзького «Журнала журналів» за 1915 р. А восени 2015 р. він атрибутований Всеросійським художнім науковореставраційним центром ім. академіка І. Е. Грабаря.

Можна припустити, що портрет І. К. Дряпаченка становив складову частину колекції культурних цінностей, незаконно вивезених з території України під час Другої світової війни. Оскільки цей малюнок олівцем досі зберігся, можна також припустити, що і роботи самого І. К. Дряпаченка досі знаходяться на території Західної Європи.

Тому виявляється актуальним і важливим введення в науковий обіг каталогу його втрачених творів, а також подальші дослідні роботи з розшуку втраченої спадщини митця. Адже нині в музейних зібраннях України, Росії та Республіки Білорусь зберігається лише кілька десятків живописних і графічних робіт І. К. Дряпаченка.



29. Лада Наконечна, художник, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.А. Лагутенко)

«Вчити мистецтву» як методологічна проблема. Випадок Йозефа Бойса

Ключові слова: Академія мистецтва, найвища мистецька школа, звання художника, Йозеф Бойс, експериментальні підходи.

«Для наших студентів тільки краще». Напис на вході до Дюссельдорфської художньої академії.

З початку формування Академії мистецтва як соціального інституту у Новому часі, її статус як найвищої мистецької школи затверджується владою, урядом – її ініціаторами або патронами. Мистецькі освітні заклади не тільки задовольняли потреби учнів у здобутті необхідних їм знань, а й вимагали від них служіння інтересам держави або нації. Студент, щоб отримати звання художника, мав слідувати естетичним нормам, формальним канонам та загальнообов'язковим правилам художньої творчості, напрацьованими Академіями. Головною задачею цих авторитетних охоронців традицій залишається пошук методів кращої передачі знань – через відтворення, копіювання зразків та слідування за належним виконанням завдань.

Проте, здається, що у процесі ствердження виховної функції мистецького освітнього закладу губиться фундаментальне питання: «хто такий

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

художник?» Це питання стало ключовим для Йозефа Бойса, який стверджував, що художник не стільки людина, що майстерно володіє мистецькими техніками та матеріалом, а з вільною, індивідуальною творчою силою він є співтворець соціального організму. Бойса було звільнено з Дюссельдорфської художньої академії у 1972 р., де він був професором монументальної скульптури, за участь в протестах не прийнятих абітурієнтів. Адже, відбір студентів за здібностями порушує право кожної людини на отримання безкоштовної освіти. Саме міністр культури землі Північний Рейн-Вестфалія звільнив Бойса – за непокірність. Як показав цей випадок, за «кращу» освіту необхідно платити покірою. Бойс виступив за децентралізацію мистецької освіти, проти інструменталізації її будь-якою метою. Це була боротьба на символічному рівні: він підтримував студентів, які пов'язують своє майбутнє з мистецтвом, та наголошував на неприпустимості будь-кому, й Академії в першу чергу, визначати, хто може бути художником, а хто ні. Ця подія стала початком появи експериментальних підходів до мистецької освіти, перегляду принципів входження в професію, її оберненості на реальність мистецьких практик.



30. Петро Нестеренко, кандидат мистецтвознавства, завідувач проблемної науково-дослідної лабораторії образотворчого мистецтва НАОМА

До історії заснування проблемної науково-дослідної лабораторії НАОМА

Ключові слова: академія, редакція, лабораторія, науковий збірник, довідник.

Знабуттям незалежності перед Національною академією образотворчого мистецтва і архітектури (на той час Українська академія мистецтва) постало питання про публіцистичне висвітлення діяльності та перспектив розвитку академії та інших відомих наукових і освітніх закладів України. З цією метою в УАМ було засновано науковий збірник «Українська академія мистецтва» Дослідницькі та науково-методичні праці, перший випуск якої вийшов наприкінці 1994 року. Редакційним відділом висвітлювалися наукові і науково-методичні напрацювання в галузі образотворчого мистецтва й архітектури, досвід викладання фахових дисциплін та організації навчального процесу в художньому вузі, що мало значну науково-практичну й історико-культурну цінність. Про це сказав у своєму передньому слові до першого збірника, виданому в 1994 році, тодішній проректор з наукової роботи УАМ Л. В. Прибега. У цьому ж збірнику ректор УАМ, професор А. В. Чебикін зазначав: «Сьогодні в Україні відсутня чітка координація на-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

укових досліджень, майже не провадяться наукові дослідження з проблем розвитку сучасного художнього процесу, фактично не здійснюється комплексне вивчення історії українського мистецтва».

Ще в 1993 році розпочалася організаційна робота із створення наукової лабораторії, готувався Статут її діяльності. У квітні 1994 року мистецтвознавець І. І. Чуліпа, який до цього був на посаді завідувача редакційно-видавничого відділу, був переведений на посаду наукового співробітника новоствореної проблемної науково-дослідної лабораторії. Цього ж року на посаду старшого наукового співробітника було прийнято В. А. Щербака, а з січня 1995 року на цю ж посаду наказом ректора було прийнято за сумісництвом доктора архітектури В. І. Тимофійка, який згодом очолив відділ.

Співробітники лабораторії І. Чуліпа, В. Щербак, а згодом і П. Нестеренко, О. Пламєницька, А. Пучков, разом з видавничим відділом, розпочали активну працю над упорядкуванням довідника «Українська академія мистецтва. професори НАОМА (1917–2007)», який увібрав понад 250 імен педагогів і вийшов друком в 2008 році. Друге видання довідника, присвячене 95-й річниці академії (2012), містить уточнений, доопрацьований та доповнений матеріал. До нього увійшло 323 прізвища професорів і викладачів, котрі залишили свій слід в історії академії.



31. Андрій Нікітін, старший викладач кафедри рисунка НАОМА здобувач кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Н.Ю. Белічко) Творчі студентські конкурси як особлива форма навчального процесу

Ключові слова: конкурс, рисунок, художня освіта, середовище.

Важливу роль у підготовці фахівців у НАОМА та формуванні їх особистості відіграють творчі конкурси, запроваджені кафедрами рисунка, архітектури, живопису та композиції. Серед них конкурс з живопису ім. О. Мурашка, І. Зарецького, В. Пузиркова, В. Шаталіна, конкурс з рисунка ім. К. Єлеви, конкурс графічних мистецтв ім. Г. Якутовича. Кафедра архітектури регулярно провадить конкурси серед студентів факультету на кращі архітектурні проекти.

Важлива риса у змаганні – вміння самостійно втілити в роботу засоби та прийоми сучасного рисунка, композиції та живопису. Участь у конкурсі дає можливість розкрити внутрішній потенціал конкурсанта та зайняти гідне місце в здобутті кращих результатів в цій сфері.

Задана тема не обмежує конкурсантів у можливості вільного вибору художніх засобів, це стосується і образного вирішення, і композиції, а також технічних прийомів на шляху до поставленої мети.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

Участь у конкурсних змаганнях є винятково корисною формою навчання для студентів. Ці змагання сприяють формуванню у них професійних навичок, що в свою чергу сприятиме їхній ефективній адаптації у культурному розмаїтті навчального та професійного середовища.

У колі студентів, що беруть участь у конкурсі та посідають призові та заохочувальні місця, також важливе місце належить студентам-іноземцям. Так, гідне місце у фондах Академії зайняли роботи Ши Цзюньцзе (заохочувальна премія на конкурсі ім. В. Пузиркова за роботу «Процес»), Ке Сунь (1 премія на конкурсі ім. В. Зарецького за роботу «Річка біля м. Радомишль»).

У свою чергу, керівники творчих майстерень, викладачі рисунка та живопису спонукають студентів до участі у конкурсах. Таким чином, стимулюючи конкурсні змагання серед студентів, як один із дійових методичних засобів викладання, зокрема рисунка, розробляв та втілював в навчальний процес учень К. Єлеви, професор кафедри рисунка Володимир Степанович Болдирев (викладав у 1948 – 1993 рр.).

При створенні натурної постановки В.С. Болдирев завжди враховував конкретні завдання з рисунка та підтримував творче виконання поставлених задач серед студентів, відмічаючи їх найкраще вирішення..

Отже, академічна конкурсна діяльність на сучасному етапі розвитку професійної художньої освіти має великий вплив на формування світогляду і фахової підготовки студентів з усіх академічних спеціальностей.



32. Надія Павліченко, асистент кафедри культурології НаУКМА, аспірант (наук. керів. О.М. Петрова) Художній ринок кінця 19 століття: Київ і Петербург, порівняльний аналіз

Ключові слова: художній ринок, Російська імперія, цінова політика, приватні замовлення.

Художній ринок – це механізм взаємодії між виробником мистецького продукту (автором твору) або власником твору (вторинний ринок) та споживачем (покупцем твору), який відбувається за допомогою посередників за економічними законами попиту і пропозиції, тобто ціноутворення, та конкуренції у просторі певного сегменту мистецтва. Художній ринок характеризується унікальністю створеної продукції, впливом на процес ціноутворення і відносин продавець-покупець з боку соціально-культурного становища та інформаційного середовища і відповідає всім характеристикам загальноекономічних ринків.

У Російській імперії вільне мистецтво, не пов'язане безпосередньо з потребами церкви, стало розвиватися набагато пізніше, ніж в західноєвро-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

пейських країнах. Аж до початку 18 століття захоплення світськими формами мистецтва залишалося приватною справою окремих представників правлячої верстви. Воно не впливало на суспільні смаки і не знаходило відображення в державній політиці.

Уже з середини 18 ст. можемо говорити про самостійну школу російського мистецтва, виникнення і розвиток якої пов'язані з Імператорською Академією художеств у Санкт-Петербурзі.

У епоху Катерини II у мистецькому середовищі Санкт-Петербурга художники могли добре заробляти на виконанні приватних замовлень, володіли значною нерухомістю і користувалися успіхом у замовників та колекціонерів. Деякі з них також успішно займалися комісійною торгівлею картинами і антикваріатом.

Художній ринок Києва формувався поступово, але він давав безумовні позитивні результати. Про успіх продажу творів мистецтва київських майстрів, зокрема, знаходимо свідчення у листуванні М. Мурашка 1880–90-х років.

Враховуючи безумовні успіхи зародження і становлення ринку художніх творів Києва, все ж визнаємо його відставання від ринку Петербургу і Москви, не кажучи вже про Західну Європу.

Порівняння цінової політики художнього ринку Петербурга та Києва яскраво демонструє, що положення Києва було периферійним, тому київські митці були надзвичайно залежні від прихильності меценатів.



33. Татьяна Павлова, кандидат искусствоведения, доцент ХГАДИ Арт-акции харьковской «Группы быстрого реагирования» в украинском искусстве 1990-х годов

Ключевые слова: харьковская фотография, арт-акция, «Группа быстрого реагирования», Б. Михайлов, С. Братков, С. Солонский.

«Группа быстрого реагирования» (Борис Михайлов, Сергей Братков, Сергей Солонский) была организована Борисом Михайловым в период пересмотра отношений, перераспределения сил, поиска иных социальных ракурсов в искусстве. Для Михайлова и всей группы это был период освоения новых уровней игры, другой формы работы с политическим материалом, активных взаимодействий с масс-медиа.

Это совпало с новым центрированием художественной сцены для харьковского круга. После презентации харьковской фотографии в Киеве (доклад Т.Павловой: «Харьков как центр неангажированной арт-фотографии») на историческом смотре сил, организованных первым директором Центра современного искусства Мартой Кузьмой (1993),

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

открывается новое киевское направление. Динамичные акции группы реализовывались, главным образом, благодаря поддержке ЦСИ Сороса в Киеве.

За «Группой быстрого реагирования» закрепились триада имен: Михайлов-Братков-Солонский, однако, вначале в ее состав входило непосредственное окружение Михайлова: Вита Михайлова и Сергей Братков. Фигура Виты Михайловой не была канонизирована в составе группы, но следует признать ее творческое участие в акциях. Роли внутри группы менялись, как и количественный состав участников акций: от двух до четырех.

Среди наиболее известных работ группы: «Плюем на Москву», «Ящик для трех букв», «Жертвоприношение богу войны», «Если бы я был немцем». Эта провокационная работа, имевшая наибольший успех, была показана в 1995 году в Украине, России и Германии. Группа вписалась в традицию юбилейных «мероприятий» по подготовке празднования 50-летия «Победы», но отнюдь не параллельно к отечественным реалиям подобных выставок. Некоторые из проектов были показаны в Харькове на площадке галереи «Up/Down», созданной Сергеем Братковым.

Среди последних проектов Группы – «Караул», – «московское разочарование», обретенное в результате визита на Красную площадь в 1995 году. Закономерно, что начальная («Плюем на Москву») и конечная («Караул») акции «Группы быстрого реагирования» маркированы московской топикой, что указывает на усилия обрести независимость, дистанцироваться от москвоцентризма, как черты симптоматичной для 1990-х годов украинского искусства.



34. Анна Паньків, викладач кафедри музичного та образотворчого мистецтва Ізмаїльського державного гуманітарного університету, здобувач кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.О. Лисенко) Дослідження процесів синтезу в мистецтві

Ключові слова: синтез в мистецтві, елементарні складові образотворчості.

Висвітлення загальної теми синтезу в мистецтві обмежується питанням синтезу мистецтв – себто аналізу синтезу, або синтетичних сполук, що утворюються в результаті взаємовідношень між різними мистецтвами. Але ж синтез мистецтв (між мистецтвами) — одна з варіацій загального синтезу серед різноманітних сполук мистецтв, не тільки видового рівня.

Якщо на емпіричному (загальному) рівні уявлення про синтез визнаються всіма, то на теоретичному рівні методологія дослідження синтетич-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

них явищ в мистецтві недостатньо розроблена, концепцій, які відповідають потребам теорії та практики, досі не створено. Саме поняття синтезу видається мало розробленим.

Дослідження процесів синтезу в мистецтві передбачає правильне визначення рівня елементів. У мистецтві як складній багаторівневої системи слід чітко розрізняти «прості», «бінарні», «синтетичні» утворення і складні їх багаточленні комбінації. Види образотворчого мистецтва (живопис, графіка, скульптура) не можуть вважатися «простими», одноелементними мистецтвами. Кожне з них являє собою складну взаємодію та синтез більш дрібних (елементарних) мистецтв.

Основою для визначення елементарних складових мистецтва, виступають не буденні уявлення про п'ять органів відчуття (зір, слух, дотик, нюх, смак), а психологічні модальності чуттєвого сприйняття. Зору відповідає група (клас) образотворчих мистецтв. Але зір включає як мінімум три самостійні (навіть фізіологічно) функціональні системи (модальності) сприйняття. Це – сприйняття світлотіні (лінії, плями), яке вже в рецепторах забезпечується так званими «паличками» (при слабкому освітленні). Сприйняття кольору (при нормальному денному освітленні) забезпечується іншою системою за допомогою «колб». Нарешті, два ока створюють сприйняття простору – об'єму предметів. Відповідно формуються і елементарні структурні компоненти художньої діяльності людини (видів мистецтва): мистецтво світлотіні (лінії, контуру) – графіка, мистецтво кольору – живопис, мистецтво простору (об'єму) – скульптура. Але живопис і скульптура, як і графіка постають зазвичай в якості «бінарних» мистецтв: живопис – як синтез кольору та лінії, плями; скульптура – синтез об'єму та плями, лінії у вигляді контуру тощо.

Створюється можливість чітко розмежувати поняття видів, родів і жанрів мистецтва. Вид – морфологічна структура, яка оформлюється в результаті іманентного розвитку виражальних засобів і форм. Рід – функціональна система, утворювана взаємодією видів мистецтва з навколишнім середовищем. Жанр – змістовна структура, як оформлення чуттєвого сприйняття з певною формою судження.



35. Олена Папета, мистецтвознавець, старший викладач НАКККіМ Людмила Семикіна: період навчання в Одеському художньому училищі

Ключові слова: освіта, живопис, ескіз, композиція, начерк, постановка.

В 1939 р. Людмила Семикіна вступила до Одеського художнього училища. Дівчина навчалася з величезним ентузіазмом, але з початком

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

війни їй довелося шукати притулку в родичів в одеській області. Саме там несподівано їй довелося виконати першу самостійну роботу. Чоловік тітки, о. Олександр, був місцевим священиком, під його наглядом і опікою знаходилося 12 церков. Там молода художниця і побачила понівечені більшовиками ікони: «Саме тут я учинила художній «гріх» – розписала іконостас – 26 ікон. Про серйозність вести мову не наважуюсь, бо ні стилю, ні особливостей іконопису я ще не розуміла. Це була скоріш заявка на серйозну роботу. Водночас я винесла звітти і моральний урок: отець Олександр показав мені факти вандалізму – ікони, різані рашпілем, стругані рубанком, вони стояли тут на другому ярусі, як у музеї».

З 1944 року Л. Семикіна продовжила навчання в училищі. Її роботи тих років свідчать про досить високий рівень технічної майстерності. В архіві С. Бароянца, сина художниці, зберігаються ескізи до її дипломної роботи «Похорони жертв революції»: академічні постановки, начерки, пейзажі. Окремі аркуші, як наприклад «Вулиця в Одесі», виконані ескізно, але з відчуттям композиції і характеру пейзажного мотиву.

В період навчання Л. Семикіної там викладали корифеї одеської школи живопису – Л. Мучник, М. Жук, Т. Фраєрман, Є. Буковецький. Вона згадує: «Професура училища в ті роки була блискучою. Пригадую професора Євгена Йосиповича Буковецького. Йому вже тоді було за вісімдесят років. Коли він сідав – тихо було в майстерні, і я тільки слухала, що він мені каже. Бувало, він роздивляється постановку. Трьома мазками пензля він покладає теплий на лоб, трошки рожевого – на скули, холодний колір – на підборіддя, і питає: «Ти зрозуміла?» Я не зрозуміла, але відповіла, що так... Пізніше я зрозуміла: він показав, як робити кольоровий акцент».

Аналізуючи ескізи до дипломної роботи Л. Семикіної «Похорони жертв революції», яку вона захистила в 1947 р., можна простежити декілька етапів в підготовчій роботі художниці від чорно-білого ескізу до остаточного варіанту композиції дипломної роботи. В олівцевому ескізі художниця максимально лаконічно окреслює основні композиційні акценти майбутнього твору – велику групу людей на передньому плані, переконливо будує просторову перспективу другого плану, не вдаючись до деталізації.

В 1947 р. Л. Семикіна з відзнакою закінчила училище. Це був перший повоєнний випуск. Згідно архівних документів їй було присвоєно звання «художника середньої кваліфікації», зі схвальним відгуком і атестатом з відзнакою, а також було рекомендовано для продовження навчання у Всеросійській Академії мистецтв у Ленінграді.



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

36. Сергій Папета, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтв Київського університету культури
Графіка Марка Епштейна другої половини 1920-х років

Ключові слова: Марк Епштейн, серія малюнків, експресивне зображення, іронія, гротеск, абсурд.

Наприкінці 1920-х рр. Марк Епштейн створив велику серію малюнків, яка на сьогодні нараховує понад сто аркушів. Значна її частина присвячена життю єврейських землеробських колоній. Автор виконав цю роботу в 1928 р. на замовлення Всеукраїнського ТЗЕПу (Товариство земельногo працевлаштування євреїв). Разом зі сценами з життя єврейських колоністів, до серії входять інші сюжети, становлячи змістовну і стилістичну єдність.

Найвиразнішою ознакою даної серії є експресивне зображення потужної людської плоті, представлені в різних життєвих контекстах. Якщо розгорнути весь ряд створених художником образів, виникає досить несподіваний ефект – різноманітні герої М. Епштейна починають сприйматися як єдиний, внутрішньо цілісний потік буття. Попри всі зовнішні розбіжності, їх об'єднує дещо суттєвіше за національність, стать або вік, – фігурально кажучи, ці люди являють собою м'язи суспільства, його фундамент. М'язові зусилля є головною умовою їхнього існування.

Кампанія по переселенню євреїв на нові землі в 1920-х рр. була одним з масштабних етнічних проєктів комуністичної партії. Серед ідеологічних маніпуляцій щодо виправдання дій влади, зокрема, планувалося залучити і єврейських митців. Від них очікувалися стандартні агітки в улюбленому комуністами жанрі «щасливе життя». М. Епштейн хоч і взяв участь у проєкті, але на свій лад.

На його малюнках «Голова сільради», «Дівчата», «Селянин» – євреї-колгоспники аж ніяк не подібні до своїх побратимів з пропагандистських плакатів. Надто невесело, зморено і убого виглядає «лідер села» на тлі пустельного непривітного пейзажу. Відкидаючи все другорядне, художник насамперед підкреслює основне призначення своїх героїв. Наліті величезною міццю, тіла робітників асоціюються з ідеальними знаряддями праці.

Інакше трактовано той самий мотив в рисунку «Атлети». Зовнішність персонажів тут набуває гротескності. Немає нічого загрозливого в цих «горах м'язів», у їхній надлюдській міці є щось бутафорське.

Часом гротескні ситуації, створені художником, наповнюються відчуттям безнадії й абсурду. Рисунок «Музики» підкреслює дисонанс між рязючим убозтвом «героїв» і тим, що вони пнуться видобувати з себе звуки, які претендують на спів. Тут категорично відсутнє все, що асоціюється з музикою. Немов дерев'яні, обличчя музик більше за все подібні до маріонеток. І знов виникає думка про автоматизм буття. Життя відбувається

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

поза волею цих людей, вони лише виконавці кимось завданої програми. Навіть пісня в їхніх устах набуває механічності шарманкового наспіву.

Даною серією малюнків завершується київський період творчості М. Епштейна. Це роботи тверезо мислячої людини і зрілого майстра, для якого весь попередній досвід класичної освіти і захоплення модерністськими течіями перетворився на інструментарій для відтворення глибоко особистого погляду на життя.



37. Лілія Пасічник, кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України
Творчість художника-ювеліра Леоніда Івановича Косигіна (1941–2016)

Ключові слова: художник-ювелір, авторська ідея, національна символіка, традиції обробки металу.

Доробок провідного художника ювелірного й емальєрного мистецтв, живописця та графіка, члена Національної спілки художників України та Народного майстра України Леоніда Івановича Косигіна (м. Одеса) є вагомим надбанням новітнього ювелірного мистецтва України. Його творчість ґрунтується на потужних інспіраціях мистецтвом доби раннього заліза, зокрема скіфсько-сарматським мистецтвом обробки металу, епохи античності, а саме ювелірного мистецтва майстрів античних міст-колоній Північного Причорномор'я, ювелірним мистецтвом давньоруської культури – від часу проживання ранніх слов'ян на території сучасної України до періоду існування Київської Русі. Художник також створював ювелірні твори авангардного спрямування (перстень «Мій дім – моя фортеця», 1990; брошка «Еміграція», 1990), проте домінуючими завжди були прикраси за історичними мотивами (гарнітур «Таврійський степ» (кольє, сережки), 2007; підвіска «Скіфський олень», 1976).

Л. Косигін використовував у роботі золото та срібло, часто поєднуючи їх, віддаючи перевагу останньому як напрочуд теплому й виразному матеріалу, працював у техніках карбування, гравіювання, гарячої емалі та багатьох інших, необхідних для втілення авторської ідеї. Серед типологічного розмаїття ювелірних творів автора зі срібла переважають гарнітури й окремі прикраси – кольє, персні, підвіски, сережки, браслети, брошки, нагрудні відзнаки та пам'ятні знаки тощо (гарнітур «Біля озера»: підвіски, сережки, 2007; підвіска «Грифон», 1978).

Сповнений справжньої питомо національної символіки мотивів і філософських роздумів світ прикрас Л. Косигіна не може не вражати високою

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

професійною майстерністю, багатим джерелом натхнення та прагненням продовжити традиції обробки металу в ювелірних творах, надавши їм нового дихання в сучасних прикрасах, сповнених гордості й шани до неоціненних здобутків наших пращурів.



38. Володимир Петрашик, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА
Спадок колекціонера Антона Собкевича

Ключові слова: колекція, живопис, імпресіонізм, меценат, лікар-інфекціоніст, музей.

Неабияку цінність мають вісім світлин (чотири з яких присвячені творчості О. Мурашка вивчені та оприлюднені дослідницею Д. Добрян) з ЦДАМЛМ України, що відтворюють інтер'єр житлової квартири кін. 1920-х рр. за адресою вул. Овруцька, 19 відомого лікаря Антона Івановича Собкевича (1883–1945), що мешкав тут з 1924 до 1945 року, тобто до смерті.

На світлинах зображено картини, що кількома рядами прикрашають оселю Собкевичів. Найвідоміші полотна та пастельні портрети Олександра Мурашка «Парижанки. Біля кав'ярні» (1902–1903), «Парижанки» (1903), «Портрет художниці Фріди Меерсон» (1916), «Портрет Дегтярьова» (1917), «Портрет Романа Кричевського, сина художника» (1925) Федора Кричевського, пейзаж «Межигір'я» (1918) Миколи Бурачека, «Натюрморт» Юхима Михайліва (1927), «Мама йде» Івана Іжакевича (1926 (?)). У зібранні професора Собкевича зберігалися також ескізи до розписів Володимирського собору Віктора Васнецова, пейзажі Я. Станіславського, модерні натюрморти П. Голуб'ятникова, твори В. Пальмова, І. Білібіна (?), картини передвижників, композиції Торвальдсена. Твори художників попередніх століть – О. Антропова, Г. Левицького, В. Штернберга, І. Рєпіна, В. Перельотчікова, а також М. Пимоненка, А. Петухова, С. Жуковського, К. Головіна, С. Світославського, графіка Ф. Шавріна.

Після смерті колекціонера 1945 року (похований на Лук'янівському цвинтарі), частка його мистецької збірки, а саме 227 творів дружина 1947 року передала до колекції нинішнього Національного художнього музею України. Твори авангардистів не цікавили тодішніх музейників, і вони поповнювали колекції приватних збирачів повоєнного покоління. Доля решти творів поки що невідома.



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

39. Іван Пилипенко, професор кафедри живопису і композиції НАОМА
Педагогічна діяльність Михайла Бойчука в Українській академії мистецтва

Ключові слова: педагогічна система, фахові дисципліни, майстерня монументального живопису, М. Бойчук.

Педагогічна діяльність М. Бойчука – родоначальника школи фрескового живопису в Україні, фундатора творчої академічної майстерні монументального живопису Української академії мистецтва – продовжує привертати увагу дослідників і потребує подальшої розробки для отримання цілісної картини підготовки художників-монументалістів.

Створена ним оригінальна педагогічна система і перша «Програма навчання в майстерні монументального живопису професора М. Бойчука», спрямовані на відродження українського мистецтва в умовах нової доби й органічно підсумовували його особистий досвід попередніх років. Головні принципи навчання включали колективний метод роботи, виконання «відрисовок» (композиційний аналіз твору), вивчення народного мистецтва, індивідуальну практику, знання техніки і технології та поєднувались з методологічними підходами викладача. Він виховував своїх учнів через метод безперервного самовдосконалення; через послідовність і повторюваність навчав студентів композиційного мислення на кращих зразках світової художньої культури з наголосом на українській традиції; він запровадив синтез спеціалізацій і художній універсалізм; обрав монументалізм як спосіб мислення; зумів підвести своїх вихованців до створення свого власного стилю, до знайдення неповторної художньої мови. Ця кінцева мета педагогічної системи Бойчука – підготовка висококваліфікованого професійного художника-монументаліста, здатного реалізувати свій творчий потенціал, – залишається актуальною сьогодні.

Осмилення педагогічного досвіду минулого дозволить знайти перспективні нововведення у викладанні фахових дисциплін з композиції, живопису, рисунка у вищих художніх навчальних закладах, відкрити шляхи оптимізації сучасних навчально-методичних програм, зокрема в майстерні монументального живопису і храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

40. Богдан Пилипушко, аспірант ІПСМ НАМУ (наук. керів. О.О. Роготченко)

Внутрішня еміграція: мистецтвознавчий ракурс

Ключові слова: внутрішня еміграція, мистецький нонконформізм, художня мова.

З погляду теорії мистецтва, аналіз явища внутрішньої еміграції у період «застою» приводить до логічного запитання: яким чином дана форма соціокультурної депривації могла впливати на форму і зміст художнього мовлення? Відсутність доступу до публічного простору, неможливість публікації та експонування і, як наслідок, брак контакту із глядачем, унеможливають діалог як фундаментальну основу мистецтва, що полягає у перцепції вираженого. У певній мірі, реалізація митця у т.з. «буферній зоні» (квартирні виставки, неформальні зустрічі) забезпечувала компенсацію цього діалогу, бо в силу репресивних заходів режиму та нівелюючої функції сфери публічного, була площиною для демонстрації, словом чи ділом того, на що ти здатен і в чому унікальний.

Позитивно-пізнавальною перевагою даної позиції була незалежність від ідеологічних вимог, що стояли перед виконавцями державних замовлень. Для багатьох це означало можливість зосередитися на збагаченні внутрішнього досвіду, а також зберегти творчу автентичність. Можна припустити, що формат «роботи в стіл», потреба працювати в обхід цензури, вузьке коло реципієнтів, – всі ці чинники мають формотворчі властивості і впливають на виразність художньої мови, так само, як і естетичні орієнтири митця. Метафоричність висловлювань, символізм та алюзії, експерименти над мовою, – ось ті ознаки, що можуть характеризувати творчість багатьох художників – внутрішніх емігрантів. Зокрема – львівського графіка Олександра Аксініна. Складність інтерпретації та сприйняття глядачем його мистецтва є метафорою самого заглиблення митця у свій внутрішній світ та ізоляцію. Наукова апробація даної теорії, зокрема аналіз конструктивних і деструктивних властивостей стану внутрішньої еміграції на художника і його твір, задає новий ракурс для мистецтвознавчого аналізу представників творчого нонконформізму. Адже цей вимушений чи свідомий шлях має глибинні етичні витоки, які, вірогідно, стоять поруч із рядом формуючих художню мову засад.



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

41. Валерія Пітеніна, мистецтвознавець, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.А. Лагутенко)

Дитяча ілюстрована книга як вираз творчої концепції Культур-ліги

Ключові слова: Культур-ліга, модерна єврейська культура, книжкова графіка.

Культур-ліга – суспільно-політична організація, що існувала в Східній Європі, Росії та Україні в період 1920–30-х рр. Її загальною платформою була ідея розвитку культури ідиш. Київське відділення Культур-ліги проіснувало майже шість років і було одним з найдіяльніших. В його межах працювали Театральна, Художня, Музична, Літературна, Видавнича секції. До роботи Художньої секції були причетні Й. Чайков, М. Епштейн, Б. Аронсон, С. Нікритін, А. Тишлер, А. Маневич, Ель Лисицький, С. Шор.

Активізація національного руху була на порозі 20 століття актуальною не тільки для національних меншин, а й для Росії, України та країн Східної Європи загалом. На цій хвилі відбувалося колекціонування та вивчення лубка, народної іграшки, створення етнографічних експедицій.

Але основна особливість і заслуга Культур-ліги полягала, як зазначав Г. Казовський, «не в археологічних розкопках або консервації почастки забутої етнографічної спадщини, чим займалися численні товариства й об'єднання, що виникли в Європі під час Першої світової війни, а в прагненні створити модерну єврейську культуру. Ця нова культура мала корінитися у старому ґрунті та вести «із мороку підпілля до світла сонця світової культури».

Мовою створення модерної культури стало абстрактні течії мистецтва. «Нині зрозуміло, – пише Б. Аронсон у передмові до каталогу першої виставки Культур-ліги, – що національне в мистецтві виражається саме в абстрактній формі. Тож коли єврейські передвижники хотіли створити єврейське національне мистецтво за допомогою «що», за допомогою сюжетів з єврейського життя, а не за допомогою художнього матеріалу, вони не спромоглися втілити своє національне «я» і залишилися у вакуумі – поза формою та мистецтвом».

Творча концепція Культур-ліги відобразилась в книжковій графіці та в ілюстраціях до дитячих книжок зокрема. Протягом 1919–1925 років було видано дитячий журнал «Фрейд» (Радість) (1922–1925, М. Епштейн), казку «Хад-Гадья» (1919, Л. Лисицький), М. Марголіна «Казочки для діточок» (1922, І. Рибак), часопис «Школа і життя» (Й. Чайков), І. Кіпніс «Російські казки» (1924, С. Шор), «Казки» (С. Шор), Р. Кіплінг «Рікі-Тікі-Таві» (1923, С. Шор), І. Кіпніс «Легочій ведмідь» (1924, С. Шор), «Пісеньник для найменших» (1920, Й. Чайков), численні хрестоматії для шкіл.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

На прикладі цих творів спробуємо розібратися, яким саме чином новітні течії мистецтва, як то лучизм, футуризм та супрематизм було трансформовано митцями Культур-ліги в ілюструванні дитячої книжки.



42. Алла Поліщук, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. О.Ю. Денисюк) Творчість В.І. Баринової-Кулеби доби Незалежності

Ключові слова: представник традиційної школи, селянське походження, історична пам'ять, професор НАОМА.

Віра Іванівна Барінова-Кулеба – відомий український живописець, визнаний майстер, представник традиційної школи українського живопису. Художниця постійна учасниця виставок, як групових та і персональних, її роботи знаходяться в музеях та приватних колекціях далеко за межами України. Творчість Віри Іванівни сьогодні не є обділена увагою, проте ґрунтовних мистецтвознавчих досліджень її доробку немає, оскільки більшість публікацій присвячені особистості художниці, ніж її творчості.

Це не дивно, адже В. Барінова-Кулеба харизматична та самобутня не лише у творчості. Вона повсякчас підкреслює своє селянське походження, при цьому позбавлена провінційності. Її село – це село романтизоване, образ, який не так часто зустрічається у житті, однак не для Віри Іванівни. Вона з величезною повагою ставиться до праці, особливо до праці митців і тих, хто працює на землі; для неї це не полярності, а лише різновид роботи. Художниця сама працелюбна і навчає цьому ж своїх учнів – студентів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, де викладає на посаді професора.

Творчість Віри Іванівни – це відлуння історичної пам'яті, створене з суміші архетипних образів та особистих спогадів художниці, яка пам'ятає війну й повоєнний голод, жорсткі рамки, в яких доводилось існувати в радянську добу, піднесення та сподівання, принесені здобуттям незалежності Україною, труднощі перехідних періодів, втрата орієнтирів, мирна революція 2004 року і зовсім інша за 10 років...

Насичена трагічними подіями історія України постає на полотнах художниці в узагальнених образах, зокрема, це прослідковується у творах: «Мати і дитятко», «Голодомор», «Портрет В. Чорновола», «Війна» та інші. Її роботи незмінно виразно-національні, змінюються лише теми, до яких вона звертається: наприкінці 1990-х років переважали теми голоду в Україні а також жіночі образи («Полтавчанка», «Берегиня», «Мати», «Мати і дитятко», «Полтава», «Сорочинський ярмарок»), а вже після

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

2000 р. художниця все частіше пише свої спогади, образи з дитинства й автопортрети – «Автопортрет у квітчастій хустці», «Автопортрет з гусьми», «Дитинство» та інші.

Значення творчості В. Баринової-Кулеби як зберігача національної пам'яті важко переоцінити, як і безцінний її внесок у виховання молодих художників.



43. Марина Пономаренко, кандидат искусствоведения, ассистент кафедры изобразительного искусства ЮНПУ им. К. Д. Ушинского Метод поэтапной работы и техника alla prima как составляющие в создании современного портретного образа

Ключевые слова: портретный образ, этапы работы, техника живописи, локальный цвет, методика преподавания.

В искусстве станкового портрета можно выделить две основные художественные концепции: техника старых мастеров и техника новейшей живописи. Их радикальное отличие заключается в последовательности создания произведения. Основой поэтапной работы старых мастеров является четкое разграничение художественных задач: от рисунка к монохромному подмалевку корпусными красками, а затем – к многослойным прозрачным лессировкам, что объясняет длительное выполнение картины. Техника alla prima предполагает быстрый темп исполнения живописного полотна, в котором художник одновременно решает проблемы композиции, формы, пространства и цвета, не разделяя их на стадии.

Традиционно процесс исполнения портрета-картины выстраивается на методе поэтапной работы, тогда как портрет-этюд обращается к технике alla prima. Анализ произведений современной портретной живописи, а также исследование индивидуальной творческой практики художников, позволили выявить характерный для современных мастеров метод, в котором сочетаются два обозначенных выше подхода. Они осуществляются в такой последовательности:

1. работа с подготовительным материалом, включающая композиционный поиск, цветовой поиск, наброски и этюды с натуры на выявление сходства, выполнение картона к портрету;

2. выполнение портретного изображения на холсте, содержащее перенесение рисунка с картона на холст, монохромный подмалевок тонким слоем краски, колористическое решение портрета в технике alla prima.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

Отметим, что в современной живописной практике решение колористической композиции в «локальных цветах» почти не встречается как отдельный этап работы над портретом. Локальный цвет предмета осмысливается художником и закладывается сразу же во всем многообразии своих оттенков, не выделяясь как отдельный шаг в решении общего цветового строя картины, чему способствует техника *alla prima*. Между тем, методика преподавания живописи в системе художественного образования оставляет разработку портретного изображения в «локальных цветах», выделяя данный пункт в отдельную задачу. Этот факт актуализирует необходимость обобщения принципов художественной системы новейшего искусства в контексте методических разработок преподавания портретной живописи.



44. Катерина Попович, старший лаборант кафедри графічних мистецтв, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Ю.В. Майстренко-Вакуленко)

Літографії випускників факультету КДХІ 1980-х років

Ключові слова: літографія, естамп, плоский друк.

Київська графічна школа – одна з потужних мистецьких осередків країни з високим рівнем графічної культури та глибокими традиціями. Хоча мистецтво 1980-х мало політичні, соціальні та ідеологічні навантаження, воно сміливо розв'язувало важливі художні завдання. В кінці 1980-х р. почався важливий етап для подальшого розвитку українського мистецтва, який вирізнявся поступовим переосмисленням світоглядних позицій.

Плеяда визначних українських художників гартувалась в стінах КДХІ, навчаючись у високодосвідчених фахівців. Для створення дипломної роботи частина випускників графічного факультету обирає літографію, використовуючи характерні для неї засоби виразності та художньо-пластичні прийоми. В майстерні книжкової графіки під керівництвом професора В.Я. Чебаніка та в.о. доцента Г.І. Галинської над оформленням творів українських та російських авторів працювали В. Іванов-Ахметов, В. Радько, Л. Пуханова, К. Куделіна (Корнійчук), А. Марчук, О. Шитий, знаходячи оригінальні композиційні вирішення у трактуванні сюжетів. Дипломні роботи В. Радька, В. Іванова-Ахметова увійшли до експозиції IV Республіканської виставки «Художник і книга», а ілюстрації до літературних творів художників О. Шитого та К. Куделіної (Корнійчук) демонструвались на V Республіканській виставці «Художник і книга».

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

В майстерні станкової графіки, яку очолював професор І.М. Селіванов, а згодом після його смерті з 1985 р. – професор А.В. Чебикін, студенти продовжували працювати над темами, відповідно до вимог часу, використовуючи метод соціалістичного реалізму на засадах академічного рисунка. Провідною залишається історико-революційна та воєнна тематика. Епізоди та герої революцій, розвиток подій Другої світової війни з підвищеним драматизмом та емоційною насиченістю відображені в дипломних роботах студентів В. Юдіна, Ю. Пилипенка, Т. Васильєвої, В. Шпака, Е. Межула, В. Франчука, Т. Масаутова, О. Сапожкової. Трудові будні радянської людини з достовірною точністю зображувались в літографіях А. Ракова, І. Шелеста, О. Плесовської, В. Сидорченка з використанням різноманітних методів та засобів графіки.

Випускники графічного факультету КДХІ, здобувши мистецьку освіту та увібравши найкращий досвід славетних педагогів, використали набуті знання та вміння в подальшому творчому житті. Художники удосконалювались, розкриваючи свої великі можливості й творчий потенціал, і поступово піднімались до вершин образотворчого мистецтва.



45. Анна Пузиркова, здобувач кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Ю.В. Майстренко-Вакуленко)

Проблема визначення сюрреалізму в мистецтві українського авангарду 1910–1930-х років

Ключові слова: визначення, сюрреалізм, український авангард.

Український авангард отримав своє визначення лише в 70-х роках 20 століття. З того часу існує вже суттєва кількість праць, однак лишаються і дискусійні питання, а також такі, що потребують подальшого вивчення та визначення. Одним з таких питань є визначення місця сюрреалізму в авангардному мистецтві України 1910–1930 років.

З історичних причин, цей один з найрадикальніших протестних мистецьких рухів, започаткований в 1924 році, не набув широкого поширення в мистецтві українського авангарду, не лише Східної, а й Західної України, де в 30-ті роки художники ще мали можливість незалежного розвитку. Навіть місце сюрреалізму в українському мистецтві провідні дослідники українського авангарду висвітлюють по-різному, або, фактично, не висвітлюють.

Так, Д.Горбачев в виданні «Український авангард 10–30-х років», розглядаючи і класифікуючи основні напрямки розвитку авангарду в Україні, зазначає, що художники львівського об'єднання *Artex* «опановували сюрреалізм у його європейській формі». Автор відмічає, що сюрреалізм за-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

чепив деяких представників української паризької групи, зокрема М. Андрієнка. Віта Сусак у своїй праці «Українські мистці Парижа 1900–1930», також наводить приклад М. Андрієнка, як того, хто пережив захоплення сюрреалістичним біоморфізмом. М. Шкандрій в передмові видання «Феномен українського авангарду 1910–1935» тематику сюрреалізму в українському авангарді оминає. В. Сидоренко в дослідженні «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань», даючи визначення сюрреалізму як одного з наслідків дадаїстського руху, не торкається питання сюрреалізму в діяльності українських авангардистів.

Таким чином, питання визначення і місця сюрреалізму в українському авангардизмі залишається відкритим і потребує подальшого вивчення.



46. Ольга Разинкина, преподаватель кафедры изобразительного искусства художественно-графического факультета ЮНПУ им. К. Д. Ушинского

Основы обучения пленерной живописи для развития творческой индивидуальности студентов ХГФ

Ключевые слова: методы обучения, пейзажная живопись, пленерная практика, творческая индивидуальность.

Одной из основных задач художественного образования является необходимость выработать методы обучения, которые будут способствовать более эффективному раскрытию творческого потенциала будущих художников, развитию их индивидуальности. Принципы обучения пейзажной живописи, применявшиеся мастерами прошлого, а также теоретические разработки ученых в области цветоведения, психологии и педагогики искусства становятся важной составляющей в совершенствовании методов обучения студентов на пленэре в современных условиях. Навыки и знания, приобретенные в процессе выполнения учебных заданий на пленере, формируют профессиональное мастерство и улучшают качество обучения.

Несмотря на то, что вопросы воспитания творческой личности нашли отражение в различных научных работах, проблема развития творческой индивидуальности студентов ХГФ и механизмы его совершенствования еще недостаточно изучены с позиций педагогики изобразительного искусства.

Целью нашего исследования является раскрытие теоретико-методических основ пленерной практики и выявление их роли в раскрытии творческой индивидуальности студентов ХГФ.

В результате проведенного исследования мы пришли к следующим выводам:

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

-Особое внимание необходимо уделять воспитанию у студентов понимания культуры живописи и чувства меры.

-Методы обучения пленерной живописи должны быть согласованы с особенностями современной высшей школы.

-Существенную роль исполняют региональные особенности и культурно-исторический статус местности, оказывающие непосредственное влияние на становление творческой индивидуальности студентов.

Навыки и знания, приобретенные в процессе выполнения учебных заданий на пленере, формируют профессиональное мастерство и улучшают качество обучения живописи. Эта взаимообусловленность живописи ставит проблему исследования методов обучения и развития творческой индивидуальности на пленэре, когда «главным учителем» выступает природа.



47. Інна Савіна, бакалавр мистецтвознавства, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. Л.О. Лисенко)
Історія скульптурного факультету НАОМА 1990-х років

Ключові слова: кафедра скульптури НАОМА, методика викладання, сучасна тематика, міжнародні зв'язки, талановиті студенти.

1990-ті роки в історії скульптурного факультету НАОМА позначилися конструктивними змінами. Це відбулося у навчальному плані, методах викладання і побудові самої кафедри. Було створено дві академічні майстерні – професора В.В. Швецова та професора В.А. Чепелика. Старший викладач М.І. Олексієнко видав наукову працю «Метод та практика викладання рельєфу та барельєфу», В.В. Сухенка затверджено на посаду професора кафедри скульптури (1993 р.). Педагогічна та творча діяльність митців кафедри скульптури постійно розвивається і в наступні роки. У 1997 р. В.А. Чепелик отримує звання академіка, М.І. Олексієнко утверджений на посаді доцента; викладачем 1 курсу факультету скульптури у 1998 р. стає О.К. Редько.

Відбуваються певні зміни і в обранні тем для композицій – звернення до сучасної тематики та сучасної архітектури позитивно позначається на роботах дипломників. В 1993 р. на кафедрі вводиться новий курс «Синтез скульптури та архітектури» викладача І.В. Свістугна.

Кафедра скульптурного факультету продовжує плідно співпрацювати з іноземними мистецькими осередками, проводиться відбір творчих робіт для аукціону у Німеччині. У 1992 році на факультеті проходить голландський фестиваль. Розвиток міжнародних стосунків на мистецькому ґрунті призводять до обміну досвідом та талантами. Так, студентів скульп-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

птурного факультету В.М. Марголіну, І.Д. Волобуєва, С.М. Олексієнка та Є.І. Дерев'янка було запрошено до Австрії на 5-й Міжнародний симпозіум зі скульптури влітку 1994 р. Підтримання стосунків з іноземними мистецькими просторами поступово стає постійною практикою. В 1996 році Д.Р. Адамович їде на симпозіум до Югославії, Є.Є. Карпов представляє академію в Греції, а К.М. Степанов бере участь у симпозіумі в Одесі.

У 1994 році проходить розгляд дисертації аспірантки з Болгарії Цветани Цоневої, присвяченій дослідженням питань методології, історії та специфіки викладання на скульптурному факультеті, що ілюструє міжнародний взаємозв'язок навчальних закладів.

Зі студентської плеяди 1992–1993 рр. не можна оминати увагою студентів Б.М. Мазура та О.А. Михайлицького, які за найвищі досягнення у малюнку та достатній рівень скульптурних постановок були переведені з I на III курс. В період 1999–2000 рр. серед студентів I курсу з'являється цікава постать – Н.М. Білик. Талановитий студент отримав похвалу від кафедри рисунка за високий рівень майстерності, що мало надзвичайний вплив на скульптурне середовище у наступні роки.



48. Марія Скоблікова, магістр мистецтвознавства, старший науковий співробітник НХМУ Кераміка у творчості Юлії Скоблікової

Ключові слова: Юлія Скоблікова, кераміка, скульптура, пленери, тарелі, глазур.

Значного поширення скульптура у кераміці в творчості українських майстрів набула в 70-ті роки 20 ст., коли вони почали брати активну участь у пленерах, переважно в тих, що проходили у Прибалтиці в будинках творчості. Саме там багато з них відкрили для себе зовсім інший композиційний підхід та змогли більш глибоко оволодіти навичками роботи з керамічною глиною, надихнулися новими враженнями, ідеями, познайомились із творчістю митців з різних країн. Це дало можливість втілювати свої ідеї в іншому матеріалі та вводити колір у скульптуру. Художники створювали як станкові роботи, так, безумовно, і декоративні глазуровані тарелі, які вирізнялися творчим підходом, новизною та нестандартним мисленням. Інші теми, більш вільне трактування форми, колір існували паралельно із класичними творами майстрів, і всі вони давали художникам можливість розкриватися по-новому.

Юлія Скоблікова, представник школи саме класичного мистецтва, в цей період створювала в кераміці легкі та виразні за сприйняттям роботи. Її глазуровані тарелі вирають різноманіттям кольорів та відтінків, вра-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

жаючи своїм неординарним трактуванням та монументальним підходом, коли за основу береться переважно один елемент, який займає майже усю площину. Мотиви прості та невибагливі, але водночас декоративні та яскраві. Це переважно її улюблені квіти, фрукти, також ми можемо побачити різних птахів, звірів. Станкові роботи скульптора містять у собі філософський підтекст та мають доволі узагальнені форми, вони вирізняються своєю мелодійністю, витонченістю ліній та грою об'ємів. Працюючи над ними, частіше за все, майстриня використовувала крупнозернистий шамот, який додавав роботам більшої фактурності. Юлія Скоблікова продовжувала активно працювати і над портретними творами, частину з яких створила вже з керамічної глини. В наступні роки, сповнена натхнення, вона створювала свої творчі роботи переважно в цьому матеріалі.

У минулому році в музеї Шолом-Алейхема з успіхом пройшла її перша персональна виставка, на якій були представлені станкові твори з кераміки та численні розписні тарелі.



49. Олена Спасскова, аспірант кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ ім. К.Д. Ушинського (наук. керів. О.А. Тарасенко) Художній дуалізм добра і зла в офорті В. Єфіменка «Два герої»

Ключові слова: дуалізм, художні образи, офорт, ілюстрація, М. Булгаков, «Майстер і Маргарита», В. Єфіменко.

Офорт «Два герої» (44x37), що зображує Ієшуа Га-Ноцрі та Воланда, відкриває серію станкових ілюстрацій одеського графіка В. Єфіменка (1933–1994) до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Ілюстрація художника доповнюється епіграфом роману: «Я тої сили частка, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого», що був взятий Булгаковим з поеми Гете «Фауст». Художника зацікавила булгаківське трактування образу диявола. У романі він виступає не як втілення зла, а як сила, що здатна відновлювати справедливість.

Офорту Єфіменка не притаманна класична антитеза добра і зла, натомість обидва персонажі несуть добро, але кожен це робить по-різному, так як вважає за потрібне. Графік створював образ Воланда шляхом поєднання власного автопортрета і статуї кондот'єра Гаттамелати авторства Донателло. Таким чином, його зовнішність втілює у собі власні риси художника, а також образ людини епохи Відродження, воїна-мислителя. Образ Ієшуа поєднує канонічне зображення Спаси Нерукотворного та світський портрет: обличчя оточене німбом, що переходить в дивовижний декор. Замість лика Христа художник зображує виснажене обличчя людини, але,

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

незважаючи на очевидну втому й тіні, що залягли під очима, на глядача направлений глибокий, сильний погляд. Його можливо порівняти з образом Христа в картинах Крамського «Христос у пустелі» (1872) і Ге «Що є істина? Христос і Пілат» (1890), в яких майстри 19 століття відмовилися від божественної домінанти Бого-людини та зробили акцент на людському началі. Єфименко наділяє портрети обох героїв глибоким символізмом та психологізмом. Офорт «Два герої» свідчить про філософську спрямованість творчості В. Єфименка, його високу культуру, прагнення засобами графіки створити суперечливий образ людини 20 століття.



50. Марина Стрельцова, магістр мистецтвознавства, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.О. Лисенко).

Передумови виникнення українського симпозиумного руху

Ключові слова: симпозиумний рух, скульптурні пленери, парки скульптури, садова-паркова скульптура.

Виникнення міжнародного симпозиумного руху в середині 20 ст. було зумовлене потребою в комунікації, обміні досвідом та співробітництві між професійними скульпторами з різних країн. Поштовхом до нього стало також активне звернення скульпторів до техніки «прямого висікання» — «taille directe».

Традиція скульптурних симпозиумів, на думку деяких фахівців, зародилася ще в Стародавній Греції. Там практикувались скульптурні агони, зазвичай на міфологічну тематику, які влаштовував відомий замовник. Так, у 6 ст. до н. е. тиран Пісістрат зібрав острівних і малоазійських скульпторів на престижні змагання, завдяки яким Афіни прикрасили численні статуї кор, вершників та атлетів.

Достеменно невідомо, що саме спровокувало появу сучасних пленерів як масштабних культурно-мистецьких акцій. На початку 20 ст. в Європі їй передувало створення кількох загальнодоступних парків скульптури, зокрема норвезького парку Густава Вігеланда (Осло, 1907 – 1942 роки). З 1948 року в лондонському парку Баттерсі започаткували виставки скульптури просто неба. А перший чи один з перших європейських скульптурних симпозиумів відбувся в Австрії в 1959 році. У наступні двадцять років симпозиумний рух поширився буквально на всі континенти.

На території колишнього СРСР відродження жанру садово-паркової скульптури припало на 70-ті роки минулого століття. Воно було пов'язане як з необхідністю містобудівного та соціального характеру, так і з внутрішніми закономірностями розвитку радянської скульптури. Тож практика

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

проведення республіканських скульптурних симпозиумів, впроваджена вперше в 1976 році в литовській Клайпеді, стала одним зі шляхів виходу скульптури в публічний простір. З 1978 року в містах, які мали місцеві або привізні тверді скульптурні матеріали, — Єревані, Баку, Фрунзе, Ташкенті, Іджевані, Тольятті та інших скульптори й мистецтвознавці ініціюють проведення всесоюзних і міжнародних пленерів.

Засновником симпозиумного руху в Україні вважається київський скульптор Юлій Синькевич. Йому вдалося переконати партійне керівництво долучити місцевих скульпторів до європейської пленерної практики. З 1970-х років вони беруть участь у міжнародних проєктах, а на початку доби перебудови в 1986 році в Україні проводять перші республіканські скульптурні симпозиуми в с. Буша Вінницької області (камінь) та Тростянці (дерево).



51. Андрей Тарасенко, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и методики декоративно-прикладного искусства и графики ЮНПУ им. К.Д. Ушинского

Образ Председателя земного шара в мемориальной доске Велимиру Хлебникову в Одессе. Скульптор А.В. Князык

Ключевые слова: мемориальная доска, Хлебников, скульптор А. Князык, Одесса.

В последнее десятилетие в Одессе создано много мемориальных досок деятелям культуры, что важно для сохранения связи поколений с предшественниками. В основе памятных рельефов на домах с изображениями значительных личностей (Врубель, Костанди, Бабель, Бурлюк и др.) лежит римская традиция «связи с предками» через их портреты. При создании образа скульпторы стараются сохранить стилистику творчества человека, которому посвящена памятная доска. Например, в Одессе 24.06.2016 на ул. Белинского, дом 13 была открыта мемориальная доска поэту-футуристу Велимиру Хлебникову — Председателю земного шара (предземшара). Композиция основана на восходящей диагонали, где начертано имя: Велимир (вели миру) Хлебников. В противоположность тексту, перспективно сокращающемуся по направлению высь, голова поэта, изображённая в верхнем левом углу, расширяется в черепе, символически выражая способность поэта соединиться с мирозданием. Изо лба как бы вырастает лавровая ветвь символического вечно «древа жизни». Оставлено только лицо, которому дана выразительная психоло-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

гическая характеристика (трагически сведённые брови, самоуглублённый взор). В фрагментации применён приём, родственный тому, что был использован Врубелем в «Демоне сидящем». Сфера Земли, представленная в виде маленькой модели, контрастна крупному лицу-лику поэта, погружённого в своё беспредельное поэтическое пространство. Резкая графика выразительных черт лица с большими глазами имеет родство с раннехристианскими образами.

Доска сужается вверх, как бы уходя в перспективу в соответствии с архитектурными пилонами здания, на котором она водружена. Такое сокращение имеет также символическое содержание. Применение геометрии вызывает реминисценции с «силовыми линиями» супрематизма. Гибкий, «растительный», живой объёмный шрифт надписи создан скульптором в соответствии со стремлением поэта к словотворчеству, к раскрытию тайн «самовитого» слова. Большие и маленькие буквы «перепутаны». Князик стилизовал тексты 10–20-х годов, ориентировался на «Окна Роста». Есть связь также со стилистикой барокко. Таким образом, можно отметить символическую глубину образа Хлебникова и полистилизм.



52. Ольга Тарасенко, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой изобразительного искусства ЮНПУ им. К.Д. Ушинского
Образ жертвы в композиции А. П. Ацманчука «Барабанщик»

Ключевые слова: А. П. Ацманчук, живопись Одесса, образ жертвы, композиция «Барабанщик», романтизм, символизм.

А. П. Ацманчук (1923–1974) был неофициальным лидером одесских художников с середины 1950-х – до середины 1970-х гг. Последняя композиция мастера «Барабанщик» (1970–1974) наполнена символическим смыслом и имеет большую эмоциональную силу. В ней воплощён душевный автопортрет мастера, живущего на грани миров – реального социума и идеального пространства романтических устремлений. Ацманчук видел миссию художника в пробуждении душ людей от обыденного. В картине «Дан приказ...» (1957) выражена идея жертвы личным ради общего блага; в композиции «Полёт» (1967) воплощён романтический образ любви, уподобленной космическому полёту.

Импульсом к созданию композиции «Барабанщик» послужила песня барда Булата Окуджавы «Весёлый барабанщик» (1957). В своём герое Ацманчук воспел провозвестника, которого не слышат. Его жизнь – крестный путь. Барабан пробит скрещенными палочками. Палочки современного

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

рыцаря-барабанщика имеют аналог с ветряными мельницами романа Сервантеса. История полного энтузиазма идадьго Дон Кехано воплощена современниками одесского мастера: в фильме Г. Козинцева «Дон Кихот» (1957) (сценарий Е. Шварца), в иллюстрациях к роману С. Бродского (1975).

Барабан называют сердцем оркестра. Пробитый барабан имеет явную связь с сердцем художника, перенесшего восемь инфарктов. В картине передан момент перехода героя из жизни к смерти. Из рук музыканта выпадают палочки. Можно найти аналог в картине Давида «Смерть Марата» (1793), где «Друг народа» роняет из руки перо. Как и у Давида, торжественная темнота большого пространства над головой жертвы в композиции «Барабанщик» имеет символический смысл. Она воспринимается как погружение в инобытие. Этому соответствует драматический аккорд чёрного, белого и красного цветов, с акцентом золотисто-жёлтого в абрисе огромного барабана-«солнца» в композиции одесского романтика. Динамический крест в верхней части связан с инициалом большого А, которым обозначал свои холсты Александр Ацманчук. Структура и ритмика ассиметричной композиции определяет её драматическое музыкальное звучание.

«Барабанщик» Ацманчука может быть включен в контекст мирового искусства. В нём можно видеть идейную и иконографическую взаимосвязь: с античной скульптурой («Лаокоон и его сыновья»); с искусством Ренессанса («Умирающий раб» Микеланджело); с мистическими образами «Распятый» Эль Греко; с христианской иконографией «Распятие», «Снятие с креста», «Пьета»; с автопортретным изображением Христа в «Пьете» Ван Гога. При этом присутствует импульс супрематических композиций Малевича. Тем самым, в творчестве Ацманчука проявлена характерная для искусства постмодернизма (как и модернизма) одновременная востребованность, существование в картине этих каноничных композиционных мотивов.



53. Анастасія Тичкова, бакалавр мистецтвознавства, студентка 1 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. Г.О. Андрес)
Проблема повернення культурних цінностей в художніх музеях України

Ключові слова: культура, культурна політика, культурна сфера, реституція.

Розвиток світу в усі часи супроводжувався регулярними війнами. Їхня кількість призвела до руйнування та викрадення культурних цінностей, незаконного переміщення їх з однієї країни до іншої.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

Перший історичний факт повернення культурного надбання внаслідок збройних конфліктів до держав їх походження стався тільки на початку 19 ст., після закінчення наполеонівських війн.

Надзвичайно складні реституційні проблеми для України спричинила Друга світова війна. Свідоме викрадення та вилучення творів мистецтва велось всіма воюючими сторонами. Після завершення міжнародного конфлікту десятиліття тривали дебати з проблем повернення культурної спадщини. В другій половині 20 ст. країнами Європи було сформоване чинне законодавство, покликане захищати надбання країн. Цей досвід перейняла Україна, з набуттям незалежності її культурна політика досягла певних результатів.

Потужну роботу провела Національна комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей та її наступниця – Державна служба контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон. Цими організаціями протягом 18 років у Музейний фонд України було передано близько 500 тис. одиниць збереження (архівні документи, книги, твори мистецтва, меморіальні пам'ятки, предмети археології).

Нові складні прецеденти реституції створила анексія АР Крим 2014 року. Неможливість співпраці та порушення міжнародних домовленостей призвела до невизначення статусу культурних цінностей, які залишилися на півострові. Це не дає змоги контролювати їхній стан і долю і є безумовним викликом для України.



54. Галина Хорунжа, магістр мистецтвознавства, викладач кафедри ТІМ ЛНАМ

Візуальні практики Львівського осередку 1970–1980-х років: пошук альтернативи

Ключові слова: візуальна культура, Львів, альтернативні практики, індивідуально-суб'єктивний рівень.

Специфіка розвитку мистецьких практик в Україні 1970–1980-х рр. зумовила виокремлення нонконформістичної складової у локальних мистецьких середовищах, серед яких структурно цілісними та поліваріантними були форми альтернативної візуальної культури у Львові. Серед авторів, які репрезентують цей осередок, виразним було тяжіння до подолання філістерства, виокремлення концептуальної складової, орієнтованої на метафізичні проблематики та поліваріантні ідейні інверсії. Формування шляхів візуального осмислення базувалось на перетині орієнтальних і окцидентальних груп ідей, завдяки чому практичний результат виходив за межі локально-регіонального значення та передбачав можливість не тільки

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

рефлексування, а й участь в ідейній дискусії. Потреба дослідження специфіки документації та репрезентації результатів альтернативних практик у Львові 1970–1980-х також зумовлена необхідністю реконструкції реальних особливостей розвитку художньої культури з її виразним полінаціональним та виразним космополітичним компонентом. Так, особливої уваги заслуговують практики, які були орієнтовані не на цитування чи локальну адаптацію, а на виявлення актуальних ідей і їхню візуально виразну подачу, що базувалась не на традиції, а на індивідуально-суб'єктивному рівні. З огляду на це доцільно розглядати вказаний період відповідно до того, яким чином у ньому працювали конкретні особистості, які склали не уявну чи латентну опозицію системі, а пропонували виразну альтернативу партійно-номенклатурним спекуляціям.



55. Зоя Чегусова, науковий співробітник відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, заслужений діяч мистецтв України **Про нове фундаментальне видання ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України: «Історія декоративного мистецтва України. Том п'ятий»**

Ключові слова: нове академічне видання ІМФЕ, історія, професійне декоративне мистецтво України 20 – початку 21 ст., теоретичні засади видання, основні історичні віхи, аналіз, еволюція, художньо-стилістичні зміни, образно-пластичні особливості.

У доповіді розкриваються основоположні ідеї останнього тому фундаментального видання, підготовленого в ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, – «Історія декоративного мистецтва України (ІДМУ). Том п'ятий», де вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено спробу глибинного осмислення поступових художньо-стилістичних трансформацій, яких зазнали усі види українського професійного декоративного мистецтва внаслідок кардинальних суспільних порухів упродовж історії мистецтв 20 – початку 21 ст. Перед авторами поставало завдання наскрізного аналізу історико-культурного матеріалу, що охоплює такі види декоративного мистецтва як вишивка, ткацтво, вибійка, розпис на тканині, нетрадиційний текстиль, кераміка, фарфор, фаянс, скло, малярство на склі, металопластика, ковальство, ювелірство, дерево, лозоплетіння, витинанка, моделювання костюма, мозаїка солом'яною тощо.

Науковцями авторського колективу розглядаються усі етапи мистецького поступу 20 – початку 21 ст., що відображають історичні віхи профе-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

сійного декоративного мистецтва свого часу. Це народження українського модерну – яскравого «національного стилю», який спирався на засади народної образотворчості, і сплеск мистецтва авангарду у 1910–1920-х рр.; участь професійних митців декоративного мистецтва у «міфологізації» радянського життя 1930–1950-х рр.; еволюція творчого зросту художників-професіоналів в різних галузях художньої промисловості України паралельно із процесом зародження авторської рукописної художньої кераміки, скла, текстилю, ювелірства в період 1960–1980-х рр.; опанування світового художнього досвіду і пошук прикладниками власних мистецьких критеріїв у творчості, інспірованій асоціативно-ускладненим способом образно-пластичного мислення у 1990-х рр.; розвиток багатоглядого декоративного мистецтва України в руслі загальноєвропейського художнього процесу на тлі шанобливого ставлення до традицій національного образотворення у 2000–2010-х рр.



56. Валентина Чечик, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ ХДАДМ

Лесь Хвостенко-Хвостов. Театр. Супрематизм

Ключові слова: український авангард, сценографія, супрематизм, абстракціонізм.

Як художній напрям абстракціонізм народжувався на межі 19–20 ст. Історично його початок фахівці (А. Nakov, Ch. Douglas, D. Vallier, M. Seurhor, Н. Адаскіна ін.) пов'язують з «Першою абстрактною аквареллю», створеною в Мурнау В. Кандинським (1910). Трохи пізніше, у 1914-му, до ідей абстрактного мистецтва вийшли у своїй творчості П. Мондріан (у Парижі) й К. Малевич (у Москві). В українській образотворчій культурі досвід безпредметництва вперше наочно продемонструвала О. Екстер. Її станкове мистецтво і театральна практика 1916–1920-го рр. (Москва, Київ, Одеса) невід'ємно зв'язані з ним. Вільною кольорово-пластичною творчістю захоплювались Н. Генке-Меллер (як і Екстер, член групи «Супремус») та В. Меллер. Наприкінці 1910-х рр. до супрематизму звернувся харків'янин В. Єрмилов. Елементи абстрактності присутні в творчості О. Богомазова, Б. Косарева, В. Мюллера, А. Петрицького, С. Зальцера, Н. Соболя та ін.

Абстракціонізм, що розвинувся у вітчизняному мистецтві 1920-х рр., скоріш, у підтечію, існував переважно у «нерозчленованому» вигляді (або у дихотомії) з іншими художніми напрямками (експресіонізмом, конструктивізмом). Саме такий варіант використання ідей супрематизму і був представлений в театральній практиці О. Хвостенка. В цьому відношенні знаковими можна вважати його оформлення до трьох вистав.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

У футуристичній постановці «Містерія-буф» (1921) в системі координат супрематизму вирішувалися живописні задники-алегорії. У виставі «Намисто Мадонни» супрематизм кольорових площин входив в структуру сценічної конструкції, утворюючи образні асоціації з місцем дії (1925). В нездійсненій оперній постановці «Валькірія» (1929) комбінації кольорових площин (геометризованих за формою, різноманітних за фактурою) структурували сценічний простір, членували на ігрові зони, динамізували пластичні зміни, що відбувалися. Реалізуючи прийом «форми за формою» (К. Малевич), накладання полотнищ і пофарбованих сегментів конструкції, художник порушував ідею «багатшаровості форм та змістів» у просторі сцени.



57. Жанна Шкляренко, магістр культурології КНУКіМ. Перформанс в Україні: проблеми та еволюція

Ключові слова: перформанс, український перформанс, фестивалі перформанса.

Перформанс як інноваційне явище в 20 ст. вплинув на всі види мистецтв. Співзвучно технічним винаходам нового часу, пришвидшенню й спрощенню способу мислення, митцями було зроблено спробу вдосконалення візуального мистецтва, де задум перебрав на себе більш важливе значення, ніж сам об'єкт. На фоні загальних світових трансформацій відбулися зміни і в українському мистецтві. Митці-перформери перцептивними актами здійснювали вплив на людську емоційну пам'ять. Тобто, при відтворенні художньої ідеї, глядач, що мав досвід такий, як і автор, відчував весь спектр переживань щодо теми і можливих ракурсів розуміння твору.

Ефемерність перформансу, ірраціональність, абсурдність, недовговічність та інтенсивний розвиток дії обумовлюють складність його вивчення. Міждисциплінарний характер, синтез і дифузія в мистецтвах, поєднання з немистецтвом ускладнюють його класифікацію і спробу визначити йому чітке місце. Важливо також незвичайні радикальні форми художнього авангарду відмежовувати від подібних на перформанс подій, ошуканських за змістом і насильницьких за характером, що можуть бути порушенням прав особистості, навіть, якщо влаштовуються від імені мистецтва справді художником.

Щодо саме українського перформансу, то відсутність до певного часу інтересу до явища з боку митців і мистецтвознавців та обмаль задокументованих матеріалів до 21 ст. також є на заваді вивчення. Потужна післядія перформансу допомагає справити враження на пересиченого екранним активізмом сучасного глядача. Нині спостерігається тенденція до репре-

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

зентацій у виставкових залах, на конкурсних заходах перформансу в одному ряду з традиційними видами мистецтв та започаткування спеціалізованих фестивалів. Пошук ефективних шляхів залучення інноваційного мистецтва перформансу останнім часом втілюється від Львова до Харкова в «Днях Мистецтва Перформансу» у Львові, «360° Циклічному фестивалі перформансу» у Львові, «ГОГОЛЬFEST» у Києві, «Міжнародному Фестивалі Соціальної Скульптури» в Києві, «Freierfest» в Одесі, «PERFORMANCE JAZZ» у Миколаєві, «NonStopMedia» в Харкові та ін.

Отже, перформанс, незвичне для сприйняття й вивчення інноваційне явище в мистецтві, на вітчизняних теренах збільшує коло своїх прихильників і набуває ширшого мистецького значення.



58. Марина Юр, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ, відділ методології мистецької критики
Методологія аналізу художнього простору живопису (на прикладі авангарду та постмодернізму)

Ключові слова: методологія, аналіз творів, художній простір, живопис, авангард, постмодернізм.

Інваріантність філософських і наукових концепцій простору говорить про недостатність вивчення і обґрунтування даної категорії. У природничій науці та гуманітаристиці досліджуються різні аспекти категорії простору, зокрема розуміння його ролі у картині світу. На сучасному етапі розвитку уявлень про простір важливою є нова методологія його дослідження, що дасть чіткі і логічні параметри його функціонування, зокрема це стосується і мистецтва, в якому він набуває ознак художності.

Організація простору була однією з основних задач образотворчого мистецтва протягом усієї історії, але із-за різних способів вирішення цей процес змінювався, ускладнювався, водночас набував своїх специфічних ознак під дією художнього мислення і бачення митця. Простір у мистецтві не є фізичною величиною, він породжений творчим актом художника і відображений у нашій свідомості. Тому «геометрія» і «художність» це різні аспекти простору твору, вони були у центрі уваги багатьох дослідників. Сьогодні вже стали класичними концепції художнього простору П. Флоренського, М. Бахтіна, М. Лотмана, Д. Лихачова, В. Топорова, Б. Успенського та інших, але вони осмислювали результат дії художника, залишаючи поза увагою його суб'єктивізм.

Мистецтво 20 ст. і початку 21 ст. надзвичайно багатогранне, і поняття простору у ньому набуло нових характеристик завдяки новаторським ідеям

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

художників, які прагнули до зміни фундаментальних понять про місце людини у всесвіті. Нове просторове мислення, характерне для творчості митців модернізму та авангарду, зокрема К. Малевича, В. Кандинського, О. Екстер, О. Богомазова та ін., формувало складну для сприйняття пластичну мову геометричних чи абстрагованих форм, які поза лінійною перспективою, вибудовували просторові відношення, остаточно дематеріалізуючи простір, що набував ознак трансцендентності. К. Малевич вважав, що «простір є місткістю без виміру, у якій розум зоставляє свою творчість».

Перцептуальний простір став основою для експериментів художників постмодернізму, які не прив'язувалися до фіксованої, а застосовуючи змінну точку зору, творили нестійку, багатомірну модель простору, полісемантика якого зумовлена міжвидовою транзитивністю.

Все це спонукає до зміни методології аналізу художнього простору у тих напрямках живопису, в яких необхідно враховувати дискретність змістовних зв'язків, часо-просторовий континуум, семантику, інверсію смислів та форм, інші аспекти.



59. Наталія Ярчак, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. Н.Ю. Белічко)
Дитяча книжкова ілюстрація 20-х років 20 століття

Ключові слова: книжкова ілюстрація, графіка, 1920-ті роки, М. Алексєєв, І. Кисіль, М. Котляревська, Б. Крюков, І. Падалка, М. Погрібняк.

Будь-яка книга є предметом синтезу мистецтв, вона має свою будову і структуру. Не дарма титульні сторінки стародруків були прикрашені символічними зображеннями арок і порталів, що запрошували читача всередину. Те, як надруковано текст є не менш важливим, ніж його зміст. Формат аркуша, кількість колонок і ширина берегів — все впливає на наше сприйняття тексту. Проте книга, а особливо дитяча — це не лише текст.

Художня ілюстрація у дитячій книзі не просто розвага або прикраса — це повноцінний засіб взаємодії з дитиною. Перед художником поставлена комплексна задача створити візуальний супровід до казки або розповіді, що був би адаптований до дитячого сприйняття та допоміг розвивати фантазію дитини та її образне мислення.

1920-ті роки позначені потужним розвитком графіки в цілому і особливо мистецтва дитячої ілюстрації. Творчий потенціал, накопичений у період модерну та авангарду, знайшов прикладне застосування в оформленні друкованої продукції, що формувала нову естетику середовища радянської людини.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця

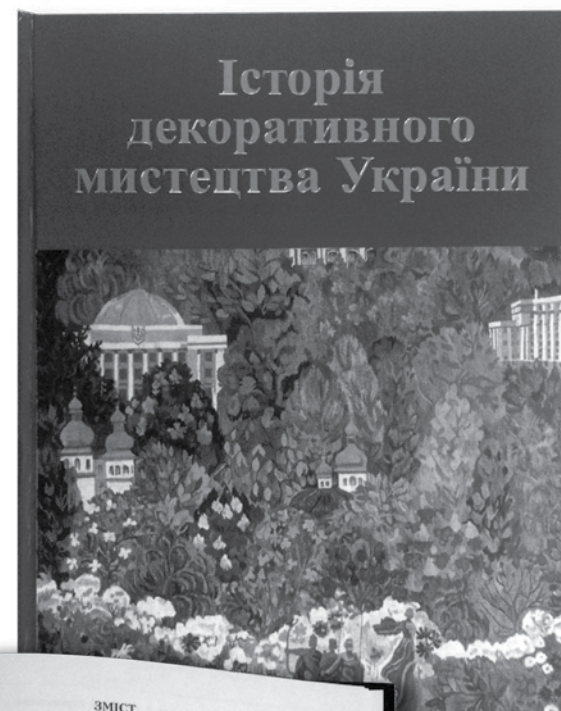
Чимало робіт присвячено графіці цього періоду, або радянській ілюстрації в цілому, проте, сфера української дитячої ілюстрації залишається малодослідженою. Для розуміння процесів, що призвели до появи явища дитячої ілюстрації 1920-х необхідно, серед багатьох інших питань, проаналізувати і стан видавництва, що випускали продукцію для дітей, а також аспект цензури, що поступово вплинула на розвиток мистецтва в цілому і дитячої книги зокрема.

Дитяча ілюстрація у 1920-ті роки переживала бурхливий розвиток незважаючи на економічні труднощі у країні та значні технічні обмеження. Завдяки талановитій плеяді художників, що були пов'язані з Українською академією мистецтв, та унікальній історичній ситуації мистецтво оформлення дитячої книги досягло високого рівня і досі залишається основою для сучасного дизайну.

Наше дослідження має на меті виявити основні тенденції у художньо-му оформленні дитячих книг в Україні та проаналізувати роботи М. Алексєєва, І.Кисля, М. Котляревської, Б. Крюкова, І. Падалки, М. Погрібняка для державних та кооперативних видавництв.



Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця



Історія декоративного мистецтва України. Т. 5.
К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016

Фотоілюстрації до тез Зої Чегусової.

ЗМІСТ	
Передмова. З. Чегусова	
Розділ 1 ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	
Винишка. Т. Кара-Васильєва	29
Орнаментальний килим. О. Ямборко	45
Вибійка. Т. Романова	55
Резьба на тканині. Т. Печенюк	67
Модельовання костюма і мода. З. Ткачко	79
Художнє в'язання. О. Колякович	91
Художня кераміка. С. Луцій, Г. Істоміна	105
Архитектурно-декоративна кераміка. Г. Істоміна, М. Студницька	117
Фарфор і фаянс. Л. Сергєєв	129
Художнє скло. М. Студницька	141
Сваральна металева пластика. С. Боньковська	163
Художній метал. Р. Шмагалю	181
Художня обробка дерева і меблі (початок ХХ ст.). Т. Кара-Васильєва	194
Художня обробка дерева і меблі. І. Галод	211
Розділ 2 ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	
Тобелен. Г. Кусько	227
Орнаментальне ткацтво. О. Луковська	247
Винишка. Т. Кара-Васильєва	255
Резьба на тканині. Т. Печенюк	265
Резинний текстиль у громадському інтер'єрі. З. Чегусова, Т. Печенюк	277
Художні промислові тканини. Л. Жоголь	287
Новітній текстиль (1990-ті роки). Г. Кусько	309
Новітній текстиль (2000-ні роки). З. Чегусова, Т. Печенюк	313
Модельовання костюма і мода. З. Ткачко, О. Королицький	325
Мозайка соломою. О. Майданець-Барсильєвич	339
Витинянки. З. Косицька	349
Монументально-декоративна кераміка. З. Чегусова	363
Художня кераміка. (1960–1980-ті роки) О. Галубеть	373
Художня кераміка. (1990–2010-ті роки) З. Чегусова	383
Фарфор і фаянс. Л. Сергєєв	405
Київське художнє скло. О. Сам-Сердюкович	427
Львівське художнє скло. З. Чегусова	433
Малярство на склі. О. Шпак	449
Художній метал. Р. Шмагалю	457
Художня обробка дерева. Лозоплетіння. З. Чегусова	479
Післямова. З. Чегусова	487
Словник термінів	489
Бібліографія	501
Архівні джерела	519
Список скорочень	520
Іменний покажчик	522
Про авторів	540

Учасники секції 3 (зліва направо): Ібо Чжан, Ке Сунь, Наталія Василичина, Валерія Пітеніна, Наталія Мартиненко, Ольга Гарькава, Олена Сом-Сердюкова, Олена Шостак, Людмила Лисенко (голова), Ігор-Андрій Жук, Олександра Калініченко



Секція 3. Класичне і сучасне мистецтво Заходу та Сходу

Голова: доцент, кандидат мистецтвознавства Людмила Олександрівна Лисенко

1. Наталия Андрущенко, научный сотрудник Одесского муниципального музея личных коллекций им. А. В. Блещунова, магистр кафедры изобразительного искусства ЮНПУ им. К. Д. Ушинского (науч. руков. О. А. Тарасенко)

Тибетский барабан – предмет буддийского культа из собрания ОММЛК им. А. В. Блещунова

Ключевые слова: Тибет, молитвенный барабан, мантра, Будда, Одесса, музей А. В. Блещунова.

В зале «буддийского Востока» музея экспонируется тибетский «молитвенный барабан». Это «мани лакхор» (тиб.) или «ручное молитвенное колесо» является малой разновидностью чойкхор или же молитвенных барабанов, которые по периметру опоясывают буддийский храм, монастырь. Барабан состоит из двух цилиндров на оси и стоит на квадратной мраморной подставке. Между цилиндрами выступает диск с узким туловом, имеющий диаметр больше, чем основание. В нижнем цилиндре – две открывающиеся створки с гравированными изображениями: справа – Будда Шакьямуни восседает на лотосовом троне в ваджрной позе; слева – Амиताюс («Будда бесконечности») – главный бог ламаистского причастия. На противоположной стороне от створок – окно в виде трилистника с прорезным, ажурным металлическим орнаментом. Диаметрально по бокам – две металлические накладки в виде сегмента с гравированными изображениями. На одном сегменте – Майтрея в «европейской позе» в руках держит колесо дхармы, на втором – (предположительно) тоже Майтрея с ваджрой в руках.

На тулове диска изображены две Дакини («танцующие в небе»). Это просветленные женщины или символический аспект активной энергии будд. Дакини по кругу чередуются с предметами ритуально-церемониального и бытового предназначения: двойной ваджр, драгоценность, драгоценный сосуд, дхармачакра или колесо закона, зонтик или чаттра, раковина. На плечики диска нанесено гравированное изображение защитного круга (тиб. Srung 'khor) Ваджрабхайравы (защитный талисман). Он состоит из концентрических кругов, образующих четыре поля. В первом и третьем поле – тексты срунхора, во втором – коренная мантра Ваджрабхайравы и 33 атрибута, в третьем – ваджрный забор.

Під час роботи секції



Виступає Ольга Гарькава



Виступ Ігоря-Андрія Жука



Корпус верхнього циліндра украшають крупні чеканні, декоративні версії слогов мантри «Ом Мани Падме Хум», основної буддистської молитви із древніх тибетських рукописей. В середину циліндра закладаються дхарани – молитви. Частіше всього, це множина раз написана на рулонах тонкої ткани або паперу мантра «Ом Мани Падме Хум». Вступив на територію монастиря, веруючі прокручують ряди вращаючихся молитвенних барабанів. Згідно буддистським воззренням, вважається, що вращення барабана по часовій стрелці багаторазово збільшує силу мантри. Ритуальний обхід здійснюють 3, 7, 21, 108 раз (святищенне число, приносяще удачу) або по кількості пройдених кілометрів.



2. Світлана Базилевич, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. М.В. Русяєва)

Історичні витoki іконографії Святого Ієроніма

Ключові слова: іконографія, Святий Ієронім, Рим, аскетизм, відлюдник, Апполінарій Лаодикійський, латинський богослов, Отець Церкви.

В літературі виділяються два іконографічні типи Святого Ієроніма, які відображають різні етапи його життя і творчості. Перший іконографічний тип – Святий Ієронім відлюдник, другий – Святий Ієронім Отець Церкви. Крім того, образ Святого Ієроніма відлюдника поділяється на два види: каяття (епітїмія) та читання (вивчення Біблійних текстів).

У 4-5 століттях з'явилась плеяда мислителів, що мали визначальний вплив на християнство. Найвизначніші з них увійшли в історію як «Отці Церкви» – люди, що закріпили вчення офіційної церкви у своїх богословських трактатах. До них належить і Святий Ієронім.

Важливу роль у розумінні іконографії Святого Ієроніма відіграють біографічні свідчення про нього. Основна частина інформації про життя Ієроніма міститься у його власних творах. Особливе місце займає трактат «Про видатних мужів», 135 розділ якого є автобіографічним. Також цілий ряд біографічних даних ми знаходимо в «Хроніці» Ієроніма Стридонського та в «Апології проти книг Руфіна».

Святий Євсевій Ієронім Софроній (повне ім'я Святого) народився в Стридоні, що знаходиться на межі Далмації та Панонії (територія сучасної Словенії). Точна дата народження невідома, однак, дослідники сходяться у думці стосовно датування смерті Ієроніма на 80 році життя – 420 рік. Відомо, що Ієронім отримав найкращу освіту, оскільки навчався у Римі на праця грецьких філософів, вивчав риторику та поезію. В цей час він почав збирати власну бібліотеку латинських класиків і став

прекрасним філологом, що в майбутньому дало йому можливість стати перекладачем Біблії.

Ієронім народився у сім'ї християн і змалечку виховувався на християнських законах моралі. Однак, хрещення прийняв лише в 366 році у віці 25 років. Водночас Рим 4 століття нашої ери був містом на межі краху моралі. Тут злилися в єдину субстанцію різноманітні язичницькі та християнські вірування. Легковажність римської моралі стала значним випробуванням для Ієроніма. Втікаючи від спокус життя, він їде до пустелі, щоб там боротися з внутрішніми демонами. Вже в 360 році починає сповідувати ідеї аскетизму. Приблизно в цей час Ієронім їде у подорож і організовує общину в Аквилії. Одночасно з'являються перші літературні твори Ієроніма.

У 373 році Ієронім їде на Схід, бажаючи поклонитися Гробу Господньому. В Антіохії Святий Ієронім тяжко захворів. Він пішов у Халкідську пустелю, де відлюдником прожив п'ять років (374–379). Саме цей період його життя зображують художники в творах з іконографічним типом відлюдника.

Потім Ієронім жив з сирійськими монахами, навчаючись у Апполінарія Лаодикійського. Там він занурився у вивчення єврейської мови, щоб читати першоджерело Святого Письма. Таким чином, він став першим латинським богословом, що знав іврит. Також він поглибив свої знання з грецької мови та вивчив коптську. Ці події з життя Ієроніма зображують художниками в картинах з іконографією Отця Церкви.

Отже, іконографія Святого Ієроніма безпосередньо пов'язана з головними віхами його життя, які пояснюють суть образу Святого.



3. Олена Боримська, мистецтвознавець, завідувач науковим відділом експозиційно-виставкової роботи КНМРМ Міжнародний пленер «Геній місця: Італія – Україна». Досвід комплексної мистецької програми

Ключові слова: міжнародний пленер, комплексна мистецька програма.

У червні 2015 року в містах Фронтіно (регіон Марке) та Пеннабіллі (регіон Емілія-Романья) відбувався пленер, ініційований галереєю «КалитаАртКлуб» у партнерстві з Т. Швед-Безкоровайною, за підтримки Посольства України в Італії, Київського національного музею російського мистецтва, Асоціації Тоніно Гуерри в Пеннабіллі, Лори Гуерри та місцевої муніципальної влади. Саме з Італії, яка впродовж декількох століть приваблює світову мистецьку спільноту, розпочав своє існування довгостроковий проект Міжнародний пленер «GENIUS LOCI». Шість різних за

віком та естетичними уподобаннями українських митців – О.Аполлонов, О.Придувалова, Д.Шарашидзе, К.Косьяненко, Д.Саражин та В.Саражин (Калайчі) – надихалися вкрай щедру на історичні та мистецькі пам'ятки життєдайною землею Італії. Проте, свої роботи художники присвятили видатному кінодраматургу, поету, художнику й справжньому «генію місця» Емілії-Романії, хранителю неповторної атмосфери «маленької» Італії – Тоніно Гуеррі, якому в цьому році мало б виповнитися 95 років.

Масштабній мистецькій події передувала серйозна й копітка організаційна робота, результатом якої постала змістовна програма з поетапним проведенням різноманітних заходів. Урочисте відкриття пленеру відбулося в приміщенні Асоціації Тоніно Гуеррі в Пеннабіллі в присутності Лори Гуеррі, Президента Асоціації, мерів міст Пеннабіллі й Фронтіно, близьких друзів та учнів майстра, численних гостей та мешканців міста. Окрім творчої роботи на пленері, художники багато подорожували до околиць містами, знайомлячись не тільки з класичними пам'ятками, а й з арт-об'єктами, що ними майстер Гуерра опоетизовував улюблену «провінційну» Італію. Безліч різноформатних зустрічей доповнювали вкрай насичену творчу атмосферу. Завершенням незабутнього перебування в Італії стала виставка пленерних робіт просто неба у Фронтіно. Підсумковий проект за результатами італійського пленеру в Київському національному музеї російського мистецтва презентував перетворені на живопис, кераміку враження творчої групи; доповнювали експозицію роботи самого Т. Гуеррі, люб'язно надані італійськими партнерами.

Відтак, даний проект є розгалуженою мистецькою програмою, яка відбувалася на теренах двох країн із залученням представників міжнародної мистецької, політичної спільноти, державних, приватних культурних закладів та інституцій, громадських організацій, що тривала впродовж року, до складу якої увійшли різноманітні події: мистецькі акції (творчі зустрічі, майстер-класи, обговорення, кінопокази тощо), виставкові проекти (музейні, в галереях та просто неба), значний корпус кіно-, відео- та фотоматеріалів, видавнича програма (низка друкованих матеріалів у часописах – «Антиквар», альбом і каталог). Широке висвітлення I Міжнародний пленер «Геній місця» мав у ЗМІ. Даний події також присвячено окрему телевізійну програму, яка мала розпочинати новий телевізійний проект в ефірі Першого національного каналу. Перетворившись на потужну подію в культурному житті обох країн, «пленер» вкотре свідчить на користь мистецтва як особливої форми дипломатії, стверджуючи одвічні ідеї творчої свободи, гуманізму й любові.



4. Наталія Василюшина, старший викладач НАКККІМ, здобувач кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.О. Лисенко) Роль пейзажу і своєрідність світу природи в творах епохи романтизму

Ключові слова: романтизм, класицизм, синтез, пейзаж, символізм, особистість, гармонія.

Проблема співвідношення та взаємозв'язку видів мистецтва особливо цікавила романтиків. У роботах відомих теоретиків романтизму ця проблема неодноразово обговорювалась. Своєрідність різних видів мистецтв розглядалась романтиками як здатність вирішувати спільне для всіх важливе завдання. Тому на особливу увагу заслуговують кордони між мистецтвами, а вірніше, їх відсутність, так як йдеться про взаємозв'язок, взаємодію, синтез мистецтв в цю епоху. Живопис, література, музика – романтизм не розмежує ці види мистецтв.

Одним з видатних представників романтизму був Франсуа-Рене Огюст де Шатобріан (1768–1848). Він став натхненником романтичних ідей в боротьбі з класицизмом. Виступав за відродження християнства і вважав саме цю релігію здатною стати в майбутньому запорукою гуманного і морального існування – «Геній християнства, або Краса християнської релігії» (1802). Образи романтичних героїв – «Атала» і «Рене» – були створені письменником на початку 19 століття (повісті «Атала» (1801) і «Рене» (1802)). Прекрасне і трагічне кохання Атала і Шактоса – героїв повісті Шатобріана, є прекрасним зразком для подальшого розвитку романтичної літератури.

Відображенням внутрішнього світу героя в повісті Шатобріана «Рене» стає пейзаж, який в цьому творі виконує роль своєрідного дзеркала, в якому ми бачимо вже і самого героя – самотнього, страждаючого, розчарованого. Ця єдність вже передбачає майбутній символізм, тому що природа вже стає носієм духовного життя самого героя.

Важливого значення в повісті набувають осінні пейзажі. Їх періодичність очевидна, так як вони не є описами природи, а мають набагато глибший, філософський і психологічний підтекст.

Герой і природа в повісті тотожні, у Рене нема кращого друга і співрозмовника, ніж природа. Таким чином, природа стає символічним втіленням душі романтичного героя і доводить марність романтичного томління перед величиною вічного буття.

Своєрідною ілюстрацією цього сюжету Шатобріана може стати картина відомого німецького романтика К. Д. Фрідріха «Мандрівник над морем туману» (1818). Ця постать над безоднею, над морем туману, є символічним образом самого художника, який, як і герой Шатобріана, піднявся над людською суєтою.

Таким чином, природа в романтизмі стає носієм духовного життя героя, передбачаючи появу символізму в майбутньому і набуває здатність

говорити від імені автора. Романтизм як напрям в культурі 19 століття містить у собі відбиток свого часу з його драматизмом і непевністю, завзяттям і розчаруваннями.



5. Вениамин Вершинин, старший преподаватель кафедры дизайна и искусства Международного гуманитарного университета. Одесса Процесс художественного творчества в аспекте древнекитайского канона сы-сян (четыре формы)

Ключевые слова: художественное творчество, древнекитайская живопись, символика, композиция, эстетика.

Феномен «четырёх форм» упоминается как в древних трактатах востока по различным видам искусств, так и в философских трудах восточных (китайских, японских) мыслителей и мастеров искусств. Четыре формы в традиции исследователей древнекитайской классической Книги Перемен И Цзин определяют взаимосвязь и взаимозависимость свойств времени и качества пространства творчества.

1. Первая форма – это язык образов, который по праву главенствует в художественном произведении и определяет характер и глубину образной выразительности.

2. Второй формой по значению необходимо признать язык символов, заключающий предшествующий опыт поколений в предельно концентрированном виде символика. Символический язык является мощным инструментом художественного творчества, проявляющийся как в светском искусстве, так и в народном. Особенно ярко он проявляется в духовно-церковном изобразительном искусстве.

3. Формальный язык абстракции является наиболее сложным для прочтения, но от этого не менее значим для любого художественного изложения. Геометрическая абстракция даёт возможность достигать самого основания и глубин художественной композиции, изучать законы её элементов и связей, а также средства для её построения. Геометризация как метод анализа построения изобразительной композиции, как анализ картины, графического произведения, широко используется сегодня на практике.

4. Язык ассоциаций, язык узнаваемого знаменья, знака, значения, воображения, «достраивания» реальности в контексте художественного вымысла, язык стилизации и меры условности.

Итак, их четыре. Это четыре формы художественного языка.

Предложенная нами модель предназначена для художественного анализа произведений изобразительного искусства Дальнего Востока.



6. Ольга Гарькава, бакалавр мистецтвознавства, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. О.А. Лагутенко) Історія формування збірки цинського фарфору з колекції НММБВХ

Ключові слова: китайське мистецтво, цинський фарфор, цинська порцеляна, Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, цинська доба, маньчжурська династія, експортний фарфор.

У колекції Національного музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків більшість предметів із порцеляни належать періоду панування династії Цин.

Порцелянові вироби славилися як безцінна і дуже дорога заморська дивина. Поступово зібрання китайської порцеляни набули початкової форми передмузейних колекцій. Розвиток передмузейного колекціонування китайського фарфору в Європі у 18 столітті був прямо пов'язаний із масовим експортом виробів декоративно-прикладного мистецтва Китаю.

Ці факти, напевно, стали причиною зацікавленості колекціонера Богдана Івановича Ханенка, після того, як він вирішив створити загальнодоступний музей, в якому одночасно експонувались предмети, як західноєвропейського, так і східного мистецтв різних країн та епох. Розуміючи, що мистецтво Китаю не може бути представлене цілісно без порцеляни, Богдан Іванович при нагоді, купував і предмети китайського фарфору.

Після смерті Богдана Ханенка змінювалась і ситуація в новоутвореному музеї, оскільки колекція почала розпорошуватись, але одночасно і поповнюватись надходженнями з інших музеїв, а також невеличкими збірками і окремими предметами від приватних осіб.

В результаті сформована збірка фарфору, переважно, цинського, склалась на основі:

- придбань самим Богданом Ханенком;
- надходженнями з музеїв (Державний Ермітаж, Державний музей мистецтва народів Сходу, Історичний музей ім. Т. Г. Шевченко);
- дарунків та надходжень від приватних осіб.

Отже, на основі даних інвентарних книжок, інформації з путівника азійською колекцією музею, матеріалів з конференцій «Ханенківські читання» а також наукових інвентарних карток була здійснена спроба відтворити історію формування колекції цинського фарфору. Описати шляхи та етапи надходження предметів цинської порцеляни до колекції музею.



**7. Нікіта Дмитренко, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. В.І. Петрашик)
Роботи Марчелло Бачареллі в колекції
Браницьких гербу Корчак**

Ключові слова: колекція, живопис, портрет, бароко, ранній класицизм, Бачареллі, Браницькі.

Дослідження портретних творів з колекції графів Браницьких гербу Корчак, яка нині зберігається у Білоцерківському краєзнавчому музеї (БКМ), дозволили з'ясувати, що одним з митців, який, безумовно, працював на замовлення Браницьких, був італієць Марчелло Бачареллі (Marcello Vacciarelli, 1731–1818). Майстер пізнього бароко та раннього класицизму, придворний художник польського короля Станіслава Августа Понятовського, Бачареллі завдяки своїй майстерності належав до кращих портретистів того часу. Його роботи вирізняє яскравий колорит, характерність, динаміка в зображеннях портретованих осіб, виразне рельєфне моделювання обличчя та рук.

За даними інвентарної книги БКМ, датованої 1924–1930 роками, зі Сквирського музею було передано портрет Ізабелли Браницької (запис номер 189). Він позначений як робота невідомого художника. Сьогодні він знаходиться у постійній експозиції БКМ в залі західноєвропейського мистецтва. Нам вдалося встановити, що ця робота є копією портрета Ізабелли Браницької (з Понятовських), датованого 1757 р., який належить пензлю Марчелло Бачареллі (портрет нині зберігається у Національному музеї у Вроцлаві – Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Подальші дослідження встановили інші факти придбання робіт авторства Бачареллі членами родини Браницьких. Це портрети короля Станіслава Августа в придворному костюмі (близько 1790 р.) – MNK II-a-362, портрет Людвиги Замойської з Понятовських (близько 1780р.) – MNK II-a-359 та портрет князя Юзефа Понятовського в підлітковому віці (1778 р.) – MNK II-a-357, які нині зберігаються у Національному музеї у Кракові (Muzeum Narodowe w Krakowie). Ці твори були передані в дар музею Владиславом-Міхалом-Пієм Браницьким та його дружиною Юлією Браницькою з Потоцьких у 1910 році.



**8. Ігор-Андрій Жук, молодший науковий співробітник Львівської національної галереї мистецтв ім. Бориса Возницького
До питання атрибуції рисунка Джіроламо Брузаферро
«Душі чистилища поклоняються Св. Трійці»
з колекції ЛНГМ ім. Бориса Возницького**

Ключові слова: венеційська школа 18 ст., Джіроламо Брузаферро, Ніколо Бамбіні, Себастьяно Річчі, атрибуція рисунка.

У відділі графіки ЛНГМ ім. Б. Возницького зберігається рисунок, який за художньо-стилістичними ознаками можна віднести до венеційської школи 18 ст. Його сюжет можна визначити як «Душі чистилища поклоняються Св. Трійці».

В каталозі до виставки «Західноєвропейський рисунок 16 – 18 століть зі збірок Львова» Д. Шелест висловлює припущення, що його автором може бути Джіроламо Брузаферро. Сам Джіроламо Брузаферро був одним з провідних венеційських живописців першої половини 18 ст. Його навчання проходило під керівництвом Ніколо Бамбіні, а згодом він почав наслідувати манеру Себастьяно Річчі. За словами Дзанетті, на основі цих двох шкіл він виробив власний стиль.

Д. Шелест у своїй публікації допускає некоректність у біографічних даних щодо Брузаферро, а саме пише, що цей маляр жив впродовж 1700–1760 рр. Аргументом того, що таке твердження хибне, є те, що Брузаферро з 1702 по 1722 рік був членом Гільдії живописців у Венеції. Скоріш за все, роки його життя припадають на 1677 – 1745 р.

Манері виконання львівського рисунка відповідають рисунки, які були виконані ним після 1710 року. Між ними за тотожністю манери виконання слід відзначити рисунки «Флора» та «Агат та Ізмаїл в пустелі», які датуються 1720–1730-ми роками. Це дає можливість припустити, що рисунок з ЛНГМ ім. Б. Возницького приблизно був виконаний на цьому етапі творчості.

Композиційне вирішення рисунка «Душі чистилища поклоняються Св. Трійці» є характерним для творчості Брузаферро. Можна навести приклади з його монументального та станкового живопису, зокрема, його розпис плафону в церкві Он'їсанті в Тревізії, який був виконаний 1717 року, а саме сцена «Коронування Діви Марії». Саме така близькість формальних засобів може бути підставою для віднесення рисунка «Душі чистилища поклоняються Св. Трійці» до періоду творчості впродовж 1710–1745 років.



9. Олександра Калініченко, науковий співробітник відділу європейського мистецтва 19–21 ст. Львівської національної галереї мистецтв ім. Бориса Возницького

Відлуння романтизму у творі К. Коровіна «Дама біля вікна» зі збірки ЛНГМ ім. Бориса Возницького

Ключові слова: Костянтин Коровін, імпресіонізм, російський живопис, подорожі у Францію, К.-Д. Фрідріх, вікно.

Російський живописець Костянтин Коровін (1861, Москва – 1939, Париж) був послідовником творчого методу імпресіонізму у російському живописі. Наслідком його творчих подорожей у Францію стала велика кількість робіт, в тому числі і декілька зі збірки галереї. Це, зокрема, робота «Марсель» (46,5x35 см) і полотно, що експонується нині у залах європейського мистецтва 19–20 ст. ЛНГМ «Дама біля вікна» 1893 р. (180x80 см), де у верхньому правому куті картини виписано рукою майстра «а Paris». Проте, сюжетно і композиційно «Дама біля вікна» К.Коровіна є парафразом роботи німецького художника-романтика Каспара Давіда Фрідріха (1781 – 1841) «Дама біля вікна» 1822 р., що знаходиться в Національній галереї в Берліні. Романтик 19 ст. К.-Д. Фрідріх часто зображав героїв своїх полотен зі спини, тим самим отожднюючи їх з глядачем, що й продовжив К.Коровін у своїй «Дамі біля вікна».

Наразі дама в роботі К.Коровіна не ідентифікована. Це, швидше, символічно-поетична постать, яка уособлює собою і свіжість паризького ранку, і французький жіночий шарм, і пробудження чуттєвості – теми, актуальні для тогочасного мистецтва.

Вікно є тією межею, за якою починається інший світ – світ мрії, до якого тягнуться героїні обох полотен; проте, затишним прихистком є кімната.

У роботі К.-Д. Фрідріха прагнення до неба виражалось у гострих щоглах кораблів, у К. Коровіна до неба тягнуться висотні будинки з вертикалями димарів.

У розглянутих творах К.-Д. Фрідріха і К.Коровіна жінка стає частиною краєвиду за вікном, а водночас і протиставленням. У німецького романтика це своєрідне протистояння між сімейним затишком і романтичною самотністю, що втілюється у постаті його дружини на тлі кораблів; у К. Коровіна – поетична і, водночас, драматична зустріч маленької людини з великим містом, ранкове пробудження і сподівання.



10. Стефанія Ковбасюк, кандидат історичних наук, асистент кафедри історії мистецтв, історик 1-ої категорії НДЧ історичного факультету

Жіночий реформаційний портрет: гендер та ідентичність в Німеччині 16 ст.

Ключові слова: Реформація, гендер, реформаційна іконографія, жіночий портрет.

Напередодні святкування 500-річчя Реформації дослідники дедалі частіше звертаються до переосмислення фундаментальних питань, пов'язаних з генезою та еволюцією цього релігійно-ідейного руху, але вже з нових методологічних позицій, як-от міждисциплінарного підходу, гендерного та ідентитарного дискурсів.

Одним із подібних питань є взаємодія між німецьким ренесансним мистецтвом та Реформацією: увагу істориків та мистецтвознавців привертало, зокрема, проблеми створення та імплементації нової реформаційної іконографії, переходу від готичного маньєризму до ренесансних форм, тісно пов'язаних з рецепцією італійського Відродження, постання та розвитку нових жанрів – пейзажу і, зокрема, портрета. Саме портрет, на рівні із сатиричним та дидактичними зображеннями і памфлетами, став одним із інструментів реформаційної пропаганди: серіям портретів Мартіна Лютера, Ф. Меланхтона та інших реформаційних лідерів пензля Лукаса Кранаха Старшого вже присвячена значна кількість ґрунтовних досліджень. Жіночий реформаційний портрет залишається поки на марґінесі наукових студій: здебільшого він стає ілюстративним матеріалом у працях, присвячених реформаційним персоналіям; не винятком стали і дослідження, виконані в рамках гендерної історії.

Саме тому ми б хотіли звернутись до аналізу жіночого портрета доби Реформації (Катаріни фон Бори, Аргули фон Грумбаха тощо), щоб відповісти на наступні питання: якими були основні форми жіночого реформаційного портрету, в чому полягала мета їх створення та як вони в подальшому функціонували; що відрізняло їх від чоловічих реформаційних портретів; які образи були домінуючими. Говорячи про жіночі реформаційні портрети, ми маємо на увазі декілька типів зображень: індивідуальні живописні портрети, т.зв. «історизовані портрети», присутні у релігійному реформаційному живописі, сатиричні та дидактичні гравюри, а також медальйони та воскові портрети. На їх основі ми спробуємо відтворити процеси конструювання гендеру та ідентичності у візуальній культурі Німеччини доби Реформації.



11. Марта Логвин, провідний науковий співробітник відділу мистецтв Сходу НММБВХ

Історія та особливості архітектурного пейзажу в традиційному китайському живопису

Ключові слова: архітектурний пейзаж, фрески, сувій, доба Сун, доба Мін, декоративно-ужиткове мистецтво, династія Цін.

Архітектурний пейзаж, кит. цзе хуа – це багатогранний і багатозначний жанр китайського традиційного живопису.

Завдання художника, що пише такий пейзаж, полягає в гармонійному поєднанні протилежностей: раціонального, обчисленого, скінченно створеного людиною – будівлі чи будівель, неосяжного і непередбачуваного – природного краєвиду та стихій.

Часто зображення архітектурних споруд мало також і соціально-політичний підтекст. Пишний палац на сувої був важливим засобом звелення імператорської династії – так само, як і справжній палац.

Для сучасних дослідників архітектурні зображення у живописі можуть стати джерелом знань про споруди певної епохи.

Попередники архітектурних краєвидів на сувоях – рельєфи та фрески на стінах гробниць династії Хань (3 ст. до н.е. – 3 ст. н.е.) – несуть цікаві свідчення про архітектурні споруди та особливості планування простору в ті часи. Фрески храмового комплексу Дунхуан, що створювалися від 4 до 13 ст. н.е., демонструють все тогочасне архітектурне розмаїття: тут і храми, і фортеці, і крамничка різника.

У добу Сун (10–13 ст.) основним «носієм» архітектурного пейзажу стає шовковий або паперовий сувій. Архітектурні елементи краєвиду отримують більше уваги художників і теоретиків мистецтва. Розглядається суперечність між технічною правдивістю конструкцій та загальною переконливістю картини, здатністю розповісти про простір і дійових осіб у ньому.

У добу Мін (14–17 ст.) живописці часто позначають будівлі лише як лаштунки для жанрових сцен. Проте, декоративно-ужиткове мистецтво цього періоду дає безліч надзвичайно точних зображень архітектури в інших матеріалах і техніках: на ксилографіях, різьбленні по нефриту, бамбуку і лаку. Династія Цін (17 – поч. 20 ст.) приділяє надзвичайну увагу архітектурному краєвиду як лаштункам для важливих діянь імператорів та для демонстрації розмаїття і багатства Піднебесної.

На зразках з китайської колекції Національного Музею Мистецтв ім. Б. та В. Ханенків можна вивчати історію архітектури Китаю та історію зображення архітектурних споруд у Китаї.



12. Дмитро Марков, студент 1 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. К.М. Гамалія)

Архітектурне декорування порталів храмів на прикладі буддійського комплексу Ваджра Йогіні у м. Санкху

Ключові слова: буддійський монастир Ваджра Йогіні, пагоди, Непал, різьблення, тімпани, портали, Будди, дракони, Ваджра Йогіні.

Середньовічний буддійський монастир Ваджра Йогіні (Гум Баха) біля містечка Санкху у Непалі є унікальним і нестандартним за плануванням і кількістю неординарних пам'яток об'єктом. На його території є дві пагоди, збудовані у 1650-х рр. князем Катманду Пратапом Малла (1641–1674): двоюрисна, присвячена Самопроявленій мудрості (Будди) (Сваямбху ступі) і інша, власне тантричній богині (деві) Ваджра Йогіні.

Пагоди Гум Баха – традиційно непальські. Вони зводяться з цегли і дерева. Кожен ярус має великі дерев'яні вставки, що «врізаються» в цеглу, обрамлюючи основний вхід (на першому ярусі). Інші яруси мають різьблені вікна із дерев'яними ж решітками. Всі дерев'яні частини строкато прикрашені різьбленням, яким славиться Непал, а решта частин має металеві оклади, також із витонченими орнаментами і зображеннями божеств.

Особливу увагу привертають тімпани (неп. Торана) храмів – багато декоровані. Вони традиційно виготовлені із дерева, але, як і портали, головних входів до храмів, мають металеві оклади, також вишукано прикрашені. Двоюрисна пагода присвячена Сваямбху ступі має чотири портали (тут проявляється символіка священної діаграми, яка є в основі будь-якого непальського храму), зорієнтовані на всі 4 сторони світу. Тімпани порталів зображують чотирьох з П'яти Медитативних Будд (Дх'яні Будди): Маха Амогхасіддхи, на троні з Гаруд, Амогхасіддхі (північна торана), Акшобх'я, трон якого підтримують 2 слона (схід), Ратнасамбхави – (південна торана) (трон із 2 кіньми – ваханами Ратнасамбхави). На торанах з дерева, багаторукі божества мають кожен свій атрибут у руках, або ж їх руки складені у мудри. Фангастичні і міфологічні істоти прикрашають інший простір торан: макара, дракони і наги. В цілому поява далекосхідного гостя – дракона, підтверджує думку про більш пізнє будівництво храмів (або принаймні порталів), адже ці міфологічні тварини ймовірно потрапили до непальського мистецтва з Китаю (через Тибет) дещо пізніше (у 17–19 ст.).

Трьохярусна ж пагода Йогіні має лише один вкритий мідними накладками (позолоченими) портал. На тімпані зображена у своїй рідкісній канонічній формі Ваджра Йогіні, шестирука, з мечем та іншими атрибутами, оточена йогинями, Буддами, драконами й іншими міфологічними істотами.



**13. Анна Олізарівська, студентка 1 курсу магістратури
ФТІМ НАОМА (наук. керів. О.Ю. Денисюк)**

Селфі як мистецтво: автопортрет як прототип

Ключові слова: селфі, мистецтво, автопортрет, фотоавтопортрет.
Селфі – це автопортретна фототенденція, що має нині значний резонанс у суспільстві й, водночас, охоплює простір поки що лише науково-популярної академічності. Актуальність теми полягає в першій і наразі єдиній спробі наукового підходу до вивчення феномену селфі в Україні та одному з небагатьох систематичних досліджень власне мистецтвознавчої генеалогії даного фотоявища загалом.

Зважаючи на подібний взаємозв'язок таких видів мистецтва як живопис і фотографія, дослідники помічають характерні елементи явища селфі не просто з появою фотоавтопортрета, а визначають його хронологію набагато раніше, проводячи паралелі з портретами та першими автопортретами художників. Мистецтвознавці Алісія Елер, Джеррі Зальц та Ханна Вільямс вважають селфі «версією автопортрета, що виконаний на смартфон», адже спільність у зображенні себе, композиційної структури, неможливості цілковито тілесно охопити себе автором, важливість аспекту творця в даних роботах і власне спосіб самобрендування таким чином. Протоселфістами, на їхню думку, були Франческо Парміджаніно, Бретт Уайлі, Адольф Менцель, Дієго Веласкес, Рембрандт ван Рейн, Вінсент Ван Гог тощо.

На думку інших мистецтвознавців, селфі взагалі не має ніякого відношення до мистецтва. Алісія Елер і Андрій Великанов вбачають помітні відмінності у автопортреті як ретельному вивченні себе протягом тривалого періоду і селфі як секундному прагненні зафіксувати момент; для Стівена Марча така повсюдність можливості бути творцем фотоавтопортрету унеможливорює присутність аури у селфі, що є необхідним для твору мистецтва; Брайан Дроткоір, натомість, розглядає селфі лише як *momento togі*; а письменник Говард Джейкобсон вважає селфі нарцисичною практикою вписування свого «я» в кожен пейзаж.

Однак, спроба надати сучасним фотоавтопортретам нових контекстів сприйняття та своєрідної аури відбуваються вже дедалі частіше й охоплюють значні просторово-мистецькі ареали – музеї та галереї Великої Британії, Швеції, США, Нідерландів та Франції. Вписування селфі в генеалогію автопортретів художників є досить поширеним явищем, його назву навмисне використовують у назві експозиції для заохочення відвідувачів і зазвичай там присутній фотоінтерактив.

Тому, незважаючи на жанрові подібності автопортретів художника і власника фотокамери, селфі ставить перед собою вже інші – радше

комунікаційні, ніж саморефлексійні – завдання, й охоплює нові – здебільшого віртуальні – простори побутування.



**14. Євген Осауленко, мистецтвознавець, провідний науковий співробітник науково-просвітницького відділу НММБВХ
Нова атрибуція тибетського тангка «Кукуріпа – один з 84-х магасиддг – буддистських святих» із зібрання НММБВХ**

Ключові слова: Кукуріпа, магасиддги, сиддги, буддизм, Ваджраяна, тантра, мистецтво Тибету, культові зображення тангка.

Проведене дослідження ставить на меті виконання двох взаємно пов'язаних завдань. Перше – це огляд історії формування традиції зображень тантричних святих-сиддгів у тибетському живописі 12–18 ст. і визначення основних засад іконографії таких пам'яток. На відміну від Західної Європи та США в українському і російському сходознавстві та мистецтвознавстві ця тема вивчена недостатньо.

Друге завдання – на основі отриманих висновків провести аналіз та атрибуцію експоната колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків – тибетського живописного зображення «тангка» – «Кукуріпа, один з 84-х магасиддгів – буддистських святих» (462ЖВ (2107 ДВ)).

Первісно в Індії доби доісламського середньовіччя 7–12 ст. слово «сиддга» (буквально – «надможливості») було назвою декласованої особи, що уславилася як цілитель і чудотворець. Невдовзі так стали зватися тантричні подвижники-чудотворці.

Перші зображення святих-сиддгів з'явилися в тибетському живописі раннього періоду 12–14 ст., коли монументальні розписи і станкові культові зображення «тангка» виконували переважно не тибетські, а запрошені індійські чи непальські майстри.

В цей період виникають три варіанти зображень святих-сиддгів, коли:
а) ілюструється важлива подія з життя святого;
б) в зображення вводиться лише натяк на таку подію;
в) предметом зображення є не життя, а гармонійний внутрішній стан святого, що проявляється у його спонтанній поведінці.

Ці варіанти та їх поєднання зберігають актуальність для тибетського мистецтва пізніших часів, проте, образна трактовка святих-сиддгів зазнає докорінних змін. Якщо в ранній період зображення сиддгів мають реалістично-побутову конкретність, то згодом, в процесі формування

зрілого стилю тибетського живопису впродовж 15–18 ст. в образах цих персонажів починають наголошувати гротескні або фантастичні риси. Для зображень цих святих починають використовувати елементи, адаптовані з китайської художньої традиції.

Завдяки отриманим висновкам провадиться розгляд життя та іконографії сиддга Кукуріпи – героя тибетського живописного твору з зібрання НММБВХ.

На підставі аналогій між тангка з колекції Музею Ханенків та живописними зображеннями Кукуріпи й деяких інших святих-сиддгів з зібрань азійського мистецтва в США – Музеї мистецтв Рубіна (Rubin Museum of Art) в місті Н'ю-Йорк (США) та приватної колекції Джона та Берти Форд (Collection of John and Berthe Ford) – проведено нову атрибуцію пам'ятки.

Раніше кийське тангка характеризувалося як твір «сино-тибетського» стилю 18 століття. В результаті проведеного дослідження експонат Музею Ханенків визначений як список 19 століття, зроблений з одного з зображень, що входили до складу циклу «Вісім вибраних сиддгів», виконаного у 1726 році Сіту Панченом Чокї Джуне.

Сіту Панчен Чокї Джуне (1700–1774) – видатна постать тибетської історії. Релігійний і громадський діяч, науковець-універсал, видатний живописець і меценат, він отримав у співвітчизників почесний титул «Мага Пандіта», тобто «Великого Вченого».



15. Андрій Павлов, аспірант ХДАДМ (наук. керів. О.В. Соболев) Шрифт як основний виразний засіб графічного дизайну субкультури хіпстерів

Ключові слова: шрифт, типографіка, еkleктика, хіпстер, Херб Любалін.

У графічному каноні хіпстерів шрифт має першорядну, гіпертрофовану виразність і пріоритетність. Попри впізнаваність хіпстерської типографіки, використовувані шрифти не мають суворого обмеження за характером або типом накреслень. Аналіз хіпстерської типографіки показав, що свою характерну виразність вона здобуває не підбором гарнітур, а завдяки принципам роботи зі шрифтом. Єдина вимога до обраної гарнітури – її виразність.

Шрифти в хіпстерському дизайні використовуються з максимальною контрастністю. Це може бути як контрастність самого шрифту, його акциденція, так і контрастність набору, гарнітур і прийомів.

Особливою популярністю в хіпстерських рішеннях користуються рукописні шрифти. Йдеться про шрифти, що імітують рукописний текст,

так звані скрипти, так і справжні рукописні роботи, виконані в матеріалі. Подібні шрифти використовуються в хіпстерському дизайні повсюдно, наділяючи типографічні вирішення присмаком рукотворності і ретро-ефекту. Часто зустрічається використання каліграфії в логотипах, як на рівні фонотипу, так і на рівні різних дескрипторів, що ними рясніють хіпстерські логотипи.

Шрифти в хіпстерському графічному дизайні є основоположним виразальним засобом. Саме робота зі шрифтами, способи їх обробки і принципи композиції виокремлюють розглянутий сегмент з-поміж усіх інших напрямів графічного дизайну останніх 5 років. По тому, як змінювалося уявлення про використання типографіки, можна простежити розвиток хіпстерської парадигми в графічному дизайні. Еклектичні композиції, використовувані в ранніх роботах, що повторюють практично одна в одну роботи Херба Любаліна, перетворюються на композиційно подібні, але виконані в зовсім іншому ключі типографічно-декоративні блоки. Хаос численних перенасичених візуально гарнітур раціоналізується до декількох позицій, які попри все зберігають характерні контрасти між собою. Навіть декорування, притаманне типографіці хіпстера, набуває зовсім іншого вигляду. Активне використання декоративних елементів усередині композиції та розміщення її на бейджі з часом еволюціонує у виключно шрифтове вирішення. Сама лінія набору шрифту стає декоративним елементом, що створює форму бейджа і ритмічні малюнки.

Особлива виразність шрифтової складової, необхідна для зарахування того чи іншого проекту до хіпстерського, нерідко складається з експериментів з графемами букв. Звичні конструкції букви або порушуються, або декоруються зайвими лініями, що повторюють рух оригінальних. Результатом подібних експериментів можуть бути як цілі шрифти, насичені декоруванням і незвичними формами графем, так і поодинокі використання подібних прийомів як інструменту ідентифікації.

Хіпстерській дизайн озаглавлений роботою зі шрифтом. Саме вона виокремлює його з-поміж інших сегментів графічного дизайну. Утім, дана особливість не є винятком. Всі канони графічного дизайну так чи інакше були пов'язані зі шрифтами і мали певні розуміння про правильність і доречність того чи іншого підходу.



16. Наталия Порожнякова, кандидат искусствоведения,
доцент Одесского художественного училища им. М.Б. Грекова
**Модель духовного преображения в волшебной
сказке (в контексте произведений художников
конца 19 – начала 20 века**

Ключевые слова: преображение, сказка, путешествие героя, модель.

Тема сказки в искусстве была популярна на рубеже 19–20 веков, и связано это было со сложившейся кризисной ситуацией. В эпоху катаклизмов человек всегда обращается к тем основам (сказка, эпос, миф, обряд, ритуал и т. д.), которые служили фундаментом и опорой для предыдущих поколений.

Показано, что содержанием базирующихся на мифологии волшебных сказок является тема преображения человеческой души, которая проявляется в особой структуре, о чем писал А. Лосев в труде «Диалектика мифа». В изучении темы волшебной сказки в творчестве художников конца 19 – начала 20 века была использована обозначенная Дж. Кемпбеллом структура путешествия героя в мифах, сказках, древнем эпосе (в плане раскрытия содержательной взаимосвязи анализируемых нами произведений):

- выбор пути;
- период испытаний, совершение подвига;
- победоносное возвращение героя.

Одним из первооткрывателей сказочной тематики в станковой живописи являлся В. Васнецов. Первыми его значительными произведениями на сказочную и историко-мифологическую тему стали картины, заказанные С. Мамонтовым для украшения центрального вокзала Донецкой каменноугольной железной дороги: «Три царевны подземного царства» (1879), «Бой скифов со славянами» (1881), «Ковер-самолет» (1880).

Анализуя произведения В. Васнецова, Н. Рериха, И. Билибина на сказочную тематику, было виявлено, что средствами живописи и графики художники отобразили основные этапы сказочного путешествия, в которых отражена модель духовного преображения.



17. Марина Русяева, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
ТІМ НАОМА
**Іконографія Ніке, що управляє колісницею,
в ювелірному мистецтві Давньої Еллади 5–1 ст. до н. е.**

Ключові слова: Ніке, Еллада, іконографія, квадрига, апобат, Анакій, біга, розкішний стиль.

Аналіз композиційної побудови та інтерпретація сюжетів на еллінських ювелірних прикрасах класичного та елліністичного періодів уможливує виділення двох основних іконографічних типів богині перемоги Ніке, що управляє колісницею.

Перший – Ніке на квадризі – широко представлений на монетах, у мистецтві гліптики та вазопису. В ювелірному мистецтві – це найчастіше рельєфне профільне зображення богині на щитках чоловічих перснів, яке повинно приносити перемогу. Золотих справ майстри виготовляли також мініатюрні сюжетні скульптурні групи на жіночих сережках, серед яких дві пари прикрас розкішного стилю з Північного Надчорномор'я (т. зв. «феодосійські» та з Херсонесу Таврійського, Державний Ермітаж), вважаються одними з найпрославленіших зразків еллінської мікротехніки. На «феодосійських» сережках останньої третини 4 ст. до н. е. четвірка змилених жеребців мчить уперед і створює не тільки ілюзію повного експресії руху, а й передає високий дух спортивних агонів юнаків-апобатів в оточенні рясного рослинного декору і двох фігур оголених Еротів. Херсонескі сережки з іншим сюжетом (відсутній апобат, квадригу фланкують музи з кіфарами) знайдені в залишках від бронзової гідрії, на горлі якої зберігся напис: «Приз» зі свята Анакій». Вибір цих тем для жіночих вушних прикрас пов'язують з військовою перемогою найближчого родича, уособленням людської душі, що мчить в Аїд (сережки з Херсонеса); індивідуальним замовленням на честь перемоги чоловіка або сина у змаганнях апобатів, а також сценою гігантомахії (сережки з Феодосії). Адаже твори еллінського мистецтва дають численні приклади зображень битви між богами і гігантами, де Ніке виступає візницею, а апобатами – Зевс, Геракл чи навіть Афіна.

Другий іконографічний тип – зображення Ніке, що править бігом, має два підваріанти. Перший – найчастіше інтерпретують як символ перемоги, яка несеться вперед на конях. Відомий, зокрема, за мініатюрними скульптурними групами на золотих сережках (музеї Метрополітен у Нью-Йорку, Красних мистецтв у Бостоні і Національний історичний в Софії), рельєфними зображеннями анфас на щитках чоловічих перснів (Державний Ермітаж) та профільними бігами, якими управляє Ніке, на аплікаційних пластинах (Британський музей). У другому підваріанті – Ніке зображена на бізі з двома здибленими кінями, під якими знаходиться кермо корабля. Це символ перемоги на морі і на суші, який було втілено у монументальному пам'ятнику, що став зразком для мініатюр-

ної групи на серезках з Пелліни у 2 ст. до н. е. (Археологічний музей в Салоніках).

Іконографія Ніке в ювелірному мистецтві – це поки що недосліджена тема, яка дає можливість робити висновок не тільки про головні особливості складної та витонченої пластичної мови класичного та елліністичного мистецтва Еллади, а й висуває безліч питань, відповіді на які ще попереду.



18. Олег Сидор-Гібелінда, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник ІПСМ НАМУ

Написи на берегах (зауваги П.О. Білецького щодо студентської роботи 1983 року «Японізм у європейському мистецтві кінця 19 ст.»)

Ключові слова: Платон Білецький, керівник, курсова на другому курсі, зауваги, проблеми методологічні і стилістичні, почуття гумору, ерудиція, наукова скрупульозність.

Автор цих рядків написав твір на 2 курсі КДХІ – почасти під враженням книги самого Платона Білецького «Одержимий рисунком», присвяченої Хокусаї. Увазі колег пропоную одну, саме 16-ту сторінку своєї роботи, густо помережану олівцевими рядками свого керівника. (Окрема тема: значущість, на перший погляд, вторинних текстів, що невимушено виринають на маргінесах текстів квазі-основних). Таких зауваг тут вісім (що, за приблизними розрахунками, наводить анічогеньку цифру в 150–200 зауваг на всю роботу), вони покривають не лише сторінкові береги (з обох сторін), а й зависають над окремими рядками, а інші рядки красномовно підкреслюють. Скажемо одразу: керівник, не згоджуючись із основними висновками студента (котрий зопалу заперечував правомірність самої теми дослідження), не став йому тим докоряти (лише сказав у приватній бесіді: «Знаєте, все таки Уїстлер бачив «Моста» Хокусаї, і те на нього вплинуло»), натомість зосередився на проблемах методологічних та стилістичних. Його прискіпливість до окремих деталей не має меж, але яке при тім почуття гумору! – так, називання адреси нью-йоркського мецената викликає наступну реакцію (російською мовою, як і мова курсової роботи – хоча: «дуже люблю, коли українською мовою», прохопився вже три роки згодом, коли студент прийшов до нього з іншою, власне «українською» темою): «Важно ли это для нас? Но если да, то следовало бы указать и номер дома». А банальна фраза «не об этом будет идти речь» спричиняє негайну відповідь: «Если так, то зачем вы обрушиваете на читателя лавину информации, без которой можно

было бы обойтись?» (Студент дійсно грішив на ту хибу, заразившись нею від «Естетики Відродження» О. Лосєва). Не менш банальна – «многие [імена – О. С-Г.] другие будут названы впоследствии» породжує більш розлогий (та не менш іронічний) відгук: «А почему эти в первую очередь, да и нужны ли они для раскрытия Вашей темы «многие» (их так много, что перечислить всех трудно)?» Ще один мій вибрик (вибачливий з огляду на ювенільну «хворобу росту»): «кошунственная фраза как на те времена» скритикований вже з огляду на його лексичну неприпустимість: «Так по-русски нельзя (укр. «як на той час»)). Визнаю, що деякі мої вислови скоріш пасували б перчанській рубриці «Страшне перо не в гусака» («при желании половину этой работы можно было бы...») – тож і отримали аналогічну відсіч: «можно было бы и всю (25 с.), но...». Нарешті нечітко відтворене (тоді більшість курсових робіт писалася від руки, лише дипломи друкувалися на машинці) прізвище художника (тут: де Нітгіс) викликає природню реакцію керівника (котрий, на відміну від інших, не кпив – мовляв, «не зобов'язаний псувати очі над вашим базгранням»): «Как фамилия эта пишется?». На цьому зупинимось – констатуємо неймовірну толерантність Платона Олександровича Білецького, поєднану з його ерудицією і науковою скрупульозністю, що далося взяти навіть на прикладі такої маловажливої, учбової роботи. Від себе зауважу, що навіть не запам'ятав, яку я отримав за неї оцінку – «четвірку», «п'ятірку»? – явно, не «тріюку» («на стипендію вистачить?», тривожно спитався він студента за іншої нагоди), але уроки свого керівника не просто закарбував у пам'яті, а й зробив із того висновки.



19. Олена Сом-Сердюкова, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА
Підказка від Міро

Ключові слова: Міро, фундація, майстерня, підказки, синтетичність, цитата.

Майорка, Пальма – столиця, пальми – дерева, білосніжний пісок, лазурне море, літаки замість птахів. Нескінченне свято масового туризму. Проте, є приховані перлини для вибагливих. Одна з них досить великого розміру, вартісна – фундація Пілар та Хуана Міро в Кала Майор. Стежку сюди знаходять не лінії відпочиваючі. Природна селекція приводить сюди людей, на обличчях яких є відбиток читання та споглядання...

На вершині пагорба, з розкішним краєвидом у бік моря, прожив Хуан Міро майже тридцять останніх років життя – з 1956 до 1983, рідко полишаючи свої райські кущі. А привели його до цієї оселі жінки – його мати та дружина були майоркинями. Після смерті маестро, Пілар заснувала у садибі

фундацію, включивши до неї дві майстерні. Згодом звели Алебастрову фортецю, як головний експозиційний комплекс, бібліотеку-архів та художню студію для всіх охочих. У власності фундації 134 живописні твори, 300 графюр та офортів, 105 малюнків, 22 скульптури та велика кількість начерків.

Комплекс занурений у розмаїття квітів, з величезними кактусами, пініями та, звичайно, пальмами. Басейни з рибками дарують прохолоду. Проходячи між двома майстернями художника, маєш приємні зустрічі з його моделями – це декоративна та кремезна флора, яку хвилини тому розглядав у свідомо синтетичних творах Міро.

Крім синтезу видів і жанрів, з яких Хуан сміливо нарізає бруски, він полишив своєю творчістю масив відкритих мистецьких цитат, ключі від яких приховав у Сон Ботер, дальній майстерні. Він тримав цей фермерський будинок 18 сторіччя, як більш затишну та приватну майстерню, знайшовши їй алібі – для полотен великого розміру. Тут Міро був самим собою, тут він вільно підбирав колажі ідей. На стінах та дверях прикріплені картки зі скульптурою Шумеру та Єгипту, каталонськими фресками романського часу, японською ксилографією, тощо.

Цей світ кольорів, форм, запахів природи та давнини був його буденністю, і з нього Хуан Міро народжував мистецтво. Тут він став зрозумілим, але не зрозумілим. Таємниця збережена...



20. Олег Станичнов, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ (наук. керів. О.Ю. Оленіна)

Мистецьке коло польського модерну та «Молода Польща»

Ключові слова: символ, сецесія, модерн, «Молода Польща», «Младопольяки», «Confiteor», польська культура.

Вкінці 19 ст. Польща, позбавлена державності, переживала глибоку духовну кризу. Спроби творчої еліти надихнути свій народ і підтримати національну самосвідомість не увінчалися успіхом. Авангардом поновлення став творчий союз «Молода Польща» (1895–1914). Творчий спектр об'єднання охоплював всі сфери мистецтва. Письменник та публіцист Станіслав Пшибишевський був одним з найвідоміших діячів «Молодої Польщі». Як представник доби модерну, він сформулював принципи мистецтва свого покоління та продовжував розвивати ідеї сецесії. Після його приїзду з Берліна до Кракова письменник очолює богему та отримує титул «Геніального Поляка».

Пшибишевський публікує в «Жиче» свій «Confiteor», де висуває головні постулати сучасного мистецтва: «Мистецтво не має ніякого мети, його мета – в самому собі, воно є абсолют, бо є віддзеркаленням абсолю-

ту – душі. А оскільки воно – абсолют, його не можна укласти в жодні рамки, воно не може служити будь-якій ідеї, воно – Пані, праджерело, з якого вийшло все життя», «художник – це філософ, диявол, Бог і все».

Краків став осередком національного руху, і безліч польських художників, літераторів потяглися сюди, щоб вдихнути повітря відносної свободи і зробити власний внесок у відродження рідної культури. Найвідомішим місцем зборів творчої молоді Кракова стала «Львівська кондитерська». Магазинчик, відкритий Яном Михаликом в 1895 році, знаходився в безпосередній близькості від художньої школи, що стало причиною його популярності.

Серед постійних відвідувачів кондитерської Михалика було безліч художників, що згодом склали цвіт польської культури початку 20 ст. Однією з найперших і яскравих зірок кафе став Станіслав Виспянський – живописець, драматург і дизайнер. До зірок першої величини на художній небесній сфері Молодої Польщі належать такі творці, як Леон Вичулковський, Яцек Мальчевський, Юзеф Панкевич, Станіслав Виспянський, Юзеф Мегоффер, Станіслав Дебицький, Ян Станіславський, Фердинанд Рушиць, Войцех Вейсс. Загальноприйнятими датами періоду Молодої Польщі є 1890–1914 роки. Цей період слід визнати «бойовою фазою» модернізму.

Підводячи підсумки, потрібно відзначити, що епоха «Молодої Польщі» – важливе художнє явище, що породило безліч майстрів.



21. Ке Сунь, художник, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.В. Ковальчук)

Китайський каталог «Ди з юан»

Ключевые слова: Ди з юан, китайський каталог, учащиеся живописи, основные техники, Ци Байши, Цин Ли Юй.

Китайський каталог «Ди з юан» был опубликован более трех сотен лет назад. Он постоянно расширялся и обновлялся, испокон веков почитался публикой, и был обязательной книгой для прочтения учащимися живописи. Бесчисленное количество китайских мастеров живописи обучились и воспитались в рамках ее просвещенный и наставлений. Некоторые современные мастера живописи, такие как Хуан Биньхун, Ци Байши, Пан Тяньшоу, Фу Баоши и другие использовали «Ди з юан» как эталон для совершенствования. Известный пейзажист Лу Яншао (Lu Yanshao) также путем копирования манеры из Китайского каталога «Ди з юан» сделал свои первые шаги на пути к карьере художника. Если сказать, что «Ди з юан» является лучшим первым учителем настоящих художников, это не будет громко сказано. Вся книга со-

стоит из трех частей – первый свод, второй свод и третий свод. Они включают в себя рисунки деревьев, гор и камней, портреты людей, рисунки домов, цветов, птиц, рыб, насекомых и тому подобное. В этой книге живописи были систематически представлены основные техники китайской живописи. Информация была изложена просто, доступно для начинающих, поэтому спустя 300 лет она не теряет своей популярности в мире искусства.

Как отмечалось выше, многие известные художники начинали свое знакомство с живописью именно с помощью этой книги. У выдающегося деятеля искусства Ци Байши было бедное детство, но в учебе он был очень старательным. Когда ему исполнилось 20 лет, он вместе с учителем покинул родные места и уехал зарабатывать на пропитание. Однажды он увидел, как министр Цяньлун тщательно в цвете репродуцирует страницы «Ди з юан». После того, как Ци Байши внимательно просмотрел книгу, он обнаружил, что тоже может рисовать так же. Его манера живописи тогда не соответствовала правилам. Он как будто нашел бесценный клад, и затем он решил остаться и срисовывал рисунки с книги в течение полугода. Он нарисовал около 16 картин. Теперь его манера живописи соответствовала правилам, и это заложило хорошую основу для его последующих картин. Говорят, что вплоть до глубокой старости Ци Байши всегда помнил эту историю. Таким образом, в 40 лет он прославился именно благодаря картинам, срисованным с данного трактата. Он прожил почти целый век и умер в возрасте 95 лет.

Автором «Ди з юан» является Цин Ли Юй (1611–1680), известный писатель Цинской эпохи. Его дом в Нанкине назывался «Ди з юан». От этого и пошло название книги. Эту книгу по праву можно назвать Великим учебником китайской живописи.



22. Анна Тарасенко, профессор, кандидат физико-математических наук; Ирвинг Алехандро Барраган Агуиллэн, студент 5 курса. Отдел математических исследований при Государственном университете штата Идальго, Мексика

Использование различных видов перспектив в пространственном решении мексиканских муралей Х. К. Ороско

Ключевые слова: Ороско, перспектива, пространство, муралы Мексики.

Сила воздействия муралей Х. К. Ороско в капелле госпиталя Кабанья-са в Гвадалахаре (1938–1939) обусловлена его свободным владением различными видами перспектив. Площадь стен 1200 кв. м. Купол подни-

мается до 32,5 м. В настенных росписях нижнего яруса, например, в той, где основатель госпиталя дон Кабаньяс покровительственным жестом простирает руки над ищущими его защиты детьми и женщинами, зритель благодаря прямой перспективе и сомасштабности реальным фигурам может присоединиться к людям, изображенным на фреске. Здесь Ороско изображает архитектуру в архитектуре капеллы, продолжая трёхмерное пространство.

Ориентированное по странам света пространство земли в росписи купола соединяется с бесконечностью сферы неба. В куполе изображён «Огненный человек», прообразом которого мог послужить священник Мигель Идальго-и-Костилья, возглавивший восстание «Грито де Долорес» и ставший жертвой. План капеллы представляет крест, увенчанный куполом. Таким образом, изображённый в центре архитектурного символического креста герой выступает в роли жертвы. Пространство храма соответствует тому, что реальный человек, стоящий в подкупольном пространстве, также может прочувствовать и пережить состояние героя-жертвы. Вневременной план образа жертвы в изображении «Огненного человека» обусловлен выходом в сферическое пространство. Пространство культовой архитектуры переосмыслено художником. Различные виды перспектив помогают преобразовать во временной план исторические события Войны за независимость (1810–1821) и Мексиканской революции (1910–1911). Герои-жертвы включены в вечность. Кредо Ороско: «Моя тема – гуманизм, моя тенденция – максимум эмоций». Выразительность росписей базируется на знании предшествующей культуры. В содержательном образном плане и в экспрессии формы основой росписей является древняя культура Мексики. В построении пространства важно обращение к барокко, которому свойственно соединение различных точек зрения в одном изображении. За счет архитектуры трёхмерное пространство линейной перспективы сменяется многомерным. Отказавшись от привязанности к линии горизонта (прямая перспектива Возрождения) художники вышли к открытию новых миров. Сферическая перспектива позволяет соединить национальный миф со вселенским.



23. Азалия Токарчук, магистр кафедри образительного искусства ЮНПУ имени К. Д. Ушинского (науч. руков. А. А. Тарасенко)

Японская Гравюра – кладезь мирового наследия

Ключевые слова: японская гравюра, музеи Одессы, Огата Гэко, наследие.

Традиционная японская живопись, как и культура Японии, отличается детальной проработкой деталей, особым изяществом и совершенством линий. Японская гравюра образовалась под влиянием Китая и Кореи. Первые оттиски фигурных изображений с гравированных металлических и деревянных пластинок, а также с каменных плит, создавались индийскими буддистами еще в 1 веке. Возникшая в 17 веке гравюра являлась самым доступным для горожан видом искусства, но лишь к началу 18 века приобрела мировое значение. Возможность тиражирования сделала искусство гравюры дешевым и массовым. Наиболее популярным стало художественное течение «укиё-э» («Картины переменчивого мира»). Художников «укиё-э» привлекал быт и повседневная жизнь горожан. Главными героями становятся представители третьего сословия – куртизанки, актёры, борцы сумо, персонажи пьес японского театра, герои легендарных историй. Это искусство давало отдых и утешение, уводило в мир поэтической мечты, помогало забыть горечь повседневности.

Гравюры, созданные великими художниками, которые довели это искусство практически до совершенства, находятся в коллекциях Киева и Одессы. Великий Хокусай, трупам которого посвятил свою книгу Платон Белецкий «Одержимый рисунком», оказал свое влияние на творчество многих художников. Таким оказался не менее известный художник и мастер цветной гравюры Огата Гэко, произведения которого можно увидеть в Музее Западного и Восточного Искусства в Одессе. Серия гравюр, посвященная теме «Обычаи и Манеры Женщин», является не только отменным образцом японской ксилографии, но и помогает окунуться в быт и повседневность женщин в расцвет периода Эдо. Наряды красавиц отличаются праздничной изысканностью, а тонкие, почти неувимые линии рисунка придают работам чувство невесомости, прозрачности. Большое внимание, как всегда, уделено природе, будь то кимоно с изображением цветущей сакуры на нем, либо еле уловимый пейзаж на дальнем плане, все это отражает красоту и скоротечность окружающего нас мира. Японская графика стала предметом пристального внимания не только мастеров Парижской школы, но и мастеров, творчество которых связано с Одессой. Таких, например, как Михаил Жук и график 1970-х годов Олег Соколов.



24. Ярослава Хоменко, искусствовед, преподаватель итальянского языка

Артуго Мартини «Скульптура – мертвый язык» (1945). (К вопросу об актуальности перевода)

«Искусство движется к абсолюту»

Артуго Мартини

Ключевые слова: Артуго Мартини, книга «Скульптура – мертвый язык», искусство скульптуры, перевод.

Итальянский скульптор Артуго Мартини (1889, Тревизо – 1947, Милан) начал заниматься скульптурой в 1905 г. в мастерской Карлини, затем обучался в Венеции, в Свободной школе при Академии художеств. В 1909 г. в Мюнхене брал уроки у Адольфа Гильдебранда. В 1912 и 1914 гг. посетил Париж, где выставлялся на Осеннем салоне и познакомился с работами Модильяни, Боччони, Майоля. Мартини создавал станковые скульптуры, а также монументы и рельефы, пользуясь всем многообразием техники вааяния. Артуго Мартини работал в мраморе, бронзе, терракоте, керамике. «Артуго Мартини был одним из величайших создателей образов в 20 веке. Даже если Мартини обвиняет искусство скульптуры именно в том, что оно является «царством образов», тем не менее, все его творчество отрицает это определение. Его образы подражают не конечной, а универсальной форме. Тема созерцания и стремление к идеалу становятся главными в его творчестве» (Елена Понтиджа). В 1945 г., как будто исчерпав все возможности скульптуры, Мартини выпустил в свет книгу «Скульптура – мертвый язык», в которой выразил не только свое разочарование в современной ему пластике, но и подробнейшим образом изложил свое видение выхода из глубокого кризиса, переживаемого искусством скульптуры. Трактат Мартини во всей полноте отражает устремления скульпторов эпохи модернизма, а также глубину мысли самого художника, очертания его образа вселенной, – той безымянной цели, к которой Мартини призывал двигаться всех художников. Трактат Артуго Мартини до сих пор не был переведен, поэтому искусствоведы и художники, не знающие иностранных языков, были лишены возможности ознакомиться с идеями мастера, которые, как нам представляется, не потеряли своей актуальности до сих пор. В 2011–2013 гг. автором данной публикации был осуществлен перевод книги Arturo Martini «La scultura lingua morta e altri scritti» («Abscondita», Milano, 2001), включающей не только сам трактат Мартини «Скульптура – мертвый язык», но и его ранние записи, разрозненные сочинения, а также воспоминания современников художника. В 2011 году перевод нескольких глав из книги Артуго Мартини занял второе место на конкурсе художественного перевода «Музыка перевода» III, ежегодно проводящемся московским бюро переводов «iТREX». Нам кажется, что книга Артуго Мартини «Скульпту-

ра – мертвий язык» должна занять достойное место в ряду теоретических трактатов художников, являясь недостающим звеном, соединяющим искусство первой половины 20 века с современностью. Мы, со своей стороны, сделаем все возможное, чтобы книга Артуро Мартини «Скульптура – мертвый язык» увидела свет.



25. Ібо Чжан, скульптор, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.К. Федорук)

Від червоної класики до вільного експресіонізму

Ключові слова: «червоні» скульптори, історія Китаю, «традиційний» стиль, У Вейшань, політичні вимоги, «вільний експресіонізм».

У 20 столітті протягом тривалого часу «червоні» скульптури, що через методи ідеалізації та типізації висвітлювали революційну тематику, міцно займали головні позиції в Китаї, створивши так звану модель «червоної класики».

Однак, з іншої точки зору, дана модель повною мірою відповідала специфічному становищу Китаю у 20 столітті, або кажучи іншими словами, дана модель деякою мірою співпадала з пануючими у тогочасному Китаї ідеалами та атмосферою піднесення, досить доречно продемонструвавши «потребу» в їх сумісності та гармонійному поєднанні. Як тільки скульптура періоду «червоної класики» почала сприйматися людством частиною історії мистецтва, задля проведення дослідження, ця коліс знайома кожному модель творчості сформулировала чітку непохитну стратегію та знову здобула свою неповторність, «червону індивідуальність» китайської скульптури 20 століття.

Після того, як Китай відчув на собі всю трагічність минулих ста років, дух «червоної класики» сприяв створенню абсолютно нової країни, тому червона класика стала духовним символом нового періоду історії Китаю. Даний тип мистецтва, однак, став політичною вимогою, вплив якої відчувався до 21 століття.

У 21 столітті «червона класика», що головним чином була представлена пам'ятниками видатним особам, почала ставати більш популяризованою та доступною, зберігши лише традиційну техніку та зображення часів колишнього СРСР.

За останні декілька десятиріччів років, через появу індивідуальних стилів та певні політичні фактори, поступово почав набувати розвитку новий «традиційний» стиль, зменшуючи авторитет «червоної класики» та стаючи на її місце.

Основним ініціатором події вважається голова Академії скульптури Китаю та Музею образотворчих мистецтв Китаю – У Вейшань, який підтримував політичні вимоги зі сторони органів влади. В той період спостерігалось розповсюдження капіталістичної ідеології серед народних мас, спричинене появою нового мистецтва внаслідок культурного шоку на Заході. Уряду терміново була необхідна форма мистецтва, яка була б спроможна нанести удар по цій ідеології, але в ході культурної революції «червона класика» втратила силу авторитетності.

У Вейшань запропонував зробити акцент на національній культурі. Концепція «вільності» бере свій початок з китайського традиційного живопису, позначаючи дещо прекрасне, божественне, не маюче конкретної форми. У Вейшань застосував дану концепцію і до скульптури, використавши форму китайського традиційного живопису задля вираження ідеї скульптури. Після отримання максимальної підтримки з боку уряду, по всій країні почали зводити монументи дійових осіб історичної літератури, наприклад, Лао-цзи, Конфуція. Ці монументи начебто не мали жодного зв'язку з політикою, та насправді вони безпосередньо відповідали величезним політичним вимогам. Цей стиль став основною тенденцією творчих художніх виставок, курс традиційної культури скульптури з «червоної класики» змінився на «вільний експресіонізм».

Що стосується Заходу, то там традиційне мистецтво стало стійкою та непохитною концепцією, тоді як у Китаї концепція традиційного мистецтва змінювалася відповідно до політичних вимог. Тож який шлях обере традиційне мистецтво Китаю у майбутньому?



26. Олена Шостак, мистецтвознавець, завідувач відділу графіки НММБВХ

Графічні портрети турецьких султанів, військових та можновладців з колекції НММБВХ

Ключові слова: графічні портрети, зібрання НММБВХ, Туреччина.

Одне з наукових завдань співробітників НММБВХ полягає у вивченні історії музею, в тому числі і зібрання його засновників – подружжя Ханенків. На жаль, документів щодо їхньої колекції гравюри надто мало. Майже єдиним джерелом є інвентар бібліотеки музею, куди на початку 1920-х років було записано твори графіки.

Серед іншого, під № 757 там зазначена «Колекція гравірованих портретов Турецьких султановъ и Крымс. хановъ». Гравюри кінця 16–18 століття, що могли входити до цієї колекції, зберігаються сьогодні у музеї. Частина з них має післявоєнні паспарти, але у деяких (близько 40 од.

збереження) лишилися старі монтування з печаткою бібліотеки Музею ВУАН. Можна зробити висновок, що значна частина подібних портретів походить із колекції засновників музею.

Дослідження виявило, що ці твори були ілюстраціями до історичних праць або входили до серій гравюр із зображенням правителів і видатних діячів сучасності. Включати до книг гравіровані портрети почали у 16 столітті, в історичних виданнях їхня кількість була вельми значною. Часто художник не мав жодного іконографічного матеріалу, тому створював вигаданий портрет, спираючись на уявлення (іноді дуже приблизні) про історичний або етнічний костюм.

Вже наприкінці 16 століття Туреччина стає важливим фактором європейської політики, тому й набувають поширення зображення її діячів, причому не тільки султанів, але й військових та дипломатів. Згодом поширюються зв'язки, інформація стає більш точною і змістовною, наповнюється біографічними подробицями. З'являються явно портретні зображення, точні деталі костюмів.

Цікаво, що колекціонери обрали саме портрети східних правителів, адже у всіх виданнях переважно зображувались королі і видатні особистості Західної Європи.



27. Лай Юэгэ, аспирантка кафедри белорусской и мировой художественной культуры Белорусского государственного университета культуры и искусств. (науч. руков. Л.А. Шкор)

Символизм мэйхуа в искусстве Китая: Чжао Мэн-фу «Поэт, ищущий цветы сливы мэй»

Ключевые слова: символ цветка, образ мэйхуа, Чжао Мэн-фу, искусство Китая.

Цветы мэйхуа в искусстве Китая входят в состав «четырёх благородных» растений. В живописи хуа няо выражается философская идея проявления великого в малом. Согласно учению конфуцианства, в одном цветке можно видеть воплощение всего мира, поскольку в основе каждой вещи лежит общее начало. Осознанная связь живописи с каллиграфией передана в словах Джун-жэня: «головки цветов подобны иероглифу пинь». На картине Жэнь Бо-няня (1840–1896) «Поэт, ищущий цветы сливы мэй» (1895) изображён поэт Лю Цзин-фу. Слива мэй цветёт на китайский Новый год. Желание встретить новую весну, почувствовать и передать в стихах возрождение жизни заставило Лю Цзин-фу пуститься в поиски цветов. В данном случае, мэйхуа является своеобразным воплощением Красоты, символизирует независимость,

стойкость, достоинство. Цветок мэйхуа означает светлую силу Ян, ствол – тёмную Инь.

Как это свойственно композициям Китая «вход» в пространства бумажного свитка происходит справа налево. В свободном пространстве на сером ослике застыл поэт. Сопровождающий его мальчик несёт цветущую ветвь. Ветви сливы получили новую жизнь в иероглифах поэтического текста в левой части свитка. Созданные тонкими касаниями кисти, они как бы трансформированы в написанные в том же ключе и ритме нежные иероглифы у края листа. Более насыщенные тушью иероглифы второй и третьей строки могут быть идентифицированы с линейным строем одежды персонажей. Созерцающая композицию, зритель открывает взаимосвязь ветви цветущей мэйхуа с трактовкой иероглифов и характером складок одежды персонажей. Человек включён в природные ритмы. Таким образом, воплощён принцип дао – главный в оценке качества искусства Китая.

Размытые туши фигурки ослика, тональный акцент тёмного пятна туши на длинных волосах поэта вместе с разными по толщине линиями фигур и ветвей, написанных свободной кистью, создают ощущение живописности при аскетическом цветовом решении. Его манеру исследователи искусства именуют «беспорядочной кистью». Но за импульсивным, спонтанным письмом можно почувствовать и увидеть высокую степень точного отбора выразительных средств. Внутренняя экспрессия композиции свидетельствует о том, что основатель «шанхайской школы» Жэнь Бо-нянь глубоко изучил классическое наследие (в частности, направления вэнжэньхуа) и создал на его основе индивидуальный, узнаваемый стиль. Простая бытовая сюжетная композиция оказывается наполненной философским смыслом, проявленном языком живописи. В композиции Жэнь Бо-нянь мы видим убедительное свидетельство взаимосвязи живописи и каллиграфии в искусстве Китая.



Зміст:

Вступне слово.....	5
Михайло Лисенко: лабораторія творчості. Фоторепортаж.....	6
Секція 1. Проблеми вивчення українського мистецтва від давнини до 19 ст.....	8
Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця	32
Секція 3. Класичне і сучасне мистецтво Заходу та Сходу	96

Четверті Платонівські читання

Тези доповідей Міжнародної наукової конференції

Київ. 2017

Координатор проекту, упорядник тексту:
кандидат мистецтвознавства Л.О. Лисенко
Редагування Ю.О. Іванченка
Макетування І.М. Дудника

Підписано до друку: Формат: 60x84 1/16 Папір
Друк офсетний. Наклад 100 пр.

Надруковано в