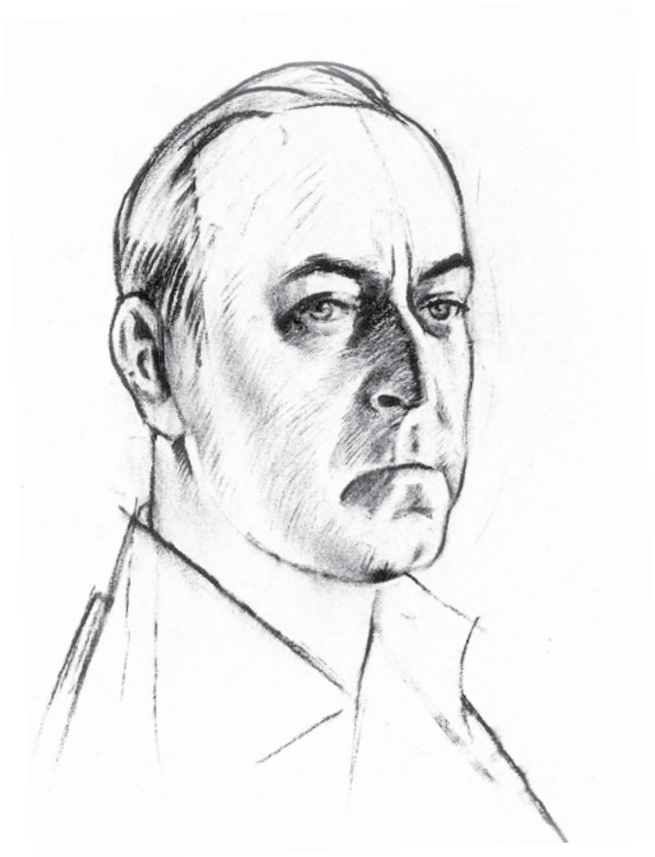


Платонівські читання

2020

Міністерство культури України  
Національна академія образотворчого мистецтва  
і архітектури



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

Восьмі  
**Платонівські**  
**ЧИТАННЯ**

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

Тези доповідей  
Міжнародної наукової  
конференції

Київ  
2021

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

Координатор проекту, упорядник тексту, автор вступного слова  
кандидат мистецтвознавства Л.О. Лисенко

**Восьмі Платонівські читання.** Тези доповідей  
Міжнародної наукової конференції. – Київ: СПД Чалчинська Н.В.,  
2021. – 240 с.: іл.

**ISBN**

Д76

Матеріали Восьмих Платонівських читань, що відбулися 21 листопада 2020 року в режимі он-лайн. Проблематика читань охоплює історію образотворчого мистецтва і архітектури України від давнини до сьогодення, а також Сходу і Заходу; методику викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах, інструментарій мистецтвознавця, проблеми сучасної художньої освіти. Учасниками читань були викладачі, співробітники, аспіранти, здобувачі, студенти НАОМА, викладачі, аспіранти, студенти, мистецтвознавці, наукові співробітники, реставратори з художніх, педагогічних і музичних ВУЗів, національних університетів, науководослідних інститутів, художніх музеїв, заповідників, наукових бібліотек України (Івана-Франківська, Кам'янець-Подільського, Києва, Коростишева, Львова, Одеси, Харкова), Китаю, Росії.

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

**ISBN**

## Вступне слово

8 Платонівські читання в умовах карантину вперше в практиці нашого проекту проходили у режимі он-лайн. На засіданнях трьох секцій прозвучало 35 доповідей, а всього до участі було надіслано 153 тези. До наших постійних учасників – студентів, аспірантів, викладачів, науковців, співробітників музеїв з Києва, Львова, Одеси, Харкова, Кам'янець-Подільського, Івано-Франківська – цього року приєдналися Косівський інститут ПДМЛНАМ (завідувач кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін Валентина Молинь), Кмитівський музей образотворчого мистецтва ім. Й. Буханчука м. Коростишів Житомирської обл. (заступник директора з наукової роботи Марія Томашевська, головний зберігач Юлія Петрова, співробітники Тетяна Осецька, Галина Цюпрі), Національний лісотехнічний університет України. м. Львів (доцент кафедри дизайну Інна Прокопчук), випускниця нашого факультету, учений секретар Білгородського державного художнього музею Алла Селютіна. В НАОМА крім наших постійних колег з кафедри техніки та реставрації творів мистецтва (6 учасників), кафедри рисунка (Андрій Нікітін), кафедри живопису і композиції (Іван Пилипенко, Олесь Соловей, Олександр Храпачов), в роботі Читань взяли участь викладачі з кафедри культури і соціально-гуманітарних дисциплін (Тетяна Ніколаюк, Олеся Томенко).

Наукова проблематика доповідей і заявлених у тезах тем охоплює, як завжди, широке коло найактуальніших питань сучасного мистецтвознавства (від античної проблематики – у цікавих тезах Андрія Пучкова і Марини Русяєвої до використання AR-технологій). По-перше, хотілося б відзначити написані спеціально для наших читань спогади доктора мистецтвознавства, професора кафедри ТІМ НАОМА Л.С. Міляєвої під назвою «Етика реставратора». Як і минулого року (тоді це відбулося на пленарному засіданні) Людмила Семенівна піднімає актуальні проблеми нашої культури. На цей раз йдеться про діяльність сучасного реставратора. Пригадуючи свої зустрічі і співпрацю з одним з найдосвідченіших реставраторів свого часу Миколою Васильовичем Перцевим (1902–1981), наголошує на його бездоганному ставленні до культурної пам'ятки. Головним девізом для нього завжди було, як в клятві Гіппократа, «Не нашкодь!» На жаль сьогодні, коли реставратори часто обслуговують приватних колекціонерів та замовників і працюють без науково-реставраційної ради, необхідних протоколів з фото фіксацією усіх етапів реставраційних робіт, за збереження пам'ятки вже ніхто не несе ніякої відповідальності. В матеріалах наших читань можна знайти різноманітну інформацію як про результати реставрації студентів, виконаної як дипломне дослідження на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА, так і окремі розвідки аспірантів. Дотичними до питання про професійну етику є тези, представлені керівником відділу реставрації живопису Українського регіонального спеціалізованого науково-реставраційного інституту «Ук-зрахдпроектреставрація» Олегом Рішняком та реставратором Оксаною

Садовою-Мандюк. У повідомленні викладача кафедри сакрального мистецтва ЛНАМ Богдана Зятка йдеться про вплив замовника на програму іконографії розписів храму. Цікаві факти співпраці кафедри реставрації НАОМА та випускника нашої академії, художника-архітектора, дизайнера і колекціонера Андрія Олександровича Брема містяться у тезах студентки 4 курсу тієї ж кафедри Єлизавети Деримуки.

Хочеться окремо відзначити наукові розвідки співробітників художніх музеїв. Найбільш активними учасниками наших Читань стали два колективи – Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького (7 учасників) та Кмитівського музею образотворчого мистецтва ім. Й. Буханчука (4 учасника). Теми львів'ян охоплюють широке коло досліджуваних об'єктів – від меморіальної скульптури 16–17 ст. (Анна Легезда, 1 секція), інтер'єрів і окремих експонатів музею-заповідника «Підгорецький замок» (Ірина Чехут, 1 секція), творчості М. Сельської (Мар'яна Максимів, 2 секція), польського художника Яна Станіславського українського походження (Світлана Стець, 1 секція), польського символіста Яцека Мальчевського (Олександра Калініченко, 3 секція) до знакової колекції пейзажних творів західно- і східноєвропейських майстрів (Ірина Шабля, 3 секція) і повного переліку (з архівного документу) робіт учня М. Бойчука Михайла Лезвієва, що були передані з Москви як «Спадщина А.М. Іванової». Таким чином, завідувачка сектора Музею модернізму Галина Хорунжа поділилася зі своїми колегами новою інформацією, що зберігалася в фондах музею з 1977 р. (2 секція). Хотілося подякувати за участь в нашій он-лайн трансляції Аллі Селютиній, яка розказала про графіку українських художників В. Мельниченка, А. Рибачук та І. Остафійчука, що зберігається у фондах Білгородського державного художнього музею. Мистецтво радянської доби знаходиться у дослідницькому полі співробітників Кмитівського музею. Це і художня промисловість 60–80-х рр., творчість українського графіка Г. Малакова, скульптора М. Грицюка, українського мистецтва доби тоталітаризму. Хоча відносно двох останніх тем хотілося б зауважити, що, на превеликий жаль, у нашому мистецтвознавстві залишається стара хвороба, що дуже нагадує мистецтвознавство радянських часів з негативним ставленням до авангарду. Цим словом користувалися для означення того, що не є «нашим». І це дзеркально повторюється сьогодні, коли маятник хитнувся у протилежний бік. Тепер на місце слова «авангард» стало слово «соцреалізм» або «тоталітарізм», що накриває дев'ятим валом і визначні досягнення радянської доби. Про це свідчать, в тому числі, і наукові розвідки учасників Платонівських читань періоду 2014–2020. Інша риса – повне ігнорування і того, що зробило українське мистецтвознавство радянської доби, яке також ставило задачу об'єктивного відображення процесів сучасного мистецтва, навіть за умов ідеологічного тиску. В он-лайн виступі Людмили Лисенко, присвяченому вивченню творчості визначного художника-теоретика В. Ламаха (1925–

1978), ці факти також знаходять підтвердження. З 1989 р. експонуються виключно нереалістичні, формальні твори В. Ламаха, а тим часом його багатюща монументальна спадщина поступово руйнується і зникає з фасадів та інтер'єрів будівель наших міст. Відбувається категоричне викривлення і навіть фальсифікація творчого спадку майстра, який в своїй автобіографії досить ясно висловився щодо свого ставлення до абстрактного і реалістичного мистецтва («Книги схем» В. Ламах вже тричі перевидані. Інформацію про це можна знайти у розділі «Нові мистецтвознавчі видання»). Сподіваємось на ентузіазм і позитивний настрій молодих мистецтвознавців, які позбавлені багатьох упереджень дослідників старшого покоління.

Продовжуючи лінію класичного традиційного мистецтва, серед тез 8 Платонівських читань знаходимо і цікаві відгуки на виставки, що проходили в музеї Ханенків (НММБВХ) та в «Київській картинній галереї». Перша називалася «Меланхолія давніх споруд» і була присвячена 300-річчю від дня народження Піранезі. Куратор виставки Олена Шостак творчо підійшла до створення експозиції на основі матеріалів фондів графіки і розвернула цю тему у часі від 17 до 20 ст. – від античних руїн до руїн Другої світової війни на території Києво-Печерської лаври. Друга виставка – творчої спадщини українського художника В. Гуріна (1939–2018) планувалася, як виставка до 80-річчя народного художника України, професора у 2019 році. У листопаді 2020 вона стала посмертною. Студентка 2 курсу магістратури Надія Мельничук зробила її тематичний і жанровий аналіз, а співробітниця НХМУ Марія Скоблікова зосередилася на важливій для творчості майстра темі – образах батьків (батько художника загинув на війні). Про багаторічний проект НМККГ «Обрані часом», як можливість показати музейну колекцію портретного мистецтва другої пол. 19 – 20 ст. йдеться в повідомленні Олени Боримської (3 секція). В цих експозиціях переконливо вибудовується лінія спадкоємства професійної майстерності різних поколінь художників і створюється одухотворений образ носіїв спільної культури.

Багатовекторну направленість має дослідження фахівцями матеріалів декоративно-ужиткового мистецтва. Співробітники відділу народного мистецтва ІН НАНУ (Львів) Олена Козакевич і Тетяна Кудир знову продемонстрували досконале знання етнографічного текстилю, різних технік вишивання народного одягу кінця 19–поч. 20 ст. Елеонора Бутенко, студентка з Одеси, ознайомила з творчістю однієї з найстаріших майстринь, яка зберігає старовинні народні методики художньої вишивки, Анни Онікієнко. А старший викладач кафедри художнього дерева ЛНАМ Наталія Бенях досліджує нові області для такого традиційного матеріалу як художнє скло, яке «пройшло значний шлях від декору чи ужиткового матеріалу до арт-об'єкту і будівельного матеріалу». Завідувач кафедри художнього скла в тому ж закладі Михайло Бокотей пропонує застосуван-

ня нового термінологічно-понятійного апарату, що буде точно відбивати нові напрями у використанні цього матеріалу, який поряд із традиційним декоративно-ужитковим призначенням дозволяє створювати індивідуальні об'єкти, наділені ідейним, образним, концептуальним навантаженням, які можна вважати творами сучасного образотворчого мистецтва. Такі напрями є, безумовно, перспективними як для виховання творчої молоді, так і для пошуку сучасних форм та ідей.

Численні матеріали 8 Платонівських читань присвячені проблематиці сучасного і актуального мистецтва. В них йдеться про персональні творчі практики, про діяльність окремих інституцій, а також необхідність запровадження окремих дисциплін до навчального процесу.

Одною із улюблених сфер діяльності сучасних українських майстрів став ленд-арт. Студентка 2 курсу магістратури Наталія Лісова представила творчість Сергія Якуніна, її колега Юлія Гривковська готує дипломну роботу про творчу практику постійної учасниці польських пленерів Галину Дюговську. Аспірантка Анна Луговська досліджує досвід PinchukArtCentre як приклад інституції прозахідної моделі критичного мислення у суспільстві. Надія Марченко, студентка 2 курсу магістратури, представляє український досвід в царині графічної літератури. В Англії це має назву комікс, в Україні – мальопис. Аспірантка першого року навчання Катерина Левченко починає дослідження проблеми творчості молодих митців, порівнюючи наповнення цього поняття в Україні і у світовій практиці.

У безпосередньому зв'язку з поширенням інтересу до вивчення мови постмодерну виникає необхідність у її викладанні. Доктор мистецтвознавства Катерина Станіславська переконана, що комунікативні функції мистецького постмодерну (художніх акцій, перформансу, боді-арту) повинні стати принципами викладання сучасного мистецтва (анотацію до її навчального посібника можна прочитати у розділі «Нові мистецтвознавчі видання»). Надія Бабій, доцент ПНУ ім. В. Стефаника, визначає перформанс, як критичну реакцію на соціум і вважає, що ця дисципліна може бути корисною у навчанні художників, театралів, танцюристів.

Зростають потреби мистецької громади і у спілкуванні з комп'ютерними технологіями. Заслуговує на увагу п'ятирічний досвід реалізації офлайн і онлайн проєктів ЛНАМ, про який написали аспірант Юрій Новачинський і викладач Анна Єфімова. Старший лаборант кафедри ТІМ Олена Озірна ознайомила з системами управління колекціями різних музеїв, що представлені на сайті «Європани». Висловлюємо також щирі подяки Олені за організацію нашої он-лайн конференції. Аспірант з Харкова Михайло Новіков дає інформацію про ARтехнології і стверджує, що доповнена реальність і віртуальна реальність є наступною природною прогресією творчого вираження.

Прискорений розвиток сучасного технологічного світу викликають, разом з тим, і певні застереження. Постійна учасниця наших читань Наталія Булавіна зауважує, що «під впливом тотальної комп'ютеризації,

інформатизації та глобалізації суспільства поняття твору мистецтва поступово нівелюється». Спостерігається «чіткий поділ на традиційну працю художника та заняття мистецтвом як формою зайнятості, для якої кінцевий результат не є принциповим. Подібний стан речей вкотре загострює проблему незалежності художника». Доцент університету ім. І. Карпенка-Карого Сергій Васильєв в свою чергу констатує, що завдяки розвитку засобів масової комунікації й інформаційних технологій відбувається «перевиробництво» творів мистецтва. А сама система виробництва намагається впливати на їхнє сприйняття і навіть маніпулювати ним.

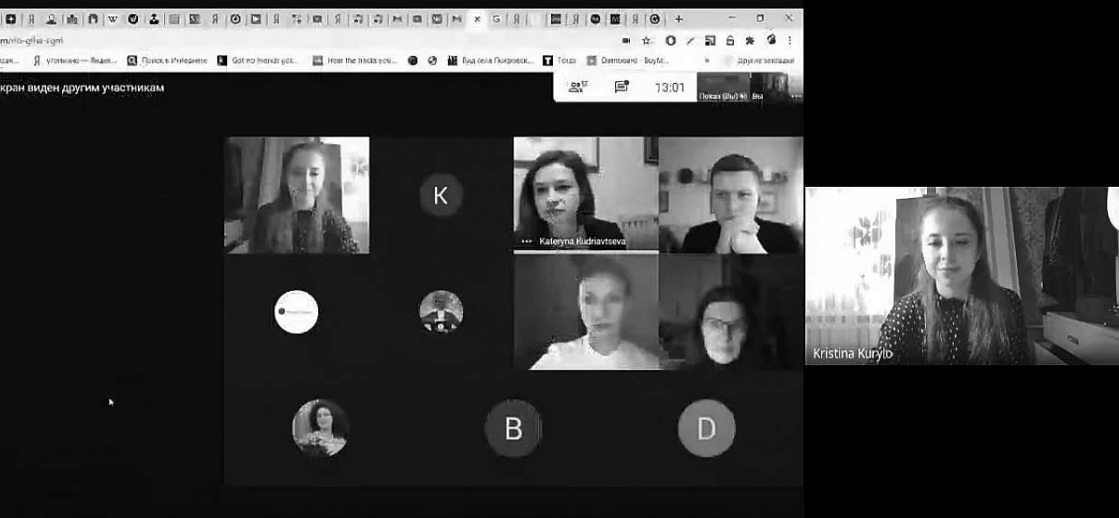
Отже, запрошуємо до знайомства з матеріалами наших публікацій, серед яких відзначимо і дуже перспективні розвідки молодих дослідників з Харкова. Крім вже згаданого Михайла Новікова звернемо увагу на тези Оксани Мосендз «Світло в українському живописі 20 ст.», Валерії Горбачової про творчість індійської художниці Амріті Шер-Гіл (1913–1941), матеріали про сучасне мистецтво Харкова Марії Мануйленко, Вікторії Найденко, Євгенії Федюн. Інтелектуальною прикрасою нашого видання стали і такі контрастні за манерою викладення і мислення тексти: старшого викладача кафедри ТІМ НАОМА Олексія Овчаренка про теорію циклічного розвитку мистецтва та мистецтвознавця Олексія Титаренка про фреску Беноццо Гоццолі «Поклоніння волхвів».

Висловлюємо щирі подяки всім, хто відгукнувся на нашу нову рубрику «Нові мистецтвознавчі видання» і надіслав інформацію про видані книжки, альбоми і збірники. В цьому розділі у нас представлено 25 позицій! Інформацію про Нарбутівський збірник (К., 2020) представив в програмі роботи 1 секції Ігор Дудник, а Галина Скіяренко розповіла про двотомне видання своїх текстів про сучасних українських художників.

Традиційно завершуємо цифрами. Особисто висловлюємо щирі подяки за участь нашим вельмишановним докторам мистецтвознавства: першим номером – Л.С. Міляєвій!, О.А. Лагутенко, Р.Д. Михайловій, Т.В. Павловій, А.О. Пучкову, М.Р. Селівачову, К.І. Станіславській. Окрема подяка кандидату мистецтвознавства, доценту з Китаю Чжан Біюнь, яка надіслала матеріал про застосування каліграфії у мистецькій освіті. І далі: 32 кандидати наук, 43 аспіранти, 1 здобувач, 28 бакалаврів і магістрів з Києва, Львова, Одеси, Харкова. Додамо і такі цікаві підрахунки: 99 учасників – з Києва, 23 – зі Львова, 5 – з Одеси, 14 – з Харкова, 2 – з Івана-Франківська, 2 – з Кам'янець-Подільського, 4 – з Коростишева, 6 – з Китаю.

Всіх учасників запрошуємо до участі у наступному проєкті, що планується на 20 листопада 2021 року. Тези Восьмих Платонівських читань також викладені на сайті [platonconference.kiev.ua](http://platonconference.kiev.ua). У розділі фотоматеріалів викладено скрін-шоти он-лайн виступів.





**Секція 1.** Проблеми вивчення українського мистецтва від давнини до початку ХХ ст.

## Секція 1. Проблеми вивчення українського мистецтва від давнини до початку ХХ ст.

**Керівник:** кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА Ігор Миколайович Дудник

**1. Тетяна Авраменко,** студентка 2 курсу магістратури кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА (наук. керів. Т.Р. Тимченко)

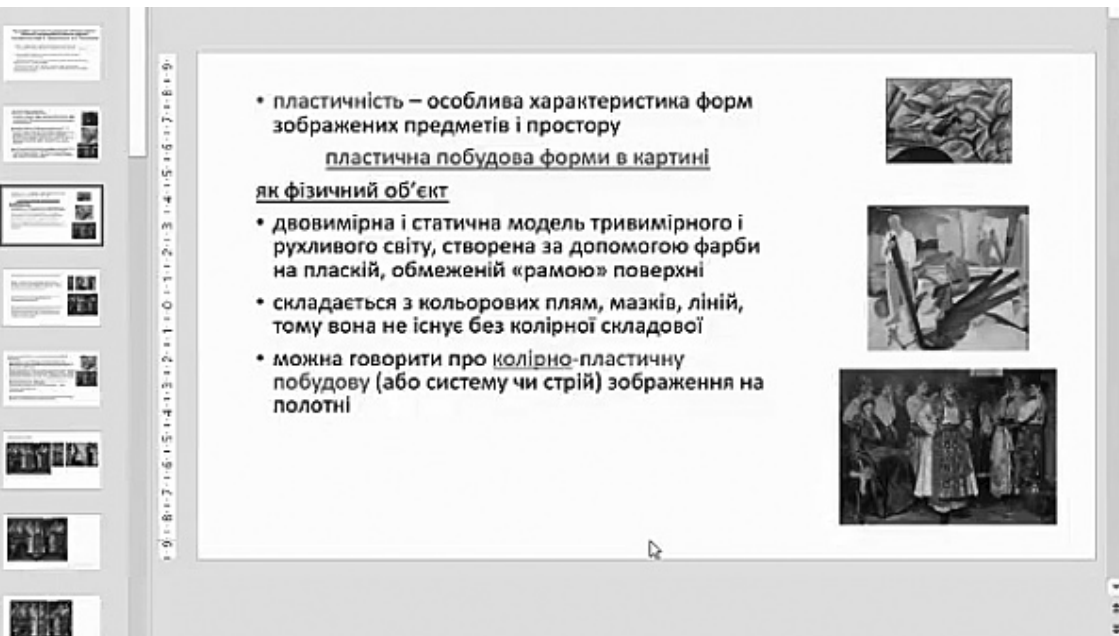
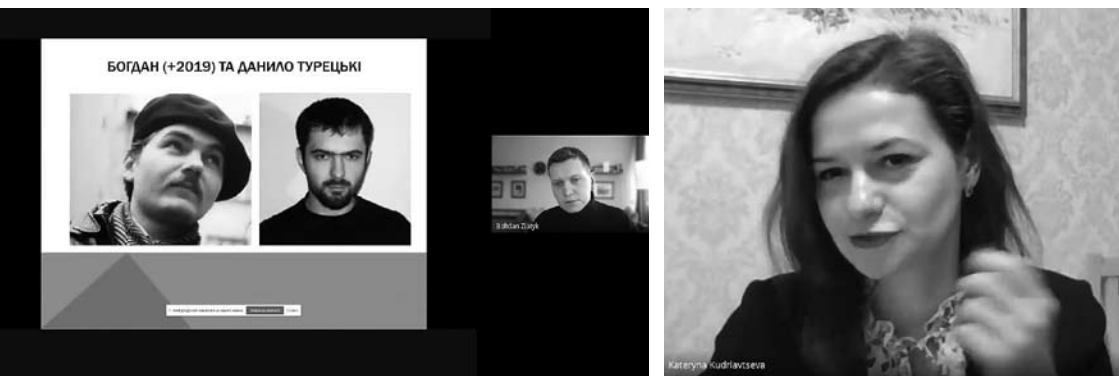
### Проблематика реставрації творів олійного живопису 19 ст. на бавовняній основі

*Ключові слова:* бавовняне полотно, олійний живопис, ікона, консервація, реставрація.

Бавовняні тканини в якості основи для станкового живопису почали використовувати набагато пізніше за лляні та конопляні. На наших теренах бавовняні основи олійного живопису зустрічаються лише з 19 ст. Це дуже тонкі дрібнозернисті тканини, які слугують основою ікон, створених переважно у західних регіонах України. Як свідчить практика кафедри техніки та реставрації творів мистецтва, під час консервації таких основ виникають додаткові (у порівнянні з лляними) проблеми. Так, внаслідок їх незначної товщини, бавовняні полотна стають особливо вразливими та нестійкими до розривів та утрат; після змочування й висихання можуть лишатися деформації.

Ікона «Богородиця Замилування» 19 ст. (п., о., 60х83) із Волинського краєзнавчого музею надійшла на кафедру в аварійному стані: внаслідок тривалого зберігання без підрамка та механічних впливів зв'язок фарбового шару і нанесеного вручну ґрунту з основою значно ослаб, по центру був горизонтальний розрив довжиною 49 см; чисельні прориви й втрати полотна по периметру; заломы (від згинання), що викликали відшарування й осипання ґрунту й фарбового шару (площею близько 30 %).

Зводити прориви та доповнювати втрати на такому тонкому полотні методом «у стик» потрібно було особливо обережно, щоб не допускати опуклостей у місцях стику. Під час проведення ряду заходів з відновлення зв'язку між основою та ґрунтом й виправлення деформацій виявилася ще одна особливість бавовняного полотна: після насичення основи 8% розчином тваринного клею зі звороту основа почала деформуватися, з'явилися повсюдні збугрювання. Усунути ці «пухирі» вдалося завдяки таким заходам. Спочатку у ділянках збугрювання була знята скріплювальна заклеї-



ка з цигаркового паперу та накладена повторно за допомогою 5% розчину клею; ці місця підсушувалися теплою праскою через фторопластову плівку. Ділянки основи, що мали більш виражені деформації, вирівнювалися шляхом зволоження поверхонь з лицевого та зворотного боків й теплою прасування, після чого залишалися під пресом до наступної доби. Надалі, після вирівнювання полотна було проведено його дублювання, ікона натягнута на підрамник, підведено реставраційний ґрунт (надзвичайно трудомістка операція, адже товщина живопису й авторського ґрунту мінімальна, і значна кількість дрібних втрат), нанесений захисний шар лаку, проведені тонування пуантеллю, акварельними фарбами. Робота виконана автором під керівництвом викладача Ю.С. Левицької за розробленою нею методикою.

Таким чином, описана методика консервації може бути рекомендована для подібних випадків реставрації живопису 19 ст. на бавовняній основі.



## 2. Анастасія Авула, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. М.Р. Селівачов)

### Образи Христа, коронованого тернієм, в українській іконографії 17 – 18 століть

*Ключові слова: іконографія, Ісус Христос, терновий вінець, християнство.*

Завдяки західноєвропейському впливу з кінця 16 – початку 17 ст. образи Христа у тернії поширилися, крім римо- та греко-католицького, також і у православному церковному мистецтві на землях України. Звичайно, попередниками і натхненниками живописних творів стають гравюри, найчастіше дереворізи німецького й італійського походження. Майже вся релігійна література 17 ст. рясніє зображеннями з життя Христа, де терновий вінець увінчує чоло Ісуса або ж зображується окремо. Такі трапляються у виданнях різних років: «Требник» (К., 1631; К., 1646), «Службеник» (К., 1629; К., 1639), «Євангеліє» (Л., 1636; Л., 1690), «Апостол» (Л., 1639), «Тріодь квітна» (К., 1631; Л., 1701), «Ангологон» (К., 1619), «Євангеліє учительне» (У., 1696), «Акафісти» (Л., 1699), «Молитвослов» (Л., 1668), «Октоїх» (Л., 1639) та ін.

Згодом цей сюжет у численних варіантах втілюється у декоруванні храмів, оздобленні церковного начиння й атрибутів віри. Крім іконостасу, прикрашає дарохранительниці, ікони з жертвників, хоругви, двобічні ікони, процесійні та напрестольні хрести, свічники, патерниці. З часом переходить у хатні ікони й живописні твори на полотні, склі, папері тощо.

Множаться розмаїті варіанти зображень Спасителя в терновому вінці: «Христос у чаші» («Христос у потири»), «Спас – Виноградна лоза / Тайна вечеря», «Спас – Виноградна лоза та пелікан», «Спасу терніях», «Христос Євхаристійний (Кров Христово)», «Воскреслий Христос і євангелісти» (антимінс), «Се Чоловік» («Esse Homo»), «Пієта», «Зняття з хреста» (дарохранительниці, ікони), «Покладання Христа до гробу», «Недріманне око», «Христос Фрасобливий» (Скорботний), «Христос Боремельський», «Христос – Палаюче серце» та ін.

Трапляються подвійні та навіть і потрійні сюжети: «Бичування, Зняття з хреста, Коронування терновим вінком», «Розп'яття / Хрещення» «Розп'яття / Богородиця з дитям» (процесійні, напрестольні хрести, завершення іконостасу), «Розп'яття з портретом Стефана Комарницького / Собор Богородиці» (двобічні епітафійні ікони). Складні багатофігурні композиції – «Розп'яття з пристоячими», «Розп'яття з пристоячими та епітафійно-вотивними портретами», «Страшний суд», «Страсті Христові», «Воскресіння Христове».

Чимало подібних сюжетів, які сформувалися за доби бароко, продовжували використовуватися з певними іконографічними та стилістичними відмінностями й у церковному та світському мистецтві 19 – 21 століть.



## 3. Ганна Акрідіна, аспірантка кафедри ОМ ПНПУ ім. К. Д. Ушинського (наук. керів. А. А. Тарасенко)

### Відродження техніки фрески

*Ключові слова: фреска, стінопис, монументальне мистецтво.*

Традиційна техніка фрески по сирій штукатурці є малопоширеною у сучасній практиці іконописців. Унікальне для Одеського регіону заняття по створенню класичної фрески було проведено наприкінці липня 2020 року на території Свято-Архангело-Михайлівського жіночого монастиря. Організатором і керівником постав іконописець, викладач стінопису В. В. Рудаков. У написанні одинадцяти поясних образів та орнаментованих рушників взяли участь одеська іконописець Н. Є. Желтомирська, випускники і студенти іконописного відділення Одеської духовної семінарії, серед яких Є. Головчак, А. Жевлік, О. Кириї, В. Константінов, С. Лунгу, А. Слинченко, Є. Сміх та інші. У зв'язку з тим, що композиції створювалися для жіночого монастиря, перевага віддавалася зображенню преподобних (святих з ченців), в особливості жіночих образів. Серед обраних святих: преподобні Марія Єгипетська, Андрій Рубльов,

Агапіт Печерський, Гавриїл Афонський, Антоній Великий та інші угодники Божі.

У створенні фрески особлива увага приділялася попередньому процесу підготовки вапна і штукатурки. Контури зображень у натуральну величину були переведені на двошарову штукатурку шляхом продавлювання гострим олівцем або припорошуванням поверх ескізу. Після уточнення рисунку тонким пензлем починався процес розкриття всіх локальних тонів. Фарби були нанесені тонкими, напівпрозорими шарами. Композиції поетапно наповнювались об'ємом і деталізацією. Головними складностями створення фрески є необхідність у швидкості написання і точності рухів пензля, відсутність можливості внесення поправок без втрати якості зображення. Візуальна цілісність іконописного ряду було досягнуто завдяки використанню єдиних за розмірами модулів німба, шрифту, інших елементів композицій, заздалегідь підготовлених замісів фарб. Гармонізації зображень сприяла обмежена колористична палітра з таких пігментів як кадмій червоний, ультрамарин та окис хрому.

За словами керівника та учасників розпису на подвір'ї жіночої обители, традиційна технологія фрески має ряд переваг серед яких: естетичні характеристики, довговічність і міцність барвистого шару, екологічність.

Отже, окремі сучасні іконописці проявляють інтерес до актуалізації техніки фрески по сирий штукатурці у часи переваги інших різновидів стінопису. Відродження і більш широке застосування класичної технології фрески вимагає її глибоке теоретичне вивчення і практичне освоєння, можливість обміну професійним досвідом і наявність необхідних умов під час розпису храмів.



#### 4. Станіслав Бушак, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.С. Міляєва)

### Сміхова культура українських народних картин типу «Козак Мамай»

*Ключові слова: народна картина, козак-бандурист, сатира та гумор, сміхова культура українців.*

Прикметною особливістю картин типу «Козак Мамай» є часта наявність в їх складі текстових написів переважно віршованого характеру. Вони можуть бути як лаконічними, так і досить розлогими, наближаючись за своїм об'ємом до розмірів невеликої поеми.

Подібні написи досліджували Пантелеймон Куліш, Микола Петров, Дмитро Яворницький, Олександр Лазаревський, Платон Білецький, Олексій Мишанич, Світлана Гаврилова, Станіслав Бушак та ін.

Національний характер українців вирізняє яскраво розвинуте почуття сміху – від м'якого доброзичливого гумору до нещадної убивчої сатири. Сміх поєднує воедино думки та емоції, утворюючи за рахунок цього воістину вибуховий духовний продукт, який може і оживити людину, піднести її до вершин духовності, і вбити морально, назавжди позбавивши авторитету та високого суспільного становища.

В образі козака-бандуриста немає нічого смішного. Він здебільшого епічно-незворушний, задумливий, зосереджений на своїх спогадах та сокровенних думках. Іноді козак злегка посміхається, дуже рідко – відверто сміється. Розмір написів на картинах різниться як за обсягом, так і за типом розміщення. Текст може бути винесений за межі зображення, як правило – донизу картини, а може бути нанесений на саме зображення, часто у вигляді кількох розрізнених фрагментів.

Нерідко козак звертається до глядача, запрошуючи його до своєрідної віртуальної розмови. Трапляються твори, в яких розмова поміж персонажами картини зображена у вигляді словесних стьожок, котрі тягнуться від рота одного із її учасників до обличчя іншого. Прикладом може бути діалог поміж євреєм-шинкарем та гайдамакою Мамаєм, де перший з персонажів промовляє: «Помилуй, пане Мамаю, ні копійчки грошей не маю». На це козак відповідає: «Мені твоїх грошей не треба: за таких як ти платять спасенієм з неба!».

Для написів на «мамаях» характерні лаконізм, афористичність, влучність вислову. Часто козака названо воїном правди («козак – душа правдивая», або ж – «душа справедлива», який «правду-матку знає»). В його характеристиці відсутні надмірна героїзація чи пафос, зате присутні м'який гумор та доброзичлива іронія. Викликає посмішку згадка про любов воїна до звеселяючих напоїв та його безпорадність перед набридливими кусючими комахами (блохами та вошами), котрі спричиняють йому більше проблем ніж могутні вороги (ляхи та турки), з якими вело нещадну боротьбу козацтво. В цілому, вкраплення сміху чергуються з фрагментами серйозних, а то і грізних чи трагічних текстів, як от порівняння кривавого бою з хмільною гулянкою («Багато й тепер лежить на степу с похмілля / Мергвих голів і кісток од того весілля»). Подібний образ зустрічається в «Слові о полку Ігоревім», що переконливо свідчить про різні генетичні джерела написів на картинах – як фольклорні, так і літературні.



5. Катерина Вільховецька, аспірантка кафедри дизайну й технологій КНУКіМ (наук. керів. М. Р. Селівачов)

## Авторська стилізація ікон у сучасному церковно-му мистецтві й українська народна орнаментика

*Ключові слова:* іконопис, орнаментика, авторська манера, стилізація.  
Сучасне українське церковне мистецтво, попри значну кількість робіт низької культурно-мистецької якості та відвертого несмаку, має такий когорту майстрів світового рівня за якістю виконання й культурно-етичному наповненню. В їхніх творах уміло поєднуються традиції Сходу і Заходу, досвід минулого та сучасні тенденції.

Показовим прикладом балансування між різними стилями й епохами, поєднання авторської манери з рефлексіями митців-натхненників, ренесансної витонченості образів й українського колориту є розписи Свято-Михайлівського кафедрального собору (м. Житомир) під керівництвом київського художника Дениса Білянського. Балансування це місцями на межі між доречністю та надмірністю, але рівень складності поставленого завдання вибаचाє труднощі у дотриманні гармонії цього художнього багатоголосся.

Так само нетиповим є вирішення іконописних образів ієродиякона Януарія (Гончара), в яких він прагне до м'якості та легкості виконання української хатньої ікони «борисівки» (кінець 19 – початок 20 ст.), надихається церковним мистецтвом Болгарії часів національного Відродження (кінець 18 – початок 19 ст.) Іконописець таким чином акцентує, що хатня народна ікона незаслужено недооцінюється професійними митцями, хоча може бути джерелом «другого дихання» для сучасного іконопису. Це засвідчує й виданий ним альбом з більш ніж 2000 ілюстрацій й історичним дослідженням «Українська ікона слободи Борисівка кінця 19 – початку 20 ст.». Він здійснив ряд експедицій для вивчення давньої та нової балканської ікони – цей досвід можна застосувати в контексті сучасного церковного мистецтва України.

Іконопис киянина Романа Селівачова цікавий сполученням авторського візерункового обрамлення й живих індивідуалізованих образів, часто навіть з портретними рисами (образ протестантського місіонера з Північної Америки Данієля С. Таггла); поєднанням візантійської традиції в письмі личному та локальної, співвідносної даному святому, орнаментики в декорі доличного письма (ікона «Св. Патрик Ірландський», 2020). І цей ряд цікавих прикладів можна продовжити.



6. Єлизавета Деримука, студентка 4 курсу бакалаврату кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА (наук. керів. Т.Р. Тимченко)

## Колекціонування як важливий культурний внесок

*Ключові слова:* колекціонування, цінність, ікони, картини, реставрація.

Колекціонування – це діяльність, в основі якої лежить збирання, систематизація, вивчення предметів; це можуть бути твори мистецтва, історико-культурні цінності або об'єкти природи. Приватний колекціонер при збиранні керується різними мотивами – естетичними, емоційними, патріотичними. Цінність такої колекції полягає в тому, що вона відображає індивідуальність власника. Андрій Олександрович Брем – художник-архітектор, випускник НАОМА, дизайнер видавництва Lat&K, є також колекціонером ікон, живопису, творів ужиткового мистецтва, що походять з теренів України.

Серед українських збирачів небагато тих, хто відкрито експонує свої колекції. Частина зібрання А. Брема експонувалась на різних виставках, зокрема «Спадщина», що проходила у Будинку митрополита на території заповідника «Софія Київська» весною 2020 р. Мистецтвознавці нерідко залучають твори зі збірки А. Брема, пов'язані з історичними подіями, як матеріал для виставок.

Колекціонувати А. Брем почав ще з юного віку: він купував ікони і разом з батьком їх реставрував. Співпраця А. Брема з різними експертами надає йому впевненості в оригінальності твору, засвідчує формування професійного і серйозного збирача. До колекції входять темперний та олійний іконопис 17–18 ст., а також картини у техніці олійного живопису 19–20 ст. різних жанрів (пейзаж, натюрморт, абстракція).

З 2012 р.А. Брем співпрацює з кафедрою техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА, надаючи твори зі своєї колекції. Крім того, що студенти мають змогу навчитися різноманітним процесам консервації та реставрації, найбільш цікаві твори стають об'єктами поглибленого дослідження. Нерідко в магістерських дипломних роботах вдається уточнити атрибуцію (А. Пламеницький, 2020), відкрити під шарами пізніх записів первісний живопис (О. Андріяш, 2019) тощо. У реставраційній документації, доповідях та магістерських роботах студентів викладені результати дослідження творів з колекції А. Брема, і таким чином відбувається введення їх у науковий обіг.

Крім того, вони є важливим наочним матеріалом на заняттях зі студентами-реставраторами, мистецтвознавцями та аспірантами ТІМ: з'являється можливість порівняти художні й технологічні особливості

української та російської ікони 19 ст.; побачити різницю між домотканим чи фабричним полотном, між живописом темперним та олійним та ін.

Кілька творів було передано А. Бремом у дарунок кафедрі, за що ми висловлюємо колекціонерів велику подяку.

Приклад А. Брема доводить думку про те, що шляхи ознайомлення з приватною колекцією можуть бути різноманітними. Головне – бажання власника оприлюднити результати своєї багаторічної праці, пошуку, прозріння та відкриттів, бажання збагатити культуру своєї країни.



7. **Наталія Дмитренко, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.С. Міляєва)**

## Особливості формування іконографії сюжету «Таємна вечеря» у візантійській храмовій декорації 10–14 століть

*Ключові слова: іконографія, сюжет «Таємна вечеря», Візантійська імперія, фрески, монументальний живопис, Страсний цикл.*

При дослідженні іконографії сюжету «Таємна вечеря», постало необхідним віднайти найяскравіші зразки сюжету у фресковому живописі – оздобленнях інтер'єрів візантійських храмів 10–14 ст.

Іконографія сюжету «Таємна вечеря», датована кінцем 10 – початком 11 ст. з церкви Кокар є проміжним ланцюгом, що дозволяє дослідити, як сюжет із зображенням таїнства співіснував разом із іншими християнськими сюжетами в перехідний період.

У фресках церкви Панагії Форбіотісси на о. Кіпр, в зображенні сюжету «Таємна вечеря» Христа та Петра виділено не тільки німбами з-поміж інших учнів, але й за розміром їх фігури змальовано більшими, підкреслюючи ієрархію.

Фрески 12 ст. з церкви Каранлик в Каппадокії зберегли зображення «Таємної вечері» під склепінням, вказують на використання схожої з попереднім твором іконографії. На дальньому плані – ліхтар, який свідчить, що таїнство проходить ввечері. Тканина на столі містить такий самий символ, як й ілюмінація «Таємна вечеря» з Київського Псалтиря та фрески «Таємна вечеря» з церкви Св. Георгія в Убісі.

Іконографія сюжету в розписах Гелатського монастиря грузинська і не відтворює візантійську систему храмового декору. На склепінні під верхньою смугою в реєстрі змальовано «Таємну вечерю» та «Омовіння ніг», розміщено сюжети, які за змістом перегукуються із попередніми.

«Таємна вечеря» з церкви Панагії Кери на о. Кіпр належить до Палеологівського періоду та відрізняється яскравими, насиченими кольорами та характерним для періоду стилем.

В церкві Святої Богородиці в Іваново (Болгарія) збереглися фрески зі страстного циклу, датовані 13–15 ст. В них помітний вплив античної спадщини: використання античних колон, алегорій, меандру та каріатид. В сюжеті «Омовіння ніг» в лівій частині композиції можна побачити алегоричну композицію.

В Боянській церкві Св. Ніколи та Пантелеймона 10 ст. автор фресок користувався не тільки Євангелієм від Луки, а й Старим Завітом, оскільки зобразив на столі зелень та трави: «...пусть съедят мясо его в сию самую ночь, испеченное на огне; с пресным хлебом и с горькими травами пусть съедят его...» (Вих. 12:8), що прочитується, як пророцтво.

На Балканах в стилі необхідно виділити лаконізм та стриманість колористичної палітри, які утримувалися на цих територіях аж до 14 ст.

У фресках центральної абсиди церкви Святого Георгія в Убісі (Імеретія, Грузія) вперше в реєстрах центральної абсиди «Таємна вечеря» розділяє «Євхаристію» на дві частини.

Розглянутий ряд пам'яток фрескового живопису 10–14 ст. дає підставу вбачати, як змінювалася, встановлювалася іконографія сюжету «Таємна вечеря» та формувалася стиль кожного періоду.



8. **Ігор Дудник, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА**

## Історія дослідження життя і творчості Георгія Нарбута

*Ключові слова: Г. Нарбут, Ф. Ернст, П. Білецький, С. Білокінь.*

Цього року «Платонівські читання» доповнилися новою рубрикою: Нові мистецтвознавчі видання. Поява цієї рубрики та вихід знакового видання «Нарбутівський збірник» стали причиною цієї доповіді.

15 жовтня, на території Національного заповідника «Софія Київська» видавництвом «Родовід» була проведена презентація книги «Нарбутівський збірник». Історія цього, конкретного, видання є частиною загальної історії дослідження життя і творчості Георгія Нарбута.

Одразу після смерті художника, в колі його найближчих друзів – М. Зерова, Ф. Ернста, Ю. Михайліва та ін. – постало питання про вшанування пам'яті Георгія Нарбута. Був задуманий великий меморіальний

збірник, але поки він готувався, відбувалися й інші події, в першу чергу, виставки та публікації. Дві великі виставки – в 1922 та 1926 роках були проведені в Петрограді та Києві, відповідно. До обох виставок було видано ґрунтовні каталоги. Публікації, в основному у вигляді спогадів, здійснювалися, переважно, у часописі «Бібліологічні вісті».

«Нарбутівський збірник» готувався більше 10 років і остаточно був готовий на початку 1930-х рр. Як дослідив С. Білокінь, друкували збірник у 1933 році й одразу ж у друкарні знищили увесь наклад. Дивом збереглося кілька невеликих фрагментів, один з яких потрапив до колекції С. Білокося.

Після знищення у 1933 році «Нарбутівського збірника», чимало авторів якого були репресовані, дослідження творчості Нарбута потрапляє під негласну заборону, і до кінця 1950-х років в СРСР про Нарбута не друкується жодного матеріалу. Першим кроком до відродження творчого спадку художника, стала книга П. Білецького «Нарбут», що вийшла друком 1959 року, і одразу спричинила справжній переворот в українській графіці: відкидання пануючого тоді сталінського ампіру і звернення до українських традицій, інтерпретованих Нарбутом. Молодше покоління художників було абсолютно не знайоме з творчістю Нарбута: старі видання перебували у спецфондах бібліотек, куди доступ був обмежений, а нових просто не було. І коли у книгарнях з'явилася книга П. Білецького, її розкупили в лічені дні. Далі було ще два видання, які Платон Олександрович присвятив Нарбуту – київське 1983 року і ленінградське 1985 року. Київське редагував С. Білокінь, який займається творчістю Нарбута з самого початку 1970-х рр. За цей час Сергій Іванович опублікував низку статей, але основною його метою була реконструкція знищеного «Нарбутівського збірника». Цим проектом зацікавилася видавництво «Родовід», і після кількох років наполегливої і кропіткої праці книга побачила світ.

До «Нарбутівського збірника» 2020 року, який має класичну меморіальну структуру: статті, спогади, листи, – увійшли як статті із збережених фрагментів видання 1933 року (С. Таранушенка, Ф. Ернста, С. Яремича, П. Нерадовського та Д. Мітрохіна), так і матеріали з інших видань 1920-х років. Надзвичайно цікавим і об'ємним вийшов розділ «Спогади», а от розділ «Листи» – досить скромним. Безперечно, варто відзначити прекрасний ілюстративний матеріал, який підібрали упорядники збірника А. Білоусова та Б. Завітій.

Чекає публікації епістолярна спадщина Г. Нарбута (у 1996 були видані тільки листи до дружини). Так само, ще не написана і повна та всебічна монографія присвячена життю і творчості художника. З часів останньої книги П. Білецького, виданої ще в радянські часи (1985), і де період творчості Нарбута 1917–1920 рр. був суттєво цензурований, публікувалися лише статті, присвячені окремим аспектам творчості художника. Всі ці

публікації, як і матеріали «Нарбутівського збірника» стануть серйозним підґрунтям для майбутньої монографії, яка є на часі і необхідна для доповнення попередніх видань.



## **9. Олеся Дядечко, студентка 2 курсу магістратури ТІМ НАОМА (наук. керів. О.О. Ришова)**

### **Керамічні ікони Чернігівщини кінця 17 – початку 18 ст.: загальні відомості**

*Ключові слова:* Чернігів, іконографічний тип, «Богородиця Знамення».

Керамічні ікони – яскраве явище української культури 17–18 ст. На сьогодні вони відомі лише в історичному регіоні Чернігівщини. Вони є скульптурними зображеннями, що виконані за канонами іконопису, та водночас – деталями декору архітектурних пам'яток. Дослідженням цих творів займалися мистецтвознавці та історики: Г. Логвин, І. Ігнатенко, В. Мезенцев, Р. Забашта, О. Черненко.

Найбільш відомі керамічні ікони «Богоматері Знамення»: дві у Чернігові з будівлі Колегіуму та Успенського собору Єлецького монастиря), одна ціла та один фрагмент у Новгороді-Сіверському (з башт на в'їзді у Спасо-Преображенський монастир).

Ікона «Спас Нерукотворний» збереглася на споруді Колегіуму в Чернігові. Є дані (згадки у публікаціях, світлини), що на дзвіниці чернігівського кафедрального собору була подібна ікона, однак вона не збереглася. З Чернігова походять також два фрагменти ікон «Гріхопадіння» (одна з Борисоглібського собору, походження іншої невідомо).

Усі ікони рельєфні, виконані з професійною майстерністю, прямокутні за формою. Зображення вміщені у раму, прикрашену рослинним орнаментом. Рельєф ікон «Богоматір Знамення» та «Спас Нерукотворний» високий, пластично виразний, «Гріхопадіння» – невисокий, плоский.

Ікони відтиснуті по дерев'яній матриці. У давнину вони, судячи з усього, були розфарбовані. Нині шар фарби вцілів лише на іконі з Успенського собору.

Датування цих творів кінцем 17 – початком 18 ст. спирається на датування споруд, для декорування яких їх було виготовлено.



## 10. Богдан Зятюк, викладач кафедри сакрального мистецтва ЛНАМ

### Мистецьке середовище авторів поліхромій храмів Львова 1990–2020 рр., вплив замовника на програму іконографії та художнє виконання поліхромії храму

*Ключові слова: мистецьке середовище, автори поліхромій храмів Львова 1990–2020 рр., вплив замовника, програма іконографії, художнє виконання поліхромії храму.*

Мистецьке середовище авторів поліхромій храмів Львова 1990–2020 рр., значною мірою пов'язане з діяльністю двох мистецьких інституцій – Львівської національної академії мистецтв та Львівського коледжу ім. Івана Труша. З появою у 1995 р. на базі Львівської академії мистецтв кафедри сакрального мистецтва, якісний рівень виконання храмових поліхромій суттєво покращився, оскільки кафедра готує бакалаврів та магістрів, які здобувають не лише теоретичний а й практичний досвід у виконанні храмових поліхромій.

Щодо впливу замовника на іконографію поліхромії храму, то тут як правило вступає в дію конфесійний чинник. В залежності від конфесійної приналежності замовники бажають бачити в храмі тих святих, яких пошановує їх церква. До прикладу в поліхроміях православних храмів можемо зустріти таких святих як князь Костянтин Острозький, отаман Петро Калинишевський, гетьман Петро Сагайдачний, образи яких відсутні в поліхроміях греко-католицьких чи римо-католицьких храмів, в яких можемо побачити таких святих як священномученик Йосафат Кунцевич, св. Папа Іван Павло II, новомучеників УГКЦ або ж церковних діячів, таких як митрополит Андрей Шептицький та патріарх Йосип Сліпий. Серед таких православних храмів можемо навести як приклад поліхромію храму св. арх. Михаїла по вул. Каховській 23 у Львові, храм Володимира і Ольги в м. Винники. А з греко-католицьких храмів доречно згадати поліхромію каплиці св. ап. Івана Богослова філософсько-богословського факультету УКУ, церкви Зіслання Святого Духа Львівської Духовної Семінарії УГКЦ та церкви Введення в Храм Пресвятої Богородиці.

Як правило замовники та іконописці доходять до спільного знаменника у вирішенні програми іконографії храму та стилістики поліхромії. Прикладом є діяльність Асоціації сакрального мистецтва під керівництвом Святослава Владики. Цією асоціацією у Львові було розписано три храми: св. Йосипа Обручника, Різдва Пресвятої Богородиці на Сихові та Положення Поясу Пресвятої Богородиці. Перед початком виконання робіт замовниками було чітко озвучено основні вимоги до стінопису й іконо-

писець врахував їх при виконанні поліхромій. Іншим прикладом є розпис церкви св. ап. Петра і Павла в Рясному, де отець-настоятель повністю розробляв іконографічну концепцію, яку втілили іконописці Дрогобицької артілі художників згідно його задуму.

Проте інколи виникають і конфліктні ситуації, коли іконописець не може дійти порозуміння із замовником щодо іконографічної програми поліхромій. Так сталося з художницею Іванкою Крип'якевич-Димид, яка хотіла зобразити в системі поліхромій каплиці Стрітіння Українського Католицького Університету осіб, пов'язаних з історією українського народу 20 ст., а саме письменників-дисидентів Василя Стуса, Івана Світличного, журналіста Георгія Гонгадзе. Такий задум не сподобався тодішньому настоятелю каплиці і він заборонив їх зображати у храмі.



## 11. Анна Карауланова, студентка 2 курсу магістратури кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА (наук. керів. Т.Р. Тимченко)

### Сучасні дослідження кракелюру класичного станкового живопису у контексті реставраційної освіти

*Ключові слова: атрибуція, візерунок, сітка, кракелюр, дослідження, консервація.*

Кракелюром зазвичай називають сітку тріщин, що вкриває старий живопис. Найбільш поширеним видом є кракелюр ґрунтового походження, що виникає спочатку у нижніх шарах ґрунту, а потім поступово виходить на поверхню живопису, утворюючи специфічну сітку чи візерунок тріщин. Для експертів живопису кракелюр є важливою ознакою значного віку, а іноді – й походження творів. Встановлення автентичності творів класичного живопису зазвичай включає дослідження кракелюру.

Одна з експериментальних методик дослідження та класифікації кракелюру була опублікована Спайком Баклоу у виданні Інституту Гамільтона Керра (Університет Кембридж) (Spike Bucklow. Consensus in the classification of craquelure // Hamilton Kerr Institute, Bulletin N 3, 2000. P. 61–73). Автор стверджує, що думка експертів про значення кракелюру в атрибуції картин базується на помітних його відмінностях: певні характеристики візерунків кракелюру дійсно напряму можуть бути пов'язані з аспектами техніки художників різних європейських шкіл. Ці два висновки впливали безпосередньо з розробки 40 простих зображень візерунків

кракелюру, які дозволили провести порівняння між численними прикладами (на базі чотирьох груп живопису: італійські дошки 14–15 ст.; фламандські дошки 15–16 ст.; датські картини на полотні 17 ст. та французькі –18 ст.).

С. Баклоу розробив спосіб формалізації отриманих даних (буквено-цифровий) та класифікацію кракелюру за зовнішніми ознаками. Числові вирази моделей кракелюру були класифіковані (за допомогою нейронної мережі та дискримінантного аналізу) на чотири категорії з відповідними правилами їх визначення. Огляд зображень кракелюру був запропонований фахівцям (які покладались лише на свій досвід) і зовсім необізнаним особам (які орієнтувались на розроблені методики визначення кракелюру); результат був практично однаковим. Отже, за висновком С. Баклоу, насправді є можливість формально представити знання, які раніше були набуті лише емпіричним шляхом і передавались від майстра до учня, як і будь-яке ремесло. Це робить їх доступними не лише для навчальних програм, але і для поширення їх за допомогою електронних засобів масової інформації.

В умовах університетської форми освіти Великобританії у галузі консервації-реставрації експериментальна робота С. Баклоу є значущою для викладання студентам основ експертизи творів живопису. Проте автор розуміє, що такі формалізовані форми знання не замінять безпосереднє емпіричне навчання. Око, як він пише, є найціннішим діагностичним інструментом консерватора, і його слід постійно виховувати. Хоча цей проєкт був зосереджений на кракелюрі, його значний успіх свідчить про те, що дана методологія може бути застосована до інших аспектів технічного огляду живопису, а деякі емпіричні знання можуть бути включені до теоретичної програми викладання консервації-реставрації.



**12. Олена Козакевич, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України**

## **Мереживо в декорі бойківських очіпків 19–20 ст.: матеріали, техніки**

*Ключові слова: народний одяг, Бойківщина, головний убір, очіпок, традиція, техніки виготовлення, мереживо, декор.*

**Н**ародний одяг Бойківщини 19–21 ст. вирізнявся типологічним розмаїттям та художніми особливостями. З огляду на способи носіння, техніки виготовлення та художні характеристики на увагу заслуговують

мереживні очіпки – головний убір заміжні. Це був невід’ємний атрибут весільного обряду майже до половини 20 ст., а в окремих місцевостях очіпок зберігався до смерті (як данина традиції) навіть до початку 21 ст., що є унікальним явищем.

Очіпки вирізнялися сировиною, техніками та технологічними прийомами виготовлення, способами оздоблення, що формувало їхні локальні особливості, почасти унікальні. Виплітали вручну та голкою, застосовували спеціальні кросенця для техніки «брання». Упродовж 19 – першої третини 20 ст. у виготовленні мереживної основи чіпців використовували найрізноманітнішу сировину. В домашніх умовах це був переважно льон, коноплі, від поч. 20 ст. – бавовна, волічка. З поширенням промислових тканин – купована («крамна») сітка або звичайна марля, яку підфарбовували. Для окремих деталей чіпців також уживали тканину (сукно, шовк, шалян, ситець), для оздоблення – вишивку, бісер, блискітки, крамні стрічки. Це значною мірою впливало на декоративні локальні особливості бойківських чіпців 19 – першої третини 20 ст.

Ще один ключовий аспект характеристики жіночих ажурних очіпків Бойківщини – техніки та технологічні прийоми виготовлення. Сітку для чіпців плели вручну (нитки переплітали пальцями), виготовляли за допомогою голки, плели на спеціальних кроснах-рамі (брання), зрідка в’язали гачком і спицями (часто – як альтернатива техніці брання).

Прикметно, що один з найдавніших способів виготовлення очіпків – архаїчна техніка брання (у закордонній літературі з текстилю поширений англomовний термін Sprang. – О.К.), яка впродовж 19– початку 20 ст. була поширена не тільки на багатьох українських територіях (українському Поліссі, Волині, Західному Поділлі, Опіллі, Слобожанщині), а й країнах Балтії та Скандинавії, Білорусі, Чехії, Словаччині, Польщі. Особливість цієї техніки – у процесі плетіння полотнище формується (дублюється) одночасно з двох кінців з ниток, закріплених на спеціальних кроснах. Виріб виконували на спеціальних рамах-кросенцях: нитки верхнього та нижнього шару по чергово перевивалися між собою, утворюючи візерунок, ідентичний з лицевої та виворітної сторони. На рамі майстрині вертикально намотували нитки, перекручуючи їх пальцями відповідно до візерунка. Ряд фіксувався за допомогою палички-спиці. Роботу закінчували посередині полотнища, яке з обох кінців було ідентичним, і з’єднували гачком.

З поширенням від поч. 20 ст. техніки в’язання, яка була простіша у технологічному вирішенні, ніж сітчасте плетіння, у виготовленні мереживної основи очіпків починають застосовувати спиці. Орнамент та структура виробу, створені у такий спосіб, візуально практично нічим не різнилися від «браного». Здебільшого у процесі роботи «виплітали» невеликі за розміром ромбовидні мотиви, які складалися з ажурних елементів-«вічок». Ромби укладали найчастіше в сітчасту композицію.

Однак траплялися пам'ятки, в яких ромбовидний мотив komponували як моно композицію.

Матеріали, отримані під час авторських польових досліджень, а також пам'ятки з музейних збірок дозволяють говорити про унікальні локальні ознаки чіпців з Турківського і частини Старосамбірського р-ну Львівської обл. (Західна Бойківщина, Галицька Бойківщина), які побутували в жіночому одязі принаймні від поч. 19 ст. Низкою спільних декоративних характеристик відрізняються ажурні очіпки зі Сколівщини чи південної частини Самбірського р-ну. З-поміж закарпатських очіпків кінця 19 – першої половини 20 ст. за характерними декоративними особливостями можна виокремити дві групи виробів – з Воловецького і Міжгірського (Закарпатська Бойківщина) та Великоберезнянського р-нів. Вироби, які побутували в жіночому вбранні кожного з цих осередків, можна проаналізувати в окремих публікаціях.

Наступні авторські наукові розвідки дозволять розширити знання про традиційний одяг бойкинь кінця 19 – початку 21 ст., зокрема одного з його важливих компонентів – ажурних очіпків. Реконструкція архаїчної техніки «брання» за давніми зразками є важливою у сучасних практиках відтворення давніх типів вбрання та текстильних технік.



**13. Аліна Кондратюк, кандидат мистецтвознавства, начальник науково-дослідного відділу НКПІКЗ**

### **Розписи Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври – монументальний ансамбль лаврської школи кінця 19 ст. (до питання про спадковість мистецької традиції)**

*Ключові слова: Хрестовоздвиженська церква, Троїцька надбрамна церква, лаврська живописна школа, монументальний живопис, мистецька традиція.*

**М**онументальний живопис Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври, виконаний 1894 р. майстром Даниїлом Давидовим, є помітним явищем в історії лаврської живописної школи й характеризує певний етап діяльності цього видатного мистецького осередку. Зауважимо, що зразків лаврських монументальних розписів 19 ст. загалом збереглося небагато. Аналіз цих нечисленних збережених пам'яток нині набуває особливого значення. Вже давно на часі написання загальної історії малярні Києво-Печерської лаври, у якій розписи 19 ст. становлять важ-

ливу ланку й дають змогу прослідкувати спадковість мистецької традиції на лаврських теренах. Однак досі монументальні розписи Хрестовоздвиженської церкви не привертала великої уваги дослідників.

В інтер'єрі храму стінопис вкрив склепіння й стіни суцільним килимом. Зображення розміщено кількома ярусами. Значна частина розписів – це процесія праведників, т. зв. “лики” святих, великі багатофігурні групи, що представляють святих різних категорій (“Лик св. апостолів”, “Лик св. пророків”, “Лик св. царів”, “Лик первосвящеників”, “Богоматір із ликом Свв. дів” (“Приведуться Царю діви”), “Лик св. дівичів” тощо). Більшість цих композицій вміщено у стінопису західної частини, що виконує функцію притвору. Разом ці багатофігурні групи становлять Небесну Церкву, що торжествує. Власне, всі розписи у західній частині – це одна велика складна композиція.

На укосах вхідного прорізу до приміщення церкви вміщено великі повнофігурні зображення свв. прабатьків Адама і Єви. На склепінні західної частини, навколо невеликої бані вміщено текст “Собереть избраннися своя Господь отъ четырехъ ветръ”. Напис і саму баню обрамовують зображення чотирьох ангелів, що сурмлять у сурми. В системі розписів храму стінопис західної частини становить найбільш розгорнутий цикл, в якому послідовно проведено богословську тему, типову для монументальних ансамблів лаврської школи доби бароко. Хоча розписи Хрестовоздвиженської церкви виконано наприкінці 19 ст., у їхній тематиці простежуємо тісний зв'язок зі стінописом притвору лаврської Троїцької надбрамною церкви 20–30-х рр. 18 ст. Багато сюжетів в обох храмах аналогічні. Це зумовлено богословською програмою цих ансамблів: вважаємо, що в обох було акцентовано тему Євхаристичної Жертви.

Схожими в системі розписів обох лаврських храмів є навіть окремі деталі. Це, зокрема, зображення прабатьків Адама і Єви на укосах входу до храму, фігури ангелів із сурмами на склепінні у композиціях на апокаліптичну тематику. Навіть текст на склепінні, що супроводжує процесію праведників в обох храмах також однаковий. Це євангельська цитата (Мт. 24:31б), що відтворює пророчі слова Спасителя на горі Єлеонській про скінчення віків. Показово, що тема Апокаліпсиса подана в обох храмах в тріумфальному звучанні – як урочистий вхід праведників до Царства Небесного. Наведені приклади свідчать про спадковість живописної традиції лаврської малярської майстерні впродовж кількох століть.



14. Євген Котляр, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри монументального живопису ХДАДМ

## Єврейська старовина у творчості та наукових розвідках Георгія Лукомського

*Ключові слова:* Г. Лукомський, синагоги, малюнки, дослідження, генеза.

Мистецька та наукова спадщина видатного художника та дослідника Георгія Крискентійовича Лукомського (1884–1952) включає значний корпус матеріалів, присвячених єврейським пам'яткам, зокрема синагогам. Вочевидь, що вчений, зосереджений на фіксації об'єктів старовини в ході своїх численних поїздок по Російській імперії та Східній Європі, не міг не відзначити специфічне середовище єврейської забудови серед церков, костюлів, палаців і міських ландшафтів. Як учасник об'єднання «Світ мистецтва» та прихильник ретроспективізму і модерну, він намагався вписати старовину, яку бачив, у власну міфопоетичну картину сприйняття історії, де «єврейській вулиці» відводилося окреме місце. Його російськомовні праці «Волинська старовина» (1913) та «Галичина в її старовині» (1915) були не стільки науковими, скільки романтизованими дорожніми нотатками, де барвисто фіксувався самотній єврейський світ на тлі провінційного українського ландшафту.

В еміграції, починаючи з 1934 р., Лукомський повертається до цієї теми та навіть створює в Європі моду на колекціонування рисунків синагог, друкує низку статей, де оприлюднює свої думки щодо самотності синагогальної архітектури. У монографії «Єврейське мистецтво в європейських синагогах» (Лондон, 1947), що стала хрестоматійною в історіографії єврейського мистецтва, автор приєднується до відомої азійської теорії східноєвропейської архітектури (ідеї Й. Стржиговського, Я. Сас-Зубжицького та С. Шиллера), пропонуючи екзотичну версію генези дерев'яних синагог, пов'язаних з формами старовинних язичницьких храмів.

Хоча значна частина малюнків синагог Лукомського загинула (Мадрид, 1936), збереглося три великі колекції його «єврейської» спадщини (Нью-Йорк, Париж, Ейн-Харод), та репродукції, завдяки чому ми можемо оцінити кількість малюнків, еволюцію митця та його підходу до фіксації єврейських об'єктів. Так, у більшості робіт, виконаних до 1914 р., відчувається прагнення автора до пошуку «картинності» сюжету і збирання в один кадр характерних будівель з даної місцевості. В еміграції він малював здебільшого з довоєнних світлин. Властива Лукомському манера театралізації, експресивності і конструювання сюжету під малюнок з природи, разом з його текстами свідчить про осо-

бливий підхід автора до фольклоризації об'єктів єврейської старовини, прагнення вписати їх в загальний домінуючий слов'янський наратив та світовий досвід дерев'яного зодчества.



15. Аліна Кравченко, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. О. І. Овчаренко)

## «Сад Богів» – місце народження талантів

*Ключові слова:* «Сад Богів», І. Мясоедов, С. Смолянов, Ф. Кричевський, В. Максимович, мистецтво Полтави, культ античності.

«Сад Богів» – це унікальне явище на теренах України, яке було виникло завдяки такій неординарній постаті як Іван Мясоедов на початку 20 ст. Це культурне середовище сприяло розвитку українського мистецтва, але на сьогодні залишається малодослідженим.

Кількість учасників цього художньо-філософського об'єднання точно не відома, але відомі такі видатні вихідці з нього, як Іван Мясоедов, Соломон Смолянов, Федір Кричевський, Всеволод Максимович. Їх долі розійшлися, але були пов'язані в певний період часу та мали вплив одна на одну.

Іван Мясоедов був багатогранною особистістю, яка мала талант захоплювати своєю енергією та ентузіазмом. Про це свідчить створення «Саду Богів», в якому приймали участь молоді художники Полтавщини і не тільки.

Зустріч з Іваном Мясоедовим вплинула на всіх вищезазначених художників. Соломон Смолянов відкрив для себе живопис, а згодом почав займатися фальшивомонетництвом. Федір Кричевський навчився майстерно передавати пластичність оголених людських тіл. Всеволод Максимович надав своїм картинам міфологічної сюжетності та античного духу.

Подібні культурні прояви, як «Сад Богів», для теренів України не були характерними. Традиції та звичаї на цих територіях на той момент були досить стримані та патріархальні, тому таке яскраве товариство вільнодумців, колектив оголених натурників та прихильників діонісійського культу не мали б бути непоміченими, але так відбулося. Недостатня вивченість фактичних даних не дозволяє зробити конкретні висновки, але і на цьому етапі наукового осмислення теми, очевидно, що унікальний полтавський мистецький осередок «Сад богів» при всій своїй богомній епатажності гостро ставив в реальному просторі і часі проблему цінності вільного розвитку творчої людини, що й на даний момент є надзвичайно важливим культурним орієнтиром та зумовлює актуальність даного дослідження.



16. Катерина Кудрявцева, кандидат мистецтвознавства

## Специфіка пластичності у живописі та її можливості в контексті композиційної цілісності картини (на прикладі творів Ф. Кричевського та О. Богомазова)

*Ключові слова: пластичність, композиція, станкова картина.*

Пластичність є однією із засадних категорій у живописі, проте поняття пластичності, його сутність і специфіка не є добре вивченими, що і визначає актуальність даного питання.

Метою дослідження є визначення поняття «пластичність», виявлення її сутності, специфічних характеристик та функцій у живописній картині.

Аналіз здійснених науковцями спроб теоретично визначити поняття «пластичність» в образотворчому мистецтві в цілому та у живописній картині, зокрема, дозволяє говорити про пластичність як особливу характеристику форм зображених предметів і простору. Так, пластична побудова форми в картині є двовимірною і статичною моделлю тривимірного і рухливого світу, створеного за допомогою фарб на пласкій, обмеженій «рамою» поверхні.

Суттєвим є те, що така модель як фізична річ складається з кольорових плям, мазків, ліній, а тому вона не існує без колірної складової. Таким чином, можна говорити про колірно-пластичну побудову (або систему) зображення на полотні.

Разом із фізичною, існує інша складова пластичності: ілюзія тривимірності. Для її повнішого аналізу залучено вивчення різних за стилістичними характеристиками творів: велике полотно «Наречена» (1910) і триптих «Життя» (1925–1927) Федора Кричевського з колекції НХМУ, а також картини «В'язниця» (1914) і «Космос» (1910-ті) Олександра Богомазова з колекції Ігоря Диченка, що зберігаються у НКММК «Мистецький Арсенал».

Порівняльний аналіз особливостей пластично-колірної побудови зображення в контексті композиційної цілісності обраних картин показує наступні важливі аспекти. Так, конструктивна основа композиції визначає загальну схему впорядкування форм у двовимірному аспекті, що слугує своєрідним базисом для пластичності, що вибудовується завдяки конкретному втіленню форм предметів і простору з урахуванням ілюзії глибини. Далі, форми предметів і простору утворюють певний взаємозв'язок за допомогою розташування і співставлення один до іншого не тільки у вимірі площинності, а й ілюзії глибини. Тут значиму роль відіграють нюанси форм, особливості деталізації. В усій композиційній цілісності пластичність також зв'язана із ритмічною організацією полотна.

Отже, можемо стверджувати, що специфіка пластичності у живописі (колірно-пластичної побудови) обумовлена фізичними даними фарб і полотна, що утворюють взаємозв'язок площинного та тривимірного ефектів зображення. Сутністю ж пластичності є певний взаємозв'язок усіх форм на полотні у двовимірному і тривимірному аспектах. Питання про функції пластичності у живописі відсилає до композиційної цілісності, оскільки характеристики зображених форм предметів і простору визначають смислову сторону усього твору. Всі зазначені аспекти пластичності разом є частиною художньої образності твору, що реалізується за допомогою композиції.



17. Крістіна Курило, студентка 4 курсу бакалаврату кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА (наук. керів. Т.Р. Тимченко)

## Приклад імітації дорогоцінного окладу в іконі «Св. Антоній» кінця 19 ст.

*Ключові слова: ікона, реставрація, гравіювання, чеканка, полімент, сухозлітка, «холодні емалі».*

Ікона, що надійшла на кафедру техніки та реставрації творів мистецтва із Кіровоградського художнього музею, презентує зображення у повний зріст преподобного (напис на лицевому боці відсутній; за музейною атрибуцією – «Св. Антоній Печерський»). Написана темперою на кипарисовій основі (що склеєна з двох частин), розмір 17,7x14,4x2 см. Письмо мініатюрне, досить майстерне, однак стан збереженості не дозволяє судити про це з упевненістю (лік практично змитий, на зображенні одягу значні за площею втрати). Не дивлячись на це, привабливим у іконі є поєднання повноколірного тонкого письма і декоративного рельєфного тла, вкритого золоченням на полімент темно-червоного відтінку.

В повній мірі художні особливості стали зрозумілими після склеювання стику дошок, відновлення зв'язку між основою, паволокою і левкасом в аварійних ділянках, підведення реставраційного ґрунту й видалення кіптяви з поверхні. Після цього поверхня живопису була вкрита ізоляційним шаром лаку й виконані тонування втрат.

Декорування тла ікони являє собою орнаментальну смугу, що йде по периметру, а у верхній частині переходить у дугоподібну арку. Контури «арки» виконані гравіюванням по левкасу; лінії рослинних елементів – прочеканені крапками поверх сухозлітки. По кутах розташовані тиснені чотирипелюсткові квіткові розетки, по краях вниз тягнеться геометрич-

ний орнамент з восьмипелюстковими розетками (прикрашеними зеленими й синіми «холодними емаліями»). Тло вкриває орнамент, що нагадує риб'ячу луску: елементи у вигляді ромбів з заокругленими кінцями накладаються смугами один на другий; кожен з цих ромбів має малюнок хреста, всередині якого розташований менший сітчастий ромбик, виконаний дрібними крапками чеканкою. Німб виконаний шляхом гравіювання по левкасу (подвійний контур та промені) й чеканкою (додаткові напівкруглі та округлі – заповнені білилом – елементи).

Конттури постаті окреслені тонкою граф'єю – лінією, програвійованою у левкасі. Граф'я у даному разі необхідна, оскільки золочення на полімент виконано на всій поверхні ікони (можливо, за винятком позему). Іконописець завдяки таким контурам міг притримуватися первісного малюнку постаті.

Особливості живопису й особливо декорування тла вказують на еkleктичний стиль іконопису, що сформувався у Росії, починаючи з 1840-х, й був поширений у різних варіаціях до 1910-х рр. У ньому використовувались орнаменти, стилізовані під візантійські, прикрашені так званими холодними емаліями: вони імітували оклади з дорогоцінних металів, з ювелірною обробкою поверхні, прикрашені камінням. Відреставрована ікона з Кіровоградського художнього музею є прикладом домашнього молитовного образу, створеного у кінці 19 ст. з вигадливістю, ювелірною тонкістю й майстерністю.



**18. Тетяна Куцир, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України**

## Вишитий декор традиційних рушників Західної України та Литви: порівняльний аспект

*Ключові слова: Україна, Литва, Полісся, рушник, декор.*

У межах реалізації міжнародного міждисциплінарного проекту «Орнаментика етнографічного текстилю Західної України та Литви: універсальні й унікальні параметри» (2018–2019 рр.) було проведено порівняльний аналіз вишитого декору традиційних рушників вказаних країн. Було виявлено, що однотипним виробам Західної України та Литви притаманні відмінні принципи поєднання тканих орнаментів із вишитими. У виробках Західної України вишивка доповнювала виткані візерунки, тому переважали шви, які наслідували ткацькі техніки. Основним було занизування, горизонтально укладені стібки якого імітували техніку перебору. На По-

ліссі таким способом виконували геометричні візерунки червоного кольору, на Гуцульщині та Покутті – окремі мотиви червоними, помаранчевими, жовтими, зеленими нитками. Одно- та багатоколірне змережування застосовували, пришиваючи «приступи» на поліських та опільських рушниках. У першому випадку поширеним було змережування «черв'ячком», у другому – характерні для опільської вишивки, змережування «городки» чи «пшенички». Кінці поліських та волинських рушників інколи викінчували мережкою в один або два «прутики», опільські рушники доповнювали лініями, виконаними «ланцюжком», петельним швом або хрестиком.

У литовських тканих рушниках вишиті орнаменти чи мотиви виконували роль композиційного акценту. Тут віддавали перевагу хресту та контурній лиштві, для яких застосовували червоні, рідше – поєднання червоних та білих або червоних та чорних ниток. Типовими для усіх етнографічних районів Литви були рушники полотняного та саржевого переплетень із вишитими ініціалами. Вони мали просте схематичне накреслення, або ж, наслідуючи поширені у кінці 19 – на початку 20 ст. друковані схеми, були складними та багатокомпонентними. Крім того, зустрічалися рослинні, орнітоморфні та антропоморфні орнаменти, серед яких превальовали виконані хрестиком. Для Жемайтії характерними були рушники, у яких ткані саржевою технікою орнаменти поєднували із вишитими хрестиком композиціями, промисловим чи ручноствореним мереживом. Доповнення контурної лиштви виколюванням, притаманне жіночим сорочкам Сувалкії, зустрічається і на окремих рушниках з цього етнографічного району Литви.



**19. Анна Легедза, завідувачка відділу «Офіційних прийомів та урочистих подій» Палацу Потоцьких (ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького), викладач історії мистецтва КЗЛОРЛФКДУМ ім. І. Труша**

## Зображення книги у меморіальній скульптурі на сучасних західноукраїнських землях у другій половині 16– першій половині 17 ст.: семантичні і композиційні особливості

*Ключові слова: меморіальна скульптура, символіка книги, Ренесанс, маньєризм, раннє бароко.*

Зображення книги й, ширше, письмового тексту, у різних значеннях і композиційних рішеннях – наскрізний мотив європейського образотворчого мистецтва від Античності до межі 18 – 19 ст.

Характерною рисою меморіальної пластики в ареалі «львівської культурно-мистецької гравітації» є синхронізація середньовічної семантики книги як Божественного Слова і ренесансної – маркеру гуманістичної культури, ученості, пізнання. Так, символом побожності і християнських чеснот, у поєднанні з вервицею і чернечим вбранням, книга увійшла у пізньоренесансні жіночі зображення в ярусних подружніх шляхетських надгробках з лежачими поставами у стані «смерті як сну» (Анни Сенявської / бл. 1575, Г. ван Гутте /?/; Софії Вольської /пом. 1548/; Катерини Дрогойовської /після 1577, С. Чешек/?/). Аналогічного значення елемент набув у рельєфі Софії Скарбкової (після 1609) – прикладі колінопреклонених родинних епітафій представників міщанських родів. Середньовічну семантику книги актуалізовано в надгробку св. Яна з Дуклі (бл. 1620) роботи В. Капіноса з бернардинського костелу св. Андрія (нині – церква св. Андрія) у Львові, зі стосом книг під головою, що відсилає до римської скульптурної традиції межі 15–16 ст.

Асоційованість з вірою і гуманістичною культурою характерна для зображень книг у надгробках уславлених фундаторством, меценатством, ученістю вищих духовних осіб (єп. Валентина Гербурта з парафіяльного костелу св. Мартина у Фельштині /бл. 1573–1574 рр., Г. ван Гутте/, архієп. Яна Замойського /бл. 1614 р., Я. Пфістер/).

Локалізовану на межі *sacrum* і *profanum*, узгоджену з ранньобароковою риторикою інтерпретацію розкритої книги як символу віри, віддзеркалення Універсуму, «книги життя» зустрічаємо в епітафії Яна Даниловича (бл. 1619 р., Я. Пфістер /?/) з вівтарної частини церкви Святої Трійці (раніше – костел Святої Трійці) в смт. Олесько.

Назагал, особливостями відтворення книги у західноукраїнській пізньоренесансній і ранньобароковій меморіальній пластичі є: синхронізація середньовічної і ренесансної семантики; прозорість межі між *sacrum* і *profanum*; функціонування в якості конвенційного візуального коду; інтегрованість у глорифікаційну програму скульптур. Віддзеркаленням еволюції меморіальних зображень від пізнього Ренесансу до маньєризму й раннього бароко є перехід від узгодження книги з вертикалями, горизонталями та оптичним центром урівноважених, пластично замкнених композицій до сміливих ракурсів і руху вглибину. Відлунням барокової стилістики є складна риторична програма скульптур. Показова узвичаєність іконографії книги у жіночих та варіативність – у чоловічих меморіальних портретах другої половини 16–першої половини 17 ст.



20. Рада Михайлова, доктор мистецтвознавства, професор кафедри ДІМ КНУТД

## Про символіку церковних входів: двері – ворота – портали

*Ключові слова:* церковна культура, релігійне мистецтво, символ, храм, культ.

Після легалізації християнства (313 р.), у Візантії розпочалося масштабне будівництво храмів, першими з яких стали Сіонська світлиця та церква в Дура-Європос (231 р.). Перенесення культового дійства в середину приміщення, змінило композицію церковного простору. Він включав зовнішню та внутрішню частини спільного місця здійснення культу; межею між ними були двері, які символізували перехід із світу «дольного» до світу «горного». Сходження у світ горній символічно унаочнювала літургійна хода духівництва, що саме мала назву «вхід».

Для пересічного віруючого подолання дверей храму було переходом-ініціацією, адже храм в образно-знаковій формі відображав весь зміст учення Христа. Наведені у Євангелії від Іоана слова: «Я єсь двері: хто увійде Мною, той спасеться» (Ин.10: 9), конкретизували і утилітарне, звичайно-побутове значення входу у споруді, і його іномовний багатовимірний, по суті незбагнений, сакральний зміст. Прохід від перших дверей храму до других Царських воріт (Святих – у грецькій традиції) іконостасу, розташованих біля порогу вівтаря, символізував входження до Раю. У такий спосіб здійснювалася ідея двоєдності тілесного і духовного, що мала вираз у категоріях кінцевого і безкінечного, однини та множини, профанного і сакрального.

Треті двері у храмі – це купол, що у православному храмі є порталом у небо. У храмі Святої Софії Константинопольської, що став зразком для усіх наступних, архітектори Анфімій із Тралл та Ісидор із Мілета оперезавши вікнами, тісно поставленими у опорному кільці, досягли оптичного ефекту відділення куполу від основи золотим сонячним колом. Словами Прокопія Кесарійського, купол храму Святої Софії здавався створеним «божим зволенням».

Небесні двері, треті, відповідали уявленням про три частини гармонії як начала, середини і кінця всього існуючого у синтезі оновлення, рішення, творення, всезнання, зростання: небесним порталом у світ горній відходить душа. Вже стародавні єгиптяни розрізняли душу Ка (k3) – життєву силу, що після смерті покидає тіло людини, однак повертається, проходячи у «сердаб через двері неба»; Ба (b3) – життєву сутність, поєднання сну та смерті у вигляді птаха, що злітає у височинь; Ах (3h) – безтілесний

чистий дух, що живе у потойбічному світі над землею (див.: «Беседи первосвященника Амона Хонсуемхеба с призраком» періоду Рамессидів, 13–12 ст. до н.е.).

Лінія проходження реального та водночас уявного шляху являла у храмі горизонталь від входу до вітваря та вертикаль по центральній вісі від композиційного, геометричного або уявного центру. Разом все це відображало у православному храмі символічну систему двері-ворота-портал, що відповідала уявній анфіладі понять народження-життя-смерть, як земного і небесного шляху кожної людини.



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

## Етика реставратора

*Ключові слова: Г.Г. Логвин, каплиця Святої Трійці в Любліні, ДРМ, М.В. Перцев, О.О. Рибаків, храм Святої Софії у Вологді, Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври, наукова методика реставрації.*

Григорій Никонівч Логвин під такою назвою писав про реставратора архітектури, у мене – про реставратора малярства.

Мене вразили в Музеї мистецтва Метрополітен в Нью-Йорку етикетки під картинами, на них вказувалося, де і що в ній не автора, а реставратора.

Реставрація фресок 1418 р. в Люблінській замковій каплиці Святої Трійці – це було складне завдання. Окрім того, що вони кілька разів перемальовувалися, розписи протягом століття знаходилися на території в'язниці: польської, більшовицької, фашистської. Певного разу мене на подвір'ї замку зустріла дама, підвела до стіни і сказала: «Біля цієї стіни розстріляно фашистами та більшовиками всю мою родину».

Останню реставрацію завершено в 1996 р. Вона здійснювалася Варшавською реставраційною майстернею під керівництвом видатного польського реставратора Войчеха Курпіка. Такт, з яким працювали ці реставратори, для мене є зразком справжньої наукової методики. На щастя, майже повний ансамбль розписів зберігся. Реставратори зняли доповнення, зроблені свого часу Юліаном Макаревичем. Але деякі сюжети вже постраждали від часу, наприклад, «Голгофа»: в ній повністю зникла верхня частина сюжету, реставратори не стали його доповнювати, фантазувати – так і лишили. В замку, на стрілчастій арці, збереглася лише половина обличчя Спаса Нерукотворного і другу половину лика домалювали пунтелло. Знизу не видно, а фахівець одразу може впізнати, що це пізні доповнення.

Прикладом справжньої етики реставратора є весь досвід практики в свій час одного з найдосвідченіших реставраторів, який працював в Державному російському музеї, – Миколи Васильовича Перцева. Декількома штрихами спробую надати його портрет професіонала, описати його принципи.

Коли я жила в Ленінграді і протягом року підвищувала свою кваліфікацію мистецтвознавця, в ДРМ познайомилася з головним зберігачем музею – Юрієм Миколайовичем Дмитрієвим, вихованцем Київського університету Святого Володимира, він мав сентимент до України і до Києва. Рефлекси впали й на мене. З ним я поділилася тим, що останнім часом, крім вивчення українського мистецтва 19 ст., я зацікавилася українською іконою і мене інтригує ікона «Покрова» з унікальною іконографією. В Києві видатні українські реставратори, які мали досвід роботи з середньовічними пам'ятниками, тоді знаходилися у в'язницях: мистецтвознавець Віра Іларіонівна Свенціцька та художник і реставратор Ярослава Львівна Музика. Ікона «Покрова» була перемальована в 19 ст. Я не знаю, кому з реставраторів можна дати її розчищати. Він одразу назвав прізвище Миколи Васильовича Перцева і повів мене до реставраційної майстерні музею. Перцева ми застали, коли він працював над іконою. Він підвівся і сказав, що за цю роботу з охотою візьметься, але тільки за двох умов: перша – В. О. Пушкар'єв (директор ДРМ) дозволить йому працювати в добре обладнаній реставраційній майстерні музею; друга – робота буде відбуватися під керівництвом Науково-реставраційної ради музею, до якої входили крім співробітників ДРМ також і фахівці з Ермітажу. Пушкар'єв дозволив.

Кожного разу мене викликали на засідання ради ДРМ. Згодом М. В. Перцев здійснив на тих самих умовах реставрацію найдавніших ікон 13 – поч. 14 ст. з колекції НХМУ (Волинської Богоматері, рельєф св. Георгія з м. Маріуполь).

За цей час я заприятелювала з Миколою Васильовичем Перцевим та його дружиною – Іриною Яківною Богуславською.

Певного разу, під час мого відрядження до Ленінграда, я одразу прийшла до ДРМ, на службовій прохідній попросила, щоб мене з'єднали телефоном з Перцевим. Черговий мені відповів: «Такий у нас не працює». Я зніяковіла: «Такого не може бути, Ви щось сплутали!» Він підтвердив: «Не працює!». Тоді попрохала з'єднати мене з Богуславською, вона й розповіла мені що сталося. Учень і шанувальник Перцева – О. О. Рибаків, на той час реставратор у Вологді, три місяці доводив Миколі Васильовичу, що через три роки він піде на пенсію, яка враховуючи мізерну зарплату, буде дорівнювати пенсії прибиральниці. Рибаків домовився з начальством Вологди, що Перцев там отримає посаду головного реставратора міста з гарною зарплатою та цікавою роботою – розчистка фресок 16 ст. в храмі

Святої Софії. За три роки він зможе отримати гарну пенсію. Нарешті Рибак переконав Перцева і той погодився. У вологодському соборі він почав розкривати від олійного перемалювання 19 ст. фрески 16 ст. і пильно спостерігав за наслідками своєї роботи. Як зазвичай розчистка починалася зверху, через деякий час він помітив на фресках ямчугу, тобто висоли, на них виступали кристали солей, які з'їдали поверхню фрески. Це означало, що стіни собору, навіть на висоті, є вологими.

Микола Васильович став досліджувати собор і з'ясував, що вхід дуже заглибився в ґрунт, він помітив, що навколо собору з прилеглої території і так званого «культурного» шару вологість поступає до фундаменту, а звідти – до стін. Він довів, що олійне малярство консервує фрески і що знімати його при такому стані стін є злочин. Перцев кинув все і повернувся додому. Пенсія не так важлива, як збереження пам'яток.

Коли Микола Васильович приїхав до Києва, він відвідав Троїцьку надбрамну церкву Києво-Печерської лаври. Одразу помітив на малярстві позначення крейдою і зрозумів, що це означає, в яких місцях збираються укріпляти нагельми тиньк, який відступив від стіни. Перцев, як лікар, вистукав стіни, запросив лаврського реставратора і переконав його в тому, що нагелі знищать частину живопису, і він стверджує, якщо цей тиньк не відпаде від вибуху Успенського собору, то він стоятиме ще близько 200 років і то Перцев гарантує (наразі пройшло вже більше 60 років). Його девізом завжди було, як в клятві Гіппократа, «Не нашкодь!»

Ті приклади приводяться тому, що зараз більшість реставраторів заробляють, обслуговуючи приватних колекціонерів, їм не потрібна ані науково-реставраційна рада, ані етичні принципи реставратора: вони виконують замовлення колекціонера, а той вимагає лише одного – надати твору «ринковий» вигляд. Вони працюють без обов'язкових для реставратора протоколів, які фіксують весь процес реставрації та супроводжує його фотографіями. Що станеться з тими творами через 10 років – нікому невідомо. Це порушує всі принципи сучасної наукової методики реставрації, є по суті своїй аморальним.

На жаль, це є пекуча проблема сьогодення, яка спонукала мене до написання цих спогадів.



## 22. Оксана Мосендз, аспірантка кафедри ТІМ ХДАДМ (наук. керів. Л.Д. Соколюк)

### Світло в українському живописі початку 20 століття

*Ключові слова: символіка, колір, світло, традиції візантійського іконопису.*

Багатогранність, різноманітність стильових напрямків, практичні та теоретичні пошуки і відкриття, несподівані живописні рішення характерні для українського живопису початку 20 ст. Картини, наповнені світлом, оповиті напівтемрявою, пронизані променем світла або мерехтінням свічки – таке розмаїття світлових рішень допомагало художникам донести до глядача своє світовідчуття, свої емоції, ідеї.

Одним з основних напрямків творчих пошуків Олександра Мурашка була проблема передачі сонячного світла. Пройшовши складний еволюційний шлях від зображення мерехтіння полум'я свічки в «Похоронах кошового» (1900) до передачі потужної енергії сонячного світла в картинах «На кормі. Портрет Жоржа Мурашка» (1906), «Благовіщення» (1909), «Праля» (1914), «Продавщиці квітів» (1917), майстер по праву іменується «художником світла».

Живопис у стилі модерн, в якому працював Михайло Жук, диктує умовність, декоративність в передачі освітлення. Певного джерела світла у його багатьох полотнах немає, він заповнює собою повітряний простір, граючи і переливаючись на поверхнях. Обсяг створюється не півтінню, а насиченістю барвистого тону у картині «Біле і чорне» (1912–1914).

Як представники символізму, Михайло Сапожников та Юхим Михайлов надавали світлу роль символу. Наприклад, у картині «Спить чоловік» (Серія №2, 1917–1924) Сапожников тонким сонячним промінням, що пробивається крізь товщу води, символізує пробудження, продовження життя. Спрямовані до немовлят, райдужні промені, на картинах Михайлова «Золоте дитинство» (1927) і «Крихке дитинство» (1927) (перша і друга частина триптиха «Місячна соната») наповнені радісним відчуттям світлого майбутнього, в той час як остання робота триптиха «Апофеозу» (1927) потонула в мороці дійсності.

Михайло Бойчук поклавши в основу свого монументального живопису традиції візантійських майстрів іконопису, застосовував у своїх роботах головні принципи ікономалярства щодо символіки світла – в іконі Візантії не застосовувалася гра світла і тіні, й неможливо визначити джерела світла: воно рівномірно стелиться площинами. Цей принцип ми бачимо, наприклад, в картині «Сон» (1910), «Плач Ярославни» (поч. 1910-х). Для

позначення опуклих або увігнутих частин обличчя, тіл, драпірування Бойчук використовує характерні для іконопису «пробіли» – «Дівчина» (1910-ті), «Молочниця» (кінець 1910-х).

Творець художнього стилю, що отримав назву кольоропис, Віктор Пальмов, вважав, що основним формуючим елементом картини є колір. Проте на деяких його полотнах, наприклад, «Київський пляж» (1926), ми відчуваємо потужну енергію світлового потоку спекотного сонячного дня.

Олександр Архипенко у своїх живописних роботах, як і в скульптурі, ліпить форми об'ємно, опукло, використовуючи світло, як формоутворюючий елемент – «Модель» (1920-ті).

У кубофутуристичному живописі Олександри Екстер світло дробиться, грає, множиться, додає динамізму, переливається діамантовими гранями – «Мости Парижа» (1912).

Пройшовши етапи творчих пошуків через символізм, імпресіонізм, модерн, Олександр Богомазов прийшов до відкриттів взаємодії світла і кольору у кубофутуризмі та спектралізмі. Потужну енергію світла, створену плямами чистих кольорів, отримує глядач від полотен «Пилярі» (1927), «Праця пилярів» (1929).

Світло, як виражальний засіб, допоміг українським мистцям наповнити художній образ багатим символічним, філософським та емоційним змістом.



**23. Тетяна Ніколаюк, кандидат історичних наук, зав. кафедрою культури і соціально-гуманітарних дисциплін НАОМА, доцент**

## **Атрибуція зображень на монетах Дмитра Донського як доказ його співпраці з Золотою Ордою**

*Ключові слова: нумізматики, мистецтво, улус Орди, васал Дмитро Донський, хан Тохтамиш.*

Як відомо, розвиток монетної справи потребував технічних вдосконалень виробів, а з іншої – їх естетичного оформлення. Останнє потребувало осмислення і мистецького втілення. При цьому будь-яка монета сприймається з кількох позицій: 1) як архів інформації, 2) як грошова одиниця (еквівалент), 3) як символ влади, держави, 4) як цінність (за рідкістю, за вмістом металу) і 5) як витвір мистецтва.

Атрибуція зображень на монетах, відчеканених у Москві впродовж 1381–1389 рр., тобто під час правління Дмитра Донського, доводить факт

існування міцних васальних економічних зв'язків між московським князем та ординською адміністрацією після його перемоги над татарами на Куликовому полі у 1380 р.

Для економічних розрахунків найзручніше використовувати монети. Тому для забезпечення виплати татарської данини у Москві з 1381 р. розпочали карбувати монети на основі московського срібного рубля – злитка.

Уважний розгляд зображень на аверсі та реверсі монет, випущених за часів правління Дмитра Донського, викликає велике здивування: на зворотному боці московських монет можна побачити арабський напис з ім'ям хана Золотої Орди Тохтамиша, а саме: «Султан Абдуллах або Султан Тохтамиш хан, нехай живе довго». Ці написи на московських монетах із вихваленням хана Тохтамиша яскраво свідчать про підлегле становище Дмитра Донського від татарського уряду, оскільки карбування на монетах імені діючих на той час татарських правителів – «царів» – була одним із звичайних виразів васальної залежності Рюриковичів від золотоординських ханів.

Атрибутовано зображення й на лицевій стороні монет Дмитра Донського, які поділяються на декілька типів. Найбільший інтерес викликає малюнок на монетах четвертого типу – на них розміщено мусульманський символ торжества Аллаха – фігуру півня з маленькою зірочкою під ним і кількома кульками під дзьобом.

Таким чином, можна стверджувати, що хан Тохтамиш, для утвердження статусу господаря над Московським улусом, змусив свого васала Дмитра Донського викарбувати на лицевій стороні московських монет образ шанованого в мусульманських країнах півня, а на зворотному боці – мовою Корану, хвальну оду собі.



**24. Ніна Петрук, аспірантка кафедри менеджменту мистецтва ЛНАМ (наук. керів. К.В. Нікітенко)**

## **Сучасний стан історико-культурної спадщини Львова на прикладі Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла**

*Ключові слова: Львів, історико-культурна спадщина, Гарнізонний храм свв.ап. Петра і Павла, візуалізація.*

Архітектура – це літопис людства від давнини і до сьогодення. У сучасному світі в епоху постмодернізму, новітнім технологіям збереження та популяризації культурного надбання нашої держави необхідно нада-

вати особливу увагу, адже знання своєї культури, збереження її традицій свідчить про зрілість нації, її культурну ідентичність та патріотичну свідомість.

Україна – країна безмежно багата історико-культурними пам'ятками, але територія західної України – Галичина є володаркою великої кількості пам'яток мурованого будівництва, що датуються початком 9 ст. Яскравою перлиною є Львів, на території якого знаходиться 2500 історично важливих культурних пам'яток, що становить 55% пам'яток на території країни. У 1998 р. Львів внесено до реєстру Світової спадщини ЮНЕСКО, а 28 квітня 2009 р. на основі експертних досліджень Державної служби туризму і курортів та «Ради з питань туризму і курортів» Львову присвоєно статус культурної столиці України. Основними підставами такої ухвали є 120 храмів, що належать більше 20 різних конфесій, понад 60 музеїв. У місті щорічно проходить близько 100 різноманітних фестивалів.

Однією з унікальних архітектурних споруд Львова є Гарнізонний храм святих апостолів Петра і Павла (чинна церква УГКЦ), більш відомий як костел Єзуїтів. Зведений на початку 17 ст., у стилі раннього бароко за взірцем римської святині Ль-Джезу, будівництвом керував архітектор Єзуїтського ордену Джакомо Бріано. З 1848 по 1939 рр. це був міський гарнізонний храм австрійської армії, потім польської, а тепер української. Після довгих років простою (65 років), 6 грудня 2011 р. – храм отримав нове життя, відбулось урочисте відкриття. На сьогоднішній день храм функціонує, у ньому ведуться одночасно богослужіння і реставраційні роботи

Але він цікавий не лише своєю архітектурою, історією чи внутрішнім оздобленням. Храм святих апостолів Петра і Павла є історико-культурною цінністю міста, він позначений на туристичних мапах Львова і відкритий для туристів. У залах підземеллях святині можна побачити візуалізацію мініатюри храмового комплексу, поруч у залах розміщено пластичні панорами середньовічного міста, готичного та барокового. Саме тут можна ознайомитись не лише з історією храму, але і з історією міста, звичаями та традиціями його мешканців. Також у храмі відкриті хори для відвідувань, де діє відкрита експозиція знахідок, що були знайдені під час робіт у підземеллях. Гарнізонний храм святих апостолів Петра і Павла – це унікальний взірець поєднання культурних традицій і запитів сучасної людини.



**25. Анатолій Погорілий, студент 2 курсу магістратури факультету образотворчого мистецтва і реставрації НАОМА (наук. керів. К. В. Чернявський)**

## Історичні аспекти художньої освіти в Україні другої половини 19 – початку 20 століття

*Ключові слова: художня освіта, художники, художньо-мистецька освіта.*

Розвиток української живописної школи останнім часом викликає інтерес педагогічних науковців. Оскільки осмислення історичної спадщини мистецької освіти та її культурної цінності може слугувати основною передумовою для створення сучасних моделей художньо-мистецьких реформ, то важливо враховувати всі історичні періоди та педагогічні ознаки.

Художня освіта в Україні другої половини 19 – початку 20 ст. має свої особливості в розвитку та становленні, що потребує її розгляду не тільки в історичному аспекті, але й педагогічному.

З початком реформування освіти, в 19 ст. у трьох найбільших містах України – Києві, Харкові та Одесі – українські художники заснували три школи. Київську школу пейзажного живопису представляли С. Світо-славський, В. Орловський, К. Крижицький, В. Менк, П. Левченко та інші. Харківську школу – художники-пейзажисти, серед яких М. Дубовський, К. Первухін, М. Сергій, М. Ткаченко, С. Васильківський та інші. До складу Одеської школи входили такі майстри-пейзажисти: І. Похитонов, Г. Голо-вко, М. Околович, К. Костанді та інші. Ці школи в українському пейзаж-ному живописі вже мали перші ознаки створення спеціальної художньої освіти на Україні. Методика викладання базувалася на розвитку україн-ської малярської традиції попередніх часів у поєднанні з реалістичними сучасними впливами.

У другій половині 19 ст. в Україні виникли перші приватні художні школи. У Києві в 1850 р. вперше було засновано «Публичную методи-ческую школу живописи» Н. Буяльським, що орієнтувалася на західно-європейську методику викладання та розташовувалася в помешканні засновника на Кадетській вулиці. Навчальна програма Н. Буяльського була спрямована на навчання мистецької грамоти учнівської молоді, яка зверталася до образотворчого мистецтва одночасно з оволодінням ін-шою, основної своєї спеціальності.

На початку 70-х рр. 19 ст. на базі Першої Київської гімназії були органі-зовані недільні класи малювання. Вони призначалися для навчання реміс-ників. Представниками недільної школи були В. Тренін та М. Мурашко.

Харківська художня школа М. Раєвської-Іванової (1840–1912) була заснована у 1869 р., однією з провідних тенденцій якої було зближен-

ня мистецтва й індустрії, що диктувалося піднесенням капіталізму в Україні.

Отже, проведений у дослідженні історико-педагогічний аналіз проблеми дозволяє об'єктивно розкрити підґрунтя, на якому розвивалися тогочасні художні школи митців, і створює нові умови для подальшого їх удосконалення й розвитку. Художня освіта в Україні другої половини 19–початку 20 ст. представлена школами, які були зосереджені в Одесі, Києві та Харкові. Такі художньо-освітні заклади надавали можливість розкрити талант багатьох українських художників та втілити педагогічні ідеї провідних педагогів-художників того часу.



**26. Ольга Рижова, кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток НКПІКЗ, м. Київ; Інна Івакіна, завідувача науково-дослідним сектором збереження пам'яток образотворчого мистецтва, книг і документальних матеріалів відділу фондово-наукової роботи НКПІКЗ, м. Київ; Віра Распопіна, завідувача відділом фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ, м. Київ**

## Дослідження ікон з іконостаса церкви Вознесіння Господня 1761 р. містечка Березна Чернігівського повіту

*Ключові слова: дослідження, ікони, Березнянський іконостас, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник.*

В колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (далі –НКПІКЗ) зберігаються ікони з іконостаса церкви Вознесіння Господня містечка Березна Чернігівського повіту: «Благовіщення» (КПЛ-Ж-125), «Різдво Христове» (КПЛ-Ж-126), «Зішестя до пекла» (КПЛ-Ж-123), «Хрещення» (КПЛ-Ж-1786), «Стрітення» (КПЛ-Ж-2258), «Вознесіння» (КПЛ-Ж-124) – праздниковий ярус та «Прпш. Антоній і Феодосій Печерські» (КПЛ-Ж-1849), «Собор Архангелів» (КПЛ-Ж-2357) –намісний ярус.

Значна частина комплексу перебуває у збірці Національного художнього музею України (далі –НХМУ): «Деїсус» (И 178), «Апостоли Матвій і Петро» (И 267), «Апостоли Фома і Варфоломій» (И 176), «Апостоли Юда-Тадей та Яків Алфеїв» (И 177), «Апостол Матвій» (И 172), «Апостол Марк» (И 170), «Апостол Варфоломій» (И 171), «Апостол Фома» (И 174), «Три святителі: св. Іоанн Златоуст, св. Василій Великий, св. Григорій Двоєслов» (И 93), «Гріхопадіння» (И 259).

З 1761 р. і до 1936 р. всі ікони знаходилися в іконостасі церкви; з 1936 р. по 1948 р. перебували у Державному музеї українського мистецтва (нині – НХМУ); у 1948 р. частина ансамблю надійшла до НКПІКЗ.

П. Жолтовський датував іконостас не пізніше 1761 р., тобто часом завершення будівництва церкви (Жолтовський, 1978); О. Оляніна датує ікони центральній частині комплексу 18 ст., а бічні крила – першою третиною 18 ст. (Оляніна, 2011, 2012); Г. Белікова наводить датування всього комплексу кінцем 1760-х рр. (Белікова, 2016).

В рамках складання Експертних висновків на музейні предмети для внесення до Державного реєстру Національного культурного надбання України унікальних музейних предметів співробітниками НКПІКЗ і ННДРЦУ були проведені архівні та документальні (І. Івакіна), огтичні, візуальні, мікроскопічні дослідження, техніко-технологічний аналіз живопису (О. Рижова), фізико-хімічні дослідження проб фарбового шару і ґрунту живопису (В. Распопіна) тієї частини Березнянського комплексу, котра зберігається в колекції НКПІКЗ.

За результатами досліджень виявлено, що ікони «Зішестя до пекла» (КПЛ-Ж-123), «Різдво Христове» (КПЛ-Ж-126), «Хрещення» (КПЛ-Ж-1786) можливо датувати кінцем 17– першої чвертю 18 ст.; ікони «Благовіщення» (КПЛ-Ж-125), «Прпш. Антоній і Феодосій Печерські» (КПЛ-Ж-1849) та «Собор Архангелів» (КПЛ-Ж-2357) – другої третиною 18 ст. та не пізніше 1761 р.

Ікони «Стрітення» (КПЛ-Ж-2258) та «Вознесіння» (КПЛ-Ж-124) цим дослідженням вперше вводяться в науковий обіг і датуються кінцем 17–першої чвертю 18 ст.

Більш раннє датування частини ікон обумовлено наявністю пігменту смальта, який зустрічається в пам'ятках українського іконопису саме з кінця 17 і впродовж першої чверті 18 ст.



**27. Олег Рішняк, керівник відділу реставрації живопису Українського регіонального спеціалізованого науково-реставраційного інституту «Укрзахідпроектреставрація»**

## Проблеми реставрації творів мистецтва в контексті диференціації ціннісних значень

*Ключові слова: пам'ятка, цінність, культурна спадщина, реставраційна діяльність, реставрація.*

Мотиви збереження художніх творів і цінність мистецьких об'єктів для більшості соціальних груп переважно далекі від теоретичних постулатів науки. Вони ґрунтуються не на автентичності чи історичній доку-

ментальності, а на таких поняттях як віра, патріотизм, історична пам'ять, моральний обов'язок, утилітарна функція, особисті естетичні уподобання тощо. Визначальний вплив соціальних чинників на реставраційну діяльність стає все більш очевидним під час вивчення проблем збереження пам'яток мистецтва, що лежать поза музейним простором і знаходяться у власності чи користуванні релігійних громад.

Одним із таких прикладів є збереження давніх вітварів, ікон, скульптур і хоругв із церкви св. Архистратига Михаїла с. Лютовиська (сьогодні Польща) парохіянами церкви Покрову Прсв. Богородиці у с. Лопушанка (Львівщина). Внаслідок обміну територіями між СРСР та ПНР, що відбувся 1951 р., населення багатьох українських бойківських сіл за короткий час було переселено до Одеської області, а споконвічні землі відійшли сусідній державі. Не маючи можливості забрати з собою численні великогабаритні культові цінності, громада с. Лютовиська залишила їх у Лопушанці – сусідньому селі, що знаходилось у межах України. Ці мистецькі предмети і зараз знаходяться в лопушанському храмі, ставши матеріальними свідченнями драматичних подій історії та символом суспільної місії та колективної відповідальності.

Усвідомлення представниками релігійних громад вартості давніх речей нерідко носить гіперболізований характер, призводячи до курйозних ситуацій. Коли 2015 р. пожежею в лопушанському храмі було пошкоджено частину будівлі та декілька ікон з іконостасу, громада не заперечувала проти відтворення втрачених архітектурних частин, але відмовлялася передавати на реставрацію сильно пошкоджені ікони. Основною причиною було побоювання, що після реставрації ікони з їхнього храму потраплять у музей, а повернуті, в кращому випадку, будуть лише спеціально виготовлені копії. Ситуацію вдалось нормалізувати після залучення представників релігійної громади до моніторингу реставраційних процесів та провітницької роботи.

Варто зазначити, що побоювання мешканців віддаленого карпатського села були не безпідставними. Так, реставрація іконостасу з церкви св. Архистратига Михаїла в с. Стара Скварява (Львівщина), що тривала у Львівському музеї історії релігії у 1995–2015 рр., супроводжувалася тривалим конфліктом між музейниками та релігійною громадою. Суть непорозуміння полягала у бажанні окремих науковців залишити іконостас у музеї, незважаючи на вимоги релігійної громади повернути пам'ятку до церкви. Музейники апелювали до великої культурної цінності ікон, частина яких є зразками українського іконопису 16 століття, інша належить пензлю І. Рутковича. Цей конфлікт пробудив широку полеміку, яка засвідчила неоднозначність цінності пам'яток для різних груп суспільства. Питання розглядалось не тільки з позиції збереження культурної спадщини, але й з точки зору права та морально-етичних норм. Резонансна суспільна

дискусія отримала своє логічне завершення, коли на обласному рівні було прийняте рішення про повернення іконостасу на його історичне місце, а церкву в с. Стара Скварява зробити музейним об'єктом – філією Львівського музею історії релігії. Сьогодні іконостас репрезентується у відреставрованій споруді храму, обладнаній засобами протизламного та протипожежного оповіщення, яка використовується і як культова споруда, і як музейний об'єкт. Врахування інтересів усіх зацікавлених сторін позитивно вплинуло на збереження пам'ятки в цілому.

Наведений приклад в українських реаліях є радше винятком ніж загальним правилом. Та все ж описана ситуація на практиці підтверджує правильність світових теоретичних концепцій про необхідність соціалізації реставраційної діяльності, важливість суспільного діалогу, комунікації між фахівцями та користувачами. Сьогодні це надзвичайно актуально на тлі значного за своїми масштабами нищення об'єктів мистецтва, що перебувають за межами музейного зберігання.



## **28. Оксана Садова, мистецтвознавець, реставратор**

### **Монументальне мистецтво церков Галичини на зламі 19–20 століть**

*Ключові слова: монументальне мистецтво, інтер'єр церкви, стінопис.*

Архітектура дерев'яних церков 19 ст. у Галичині продовжувала традицію попереднього часу. Для мурованих споруд утвердилися проекти, розроблені австрійськими архітекторами. Згодом на їхній основі свій варіант українського храму запропонував галицький архітектор чеського походження Й. Вандрушка (1792–1863). Внутрішнє оздоблення переважною більшістю церков було представлено низькопробним малярством та малохудожніми ужитковими речами. Окремі зразки поліхромії, що були виконані на належному рівні, несли відбиток історизму та еkleктики. Давні храми з іконостасами та іконами попередніх віків поновлювалися у відповідності до змінених смаків релігійних громад. Сформовані раніше інтер'єри доповнювалися новими вітварями та образами, а стінописи перемальовувалися. У результаті поставали храми із різностильовим наповненням і творами низької художньої якості. Одним з перших, хто вказав на цю проблему, був художник К. Устиянович (1839–1903), який багато уваги приділяв сакральному мистецтву і був добре ознайомлений з тим, що відбувалося у цілому регіоні. Вирішення ситуації він бачив у зверненні до національної культури.

Збереженням національної культурної спадщини та розвитком українського мистецтва, займався і митрополит Андрей Шептицький (1865–1944), діяльність якого відіграла визначальну роль в осучасненні й розвитку українського мистецтва в загальноєвропейському руслі. Уважно спостерігаючи за тогочасними будівництвом та оздобленням церков, він став ініціатором конкурсу на кращий проект українського храму.

До пошуку нових форм української церковної архітектури взялися архітектори І. Левинський (1851–1919), Василь (1848–1921) і Євген (1885–1951) Нагірні, О. Лушпинський (1878–1944). За основу для нових храмів, що за короткий час у великій кількості з'явилися на всій території Галичини, були взяті традиції давнього українського будівництва.

Наприкінці 19 ст. В. Нагірному вдалось розробити проект церкви, який вдало поєднав об'ємно-планувальну структуру із зовнішнім виглядом. Взявши за основу поширений тип тридільної дерев'яної церкви і давнього мурованого храму, він трансформував їх у чотиристовпну, тридільну, з великою банею споруду, прикрасивши її ззовні характерними зубцями. Незначно видозмінюючи свої проекти, В. Нагірний впродовж життя збудував близько двохсот церков по всій Галичині.

Українські митці також звертали увагу на відсутність мистецького оформлення церковних інтер'єрів, заявляли про занепад монументального малярства та художнього ремесла в наповненні храмів. В. Нагірний писав з цього приводу: «увійдеш до церкви, бачиш дрантыву, поклеєну, сокирою майже обтесану і позоліткою обліплєну роботу, котру доповнено машинними образами на покорченій блясі. Є галерея образів, але рук артиста тут не було». Як один з важливих чинників, що гальмували розвиток національного мистецтва, діячі культури бачили відсутність меценатів. З жалем резюмував І. Труш, що «багатий меценат штуки и Русин – се поняття, котри себе взаємно виключають». Шукаючи вихід, митці одногослоно виступали за повернення до традицій народного будівництва.

На початку 20 ст. в оновленні інтер'єрів українських храмів відбулися зміни. До цього процесу долучилися художники Т. Копистинський (1844–1916), Ю. Панькевич (1863–1933), М. Сосенко (1875–1920), Ю. Буцманюк (1885–1967), П. Холодний (1876–1930), Ю. Магалецький (1876–1935), М. Осінчук (1890–1969), П. Ковжун (1896–1939), А. Демкович, В. Коцький та інші.



29. Ірина Сафонова, кандидат педагогічних наук, заступник завідувача кафедри гуманітарних дисциплін Інституту практичної культурології та арт-менеджменту, доцент НАКККіМ

## Класифікація хрестів (крижів) як центрального об'єкта ставрографічної науки

*Ключові слова: хрест (криж), хрести-тільники, хрести-енколпіони, хрести на престольні, за престольні, виносні та ін.*

**Я**кий вид хреста (крижа) є правильним? Чи може хрест бути прикрасою? Щоб відповісти на ці запитання, варто звернутися до історії хреста.

Головний символ християнства має велику кількість різновидів.

Косий або в більш пізньому найменуванні, Андріївський хрест, являє початкову букву імені Христос у її найпростішому графічному зображенні і є основою для подальших більш складніших монограм.

Грецький або квадратний хрест. Чотирикутна форма з рівними кінцями. Такого типу хрести існували в багатьох дохристиянських культурах і були в першу чергу застосовані Церквою для вияву ідеї християнської трансформації світу.

Латинський хрест. Чотирикутний хрест, у якого вертикальна лінія довшою горизонтальною. Ця форма більшою мірою виражає Розп'яття як рятівну Жертву Христа. За панівними у Церкві переказами, хрест, на якому помер Спаситель, був чотирикутний. Він і стає символом християнства, як в грецькому, так і в латинському варіантах. Відзначимо, що прийняті в церковній археологічній науці назви грецький та латинський хрест, не показують про його приналежність, а лише визначають його пропорції.

З давніх часів був звичай – носити хрест на своєму тілі, такі крижі називали «тільниками». У Київській Русі з домонгольського періоду відомі хрести-тільники невеликих розмірів, які були призначені для носіння під одягом; наперсні хрести; хрести-енколпіони, які містять частинки святих мощей; хрести на престольні, за престольні, виносні та ін.

В археологічних розкопках знайдено велику кількість чотирикінцевих хрестів-тільників 11–12 ст., виготовлених з металу або каменю, зокрема, бурштину. Їх форми різноманітні. Крім найпростіших, зустрічаються хрестики із закрутленими, розширеними, ромбічними, трьохлопасними кінцями, з додатковими перехрестям на кінцях, з круглим, квадратним або ромбічним середохрестям, а також хрестики типу «процвівшого» хреста з вихідними завитками.

У 4 ст. зображення хреста заповнили храми і житла, ними прикрашали предмети домашнього вжитку та військові убори, предмети

сакральні і навіть побутові, на підтвердження цього св. Іоанн Златоуст писав: «...хрест знаходиться всюди у славі: на будинках, на площі, на самоті, на дорогах, у горах, на пагорбах, на рівнинах, на морі, на корабельних щоглах, на островах, на ложах, на одязі, на зброї, на бенкетах, на посуді срібному та золотому, на дорогоцінному камінні, на настінній живописі...так усюди все оплює цей дивовижний дар» (св. Іоанн Златоустий; Повне зібрання творінь святителя Іоанна Золотоустого. – К.: Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2009. – Том 2. Книга 1. – 347 с.). Без сумніву, св. Іоанн Златоустий говорить про чотирикінцевий хрест, про найпростішу форму хреста, бо інші види хреста тоді ще не були відомі.

Але з розвитком християнської культури урізноманітілися і форми хреста. Поряд з грецьким (рівнокінцевим) з'явилися хрести: латинський (з подовженим нижнім кінцем), андріївський (х-образний), шести- і восьмикінцевий, «процвівший» тощо.

У Київську Русь хрест прийшов з прийняттям християнства і став, перш за все, предметом особистого благочестя. Хрест-тільник надягали на шию під час хрещення і він залишався з віруючим до кінця життя.

Види хреста як культурного знаку:

- 1) живописні (на фресках, іконах, мозаїках);
- 2) графічні (графіті, різьблення на дереві, камені, металі тощо);
- 3) об'ємні (з металу, шкіри, дерева, каменю, кістки, бурштину, перламутру тощо).

Таким чином, розглянута еволюція хреста у вітчизняних та зарубіжних ставрографічних звичаях на прикладі лише деяких його різновидів дає нам можливість доторкнутися до зовнішнього боку ставрографічної традиції і частково розглянути типологізм хреста (крижа).



**30. Світлана Стець, завідувача сектором наукової роботи Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького**

## Ян Станіславський в історії українського мистецтва

*Ключові слова: український, польський живопис, Ян Станіславський.*

Ян Станіславський (1860–1907) – головний представник модерну в європейському пейзажному живописі не отримав належної оцінки співвітчизниками в Україні. Хоча в українських енциклопедичних виданнях зазначають, що він і український художник (в силу народження

в Україні, українських краєвидів та учнів), проте у сучасних виданнях про польську культуру в Україні його трактують як польського митця. Ознайомлення з біографією художника та його творчим спадком дають право корегувати такі погляди.

Не цурався свого українства. У колі своїх учнів, як згадував І. Труш, відкрито говорив, що він «напів поляк – напів русин». Через народження в містечку Вільшана Київської губернії і через те, що його батько Антон Григорович Станіславський (1817–1883), виходець з дрібношляхетської родини колишніх адміністраторів магнатських маєтностей Браницьких, був українцем, свою поезію писав українською. Навчався у василіанській школі в Каневі, в університеті в Києві, став професором права. Мати Кароліна з Ольшевських була донькою польського патріота. Перші навички в малярстві отримав від старшого приятеля Є. Вжеша (1853–1917), названого «пейзажистом України». Унікальний юнацький автопортрет Я. Станіславського з колекції ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького виник у ході таких занять. У ранніх творах обох художників помітними є використання схожих мотивів незайманої природи, сільської ідилії, щирість й поетичність вислову, збіжність в композиційній та колористичній побудові. Невеличкі сонячні краєвиди України принесли Станіславському першу славу в Парижі на виставці салону du Champ de Mars в 1890 р.

Був пов'язаний з Київською рисувальною школою М. Мурашка, належав до засновників КТХВ (секретар з 1893 р.). Доктор математичних наук (перша освіта) повністю віддався малярству. У пошуках нових художніх якостей вчився у Варшаві, Кракові, понад 10 років у Франції, в подорожах по Європі. В Україні старався активізувати мистецько-культурне життя. Але старше покоління експонентів виставок КТХВ і ТПРХ, дійсним членом якого він був, дотримувалося засад реалізму і неприхильно ставилося до нового. Не було реципієнтів модерного мистецтва. Щасливим випадком для польської культури стало отримання Я. Станіславським постійного місця праці – посади професора в класі пейзажу в Кракові. Там знайшлося чимало учнів і адептів (понад 60) його художнього способу передачі особистісного стосунку до природи й спонтанного вміння вловити у її мінливості метафізичну сутність буття.

У музеях України зберігається багато творів Я. Станіславського. У ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького – 29 картин: «Дніпро під Києвом» (знаний вигин ріки, відтворений неодноразово ним і Трушем як імпресіоністична реєстрація миттєвих природних змін кольору й освітлення і з глибинним розумінням символічної значимості Дніпра в культурі українців), «Сад з яблунею. Біла церква», «Синява над Россою», «Михайлівський собор у Києві», «Поле капусти», «Будяки» – це все краєвиди України,

куди він, долаючи тисячі кілометрів, повертався знову і знову. Високо піднесений поляками на міжнародному рівні як польський художник, Ян Станіславський в Україні (знаний колись як Іван Антонович) заслуговує не меншого пієтету, адже його твори, за Зеноном Пшесмицьким, «співають як українські думи».



### 31. Ірина Чехут, науковий співробітник «Музею-заповідника “Підгорецький замок”», ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького

#### Підгорецький замок та східне мистецтво (Китайський кабінет)

*Ключові слова: китайський кабінет, інтер'єр, декор, розписи.*

Одним із найгарніших залів у Підгорецькому замку можна вважати Китайський кабінет. Це одне з найменших замкових приміщень мало багате оформлення: три монументальні портали та камін з чорного мармуру, оздоблені гербами Конецпольських, підлога кабінету виконана з покладених шахівницею листів білого, червоного та чорного мармуру, а стеля була оздоблена розписами (відповідно до опису 1717 р.). На стелі, в близькому до квадрату центральному полі, знаходилось зображення Юнони, у бічних полях – Венера, Феміда, Мінерва і Пакс. Крім цього у малих округлих полях розміщено образи чотирьох стихій (Палаючий дім, Фонтан, Лежачі воли, Два птахи).

У 1727 р. стіни кабінету повністю обшиті панелями з пластичною декорацією на чорному тлі, що наслідувала китайський лак, і представляла пейзажі (також морські), загальні сцени, квіти і птахи. Її творцем був Юзеф Роговський. З того часу кабінет отримав назву Китайського, яка вже згадується в інвентарному описі 1729 р. разом з інформацією про п'єд, розміщений по сусідству з каміном.

Виникнення китайського вистрою кабінету було одним з перших заходів у сфері нового аранжування інтер'єрів Підгорецького палацу, ініційованих Жевуськими та реалізованих протягом останнього періоду життя гетьмана Станіслава Матейуша.

Відомо, що запозичена на Сході техніка лакових розписів протягом 17 ст. поступово асимілювалася у Європі, а на рубежі 17 і 18 ст. отримала широку популярність. Замовляючи свій Китайський кабінет, Станіслав Жевуський пішов за добре відомою на Заході модою.

Інвентарний опис з 1768 р. згадує у Китайському кабінеті шість шафок (у тому числі одну пофарбовану у червоний колір, яку називали

“китайською”), 6 крісел з малиновим оббиттям, 6 “китайських” розкладних столиків, а також 2 англійські годинники у шафках “фарбовані в аквамаринний колір китайською тьмяною фарбою із золотом”. На згаданій китайській шафці стояло 5 бронзових фігурок, а на карнизах дверей 18 гіпсових “позолочених” панянок. Крім цього, у кімнаті знаходилося приблизно 30 посудин і фігурок із саксонської і китайської порцеляни. Помітно, що підбір облаштування мав підкреслювати характер інтер'єру, проте меблі окреслені як китайські, були європейськими імітаціями. У 1768 р. у кабінеті знаходилися також 12 випадково підібраних картин, серед них були релігійні, міфологічні, загальні зображення, а також пейзажі та натюрморти.

З кінця 19 ст. у кабінеті і далі знаходилися китайські столики та годинники, ті самі, що й у попередньому столітті, натомість додалися спінет і кедрова японська шкатулка після королеви Марії-Казимири, дитячий китайський письмовий столик, канапа і плетені з очерету крісла, мольберт і наближувач. Подібне аранжування (без картин на стінах) зберіг і Рудольф Менкицький у міжвоєнний період.

У Польщі орієнтальний підгорецький інтер'єр належав до найперших зразків у своєму роді.



### 32. Агнета Шашкова, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Т.Р. Тимченко)

#### До питання атрибуції ікон жертovníка Церкви Покрова Пресвятої Богородиці (Пріорка, м. Київ)

*Ключові слова: І. С. Їжакевич, іконопис, атрибуція, жертovníк, авторство, співпраця.*

І. С. Їжакевичем у 1943–1945 рр. було створено ікони для церкви Покрова Пресвятої Богородиці. Дата створення була підтверджена підписом зі зворотної сторони ікони «Покрова» на металі (1943 р.), що було виявлено під час її реставрації на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА. Також до ікон, що були написані у цей самий період, відносимо ікони жертovníка з вівтарної частини храму. За повідомленням О. В. Лопухіної («Покровская церковь на Приорке (к 110-летиюю дня основания)», 2016 р.), дослідник Д. Назаренко на задній його стіні виявив табличку з написом: «Жертвеник сооружен в сентябре месяце 1945 г. Работали мастера: П. Антоненко, Г. М. Петров. Писанные иконы заслуженным деятелем искусств И. С. Ижакевичем».

Нами було проведено дослідження ікон Покровської церкви із залученням макрофотозйомки; В.І. Цитовичем була вперше проведена фотофіксація ікон в інфрачервоному випромінюванні, у тому числі ікон жертovníка, які досі були недоступні для вивчення.

За результатами дослідження ікон жертovníка було визначено, що в центрі знаходиться ікона «Розп'яття» (90x50 см), справа та зліва, відповідно, – «Моління про чашу» та «Різдво» (обидві 90x30 см). Всі три ікони, як і більшість ікон Покровської церкви, були виконані на фанері.

В іконах упізнається характерне для І. Їжакевича композиційне рішення. Зокрема, ікона «Різдво» написана за одним композиційним зразком з однойменним стінописом Трапезної церкви Києво-Печерської лаври. При цьому в іконі «Різдво», єдиній серед трьох ікон жертovníка, було помічено ознаки співавторства І. Їжакевича та іншого художника (очевидно, його учня Ф. Коновалука). Так, зображення херувимів, за нашими спостереженнями, написано в іншій манері й менш вправно. Подібне співавторство, при якому учневі доручалось виконувати другорядні частини ікони, визначено нами в деяких інших іконах храму на Пріорці (у нижній частині тла та у окремих другорядних фрагментах згаданої вище ікони «Покрова» на металі).

Загалом, живописна манера ікон жертovníка відповідає манері І. Їжакевича. В іконах простежується легкий малюнок м'яким олівцем. Поверх малюнку здійснений підмальовок в техніці гризайль, далі було виконано основний пропис. Для другорядних фрагментів іконописець використав напіввідку фарбову суміш та завершив їх майже за один сеанс. Головні зображення були написані майстерно, більш щільною фарбою, з ретельною проробкою деталей.

За сукупністю ознак, ікони жертovníка церкви Покрова на Пріорці були віднесені нами до авторства І. Їжакевича. Проте, херувими в іконі «Різдво» були написані іншим художником, ймовірно, його учнем Ф. Коновалуком.



### 33. Оксана Широка, аспірантка кафедри ІТМЛНАМ (наук. керів. Р.Р. Косів)

## Сюжет «Навернення Савла» в українському мистецтві 17–18ст., як самостійна композиція та частина іконографії акафіста Христа.

*Ключові слова:* «Навернення Савла», апостол Павло, Акафіст Христа, гравюра, стінопис, українське мистецтво, західноєвропейське мистецтво.

Сюжет «Навернення Савла» в українському мистецтві 17–18 ст. як самостійна композиція втілений у гравюрі та стінописі. Композиція відображає епізод навернення Савла або Павла на шляху у Дамаск, описаний у Діяннях апостолів (9, 1-30). Савло – це юдейське ім'я (з іврити – «випрошений», «вимолений»), що підкреслює етнічну приналежність, друге, латинське – Павло (лат. Paulus або Paullus, «малий») вказує на римське громадянство. Майбутній апостол зображується падаючим з коня. Він втрачає зір від променя світла, спрямованого на нього самим Ісусом (часто зображується у хмарах, сегменті неба). Композиція набула особливої популярності у західноєвропейському мистецтві 15–18 ст. у католицькому та протестантському середовищі та вперше з'явилася в українській гравюрі на початку 17 ст. Цей сюжет відображений у самостійних композиціях гравюр окремих видань, наприклад, «Апостол» (Львів, 1639 р.), «Апостол» (майстер Федір, Київ, 1695 р.). Крім постаті апостола, що падає з коня, українські гравери часто втілюють два міста: Єрусалим – з якого вирушив апостол та Дамаск – куди прямує Павло із групою воїнів. В українських циклах Акафіста Христа 17–18 ст., ілюструючи 11-й ікос, цей сюжет представлений у стінописі храму св. Юра у Дрогобичі (1659–1666 рр.) та у циклах гравюр Акафіста Христа до видань кириличного друку починаючи від 1663 р. («Акафісти», Київ, 1663 р.). На думку дослідників «Навернення Савла» у стінописі храму св. Юра у Дрогобичі є близьким до київських гравюр, створених у 1620-х рр. (наприклад, гравюра, «Навернення Савла», видання «Бесіди св. Івана Златоуста...», Київ, 1624 р.). Попри чітко сформований з 15 ст. у ряді молінь українських іконостасів іконографічний образ Павла – чоловіка низького зросту у довгій туніці та плащі, з темною, короткою бородою, високим чолом та характерними атрибутами – мечем або книгою у руках, – у композиції «Навернення Савла» апостол виглядає інакше. Якщо на гравюрах та у стінописі 17 ст. Павло постає, як тогочасний міщанин то на у мистецтві 18 ст. образ апостола набуває історичної достовірності – зображується одягненим, як римський

воїн, легіонер, який мав переслідувати християн або в обладунку воїна 18 ст. Таким чином у цій композиції простежується домінування реалістичних тенденцій над сталими особливостями іконографії апостола Павла.



**Олександра Щепанова, студентка 2 курсу магістратури кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА (наук. керів. Н.М. Ревенок)**

## **Дослідження та атрибуція скіфського акінаку**

*Ключові слова: скіфи, акінак, холодна зброя, сплав на основі заліза.*

У 2020 р. до навчально-творчої майстерні реставрації скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА було передано скіфський акінак з приватної колекції, виготовлений у техніці лиття та кування. Пам'ятка представляла собою короткий меч, що складався з 6 фрагментів, з наявним серцеподібним перехрестям та пласким навершям у вигляді бруска, звуженого до країв. За типологічними ознаками пам'ятка належить до холодної зброї, за функціональною типологією – ударно-колюча клинкова холодна зброя. У процесі проведення візуального та оптико-фізичного дослідження було виявлено, що акінак виготовлений зі сплаву на основі заліза. Стан збереженості пам'ятки поганий з наявними втратами. Поверхня предмету вкрита шаром корозії заліза з ґрунтовими нашаруваннями. У процесі реставрації було виявлено, що клинок мав декілька дол.

За дослідженнями істориків та археологів акінак з'явився на Північному Кавказі та отримав широке поширення серед населення степових районів приблизно у 7–4 ст. до н. е. Крім скіфів акінаки також широко використовувалися племенами персів, масагетів, саків, аргіпеїв.

Типовий скіфський акінак має довжину 35–45 сантиметрів й двосторонній клинок та відрізняється відмінними колючими властивостями, а також достатньою масою (до двох кілограмів) для нанесення ударів. Доли, зазвичай, були відсутні, але у даному акінаку вони були виявлені. Також характерними є серцеподібне перехрестя й плоске навершя у вигляді поперечного короткого бруска або півмісяця. Як правило, акінаки були тришаровими: середня його частина виготовлялася з високовуглецевої загартованої сталі, а дві щоби – з більш м'якого заліза, що сточувалося в першу чергу. Через це в процесі експлуатації акінак мав

властивість самозаточуватися. Наш акінак є елементом так званої скіфської тріади – комплексу предметів, характерних для культури скіфів.

Серед скіфів акінак був показником статусу людини в суспільстві, відмінною рисою військових аристократів та повідомляв про належність до того чи іншого військового стану. Якщо у 5 ст. до н. е. вони були відомі в основному серед осілих народів Близького й Середнього Сходу, то в більш пізній час його зображення були знайдені на різних предметах, що відносяться до держави ахеменідів. Отже, досить довгий час акінаки були поширені практично по всій Центральній Азії.

Таким чином, дослідження та реставрація скіфських акінаків є досить цікавою темою в аспекті нових наукових досліджень та є актуальною проблемою для їх зберігання, вивчення та публікацій.





**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Платонівські читання. Секція 2.2 (2020-11-21 at 01:09 GMT-8)\*

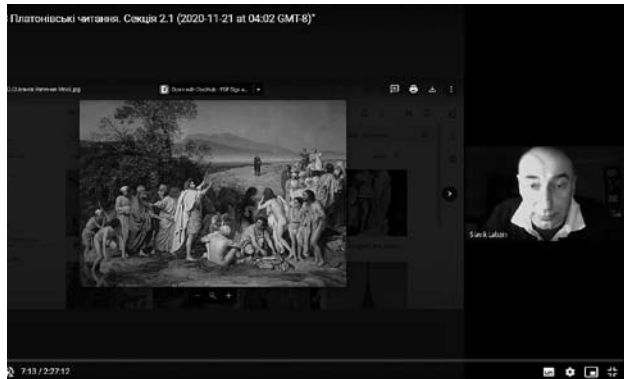


## Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**Керівники:** кандидат мистецтвознавства, в.о. завідувача кафедри сценографії та екранних мистецтв НАОМА, доцент Ю.В. Майстренко-Вакуленко; випускниці аспірантури кафедри ТІМ НАОМА Марина Володимирівна Стрельцова, Валерія Євгеніївна Пітеніна, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА Наталія Ігорівна Корчина

1:10:33 / 2:42:17

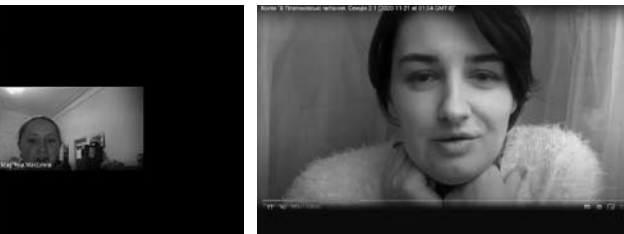
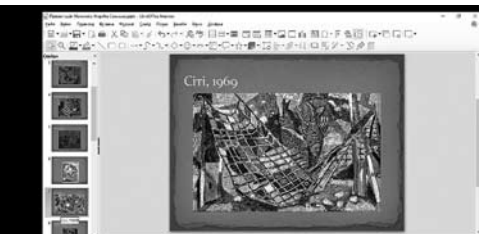
**1. Ганна Андрес, кандидат історичних наук, доцент кафедри ТІМ НАОМА**



## Музеї при навчальних закладах. Історія питання та значення в освітньому процесі

*Ключові слова: музей, навчальний заклад, освітня функція, становлення.*

Музеї у складі навчальних установ мають вагомую роль у освітньому процесі. Значення таких музеїв змінювалося і переоцінювалося в зв'язку із історичними та політичними процесами. Дослідниця Т. Юренева стверджує, що попередниками музеїв при навчальних закладах стали приватні природничо-наукові кабінети, лідером по кількості яких стала Італія у 16 ст. Університети швидко відкривалися в усіх країнах світу, ставали основними центрами підготовки фахівців різних профілів. Особливої експериментальної бази потребувало вивчення природничих і точних наук – саме це стало основою формування університетських зібрань з метою освіти та ґрунтовних наукових досліджень. Приватні колекції, за заповітом власників, часто також переходили до навчальних закладів.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

С. Муравська своїми дослідженнями історії українських музеїв при навчальних закладах підтверджує факт їх розвитку в загальноєвропейських традиціях. Перші відомості про колекцію, яка використовувалася для навчальних та дослідницьких потреб у навчальних закладах вищого типу на території сучасної України, відносяться до межі 18–19 ст. Найбільший розквіт музеїв і збірок університетів відбувся у 19 ст. Активна діяльність по формуванню музеїв при навчальних закладах була перервана 1914 р.

Почався період перепідпорядкування музеїв ідеологічному контролю партійного керівництва. Ці тенденції вплинули на музеї при навчальних закладах, які поступово перетворюються із допоміжного структурного підрозділу в навчальному процесі на суто пропагандистські структури.

У 50-х–70-х рр. 20 ст. масово створювалися музеї при школах. Переважно, це були військові кімнати, що представляли сторінки історії революції та Другої світової війни, меморіальні або краєзнавчі кімнати, сформовані із науково-допоміжного матеріалу. В навчальному процесі експозиції фактично не використовувалися, вони слугували презентацією діяльності школи із патріотичного виховання.

Музеї у складі навчальних закладів припиняють виконувати навчальну функцію. Цей підхід вплинув на розуміння ролі музеїв у навчальних закладах у радянський період та частково існує і до сьогодні. Однак, між університетськими музеями та шкільними є суттєві відмінності. Колекції музеїв при закладах вищої освіти формувалися і розвивалися еволюційно, з урахуванням власної специфіки та потреб навчального процесу і трансформувалися із змінами самих установ, що позначалося на складі їхніх зібрань.

Сучасні умови поставили перед музеями при навчальних закладах питання змін та розширення традиційних форм роботи, переосмислення наявних колекцій, впровадження нових форм освітньої діяльності. Особливо роль і значення цих музеїв у освітньому процесі підвищилася у період пандемії. Функції таких музеїв розширюються за рахунок педагогічної діяльності, публікацій, конференцій, он-лайн проєктів, вебінарів тощо, що популяризує їхню діяльність та спрямоване на відродження первинної функції – активної участі у навчальному процесі.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**2. Надія Бабій, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва ПНУ ім. В. Стефаніка**

## **Перформанс як практика врегулювання соціокультурного ландшафту сучасного міста**

*Ключові слова: соціокультурний ландшафт міста, performance art, performing arts, performance studies.*

Популярність перформативних практик в Україні неочікувано зростає другої декаді 21 ст. Незважаючи на узагальнення та спрощення лінгвістичного перекладу, різноплановість трактування терміну в різних соціальних групах, незмінним залишається його комунікативне призначення. Щоразу сприйняття акції кожним із учасників виключно індивідуальне, як індивідуальною є й демонстрація автором перформансу. Процес занурення у практику дозволяє розвивати яву, краще орієнтуватися у просторі, оперуючи не лише видимими формами, але і прихованими змістами. Ці навички надзвичайно важливі для суспільства 21 ст., що перебуває у пришвидшеній реальності.

Перформанс декларує «чисте мистецтво», звільнене від комерційної та інституційної догми, одночасно практикування вивільняє із нав'язаних норм поведінки та суспільних правил. Дослідження цієї мистецької практики актуальне для різних освітніх, суспільних та культурних програм: performance studies розглядається як антропологічна дисципліна багатьма науковцями європейських та американських університетів та коледжів; performance art та інші форми акціонізму є предметом дослідження навчальних дисциплін окремих філософських та культурологічних факультетів українських університетів, кафедр академії мистецтв в Києві та Львові, культурних центрів та галерей, створених як мистецькі лабораторії.

Перформанс у 21 ст. перетворився на поняття-метафору. Його ідентифікація достатньо умовна та розмита, що пояснюється розширенням сфери впливу перформансу із мистецтва на площину загальної культури. За своїм генезисом він ігнорує загальноприйнятні норми поведінки, естетичні правила. Він руйнує границі між художником та глядачем, відсилає присутніх до споглядання першопричини інстинктивної поведінки, чим зближується із архетипами, ритуалами. У загальному контексті перформанс є практикою стирання кордонів між будь-якими розрізненими соціальними просторами, тож є феноменом культури глобалізованого суспільства.

Перформанс є реакцією, часто критичною, на соціум. Performance studies – важлива дисципліна, що може бути корисною для усіх культурних груп. Художники та театральні, танцюристи у цьому навчанні розви-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

вають свої інтуїтивні здібності, шукають прихованих змістів у звичних предметах та діях. Антропологічні польові дослідження перформансу дозволяють порозумітися розрізненням світовим культурам, чи критично оцінити власну поведінку.



**3. Наталія Белічко, кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри ТІМ НАОМА**

## Кіноплакат у творчості Віктора Бистрякова

*Ключові слова: кіноплакат, Віктор Бистряков, плакатний образ фільму, узагальненість графічної мови.*

Робота в галузі кіноплакату часто залишалася поза увагою дослідників творчості українських митців. З огляду на час найпоширенішого побутування друкованого плаката, а саме 20 ст., зазвичай висвітлювався доробок художників у політичному плакаті, який торкався значимих соціальних тем. Натомість, робота над кіноплакатом вважалася прохідною, можливо, й з огляду на короткочасність його існування – виключно на період демонстрування художнього фільму на екранах кінотеатрів. Віктор Бистряков, знаний живописець і графік, заслужений діяч мистецтв України, професор, неодноразово звертався до мистецтва плакату. Зокрема, відомі такі його роботи, як «Рафаель Санті» (1970), «Григорій Сковорода» (1972), «26.04.86 р. (Чорнобиль)», «Від того, як ти живеш, як працюєш, залежить майбутнє всього нашого суспільства» (обидва – 1986), «Вершник лихий – результат роковий» (1988), «Київ та кияни» (1988), «Відбудуємо Успенський собор» (1989). У творчому доробку майстра, окрім соціальних плакатів, є й кіноплакати, зокрема, до фільмів «Зникнення» та «Пил під сонцем», створені 1978 р. Обом плакатам притаманна лаконічність й узагальненість графічної мови, скупий колорит, побудований на співставленні лише двох основних тонів, фокусування уваги на зображенні образів головних героїв. За такої художньої небагатослівності, митець акцентує найголовніші деталі, що надають вірні асоціативні уявлення щодо змісту рекламованих фільмів.

У художньому фільмі «Зникнення», що присвячений пошуку скіфських скарбів, дія розгортається на тлі складних життєвих обставин головного героя та завершується його трагічною загибеллю. Саме на цьому образі сконцентрував увагу В. Бистряков, доповнивши аркуш зображенням предметів скіфського золота. Драматичну напруженість посилює співставлення кольорів зелених курганів на тлі темно-червоного горизонту.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Фільм «Пил під сонцем» присвячено воєнним історичним подіям початку 20 ст. У даному плакаті саме колір отримав головне змістовне навантаження. Зокрема, на тлі аркуша, в якому художником застосовано різні відтінки червоного, промальовано графічну карту битви із слідами від куль, а також зосереджено увагу на протистоянні двох головних персонажів кінокартини. Натомість нечисленні додаткові предмети, обрані митцем для створення плакатного образу фільму, дали чітку прив'язку до подій громадянської війни на теренах Росії.

В. Бистряков в мистецтві кіноплакату продемонстрував головні засади свого художнього бачення – уміння виділяти найхарактерніші деталі в образному контенті, надавати кольору змістовного психологічного навантаження, а відтак, створювати виразні й оригінальні в своїй лаконічності твори.



**4. Юлія Бердіярова, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ  
НАОМА (наук. керів. О.А. Лагутенко)**

## «Паризький слід» у творчості Михайла Гершенфельда

*Ключові слова: одеські художники, довоєнний модернізм, М. Гершенфельд, «одеські парижани», одеське об'єднання «Незалежних».*

Михайло Гершенфельд (21.03.1880, Одеса – 16.03.1939, Одеса) – одеський художник модерніст, засновник об'єднання «Незалежних», учасник Салонів Володимира Іздебського, критик, лектор та викладач. Його вплив на художнє життя Одеси на початку 20 ст. не піддається сумніву. Він одним з перших хто наважився реорганізувати художню освіту в місцевій рисувальній школі та заснував власну Вільну академію мистецтв. Учасників об'єднання преса іронічно називала «одеськими парижанами». Цей термін закріпився за ними й у сучасному мистецтвознавчому полі, але втрапивши своє іронічне значення, вказує швидше на походження багатьох художніх мод та тенденцій, що розвивалися в колі цих художників.

Його паризький досвід освіти та участь у виставках Товариства незалежних художників мав суттєвий вплив на формування Гершенфельда як художника, його смак, естетичні вподобання. Упродовж років перебування у Франції Гершенфельд перебував під впливом художників імпресіоністів, неоімпресіоністів та модерністів. Твори 1907–1909 рр. із приватних колекцій дозволяють відслідкувати вплив на його ранній період творчості таких художників, як Жорж Сьора та Поль Синьяк, а також захоплення

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

технікою пуантилізму. Аналізуючи назви робіт, представлених на паризьких Салонах, можливо простежити його пересування Францією та відзначити окремий період, що належить часу перебування в Пон-Аван.

Після повернення до Одеси 1909 р. починається новий період творчості Гершенфельда, позначений активною просвітницькою діяльністю. Упродовж першої та другої декади 20 ст. він реорганізовує та створює власні освітні проекти. У рамках виставкових проектів Одеських «Незалежних», де Гершенфельд виступав одним із організаторів, він займається просвітництвом, читає лекції, присвячені сучасному європейському мистецтву. Також паризький досвід вплинув і на те, як він формуватиме програму Вільної Академії витончених мистецтв, яка була організована за принципами приватних паризьких академій, де свого часу навчався сам художник.



**5. Людмила Богайчук, старший викладач кафедри теорії і методики декоративно-прикладного мистецтва та графіки ХГФ ПНПУ ім. К. Ушинського**

## **Художньо-естетичний характер декоративних творів в дизайні текстилю**

*Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, текстиль, дизайн, естетика.*

Колірний зміст і художня форма гармонічно поєднуються один з одним, його наповненість сильніше збуджує наші естетичні почуття. Декоративне мистецтво характеризують сила впливу на духовне життя суспільства, нерозривний ідейно-естетичний зв'язок з сьогоденням. Твори декоративно-прикладного мистецтва мають можливість не тільки відображати, використовуючи специфічну для них художню мову, а й наповнювати естетичними цінностями навколишню дійсність. Вони знаходяться поруч з людиною щодня, щогодини і, отже, повинні нести глибокий зміст, бути невичерпним джерелом естетичних переживань, емоцій. Ідейно-емоційний зміст твору є головним критерієм його цінності, що ще більше підкреслює значення художності.

Вивчення традиційної народної культури, її самобутності, виявлення та розшифрування сакрального змісту залишених нам творів мистецтва, осмислення надбання – одна з актуальних задач сучасності. Художні засоби створення декоративних виробів в техніці батік, як найкращого способу втілення власних ідей, які ґрунтуються на свідомому синтезуванні на-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

бутого досвіду, еkleктичному розумінні форми та образу, представляють собою цілий комплекс почуттів, ідей, поглядів. Це свого роду духовна освіта, яка характеризує естетичне відношення людини та суспільства до дійсності. Сучасні дизайнери активно включають цю техніку в свої колекції, таким чином, цей вид мистецтва набуває як художньо-естетичного, так і утилітарного характеру.

Народне декоративно-прикладне мистецтво є унікальним у вирішенні завдань як художнього, так і особистісного розвитку, громадського і духовного становлення майбутнього фахівця, підростаючого покоління. Творче самовираження сприяє емоційній свободі, усвідомленню особистісної ваги. У зв'язку з цим все більшої практичної значущості набуває залучення студентів до творчої діяльності засобами народного мистецтва, створення необхідних умов для формування творчої активності.

Вплив народного та сучасного мистецтва на роботи сучасних художників, як закордонних так і вітчизняних, які працюють над розписом тканини, відчутний в їх композиції і тематиці. В їхніх творах мистецтва можна відзначити: детально продуману пластику зображення, сміливі композиційні та колористичні рішення, еkleктику стилів як в народних так і в сучасних мотивах, інноваційні погляди та кардинально нове смислове та філософське навантаження твору.

Інноваційні підходи в сучасному текстилі можна визначити, проаналізувавши 9 міжнародну бієнале мінітекстилю «Скіфія», яка проходила в м. Івано-Франківськ. Вражає різноманітність технік, які було застосовано: сучасна вишивка, в'язання, плетіння, папір ручного виготовлення, звалювання, склеювання, шиття, ткацтво, квілт, аплікація, батік, шиборі, авторські техніки (всі техніки не перелічити). Цікавлять проблеми пізнання властивостей і особливостей матеріалу, взаємодія об'єму та простору. Поєднання традиційних образів та авангардних сучасних тенденцій. Це свідчить про живучість традиції, яка не зникає з появою нового, а співіснує з ним у нових формах.

Світовий дизайн так швидко крокує вперед, що бути в тренді без наполегливої роботи в своєму розвитку, формуванні майбутнього фахівця не можливо.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**6. Михайло Бокотей, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри художнього скла ЛНАМ**

## **Особливості застосування термінологічно-понятійного апарату в студійному художньому склярстві**

*Ключові слова: художнє скло, мистецтвознавча термінологія, міжнародний рух студійного скла.*

**М**іжнародний студійний рух став ключовою добою в новітній історії мистецтва скла. Ідеологія руху полягала в ліквідації культурної ієрархії між образотворчим мистецтвом і декоративно-прикладним мистецтвом, пропагуванні поваги до унікального авторського об'єкта з декоративним, образним чи ідейним навантаженням. Рух студійного скла спричинив появу нового поняття в сучасному мистецтві – образотворчого скла, яке впродовж останніх десятиліть сформувало нові мистецькі варіанти та набуло якостей жаданого артефакту.

У національній моделі мистецького термінологічно-понятійного апарату, яка сформувалася на засадах успадкованої радянської системи, у підпорядкування декоративно-прикладного мистецтва потрапила широка гама художніх творів, виконаних у склі, кераміці, металі, тканині, дереві та інших матеріалах. З активним поширенням наприкінці 20 ст. міжнародного студійного руху та експансією цілого ряду нових концептуальних форм мистецтва появилася певна проблема, пов'язана з віднесенням індивідуальних авторських об'єктів до домени декоративно-прикладне мистецтво. Авторське скло – індивідуальні об'єкти, наділені ідейним, образним, концептуальним навантаженням – відносимо до образотворчого мистецтва. Виставкові твори станкового характеру, виконані в кераміці, склі, текстилі, дереві, металі чи інших матеріалах, які раніше примикали до сфер декоративно-прикладного мистецтва, нині можемо сміливо зараховувати до нескінченно різноманітного за засобами художнього вираження сучасного образотворчого мистецтва.

Відтак, в художньому склі слід розрізняти наступні поняття: дизайн художнього скла – проектування виробів для тиражування в умовах промислового виробництва; ужиткове художнє скло – індивідуальні, естетично привабливі, але в основному функціональні вироби, виконані в поодиноких екземплярах або невеликих серіях, при тому зазвичай поза лаштунками промислового виробництва (студійна форма творчості); декоративне художнє скло – індивідуальні нефункціональні об'єкти в середовищі людини, виконані з метою прикрашання, отримання естетичного задоволен-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

ня; образотворче художнє скло – індивідуальні авторські об'єкти, наділені ідейним, образним, концептуальним навантаженням.

Безперечно, існують твори, виконані в синтезі основних понять, де міжвидова межа може бути доволі невиразна. При необхідності визначення приналежності таких об'єктів до конкретного напрямку слід керуватися перш за все сукупністю домінуючих ознак.



**7. Наталія Булавина, завідувач відділу ІПСМ НАМ України**

## **Перспективи буття сучасного візуального мистецтва України в умовах глобальної культурної гібридизації**

*Ключові слова: сучасне мистецтво, арт-процес, мережа.*

**П**рискіпливий аналіз видозмін, які мають місце у моделі й формах реалізації вітчизняної візуальної практики останнього десятиліття й зрушень у внутрішньому культурному середовищі засвідчує наявність суттєвих трансформацій.

Під впливом тотальної комп'ютеризації, інформатизації та глобалізації суспільства поняття твору мистецтва поступово нівелюється, через те, що в полі авторських практик все частіше з'являються т. зв. «арт-штуки». Вони не несуть змістовного навантаження, як доконечні самостійні твори, а є лише процесуальними учасниками в мережі відносин та зв'язків. Робота візуального художника тепер може зводитися до форми діяльності або перформансу й тривати до того часу, допоки є увага аудиторії або до фіналізації бюджету проєкту. Тобто, наразі, можемо спостерігати наявний чіткий поділ на традиційну працю художника та заняття мистецтвом як формою зайнятості, для якої кінцевий результат не є принциповим. Подібний стан речей вкотре загострює проблему незалежності художника.

Складна топологія нової творчої діяльності інспірувала перегляд сутності художньої спільноти у соціально-прагматичному сенсі. Відтепер глобалізована модель творчої професії педалює художника-енциклопедиста, який вже є багатофаховим, мобільним та постійно самовдосконалюється й самонавчається.

Проблематика сьогоденного досвіду візуального мистецтва вже включає розвиток творчого життя за принципом мережевих інтернет-контактів й альянсів. Звідси сегментованість при репрезентації творів українського візуального мистецтва – кожен фестиваль, ярмарок чи будь-яка інша екс-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

позиційна форма, творча ініціатива наразі являє собою замкнену систему, яка живе своєю внутрішньою діалектикою: інспірує інновації, має своє коло посвячених, радикалів чи консерваторів, кураторів, прихильників, публіку, експертне середовище.

Домінація транснаціональних інформаційних зв'язків у сучасному мережевому арт-світі артикулює перед українськими художниками, які є частиною малих художніх сцен, віднайдення необхідного балансу між глобальною присутністю й інституціональним статусом у локальній ситуації. Чимало вітчизняних художників втрапляють у обставини подвійності: орієнтовані на глобальну парадигму вони залишаються невідомими й незрозумілими у тутешньому, в той же час надгеографічна аудиторія не завжди розуміє контекстуального навантаження їхнього доробку. Так само митці, що орієнтовані на вітчизняну дійсність, але вже користуються глобальним диспозитивом, можуть з недовірою сприйматися місцевим глядачем.

Новий світопорядок та запущений ним надширокий процес культурної гібридизації й комерціалізації примушують активних візуальних художників до інтелектуальних пошуків щодо потенцій творення мистецтва, без нав'язаних гегемонними мережами Західного світу стереотипів і форматів. В цьому напрямку спостерігаємо чималий сплеск інтересу до креативного колективізму, з нетривкими і мобільними об'єднанням навколо сегментованих, неофіційних рухів й ініціатив. Багато колективних проєктів, які виникли протягом останнього часу, є тими маркерами, що фіксують зав'язь нових відносин, умонастроїв, нових систем, виплітаючи тканину місцевого сучасного художнього життя.



**8. Елеонора Бутенко, студентка 2 курсу магістратури ХГФ ПНПУ ім. К. Ушинського (наук. керів. О. А. Тарасенко)**

## Мистецтво вишивки Анни Онікієнко

*Ключові слова: художня вишивка, декоративне мистецтво Одеси, Анна Онікієнко, орнамент, народний одяг.*

Анна Михайлівна Онікієнко – член союзу художників СРСР і України, член Союзу майстрів народного мистецтва України, лауреат обласної премії ім. Р. Палецького в номінації “Художня тканина”, художник прикладного мистецтва, учасник Великої вітчизняної війни (трудового фронту). Одна з найстаріших майстринь, яка зберігає старовинні народні методи художньої вишивки. Народилася у 1931 р. в місті Крелевець Сумської області у багатодітній сім'ї. У 1951 р. закінчила факультет художньої ви-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

шивки Крелевецького промислового технікуму. Отримавши диплом з відзнакою вона поїхала до Білорусії, де працювала художником артілі. У 1954 р. повернулася додому і почала працювати на Крелевецькому Спец. РУ-23 майстром виробничого навчання художньої вишивки. Звідти перевелася у Решетилівку, а потім за розпорядженням Укрхудожпромсоюзу – в Одесу, в артіль “Художник-прикладник”, яка згодом перетворилася на фабрику художніх виробів ім. Жанни Лябурб. Далі був Одеський художній комбінат, де вона працювала в якості художника оформлювача.

Майстриня приймала участь у численних виставках, як обласних так і всеукраїнських, а також закордонних (Нью-Йорк, Москва, Київ, Одеса, Тернопіль, Сегед та ін.). Її роботи прикрашають колекції багатьох музеїв України, а ікони знаходяться в Одеському кафедральному соборі, Почаївській лаврі та інших храмах України. Також, у 1969 р. від одеситів міступобратиму Йокогама (Японія) були подаровані закладки для книжок, котрі вишила Анна Онікієнко.

А. М. Онікієнко виконує купони чоловічих та жіночих сорочок, плаття, серветки, рушники, ікони в різних техніках ручної вишивки: художня, полтавська, рахункова гладь, рушникові шви, мережки.

Кожну вишивку майстриня починає з молитви, а ікони вишиває з церковним благословенням та дотриманням посту. Матеріал до вишивки готує дуже ретельно. Працює лише з натуральними тканинами – бавовна та льон, з вовняними та бавовняними нитками. Своє натхнення Анна Михайлівна черпає від природи, постійно робить ескізи та замальовки з природи. В її роботах превалює рослинний орнамент, мотив “Дерево життя”. Використовує вишивку білим по білому та сірому. Вбрання, створене руками майстрині, носить багато видатних людей, в тому числі співачка Ніна Матвієнко. Її вишивкою цікавився В'ячеслав Зайцев.

Талановита, працелюбна, скромна, з твердим характером, тендітна жінка багато вишиває та намагається навчити цьому ремеслу якомога більше людей. Вишивка для неї це сенс життя. Свої роботи вона наповнює світлом, теплом і надзвичайною енергетикою. Каже, що божа благодать допомагає їй у житті і роботі.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**9. Сергій Васильєв, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри організації театральної справи ім. І. Безгіна КНУТК і ТБ ім. І. Карпенка-Карого**

## **Глядач, трагедія культури і «псевдоглибока маячня»**

*Ключові слова: глядач, трагедія культури, «псевдоглибока маячня».*

**М**истецтво володіє унікальною здатністю цілісно і конкретно-чуттєво відобразити життя у всій багатоманітності його проявів, надаючи глядачу можливість не лише пізнати, а й оцінити його, збагативши свій (обмежений) індивідуальний досвід. При цьому мистецтво представляє життя у художній формі, послуговуючись власною мовою. Глядач має володіти цією мовою, щоб розуміти його. Розкодовуючи твір мистецтва, він не обов'язково віднаходить у ньому те, що задумував митець, але й приносить власні – обумовлені змістом твору – інтерпретації. Високим результатом такої індивідуальності взаємодії з твором мистецтва є розкриття художнього потенціалу особистості, її духовне зростання.

Але твір мистецтва може не відкрити глядачу цей шлях розвитку; і то не лише через нездатність глядача виконати належні (кваліфікаційні) вимоги для встановлення із ним контакту, а й через відсутність у творі на це об'єктивних підстав. Аналізуючи в есе «Поняття і трагедія культури» особливості культури початку 20 ст. і характеризуючи сутність її трагедії, Георг Зіммель відзначив, що змісти культури все далі відходять від її цілей, йдучи за власною логікою, незалежно від них. Ця логіка передбачає безперервне – надмірне – зростання кількості вироблених продуктів культури, наділених певною цінністю, але загалом малозначущих. Потенційно вони можуть стати інструментом духовного розвитку (тому цілком – і без попереднього ознайомлення – їх не відкинеш), а втім, у багатьох випадках є такими, що формують штучні потреби людини.

Завдяки розвитку засобів масової комунікації й інформаційних технологій тенденції, проникливо зафіксовані Г. Зіммеелем, виявляють себе сьогодні, у 21 ст., набагато активніше. «Перевиробництво» творів мистецтва збільшує значення відбору з усієї множини творів саме тих, що здатні сприяти духовному розвитку людини. І водночас передбачає, що система виробництва й поширення творів мистецтва, переслідуючи свої цілі, спрямовує, доповнює та намагається впливати на їх сприйняття (а часом і маніпулювати ним), зокрема за допомогою текстів, які ці твори супроводжують. Експерименти під керівництвом Мартіна Турпіна, проведені в Університеті Ваггерлоо (Канада), виявили кореляцію між оцінками глибини висловлювань «міжнародною англійською мовою мистецтва»

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

(International Art English), якою послуговуються митці, говорячи про творчість, і генерованої комп'ютером «псевдоглибокої маячні» (pseudo-profound bullshit), а також продемонстрували, що долучення такої «псевдоглибокої маячні» як назви до твору абстрактного мистецтва збільшує оцінку його глибини.

**10. Ольга Гертнер, студентка 2 курсу магістратури кафедри педагогіки та іноземної і української філології ХДАДМ (наук. керів. О.І. Петухова)**

## **Флористика в образотворчому мистецтві і дизайні**

*Ключові слова: флористика, образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, дизайн, педагогіка.*

**С**творення рослинних і квіткових композицій вважається однією з ранніх форм творчості людини, що свідчить про єдність з природою. Флористичні мотиви є всесвітнім феноменом, які мають свою багатовікову історію, етнічні і стильові особливості. Історія вивчення конкретних культур і цивілізацій показує, що квіти мають символічну і соціальну складову в традиційній культурі та визначають світовідчуття соціуму в його релігійних та світських формах.

Особливою сферою використання квітів в мистецьких практиках є флористика – мистецтво створення квіткових об'ємних і площинних композицій. Як один із різновидів декоративно-прикладної творчості, флористика знаходиться на перетині образотворчого мистецтва та дизайну. Специфіка флористичної діяльності має естетичну спрямованість, яка пов'язана з поєднанням пізнання природних мотивів і процесом відтворення їх засобами мистецтва. Як і створення станкового твору, втілення флористичної композиції складається із розробки авторської концепції, добору рослинного матеріалу відповідно до творчого задуму, її композиційного і колористичного рішення. Флористика може сприяти розвитку творчої особистості, формуванню креативного, неординарного мислення, що важливо і в педагогічній практиці. Наразі, чимало навчальних методик в закладах освіти використовують мистецтво флористики задля створення особливої атмосфери, що сприяє оздоровленню і відпочинку дітей. Окрім флористичних елементів дизайну середовища важливе значення мають практичні заняття, під час яких діти вивчають природні матеріали, пізнають рослинний світ, що розвиває творчу уяву, зорову пам'ять та сприяє формуванню естетичного смаку.

Все більшу популярність у світі набуває флористичний живопис – створення аплікативних картин і панно з квітів, листя та інших природних матеріалів. Такі роботи можна побачити на багатьох виставках, сьогодні

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

створюються чимало клубів і шкіл, в яких проводяться майстер-класи з цієї галузі мистецтва.

Новітньою тенденцією поєднання флористики і живопису можна назвати експериментальні виставки, що вже не вперше проводяться в художньому музеї міста Аргау (Швейцарія). На них представлені музейні твори в оточенні флористичних композицій, що продовжують живописну тему, кольоровий лад і настрої картин. Професіоналізм флористів відчувається в гармонії між картинами відомих майстрів і квітковими дизайнерськими композиціями.

Таким чином, флористика як вид мистецтва набуває універсально-го значення. Флористичні мотиви сприяють синтезу образотворчого, декоративно-прикладного і дизайнерського мистецтв. Вивчення функціонального, семантичного і символічного змісту мистецтва флористики та вплив його на людину становить наразі наукову проблематику і потребує подальшого теоретичного осмислення.



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

## Симультанний контраст кольорів у мистецтвознавчому аналізі

*Ключові слова: симультанний контраст, кольорознавство, аналіз, М. Шеврьоль, Й. Іттен.*

Симультанний контраст виникає за одночасного споглядання суміжних сплям двох кольорів (ахроматичного та хроматичного кольору чи двох хроматичних не взаємно комплементарних кольорів) і викликає зміни у кольоровій характеристиці й тоні цих плям, роблячи їх максимально протилежними. Природа цього явища була вивчена М. Шеврьолем, Й. Іттен, розроблені практичні рекомендації для роботи з цим контрастом для художників. Однак залишається недостатньо розкритим питання використання цих знань в мистецтвознавчому художньо-стилістичному аналізі для дослідження результатів застосування цього контрасту в мистецтві.

Знання принципу симультанного контрасту або колористичне чуття художників дозволяє їм не лише уникати небажаного ефекту, але й використовувати цей контраст з різною метою. Шляхом аналізу можна виявити мистецькі проблеми, у вирішенні яких він може відігравати значну роль. По-перше, цей контраст, за висловом Й. Іттена, створює «вібруюче» звучання кольору. Відчути це можна в картині О. Мурашка «Благовіщен-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

ня» (1909), де нюансований симультанний контраст присутній в кожній частині зображення, надаючи мінливості кольорам, що нагадує невловимий ефект споглядання живої природи.

По-друге, симультанний контраст застосовується для збагачення колориту та врівноваження його теплої і холодної складових. Витончений приклад цього можна спостерігати в картині П. П. Рубенса «Даніїл в ямі з левами» (1614–1616), де значне переважання гарячих кольорів компенсує не лише невелика пляма блакитного, а й білий і численні сірі мазки в написанні тіла св. Даніїла, хутра левів, землі, які набувають холодного звучання.

Також цей контраст може посилити просторове відчуття за рахунок тепло-холодних відношень: яскравим прикладом є полотно О. Домьє «Дон Кіхот і Санчо Панса» (1866), в якому симультанний контраст між жовтою плямою і сусіднім нейтральним сірим кольором не лише компенсує повну відсутність холодної складової колориту, але й додає відчуття повітря у середовище картини. Цей контраст дозволяє ускладнювати плями кольору грою нюансів, наприклад, в «Портреті місис Пітер Вільям Бейкер» Т. Гейнсборо (1781) у написанні сукні, скелі й зелені присутні сірі мазки, що урізноманітнюють плями відчуттям холодних напівтіней і рефлексів.

У симультанного контрасту значні можливості для конкретизації предметної характеристики зображених об'єктів. В. ван Гог у написанні «Ірисів в жовтій вазі» (1890) не використав фіолетову фарбу, але властиве цим квітам фіолетувате звучання присутнє в темно-синіх пелюстках завдяки жовтому тлу. Наявність цього контрасту можлива і в графіці: наприклад, в сепії Т. Шевченка «Портрет Агати Ускової» (1853–1854) він посилює різницю між матеріальним відчуттям тіла і чорнявого волосся з холодним відблиском, підкресленим сірим графітним олівцем.

Наведеними вибраними прикладами не обмежується широка варіативність застосування симультанного контрасту. Тому прояви цього явища потребують подальшого детального аналізу на прикладі творів живопису і графіки.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**12. Юлія Гривковська, студентка 2 курсу магістратури  
ЗФН ФТІМ НАОМА (наук. керів. Т.Ф. Кротова)**

## **Творчий внесок Галини Дюговської в розвиток українського ленд-арту**

*Ключові слова: ленд-арт, українське сучасне мистецтво, скульптура, художнє лозоплетіння, пленер.*

Мистецтво ленд-арту набуло популярності в Україні та сприяє організації відповідних пленерів. Однією з визначних представниць напрямків екологічної скульптури та ленд-арту в Україні є Галина Володимирівна Дюговська.

Вона звернулася до ленд-арту будучи майстром текстильної скульптури та інсталяції. Цьому сприяло запрошення С. Дзюбака, засновника польського інституту лозоплетіння й організатора пленерів з мистецького лозоплетіння на один із організованих ним пленерів у відомій природній та культурній пам'ятці Польщі – дендропарку «Арборетум Болестрашице» в 2005 році. Найкращі роботи художників залишилися в експозиції парку.

Дебютним твором Г. Дюговської стала двометрова інсталяція «Еволюція» у вигляді стилізованого птаха із розмахом крил 5 м. Вона вписана в оточуюче середовище і містить елементи українського народного мистецтва – лозоплетіння і ляльки мотанки. Дирекція парку встановила її у самому центрі «Арборетуму». «Еволюція» набула такої популярності, що стала об'єктом відвідування екскурсантів та романтичних фотосесій. Після створення цієї роботи Г. Дюговська регулярно на творчій основі співпрацює із польськими митцями.

Мисткиня неодноразово брала участь в міжнародних пленерах в Арборетумі Болестрашице, Новому Томишлі (2015 – 2019), Лодзі (2019). В 2015 р. на Всесвітньому фестивалі з лозоплетіння в Польщі отримала 3 місце за шестиметрову скульптуру з лози із серії «Янголи», зроблену в співавторстві з В. Балибердіним у номінації «Арт об'єкт». У 2020 р. художниця стала лауреаткою премії ім. Катерини Білокур.

Роботам Г. Дюговської притаманні гармонійність образів, використання української національної й трипільської символіки, схильність до природних форм у композиції, екологічність матеріалів. Авторка наділяє свої твори глибоким філософським та символіко-архетипічним змістом і прагне гармонізувати внутрішній світ глядача, і його оточення.

Водночас із творчою роботою Г. Дюговська веде діяльність талановитого арт-менеджера, є автором, куратором й організатором міжнародних еколого-художніх ленд-арт пленерів «Діалог із природою» із відповідними воркшопами митців. Її кредо як митця та організатора пленерів є на-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

ступним: популяризація ленд-арту як екологічного напрямку в мистецтві; створення в Україні через пленерну діяльність у ленд-арті мистецьких та культурних осередків; створення для митців-учасників максимальних можливостей для засвоєння нових творчих навичок; сприяння творчим експериментам в галузі ленд-арту та творчій атмосфері для учасників. Г. Дюговська як митець набула високої творчої репутації та сприяє подальшому розвитку мистецтва ленд-арту.



**13. Петро Грицюк, аспірант кафедри ІТМ ЛНАМ  
(наук. керів. Р. Т. Шмагало)**

## **Тенденції розвитку художнього ковальства Західної України другої половини 20 – початку 21 ст.: традиції та експеримент**

*Ключові слова: художній метал, традиції, ковальська справа.*

Сучасне художнє ковальство розвивається у загальному руслі образотворчого та декоративного мистецтва і дизайну. В останні десятиліття простежується тенденція до концептуалізму. Загалом ковальство потребує знань композиційної побудови, монументального бачення і розуміння форми, орнаментальності, функціональної складової. Однак, дедалі частіше художники, що працюють з технікою гарячої обробки металу звертаються до перформативних практик.

Історія розвитку, занепаду та відродження українського ковальського мистецтва 20 – початку 21 ст. тісно пов'язана з історичними, політичними, економічними і соціокультурними аспектами розвитку.

Особливе значення має виявлення локальних особливостей і характеристик художнього ковальства, зв'язків із традиціями минулого і створення на їх основі нових естетичних норм у художнього металу кінця 20 – початку 21 ст. Разом з тим, важливим є визначення закономірностей розвитку традиційного металу Західної України означеного періоду.

У першу чергу потрібно наголосити на важливій складовій формування професійної освіти художників-ковалів ще в останній чверті 19 ст., формування мистецьких шкіл і осередків у 20 ст., діяльність професійних об'єднань, які визначили напрям розвитку художнього ковальства на західноукраїнських землях на початку 21 ст.

Завдяки давнім традиціям ковальської справи сьогодні збереглися традиційні техніки обробки художнього металу і впроваджуються нові технологічні, дизайнерські, естетичні риси в цій царині.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Різноманітні форми демонстрування сучасної та історичної ковальської майстерності в системі періодичних практикумів, пленерів, майстер-класів, симпозіумів, конкурсів визначили принципово новий етап розвитку ковальства, яке від 1990-х рр. переживає період значного піднесення. Цьому сприяють творчий пошук молодих художників-ковалів, сприятлива атмосфера контактів, обмін професійним досвідом, творче суперництво на фестивалях, симпозіумах, наукових конференціях та виставках в Україні та за кордоном.

Ще однією важливою тенденцією, що вплинула на відродження ковальської справи на зламі 20–21 ст., стало загальне зростання попиту на авторські твори, що застосовуються в інтер'єрах та екстер'єрах громадських та житлових споруд, збільшення будівництва приватних садиб. Пік розвитку ковальської справи в Україні припадає на початок 2000-х років. Зростає значення професійної освіти. З 1980-х років відкриваються кафедри художнього металу у вищих і професійних навчальних закладах.

Випускники кафедр чи відділень художнього металу створюють окремі професійні осередки. Відкривають свої ковальсько-слюсарні майстерні, фірми тощо.



**14. Віктор Гріза, докторант кафедри богослов'я і релігієзнавства НПУ ім. М. Драгоманова (наук. керів. І.Б. Остащук)**

## **Питання синтезу традиційного та інноваційного методів при підготовці курсу зі спеціальності 023 у м. Славутич**

*Ключові слова: бакалаврат, образотворче мистецтво, реставрація, медіа-арт, віртуальна реальність.*

**Н**аймолодше місто України Славутич було збудовано у 1987–1988 роках як атомград – місто працівників Чорнобильської АЕС, які після трагедії 1986 р. вже не могли жити в ураженому радіацією місті Прип'ять. На час будівництва розрахунок планувальників був на 25 000 мешканців з перспективою росту до 60 000. Але через остаточне закриття всіх енергоблоків (останній у 2000 р.) почалося скорочення кількості працівників ЧАЕС і постало питання диверсифікації зайнятості трудових ресурсів та їх підготовки. За останні два десятиліття це питання не знайшло змістовної відповіді. У місті відсутні заклади як професійної, так і вищої освіти, що призводить до міграції випускників шкіл до великих міст – Чернігова, Києва. Щоправда, починаючи з 2001 року здійснює освітню діяльність фі-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

лія НТУУ «КПІ» ім. І. Сікорського, і у 2002 р. було започатковано підготовку бакалаврів за напрямом підготовки 6.050101 «Комп'ютерні науки». Враховуючи те, що на сьогодні Славутицька філія не є популярною серед абітурієнтів з числа випускників шкіл міста та навколишніх сіл, і, фактично, припинила освітню діяльність, є можливість використати її статус для впровадження іншої спеціальності – наприклад, 023.

Славутич є взірцем «спланованого міста», тобто створеного за єдиним генпланом, яке майже не змінилося з часу свого народження. У місті більше 50 об'єктів архітектурно-художнього оздоблення – паркової скульптури, панно, вітражів, авторських ліхтарів тощо. У місті почала свою роботу і продовжує «Арт-резиденція семантичного сюрреалізму в просторі постмодернізму». «Українським культурним фондом» Славутич обрано Малою культурною Україною 2021 р. Субрегіон Подесення взагалі і Чернігівщина, зокрема, є дуже змістовними в художньому плані. Глибокі традиції можна вдало поєднати з інноваціями віртуальної та доповненої реальностей, медіа-арту, геймінгу тощо. А для реставраційної практики є дуже широке поле минулого.

Але відкривати новий заклад вищої мистецької освіти зараз вкрай складно. Справа у тому, що навчання у філіях (без ліцензування в МОН) можливо лише за тими спеціальностями, які є у головному виші, у даному випадку – у НТТУ «КПІ ім. І. Сікорського». Тому наявність кафедри графіки у складі Видавничо-поліграфічного інституту, який є структурним підрозділом НТУУ, є обнадійливим для курсу «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» у Славутичі саме на базі філії КПІ.

Слід зауважити, що у місті зовсім відсутній педагогічний персонал необхідного напрямку. Але є дитяча школа мистецтв, яка дає художні навички впродовж 6–8 років навчання більше, як 100 місцевим школярам – і так багато років поспіль. Тобто, з абітурієнтами ситуація більш обнадійлива.

Чи є наразі можливість співпраці з іншими вишами культури та мистецтв або, принаймні, інтерес у таких вишів до відкриття філії у Славутичі, автору невідомо. НАОМА, ҚДАДПМіД ім. М. Бойчука, НПУ ім. М. Драгоманова, КНУТД та інші виші, що надають освіту у галузі образотворчого мистецтва або дизайну, можливо, будуть мати своє бачення організації процесу у Славутичі. Автор не виключає, що він може відбуватися поза рамками МОН – як курси або школи певного напрямку. Реальний досвід існуючих мистецьких об'єднань у сферах тих же віртуальної реальності або медіа-арту потребує його впровадження в основні або факультативні курси. Якщо мати на меті освіту широку і глибоку, на основі традицій та з урахуванням часу.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

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

## **Колекція творів польських художників другої половини 19 – початку 20 століття Музею мистецтв Прикарпаття**

*Ключові слова: Музей мистецтв Прикарпаття, колекція творів, польські художники, Івано-Франківськ.*

Досі залишаються маловідомими колекції європейського мистецтва у регіональних музеях України. Проте в них зберігається чимало вартих уваги творів відомих та маловідомих митців, більшість яких потребує фахової атрибуції. Актуальність дослідження цих творів мистецтвознавцями та введення їх у наукових обіг є беззаперечною.

Такі маловідомі музейні скарби є і в колекції Музею мистецтв Прикарпаття (до 6 квітня 2012 року – Івано-Франківський обласний художній музей). Зокрема, це колекція живописних полотен польських художників другої половини 19 – початку 20 ст., яка нещодавно, завдяки зусиллям працівників музею, більш широко представлена в оновленій експозиції у приміщенні пам'ятки архітектури – колишньому римсько-католицькому колегіальному костелі Непорочного Зачаття Діви Марії, святих Андрія і Станіслава.

Отже, йдеться про твори художників польської малярської школи: Олександра Рачинського «Портрет Вінсента Поля» (1850), Вільгельма Котарбінського «Мелодії Нілу» (поч. 20 ст.), Станіслава Мярчинського «Вечоріє» (1910-ті), Софії Альбіновської «Натюрморт з квітами» (1930-ті), Владислава Щепаніка «З ярмарку» (1926), Кароля Глухівського «Портрет парубка», «Портрет жінки» (обидва – кін. 19 ст.), Єжи Коссака «Улан» та «Вершник» (1930-ті) та інші. Частина цих робіт була передана Музею мистецтв з фондів краєзнавчого музею міста ще у 1980-х рр. (після заснування музею), деякі з них були закуплені у приватних колекціонерів.

Варто також відзначити, що останніми роками головний зберігач фондів музею, мистецтвознавець Віктор Доскалюк, провів низку досліджень, результатом яких стало суттєве уточнення авторства багатьох полотен, а також їх датування. Ще є значна частина робіт невідомих авторів, які потребують експертизи та реставрації, можуть стати новими відкриттями у колекції музею. Тому, безсумнівно, колекція цього музею, як і інші маловідомі музейні збірки України мають стати предметом фахового зацікавлення мистецтвознавців та експертів.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**16. Оксана Драган, аспірантка кафедри ІТМ ЛНАМ (наук. керів. Л.І. Цимбала)**

## **Сакральні аспекти образу свята у львівському художньому текстилі останньої третини 20 – початку 21 ст.**

*Ключові слова: образ свята, сакральні аспекти, львівський художній текстиль.*

Звернення до сакральної теми у філософсько-асоціативних виставкових композиціях – особливість львівського художнього текстилю кінця 20 – початку 21 ст. Чільне місце у спектрі її інтерпретацій посідає образ свята як «сакрального часу», протиставленого «профанному» часу буденного життя. Абриси творчих пошуків окреслює закарбоване у народному світобаченні амбівалентне сприйняття святковості як радості і небезпеки, нівеляції кордонів з потойбіччям, єднання з божественним, світом предків, хтонічним рівнем буття.

Так, «позитивну» семантику свята віддзеркалили образи Благовіщення, Різдва, Великодня, Спаса, за концептуально-пластичними рішеннями диференційовані на кілька спрямувань. Перше утворили інтерпретації традиційної іконографії, узгоджені з європейським художнім досвідом і кодами сучасного сприйняття (Н. Паук «Різдво», gobelen; Т. Лукашевич «Благовіщення», gobelen; Т. Мисковець «Благовіщення», батик; О. Онищак «Покрова», текстильна мініатюра).

Окрему групу сформували твори, в яких співпричетність *sacrum* і *profanum* відображено зіставленням біблійної події й життєвого світу сприймаючого завдяки акцентуванню рами або ж інтеграції у композицію реальної конструкції вікна (Т. Лукашевич «Зірка ясна світ любим сяйвом сповила», холодний батик, 2008).

Потужне спрямування у західноукраїнському художньому текстилі створили композиції, в яких святкову радість відтворено писанковими знаками, християнськими символами, орнаментом, кольором, ритмом площин (Н. Литовченко «Писанка», gobelen, 1995; Т. Лукашевич «Народні свята», триптих, гарячий батик, 2003). У системі нефігуративного формотворення життєствердність свята відзеркалено у gobелені Н. Паук «Великодній».

Екзистенційну інтерпретацію сакральної теми демонструють композиції, в яких події Благовіщення, Різдва, Воскресіння проєктовано у площину індивідуального шляху життя (Н. Пікуш «Благовіщення», gobelen, 2011).

Значно більш рідкісну у львівському художньому текстилі актуалізацію амбівалентної семантики свята як сповненого напруги «сакрального

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

часу» зустрічаємо у гобелені Л. Крип'якевич «Вертеп» (1974), де неспокій підкреслено мотивом маски – апотропеїчного предмету, символу втаємниченості, небуття, й глибиною кармінних, синіх, коричневих барв. Засобом уникнення радянської цензури слугувало зображення новонародженого Ісуса в образі принца з повісті-казки А. де Сент-Екзюпері. Відлуння трансцендентного, ірраціонального, незвіданого відчутті у стрімких діагоналях, смарагдових, брунатних, чорних тонах, експресивній поверхні гобелену О. Риботицької «На Спаса» (1989).



**17. Анна Єфімова, кандидат мистецтвознавства, провідний фахівець з виставкової діяльності, викладач кафедри менеджменту мистецтва ЛНАМ**

## **Проект «Комунікаційна кампанія галереї ЛНАМ» в контексті промоції мистецької освіти**

*Ключові слова: комунікація, галерея ЛНАМ, Львівська національна академія мистецтв, Український культурний фонд, мистецька освіта, промоція.*

Галерея Львівської національної академії мистецтв – це динамічний молодіжний арт-простір, що вже 5 років ефективно працює на промоцію одного із найбільших в Україні закладів вищої освіти мистецького профілю. За період 2015–2020 рр. тут реалізовано більше сотні різнопланових проєктів: збірні та персональні виставки студентів та випускників; колективні молодіжні, концептуальні творчі проєкти всеукраїнського та міжнародного рівня. Окрім виставок, тут відбуваються й інші мистецькі акції: перформанси, музичні концерти, поетичні вечори, театральні вистави, кінопокази, лекції, презентації, творчі зустрічі, фешн-шоу тощо. Із кожним роком у галереї проходить все більше заходів, орієнтованих на комунікацію, відкритий діалог, вихід у незвичні формати та залучення нових кіл аудиторій. Відтак, на початку 2020 р. було розроблено проєкт «Комунікаційна кампанія галереї ЛНАМ» з нагоди 5-тиріччя, який пройшов експертний відбір та отримав грантову підтримку Українського культурного фонду в програмі «Мережі й аудиторії». Проєкт мав на меті, насамперед, актуалізувати комунікаційний потенціал галереї ЛНАМ як потужного динамічного мистецького осередку як Львова так і України, який ефективно функціонує в структурі закладу вищої освіти.

Завданням було не лише у розширити аудиторію споживачів якісного культурного продукту, а й популяризувати мистецьку освіту в цілому. Для

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

цього було напрацьовано ряд заходів, що демонстрували багатогранність та надзвичайний потенціал творчого фаху. Серед них: арт-проєкт «Наші 5 років», мурал відомого стріт-арт художника, випускника ЛНАМ Сергія Радкевича «ПроЦеСтворення» в подвір'ї галереї; серія відео інтерв'ю «Де: Арт» з кураторами простору, засновниками галереї ЛНАМ, цікавими особистостями, відомими митцями, тощо; підсумковий каталог «5 років галереї ЛНАМ» 2015–2020 рр. з додатковою онлайн-версією та коментарями фахівців; одноденна вулична виставка «5 років/1 день», де були представлені твори молодих художників, що протягом 2015–2020 років реалізували тут персональні проєкти; «Творимо мистецтво»: 5 відеомайстер-класів у різних техніках та жанрах від молодих викладачів; «Доступно про мистецтво»: 5 лекцій, орієнтованих на різні аудиторії. Донесення інформації про діяльність ЛНАМ шляхом співпраці із різними ЗМІ, публікації про відомих випускників – представників різних регіонів України, розсилка каталогу у провідні мистецькі інституції, розповсюдження сувенірної продукції серед позаакадемічного середовища та лідерів думок, створення нових каналів комунікації, таргетована реклама та інші активності суттєво розширили цільову аудиторію.

У комплексі, проєкт «Комунікаційна кампанія галереї ЛНАМ», реалізований завдяки підтримці Українського культурного фонду в складних умовах карантинних обмежень 2020 р., відіграв значну роль у популяризації напрацювань та здобутків Львівської національної академії мистецтв в цілому, а його результати орієнтовані на довготривалу перспективу, працюватимуть на промоцію та позитивний імідж у майбутньому. Також сподіваємось, що це сприятиме виникненню схожих ініціатив в інших містах України та виведенню мистецької освіти на новий рівень суспільного прийняття.



**18. Єлизавета Зігура, аспірантка кафедри теорії та історії культури НМАУ ім. П. Чайковського (наук. керів. Т. О. Кривошея)**

## **Шрифт як стилетворення графем фонетичної системи письма: культурологічний контекст**

*Ключові слова: шрифт, графема, символ, знак, стиль.*

Формотворення графем фонетичної системи письма – процес, що має тісний зв'язок із еволюцією свідомості людини. Творення нового типу письма є свідком нового етапу у культурі мислення людини. Так, перехід від піктографіки до ідеографіки, а згодом до літерно-складової системи

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

письма був нічим іншим як проявом у зовнішній формі революції в осмисленні свідомістю людини буття, певним етапом глибини усвідомлення нею тих чи інших процесів розвитку світобудови. Виникнення нової символічної мови для кодування і збереження інформації у знаках – це процес часто колективного розвитку цивілізації. Та все ж, якщо «письмо є актом історичної солідарності», то стиль письма є актом власного вибору у сфері духу, внутрішньою свободою, яка «володіє тільки вертикальним виміром, зануреним у глухі глибини власної пам'яті». Таким чином, стиль є деяким засобом для оформлення вже існуючих конструкцій і тісно пов'язаний із внутрішньою мовою митця, його особистим характером.

Отже будь-які зміни у світобаченні прямо впливають на формотворення тих чи інших елементів в образотворчому мистецтві, зокрема і на письмо як на індивідуальний почерк нації або ж митця. Адже якщо «мова – це майданчик задалегідь підготовлений для дій», то письмо, як форма для вираження мови, є платформою, підготовленою для стилетворення і тексту і, власне, самого письма. Таким чином, народження поняття шрифту є, взагалі, народженням феномену стилетворення письма. Шрифтові гарнітури є нічим іншим, як стилем письма, вписаним за характером та образом графіки у ту чи іншу епоху, всередині якої відбувається народження нових форм відображення дійсності.

Одним із найцікавіших феноменів у розвитку письма в образотворчому мистецтві є використання тексту та літер як окремих від поліграфії арт-об'єктів. Даний прийом був заснований митцями-концептуалістами у середині 20 ст., зокрема Дж. Кошутом, який виніс новий принцип розуміння мистецтва, де єдина сфера для процесу мислення є не художній образ, а філософська ідея у мистецтві.

Із зміною поглядів, власне, на саму сутність мистецтва в 20 ст., де творчий процес часто зупиняється на етапі внесення в конструкцію вже готового предмету, стиль шрифтів має розвиток не у формі створення нових характеристик зарубок або ж просвітів, а у трактуванні шрифту іншими техніками та матеріалами. Даний прийом, власне, уподібнюється до техніки реді-мейд.

Взагалі, проблема стилю постає у теорії та практиці мистецтва 20 ст. як основна проблема. Принципова відмова від традицій та канонів прямо впливають на стан еволюції стилів у 20 ст. взагалі. Так, використання вже готового шрифту в інсталяціях свідчить про відсутність глибинного розуміння сутності творчого процесу. Отже, процес стилетворення графом літер зводиться до оформлення фонетичної системи письма, де письмо вже не є платформою, підготовленою для творення шрифту, а є платформою для експериментів із ним.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**19. Катерина Кінсел, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. М.Р. Селівачов)**

## **Християнські сюжети, символи та алегорії в творчості українських художників 1960–1970 років**

*Ключові слова: іконографія, біблійні сюжети, відлига, абстракціонізм, національна ідентифікація, символізм.*

Дослідження післявоєнного мистецтва України виявили, що поруч з єдиною дозволеною мистецтвом соціального реалізму в країні існував цілий світ «іншого» мистецтва зі своїми пошуками, роздумами та метафорами. Починаючи з середини 1950-х рр. художники відкрили для себе досі закриті європейське та американське мистецтво «-змів», заборонені імена українських та російських авангардистів та модерністів. Незважаючи на хрущовську антирелігійну кампанію 1958–1964 рр., знов активізувався інтерес до вивчення українського іконопису. Українські митці почали звертатися до біблійної тематики, використовуючи вже зовсім нові засоби художньої виразності.

Християнську алегорію та іконографію продовжували втілювати в своїх замовленнях офіційні художники. Для цілей пропаганди найбільш популярним був образ Богородиці Покрови, такий значимий для українського народу. Покрову відверто копіювали, замінюючи її священні атрибути на модернові, як, наприклад, в гравюрі А. Кузьменко «І народи всі єднає славне Леніна ім'я» (1969). Або намагалися переосмислити та переоцінити згідно сучасним умовам, як на полотні О. Туранського «Крок віку» (1972). Іконографію інших християнських образів (трійця, апостоли, покаєння) також застосовували в творах соцреалізму, трансформуючи традиційні християнські образи у нові соціалістичні ікони.

Особливий погляд на християнські теми виникає у художників, які захопились абстракціонізмом – лише тільки лінії та кольорові плями дозволяли зобразити жертвне сприйняття трагізму тих часів, або, навпаки, боротьбу за цінності, даровані Богом. Твір Г. Гавриленка «Євангеліст Матвій» (1963) весь порізаний лініями та кутами, заповнений червоними та синіми плямами, здається, мав би передавати небезпечну бурхливість тогочасного життя. Але в картині ясно відчувається саме той спокій, коли вищі сили присутні в найтяжкій годині життя. Такий же настрої можна побачити в «Янголі» (1960) В. Барського, який ніби захищає своїми обіймами, або молиться за нас. Написаний майже однією лінією з використанням обмеженої палітри відтінків червоного та бузкового, цей янгол є втіленням суму Господа за гріхи, що відбуваються на землі.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Цей період історії України характеризується національним підйомом та спробами відродити українську ідентичність. Художники поєднують національні образи з православними, підкреслюючи мученицький шлях України до набуття державності. Ф. Тетянич написав свій «Козацький епос» в 1960-ті роки: піднесений над квітучим полем козак, чиє тіло проткнуте тисячами багнетів, нагадує образ святого Себастьяна з тією лише різницею, що козак не здається – його шабля й досі наготові боротися за батьківщину.

Біблійні символи часто використовували в своїй творчості художники-символісти, підкреслюючи минулість насаджених цінностей соціалізму та непорушність біблійних основ життя. Яскравим прикладом є робота А. Павлюка «Дороги, які ми обираємо» (1960).

Цей період, один з багатьох чергових періодів випробувань для українських митців, наповнився новим «іншим» мистецтвом, в якому, як і раніше, збереглося особливе місце для християнських цінностей.



**20. Марія Клименко, аспірантка кафедри ІТМ ЛНАМ (наук. керів. Р. М. Яців)**

## Типологія жіночих архетипів у творчості Олександра Архипенка

*Ключові слова: творчість Олександра Архипенка, 20 століття, архетип, жінка.*

Систематизуючи типологію жіночих архетипів у творчості Олександра Архипенка (1887 – 1964), варто розподілити їх на підтипи, а саме: Мадонна, королева, Саломея, Діана, Венера, Леда, Шахерезада, Клеопатра. Починаючи ще із ранніх років творчості, скульптор звертався до одвічного сакрального образу Мадонни («Мадонна скель», 1912, «Мадонна», 1936, «Океанічна мадонна», 1957). Підсвідомо виникає паралель із серією мадонн Джованні Белліні, Андреа Мантеньї, Сандро Ботічеллі, П'єтро Перуджіно, Мікеланджело Буонаротті, Рафаеля Санті, Едварда Мунка. Образ королеви О. Архипенко втілює у 1954 р. Сюди ж слід віднести його композицію «Королева Шіби» (1961). Смісловий зміст назви твору апелює до відомого біблійного сюжету відвідин цариці Савської й до ряду її загадок мудрому царю Соломону в Єрусалимі.

Тему гріховного танцю Саломеї О. Архипенко втілює у 1910 р. У 1925 р. скульптор створює ідейно-пластичне рішення міфологічного образу Діани. Композиція «Народження Венери» (1954) О. Архипенка прокладає

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

паралель із відомим твором Сандро Ботічеллі. Серед мистців, які зверталися до міфологічного мотиву, варто згадати Олександра Кабанеля, Осипа Цадкіна.

Твір О. Архипенка «Леда й лебідь» (1938) єднає Леду й Зевса у формі лебедя. Раннім образно-тематичним рішенням є давньогрецька скульптура «Леда Капітолійська» (300-ті до н. е), яку приписують авторству Тимофеоса. Серед мистців, яких привертала увагу сюжет, варто згадати Баччо Бандініеллі, Корнеліса ван Пуленбурга, Корнелія ван Клеве, Томаса Стівенса й Енріко Маццолані.

Образ Шахерезади скульптор представив у однойменному творі 1954 р. Цей мотив акумулювався у творах відомих композиторів, серед яких Микола Римський-Корсаков й Моріс Жозеф Равель. Ціннісною є горизонтальна композиція «Клеопатра» (1957) Олександра Архипенка. Лежача фігура цариці була втіленням у творах Рафаеля Санті, Пеллегріно Тібальді, Гендріка Гольцуса, Корнелі ван Далена. Цікаве порівняння знаходимо у статті «І архаїст, і футурист Олександр Архипенко. 1887 – 1964» Дмитра Горбачова: «Серія яскраво мальованих рельєфів 50-х рр. з лежачими фігурами ритмом і фарбами близька до ікон середньовіччя з утіленням правдивої ідеї материнства. Працюючи з “Клеопатрою” 1957-го на мотив з єгипетської історії, він мимоволі вкарбував в її силует знайомий з дитинства обрис Богородиці з “Різдва Христового”».



**21. Олена Ковальчук, кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник ІПСМ НАМУ**

## Сценографічний всесвіт Євгена Лисика

*Ключові слова: Євген Лисик, українська сценографія, театральна-декораційний живопис, сценічний простір.*

Історії українського мистецтва другої половини 20 ст. творчість Євгена Лисика (1930–1991) – явище неповторно-унікальне.

Його сценографія – підвищений градус образного звучання. Головний інструмент самовираження – живопис. Основа творчих прозрінь – монументальність живописної експресії. Волею художника, у просторі львівської сцени калатали шалені ритми велетенських дзвонів («Есмеральда», 1970), закручувалися вихори первинних енергій («Створення світу», 1972), констатувала себе непримиренність категоричного імперативу вікової кланової ворожнечі («Ромео і Джульєтта», 1968), у вирії нелюдських випробувань досліджувалися істини життя («Тіль Уленшпігель», 1975). Де-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

корації Євгена Лисика – нескорена енергія дієвого імпульсу, творча сила його авторської думки.

Роботи сценографа – про найсильніші пориви людських душ, про вміння жити на одному диханні, потужно, пристрасно. Герої його костюмованих ескізів – сутність глибинних тем сценографа, діти його Всесвіту, бунтівні носії неспокою, частинки божественної енергії, що загубилася в ілюзіях Матерії.

Творча програма художника і сьогодні промовляє до глядачів філософськими уподобаннями автора, зберігаючи зразки його мудрості, професіоналізму, мистецької незадоволеності.



**22. Остап Ковальчук, кандидат мистецтвознавства, в.о. ректора НАОМА, доцент кафедри живопису та композиції НАОМА**

## **Проблематика залучення неофіційних та недокументованих джерел для вивчення теми художньої освіти в академічному середовищі НАОМА другої половини 20 століття**

*Ключові слова: художня освіта, образотворче мистецтво, НАОМА, дискусія, недокументовані джерела.*

Сучасна мистецька освіта орієнтована на індивідуальність художника, що природно призводить до виникнення фахових дискусій і навіть конфліктів. Більшість опублікованих досліджень з історії та розвитку художньої освіти в Україні базуються майже винятково на інформації з офіційних друкованих джерел, уникаючи аналізу усних свідчень, протоколів, робочих записів тощо. Очевидно, що такі джерела містять важливу інформацію, але вони є “незручними”, в академічній науці значно прийнятніше цитувати вже опубліковані праці, аніж розбиратися в інформації, отриманій від різних сторін дискусії.

Дискусії другої половини 20 ст. у Академії, на відміну від попередніх періодів, недостатньо висвітлені у фахових дослідженнях. Тому для оцінки їхнього впливу на формування мистецької та педагогічної школи потрібне ширше залучення недокументованих та неформальних джерел.

У вказаний період, обговорення художніх виставок, збори Спілки художників, виставкових комітетів та художніх рад були пов’язані переважно з матеріальними інтересами учасників, натомість дискусії і обговорення у навчальних закладах мали більш концептуальне спрямування, оскільки

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

не зачіпали матеріальних інтересів. Саме такі дискусії виявляли мистецькі позиції педагогів, що є дуже суттєвим для розуміння загальних тенденцій в художній освіті.

Аналіз наявних джерел показує, що навіть у післявоєнний період у академічному середовищі існувала опозиційність, хоча вона і мала менш ідеологічно виражений характер, ніж у довоєнний період. Відстоювання викладачами і студентами власної позиції, і навіть сама її наявність, ставала причиною дискусій, завжди суто неофіційних, не висвітлених у жодних офіційних джерелах, адже сам факт дискусії не вписувався в рамки панівної ідеології. Можна припустити, що пам’ять про відносно недавні, на той час, репресії й серйозні утиски не дозволяла суперечкам перетворитися на полемічну платформу.

Вирішальну роль у ході дискусії відіграла особистість, а не ідеологічна чи педагогічна цінність предмета дискусії. Імовірно саме цей фактор, попри адміністративний тиск, дозволяв продукувати висококласні художні твори, котрі й зараз є частиною скарбниці національного образотворчого мистецтва.

Подальша розробка теми дасть змогу зробити дискусії продуктивною частиною навчального процесу і сприятиме уникненню непродуктивних конфліктів.



**23. Наталія Корчина, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. А.О. Пучков)**

## **Проекти Ади Рибачук та Володимира Мельниченка на закритий конкурс 1965–66-х років, присвячені жертвам трагедії в Бабиному Яру**

*Ключові слова: Бабин Яр, А. Рибачук, В. Мельниченко, колективна пам’ять.*

Твори образотворчого мистецтва Ади Рибачук та Володимира Мельниченка входять до матеріальних накопичувачів колективної пам’яті України. На прикладі їхніх меморіальних проектів 1965–66-х років, присвячених трагедії в Бабиному Яру, можна порівняти візуалізацію неофіційної колективної пам’яті українців про катастрофу з офіційною політикою держави СРСР щодо репрезентації історичного минулого, комеморативних стратегій та практик, орієнтованих на формування історичної пам’яті

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

багатонаціональної спільноти, а також проаналізувати відношення радянської влади до інакомислячих митців.

Нереалізовані меморіальні проекти А. Рибачук та В. Мельниченка «Коли руйнується світ» (1965) та «Смертельний шлях» (1966), присвячені катастрофі єврейства та десяткам тисяч жертв інших національностей, що були безжалісно розстріляні німецькими нацистами в 1941–1943-х роках в Бабиному Яру, акцентують увагу на руйнації цілого світу великої спільноти людей, що мала схожі прагнення, мету та надії.

Автори переймалися проблемою офіційного забуття про трагедію в Бабиному Яру і небажанням радянської влади вписувати ці спогади в офіційну канву колективної пам'яті українців. Своїми проектами 1965–66-х років художники спробували долучити глядачів до процесу відкриття сліпих зон спільної колективної пам'яті. Вони виступили від імені очевидців трагедії: друзів, родичів та близьких, що мовчали.

Проекти вступали в протиріччя з офіційним міфом про героїчне протистояння радянської людини нацистським загарбникам, через що були відхилені державою, бо вони осмислювали трагедію не через героїзацію, а через оплакування беззахисних жертв, що не чинили опір вбивцям. Вони також підіймали єврейську тему всупереч політиці влади, націленої на створення єдиної консолідованої нації радянських людей, що не виокремлювала євреїв, як найбільш постраждалий народ, який міг стати символом жертвності.

В меморіальних творах 1965–66-х рр., присвячених жертвам трагедії в Бабиному Яру, А. Рибачук та В. Мельниченко випередили свій час. Вони створили меморіальний парк та пам'ятники, що суперечили офіційній героїчній риторичі Радянського Союзу і не вписувалися в канву офіційної колективної пам'яті через те, що митці сприймали трагедію як катастрофу людства, як руйнування світу єврейської спільноти і своїми творами визивали в глядача неоднозначні емоції, що поєднують сум, співпереживання та стид за жорстокість людства.

Нереалізовані меморіальні проекти 1965–66-х років Ади Рибачук та Володимира Мельниченка можуть допомогти сьгоднішнім поколінням митців та науковців осмислити можливі способи меморіалізації Голокосту в Україні.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**24. Наталія Кукіль, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук.керів. О. В. Ковальчук)**

## **Флоромозаїки Григорія Синиці в інтер'єрі заводського приміщення**

*Ключові слова: флоромозаїка, природні матеріали, колір, українські розписи, народні традиції.*

Важливою складовою творчого доробку Г. Синиці – видатного українського художника-монументаліста – були твори 1970–1980-х рр., виконані в авторській техніці «флоромозаїка»: «Байда», «Кожум'яка-переможець», «Бабин Яр», «Ярослав Мудрий» та інші з їх потужним монументальним висловленням, міфологічною трактовкою величних художніх образів. Нова техніка поєднувала елементи природних матеріалів: очерету, кісточок плодів дерев, жолудів, каштанів, мушлі з локальними кольоровими плямами темпер, і була споріднена з народними традиціями декоративно-ужиткового мистецтва.

На замовлення дирекції металургійного заводу Криворіжсталь для оздоблення інтер'єру їдальні СПЦ- 2 (сортопрокатного цеху № 2) у 1972 році митцем були виконані шість великих панно в техніці «флоромозаїка»: «Ранок», «Полудень», «Вечір» (2, 03х1,90), «Яблуневий цвіт», «Український вінок», «Літо» (2,03х1,35). На стінах їдальні розцвіли дивовижні квіти, закружляли фантастичні птахи – робітників після пилу і бруду заводських цехів зустрічало барвисте свято кольору, чистоти та краси. У своєму задумі митець спирався на традиційне оформлення української хати: оздоблена стінописами, прикрашена вишитими рушниками, вона давала натхнення, змогу відновлювати сили людям. Панно «Ранок», «Полудень» та «Вечір» об'єднали у серію зображення птахів, які відтворювали різні часи доби: співали ранкову зорю обабіч великої квітки, кружляли навколо згасаючого світила. Мотив птахів на дереві життя – один з найулюбленіших мотивів в українському народному мистецтві – Г. Синиця відтворив яскраво, декоративно: красиві синього окрасу птахи серед пишних квітів були прикрашені султанами вигадливих форм, різнобарвними геометризованими орнаментами на крилах та хвостах, оторочених каштанами та кісточками вишень. Мозаїки квіткової серії відобразили традиції українських стінописів: панно «Яблуневий цвіт» та «Літо» із великими квітками у вазонах із зеленим листям та паростками, багатством пуп'янків і бруньок ніби прийшли з стінописів Поділля та Подніпров'я. Усталені композиції цих панно доповнювала динамічна побудова «Українського вінка» з кружлянням заплетених в коло квітів та трав, що теж походила з традиційного настінного розпису із зображенням вінка межі вікон. Яскраві контрасти

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

блакитних, червоних, кольорів тла з біло-рожевими квітами та синіми птахами, вишукано мистецький набір елементів мозаїки (очерет, солома, кісточка плодів тощо), створили святковий, піднесено-декоративний ефект мозаїчних панно на тлі білих стін заводського приміщення. Стародавні обрядові, християнські символи та обереги, краса народного мистецтва увійшли у сьогодення – в атмосферу промислового міста, щоб стати важливою складовою духовного світу сучасної людини.



**25. Євген Купрієнко, студент 2 курсу магістратури факультету образотворчого мистецтва і реставрації НАОМА (наук. керів. К.В. Чернявський)**

## Літературні образи М.В. Гоголя в графічній інтерпретації Георгія і Сергія Якутовичів

*Ключові слова:* Гоголь, Сергій Якутович, Георгій Якутович, ілюстрація.  
Образ Миколи Васильовича Гоголя, видатного українського письменника, в різні роки інтерпретували багато художників. Безумовно сьогодні ніхто не може сказати, яким він був насправді. Гоголь зумів розповісти всьому світу про Україну – про козацькі степи, Дніпро, про Миргород, Диканьку, Сорочинці, що стали живим доказом «Вічності». Створені ним літературні образи по-справжньому здатні розкрити таємницю колоритної та самобутньої «української душі». Сучасники Гоголя свідчать: коли письменник розповідав, то складалося враження, ніби це оповідь очевидця, – навіть якщо йшлося про давноминулі часи. Гоголь ніби й не розповідав, а малював. Ясна річ, ця манера відбилася і в його писаних творах, а вже літературознавці дійшли висновку: Гоголь перекладав свої сюжети на мову живописних образів.

Саме про мову живописних образів можна говорити, аналізуючи творчий доробок ілюстрацій родини художників Георгія та Сергія Якутовичів. Одним з неперевершених художників-графіків є корифей українського мистецтва 20 ст., Георгій Якутович, який увійшов в його історію як віртуозний майстер станкової графіки, ілюстрації, кіно. Працюючи над книгою, Г. Якутович, як правило, не прагнув до протокольної відповідності ілюстрації тому чи іншому епізоду, а намагався створити узагальнено зримий образ подій чи ситуацій, про які йдеться.

Протягом своєї творчості митець багато та плідно працював над ілюстраціями до української класики. Вже з 1957 р. Г. Якутович відкрив для себе наївну й водночас мудру фольклорну образотворчість. Під чарівніс-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

тю цього культурного шару руйнувалися залишки академічної нормативності. Г. Якутович відтепер спиратиметься на закономірності, притаманні народному мистецтву. Починаючи з 60-х рр. робив ескізи до повістей М. Гоголя. Взірцями його графічної майстерності та художньої інтерпретації тексту через тридцять років стали його ілюстрації до повісті «Вій» (1989).

Ширше до ілюстрацій повістей М. Гоголя звернувся син Георгія В'ячеславовича, видатний український графік Сергій Якутович. В своїх ілюстраціях він поєднав показ широкої історичної панорами часу з яскравими образами персонажів повістей. У портретних характеристиках, життєво переконливих, типізованих і в той же час індивідуальних, знайшов відображення його кінематографічний досвід. Невипадково цикли ілюстрацій насичені живою динамікою просторово-сюжетної лінії, захоплюють своїм внутрішнім рухом, гостротою зіставлення зображальних мотивів. Ілюстрації С. Якутовича мають і свою художню самоцінність, здатні привернути глядача своїм власним, суто зображальним образним змістом.

Проаналізувавши творчий доробок родини Якутовичів, можна зробити висновок про глибину розкриття, підкреслення самобутності літературних образів, створених М. Гоголем.



**26. В'ячеслав Лабзін, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. М.Р. Селівачов)**

## Темпоральна, релятивна та функціональна точки зору на поняття “Sacrum” і “Profanum”

*Ключові слова:* “Sacrum” і “Profanum”, церковне, релігійне, сакральне, світське, профанне мистецтво.

Застосовуючи для дослідження в мистецтві поняття “Sacrum” і “Profanum”, розглянемо його з різних точок зору, а саме: темпоральності – тобто сутності у часі; релятивності – тобто виходячи з позиції митця або замовника та спостерігача або дослідника; функціональності – призначення, або використання (на момент створення).

Розглядаючи питання з позицій темпоральності, мається на увазі, що потрібно розглядати історичний контекст створення того чи іншого твору мистецтва. Так статуї античних богів давньогрецької доби, наприклад “Зевс громовержець Агеладський” або “Ніка Самофракійська” безумовно належать до сакрального мистецтва. Тоді як “Аполлон і Дафна” чи “Три-тон” Берніні окрім естетичної компоненти не несуть у собі сакральної. Тоб-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

то цивілізаційній або культурний контекст впливає на розуміння сакрального чи профанного.

Інша, так звана релятивна точка розгляду – тобто залежно від позиції спостерігача формується відношення до цих робіт, – їх можна сприймати як сакральні, так і профанні. Не загострюючи увагу на добу іконоборства, часи секуляризації суспільства та войовничого атеїзму, зазначимо саме релятивне відношення до творів мистецтва в ці часи. Дещо цікавіший інший приклад: так “Явлення Месії” О. Іванова – твір за своїм сюжетом з Євангелія – можна віднести до сакрального мистецтва, але за всіма ознаками, як з боку митця, так і з боку спостерігачів – до профанного. Те ж саме можна сказати про низку творів майстрів доби Відродження – наприклад “Давід” (Донателло, Верроккьо, Мікеланджело, Берніні), які не можна вважати сакральними.

Остання з точок спостереження – функціональна, яка обумовлює призначення або використання об’єкту мистецтва. Так ікони, церковні монументальні розписи являють собою предмет сакрального мистецтва, в силу свого призначення. Цікаве зауваження професора М. Селівачова стосовно “Явлення Месії” О. Іванова про наявність копії цієї картини в Березанській церкві. В цьому випадку копія являє собою інший об’єкт, який можна вважати сакральним, що, на мою думку, підтверджує тезу про релятивний та функціональний погляди на поняття “сакральне”. Дещо цікавіше з деякими творами, які можна віднести до декоративно-прикладного мистецтва. Так, Гокстадський корабель з Норвегії ніколи не використовувався за своїм первинним суто профанним призначенням. Його було застосовано для поганського поховального обряду, що обумовлює його сакральну функцію. До речі, для цього регіону і цієї епохи дещо складніше – сама сутність корабля-драккару була сакралізованою.

Таким чином, на мою думку, сакральним можна вважати тільки мистецтво, призначення якого служить сакральним функціям.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**27. Ольга Лагутенко, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ, професор, зав. кафедри ТІМ НАОМА**

## **Участь художників авангарду у монументальній пропаганді в Києві та Харкові пореволюційної доби**

*Ключові слова: політична реклама, монументальний живопис, скульптура, архітектура.*

Поняття «монументальна пропаганда» в доповіді трактується у широкому сенсі архітектурно-мистецької діяльності, направленої на формування у народних мас певної міфологізованої реальності шляхом створення відповідного символічного середовища.

Реклама, пропаганда, ідеологічний тиск – ці форми соціального впливу мають непересічне значення у всі часи. Вони не втрачають, а навпаки, значно посилюють свою присутність у постіндустріальному світі. Предметне вивчення досвіду «плану монументальної пропаганди», запровадженого у радянській культурі від 1918 р., є напроцуд актуальним, оскільки ця тема охоплює особливості впливу державної політики на художню діяльність, виявляє різноманітність засобів використання взаємодії архітектури і монументального мистецтва. Тенденція до соціального і психологічного тиску, властива режиму, вимагала контролю над мистецтвом з боку політичної системи. Для народних мас радянської держави архітектура, театр, кіно, музика, образотворче мистецтво мали стати не просто засобом задоволення духовних потреб, а своєрідним інструментом творення міфологізованого поля бажаної реальності.

Серед економічної руїни найважливішим у затвердженні політичного ладу стає пропаганда, що поширює нову ідеологію. Масові театралізовані дійства, що влаштовувалися на честь революційних свят у великому відкритому просторі міських площ та вулиць, перетворювали існуючу архітектуру на декорацію. До святкового оформлення нова влада активно залучала художників, спираючись на їх романтизоване сприйняття революційної дійсності, а крім того, на не менш важливі потреби отримувати кошти для життя та невгамовну жагу креативної реалізації. Так відомий майстер конструктивізму в Україні В. Єрмілов у 1919 р. розробляв для Харкова проєкти численних плакатів, парадних арок, огорож, платформ-автомобілів. «Мистецтво вулиць» перейшло й на оформлення інтер’єрів, в 1919 р. В. Єрмілов з групою художників виконав розпис фойє харківського цирку, а у 1920-му створив стінопис Клубу Червоної Армії.

Аналогічна робота у стислі терміни відбувалася й в Києві. У 1919 р. до Дня Червоної Армії над оформленням міського середовища працю-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

вали і досвідчені майстри, і молоді художники: М. Бойчук, В. Кричевський, О. Екстер, В. Меллер, О. Богомазов, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, І. Рабінович, С. Нікритін, Н. Шифрін, О. Тишлер, В. Чекригін, П. Челіщев, І. Рибак, К. Редько. Михайло Бойчук та учні його майстерні виконали у тому ж 1919 р. стінопис у інтер'єрах Луцьких казарм у Києві.

Скульптура, виконана на замовлення за цим планом, мала тимчасовий характер, нерідко створювалася з фанери, дощок, гіпсу, інколи з цементу. Вона не була налаштована на діалог з оточуючою архітектурою, головне завдання монументу – зайняти ключову позицію на майдані, високому пагорбі, у людному просторі, де пам'ятник неодмінно потрапляє в поле зору широкої аудиторії. Фактично, монументальне мистецтво виконувало роль політичної реклами і найбільш важливо було його гучно «подати» – з мітингами, висвітленням у пресі, а далі можна прибрати, як декорації по завершенню революційних святкових маршів.

На Думській площі Києва наприкінці липня 1919 р. було відкрито пам'ятник Всеобучу за проектом скульптора Й. Чайкова. Над монументом працювала велика бригада майстрів скульптури, щоб відтворити у гіпсі чотириметрові фігури: робітника та жінки, що тримає прапор, селянина з гвинтівкою поруч з хлопчиком, що подає набой. На початку 1920-х скульптурну композицію було зруйновано денікінцями. В 1922 р. на Думській площі було встановлено пам'ятник-трибуну, сформовану з геометризованих форм за проектом Й. Чайкова. Фактично, в цьому проекті монументальна скульптура перетворилася на архітектуру малих форм, вирішену в стилістиці конструктивізму.



**28. Оксана Ламонова, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ**

## **Графічні серії Юлії Майстренко-Вакуленко «Храми України» та «Дерев'яні церкви України»**

*Ключові слова: Юлія Майстренко-Вакуленко, українська графіка 1990–2010 рр., колаж, офорт, левкас.*

Дослідження творчості нового покоління українських митців, які повністю сформувалася вже після 1991 р., лише розпочинається. Це стосується, зокрема, Юлії Майстренко-Вакуленко (триптих «Таємна вечеря», 1998; цикл «Христос – Бог людський» (2000).

У 2003 р. мисткиня виконала серію «Храми України» (левкас, пробковий матеріал, авторська техніка), що складається з чотирьох творів – «Со-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

фійський собор», «Михайлівський Золотоверхий собор», «Успенський собор Києво-Печерської Лаври», «Борисо-Глібський собор у Чернігові». Можливо, одне з головних досягнень художниці полягає саме в тому, що всі «Храми України» не просто створюють враження цілісних та самодостатніх композицій, але й складаються у логічний, гармонійний загальний ряд. Адже авторка майстерно групує тут досить різноманітний, щоб не сказати – строкатий матеріал і одночасно – відкидає інші елементи, використання та навіть пряме цитування яких здається в даному випадку цілком доречним (як от мозаїки та фрески Софійського собору, мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору або срібні царські врата Борисоглібського собору у Чернігові). Зазначимо також, що в усіх чотирьох аркушах серії Юлія Майстренко-Вакуленко використовує не сучасний вигляд легендарних споруд, а їхній первісний вигляд часів Київської Русі, знайомий сучасному глядачеві за макетами та архітектурними реконструкціями.

Більше ніж через десять років серія «Храми України» отримала природне продовження у серії кольорових офортів «Дерев'яні церкви України» (2014–2015). Вона складається з семи аркушів («Церква Святого Миколая Чудотворця у с. Чесники», «Церква Різдва Пресвятої Богородиці в с. Росохи», «Церква Святого Духа в Потеличі», «Церква Святого Юра в Дрогобичі», «Церква Святого Миколая Чудотворця у с. Колодне», «Церква Різдва Пресвятої Богородиці у с. Стеблівка», «Церква Святого Миколая в с. Сокирниця») і триптиху «Каплиця Покрова Пресвятої Богородиці в с. Вороньків». У новій серії Юлія Майстренко-Вакуленко повертається до офорту. Мова «Дерев'яних церков України» також помітно й виразно відрізняється від мови «Храмів України». Адже в левкасах художницю надихала вишукана й рафінована, «князівська», культура Київської Русі. В офортах відчувається вплив нових, значно «демократичніших» джерел натхнення – іконопису, стінопису, деревориту, народної картини. Присутня в «Дерев'яних церквах України» й ще одна «надихаюча складова» – вже не образна, а, якщо можна так виразитися, суто «фактурна». Це – гонт. Старовинний, практичний і надзвичайно колоритний покрівельний матеріал усіх відтворених художницею споруд став своєрідним «декоративним камертоном» серії.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**29. Катерина Левченко, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.О. Лисенко)**

## Молоді митці: до постановки проблеми

*Ключові слова: молоді митці, сучасне українське мистецтво.*

В Україні існує низка приватних та державних ініціатив для розвитку сучасного мистецтва та молодих митців, зокрема премія ПінчукАртЦентру, конкурс молодих художників від Щербенко Арт Центру, гранти для молодих митців від Президента України, конкурс для молодих художників від галереї Димчука, Бієнале молодих митців від міністерства культури та інформаційної політики України, гранти Українського культурного фонду на розвиток дебютів.

В західній мистецтвознавчій науці прийнято вважати, що молодий митець – це митець, який перебуває на ранніх стадіях свого творчого розвитку, з досвідом роботи від двох до десяти років, і має цілеспрямований напрямок і цілі розвивати власну художню практику. Розвиток його художньої практики має бути відображений в засобах масової інформації серед широкого кола поціновувачів мистецтва, а також визнаний професійним експертним середовищем як такий, що має прогрес та передає унікальну перспективу, запрошує глядачів відкривати та досліджувати нові ідеї, кидає виклик та переосмислює традиційні художні форми. Термін «молодий митець» в такому дискурсі також означає нове ім'я на сучасній арт-сцені, жодним чином не вказуючи на обмеження стосовно віку художника.

На відміну від західної мистецтвознавчої науки вітчизняні дослідження не мають чіткого визначення термінологічного поняття «молодий митець». В українському мистецтвознавчому дискурсі прийнято вважати, що молодий митець – художник віком до 35 років. Звідси варто звернути увагу на ефективність вітчизняних ініціатив з розвитку сучасного мистецтва за відсутністю термінології та чітко окреслених критеріїв.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**30. Альона Летяга, аспірантка кафедри дизайну й технологій КНУКіМ (наук. керів. М. Р. Селівачов)**

## Нормативність як чинник формування сучасним дизайнером естетично досконалого середовища в Україні

*Ключові слова: дизайн, проект, середовище, норма, чинник, середовище.*

Дизайн, як комплексна науково-практична діяльність щодо формування гармонійного, естетичного середовища життєдіяльності людини та розроблення об'єктів матеріальної культури, посів у сучасному житті винятково важливе місце й охоплює весь світ буття та речей людини, починаючи від проектування промислових об'єктів та виробів і завершуючи розробкою принципово нових виробів предметного середовища.

Поступ українського дизайну значно відставав у порівнянні з іншими країнами. Переважно через обставини, які були притаманні нам через приналежність до складу Російської імперії та СРСР. До революції населення переважно було зайнято в аграрному секторі. А після революції, заважали обмежені можливості для обміну професійними навичками й ідеями з дизайнерами інших країн і нерозвиненість ринку збуту дизайнерських продуктів та послуг дизайну через перманентні дефіцити.

Розвивається лише промисловий дизайн у рамках індустріалізації. Нормативна база регламентує лише виробництво масової фабричної продукції. З'являються ДСТУ та нормативні акти в даній галузі. Та з отриманням незалежності України настають зміни. Через занепад промисловості фокус уваги змістився на середовищний і графічний дизайн. Ці напрямки підтримуються через проведення конкурсів і поширення профільної періодики, українські дизайнери отримують можливість відвідувати фахові виставки закордоном. Розвивається професійна дизайн освіта, збільшується кількість спеціальностей: дизайн середовища й одягу, графічний, предметний та ін.

Таким чином, в Україні поступово розвиваються необхідні складові дизайнерського процесу, хоча нормативна база в даній галузі так і не сформувалася. Для архітекторів існують ДБН, закони про містобудування та СНіПи, для промислового дизайну – ДСТУ. Проте нормативної бази, яка б регламентувала всі види дизайнерської діяльності в єдиній збірці правил і захищала споживача та дизайнера в нашій країні досі не існує.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**31. Наталія Лісова, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. К.М. Гамалія)**

## Ленд-арт як спосіб формотворення в роботах Сергія Якуніна

*Ключові слова: ленд-арт, С. Якунін, мистецтво довкілля, артефакти, форма, виявлення.*

Творчість українського художника, учасника регіональних та зарубіжних проєктів, члена Галицької Мистецької Асоціації Сергія Якуніна вирізняється філософським підходом та особливим сприйняттям природних форм. Увійшовши в 1970-х рр. у світ мистецтва як скульптор, митець почав мислити простором, світлотінями, об'ємами. Перші експерименти із середовищем відбулися на початку 1990-х рр. Саме в цей період в Україні з'являються практики ленд-арту, як нова форма творчого пошуку та реалізації.

Сьогодні художник працює в галузі фотографії, скульптури, інсталяції, ленд-арту. Особистий досвід С. Якуніна сприяв формуванню його власної, відмінної від інших, візуальної мови. Перебуваючи в пошуку засобів для втілення ідей, автор відкриває у звичних образах нові форми та поєднання, розкриваючи їх контекст. Для С. Якуніна важливо виявити ідею у просторі одним жестом (лінія, крапка, дуга), не порушуючи рівноваги. Використовуючи природні матеріали (пісок, вода, камінь, крига, дерево), митець надає вагомому значенню саме їхнім властивостям – сипучості, перетіканню, дзвону, блиску, рефлексу.

Мистецтво довкілля, як ще один інструмент в арсеналі художника, стає провідним у дослідженні простору й часу. В своїх практиках С. Якунін розкриває тему становлення та розпаду матерії в природі. З дитинства, спостерігаючи за природними явищами, автор замислюється над вічними процесами в їхній швидкоплинності. Бажання відобразити в мистецтві схід і захід сонця, падіння крапель дощу, динаміку пейзажу, сприяло до застосування «живих матеріалів» замість мармуру, гіпсу та бронзи. Це був свідомий перехід від скульптурної монументальності до відчуття вічності у миттєвості – «моменту падіння між двома краплями».

С. Якунін не позиціонує себе як ленд-артиста, радше як медіума між середовищем та глядачем. Митець розробляє концепції, використовуючи певні форми залежно від ідеї, акцентуючи увагу глядача на певному моменті. Наприклад, танення криги в роботі «Тривання» (2017), розмивання піщаної лінії на березі моря «В очікуванні хвилі» (2014), коливання крижаного трикутника на поверхні зимового озера «Площина зі змінним кутот відображення» (2013), сповільнення руху кам'яного маятника

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

«Стільниковий об'єкт» (1997), заповнення піском скляних площин «Наповнення» (1994) та ін. Свої творчі роботи митець називає артефактами, тобто, результатами взаємодії художника і природи.

Сьогодні С. Якунін почесний учасник таких вітчизняних ленд-арт фестивалів та симпозіумів, як «Весняний вітер» (м. Київ), «Хортиця» (м. Запоріжжя), «Простір покордоння» (с. Могриця, Сумська обл.), «Міфогенез» (м. Немирів, Вінницька обл.).



**32. Анна Луговська, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.В. Смирна)**

## PinchukArtCentre як приклад функціонування інституції західної моделі в українських реаліях

*Ключові слова: арт-інституція, кураторська платформа, центр сучасного мистецтва.*

Двадцять століття у світовому контексті, позначилося появою великої кількості арт-інституцій, які стали тією потужною інфраструктурою, яка безпосередньо впливає на культуру та економіку. Прийнято розрізняти дві основні моделі фінансування культури (в тому числі й інституцій): англо-саксонську, коли превалує підтримка благодійних коштів з акцентом на індивідуальне та корпоративне меценатство, і континентальної Європи, коли фінансування культури і мистецтва здійснюється з державного бюджету.

Прикладом першої моделі є PinchukArtCentre (PAC) – приватна мистецька інституція, яка була створена у 2006 р. Вона має чітко сформовану систему цінностей і бачення своєї місії, яка за словами її засновника Віктора Пінчука, полягає у формуванні прозахідного, критичного мислення у суспільстві. Маючи стабільне інвестування, PAC став скоріше лабораторією чи дослідницьким центром, ніж місцем традиційного показу мистецтва.

На початку нульових, інституція задумувалася як музей сучасного мистецтва, для чого міжнародною експертною комісією була зібрана колекція, яка була представлена широкому загалу на різних локаціях ще до появи перманентного виставкового майданчика на вул. Басейній: «Перша виставка», 2003, Центральний будинок художника; «Прощавай, зброє!», 2004, Арсенал; «Перевірка реальності», 2005, Український Дім. З певних причин, ідея музею не була реалізована, але Центр успішно функціонує вже близько 15 років, яскраво відображаючи світові мистецькі тенденції.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Однією з них є глобалізація, що впливає на політизацію культурних і художніх процесів.

На сьогодні РАС став єдиною в Україні інституцією, яка познайомила українського глядача з іноземними художниками світового рівня, шляхом організації групових та персональних виставок.

Важливим багаторічним проектом РАС є започаткований у 2008 р. конкурс на здобуття Премії для підтримки молодих художників. Існує національна премія – PinchukArtCentre Prize і міжнародна – Future Generation Art Prize. Остання вже протягом багатьох років представляється в якості паралельної програми на Венеційській Бієнале.

Також в РАС діють Дослідницька і Кураторська платформи, задача яких полягає не стільки у просвітництві, скільки у побудові діалогу, у який активно залучено молоде покоління, яке і є основною аудиторією PinchukArtCentre.



**33. Сергій Луць, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ОДПМ та РТМ КПНУ ім. І. Огієнка**

## Особливості передумов поступу авторського ювелірства України на межі 20–21 століть

*Ключові слова: авторське ювелірство, модерн, мотиви, дизайн, експериментаторство.*

В авторському ювелірстві України на межі 20–21 ст. системно відбувалися різноманітні творчі трансформації, поступово формуючи фундамент для подальшого становлення та поступу новітнього українського ювелірного мистецтва. Переоцінка попереднього художньо-технічного досвіду в 1980–1990 рр. виводить українське ювелірство на позиції, де домінують є відмова від усталених стереотипів та пошуків нової образно-пластичної мови. Використання різноманітних матеріалів в оригінальній комбінації асоціюється з принципами роботи майстрів-ювелірів початку 20 ст., таких як: Рене Лалік, Вільгельм фон Кранах, Оскар Массін, Чарльз Роберт Ешбі, Люсьєн Гайар, Жорж Фуке та ін., де певною мірою стираються грані між ужитковою та декоративною функціями ювелірного предмету. Доволі часто в композиціях українських художників-ювелірів, як і в дизайні відомих ювелірних компаній (фірма Джоела Артура Розенталя – JAR, США, Нью-Йорк та ін.) трапляються вироби, що вирізняються поєднанням обробленого каміння у вигляді кабошонів, оправлених у посріблену мідь, титан, алюміній тощо. Як і в ювелірстві епохи модерну, у творах українських

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

художників-ювелірів зустрічаються флористичні та зооморфні мотиви, що транслюються у вигляді зображень тваринок, змії, метеликів, квітів, зірочок, бантів, завитків, а також абстрактних геометричних елементів: сфер, кіл, спіралей тощо. Як і європейський ювелірний дизайн 1970–80 рр., українське авторське ювелірство 90-х рр. 20 ст. наділено ознаками поєднання індивідуального романтизму і експериментаторства, а також слугує джерелом натхнення й основою для розвитку нових методів ведення творчо-виробничого процесу в означеній царині.



**34. Юлія Майстренко-Вакулєнко, кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. завідувача кафедри сценографії та екранних мистецтв НАОМА**

## Рисунок Володимира Дев'ятніна: на перетині ілюстрації та сценографічного ескізу

*Ключові слова: творчість Володимира Дев'ятніна, ескіз театрального костюма, ілюстрація, рисунок, Дніпровський художній музей.*

Літературний текст – світ, створений уявою письменника і втілений через слово, виступає спільним джерелом творчої роботи як художника книги, так і сценографа. Саме цей корінь об'єднує такі досить різні сфери образотворчого мистецтва як книжкова ілюстрація та театральний ескіз. Але, якщо художник-ілюстратор працює із двовимірною площиною, то художник театру має справу із організацією тривимірного простору. Саме тому, образотворче втілення словесного портрету літературного героя у творчості тих митців, які працювали в обох сферах, проявляється особливим чином.

Володимир Дев'ятнін (1891–1964), який був художником-аніматором Центральної мультиплікаційної майстерні ВУФКУ, брав участь у створенні першої української анімаційної стрічки «Десять» (1927), фільму «Українізація» (1927), згодом працював художником у театрі та проілюстрував значну кількість літературних творів. Його творчий доробок зберігається у Дніпровському художньому музеї. Окрім портретів, ескізів театральних декорацій та костюмів, митець працював над ілюстраціями до різноманітних літературних творів, зокрема і до своїх власних. Протягом 1944–1952 рр. В. Дев'ятнін приділив особливу увагу ілюструванню творів М. Гоголя «Мертві душі», «Ревізор», «Шинель», «Портрет», «Ніс», «Вій», «Миргород», «Повість про капітана Копейкіна», «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» та інших. Ці аркуші художника представляють собою портретні образи, в яких синтезовано риси ілюстративного та стан-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

кового характеру із елементами ескізів театральних костюмів. Особливо вирізняються образи Цигана та Солопія Черевика до «Сорочинського ярмарку»; Янкеля до повісті «Тарас Бульба»; судді Ляпкіна-Тяпкіна та Хлестакова до комедії «Ревізор», лакея Петрушки до поеми «Мертві душі»; Башмачкіна до повісті «Шинель». Аркуші виконані відмивкою чорної туші, на білому або коричневому папері; матеріал використано ошадливо та влучно, акценти тонових плям вигідно підкреслюють композицію малюнків. Композиція аркуша є невід’ємною складовою образу, що особливо виразно втілено в портретах Цигана та Янкеля: ритм чорних кучерів волосся, складок та проріх на одязі, сполучено із динамікою вигину брів, губ, по-різному примружених очей, формуючи типаж хитрого цигана; чорні плями жилету та кіпи, гротескні пропорції рис обличчя, видовжені шия та передпліччя, динамічна жестикуляція пальців рук створюють образ хитромудрого єврея.

Повнофігурні олівцеві люстрації-портрети Богослова Халяви до повісті «Вій», Хоми Брута, Андрія, Остапа, Тараса Бульби, Кукубенка, Мусія Шила до «Тараса Бульби» мають ще виразніший характер ескізів сценічних костюмів. Ці аркуші В. Дев’ятніна, у яких увага приділена саме деталям строїв, виконані лінійно, без використання тону.

Два автопортрети 1960 р., які збереглися у доробку В. Дев’ятніна, представляють значний інтерес, оскільки втілюють етапи трансформації образу від реалістичного відтворення в одному аркуші до графічної стилізації в іншому. В більш реалістичному акварельному малюнку колір використано стримано, лише як підфарбування. Другий автопортрет представляє собою головну складову плакату до сімдесятиліття художника: стилізовані контурні лінії та каліграфічний підпис художника створюють важливий композиційно-структурний акцент. Напис «70 лет», виконаний широким шрифтом, виступає своєрідним тлом та основою композиції, а суцільна заливка аквареллю тону обличчя та напису підкреслює плакатний характер твору.

Таким чином, творчість Володимира Дев’ятніна – сценографа та графіка – демонструє унікальність синтетичного характеру роботи із художнім образом на базі літературного твору.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

### 35. Мар’яна Максимів, старший науковий співробітник Львівської національної галереї мистецтв ім. Б.Г. Возницького

## Натюрморт у творчості Маргіти Сельської: формальні пошуки та стилістичні особливості

*Ключові слова:* формальні пошуки, класифікація, портрет, пейзаж, натюрморт, інтер’єр, середовище, М. Сельська, експерименти, композиція, колір, площина, фактура.

Маргіта Сельська відома представниця напрямку «українського колоризму», створювала портрети, натюрморти і пейзажі.

Мисткиня навчалася у «Вільній академії» у Фелікса Вигжевальського, закінчила Львівську художньо-промислову школу, рік вчилася у Краківській та Віденській академіях мистецтв. Але лише в Парижі зуміла розвинути свою творчу наснагу у модерній Академії Ф. Леже та А. Озенфана. Вже 1926 р. М. Сельська представила роботу «Натюрморт» на виставці Салону незалежних у Парижі, і отримала схвальні відгуки.

М. Сельська у міжвоєнний період була членкинею мистецьких товариств «Artes», Асоціації незалежних українських митців, «Нової генерації» та Львівського професійного союзу пластиків, а з 1940 року – спілки художників України.

Особливе місце у її творчості посідає саме натюрморт. Так, можемо виокремити кілька його видів: натюрморт, як самостійна картина; натюрморт в інтер’єрі; натюрморт, як складова портрету.

Здебільшого, у натюрмортах художниці формальні пошуки зосереджені на компонуванні форм та кольорових плям, композиції подані площинно.

У натюрмортах, як частині інтер’єру, художниця експериментує із контрастами кольорів та площин, геометризацією форм. Обриси «натюрмортних форм» часто відтворюють ті чи інші об’єкти в інтер’єрі за обрисами і кольором.

Натюрморт, як складова портретної композиції, іноді сюжетної, відображає духовний світ та сферу діяльності зображуваного. Проте, він є не лише набором певних предметів з інтер’єру. Художниця навіть через гостро динамічне, фактурне, площинне, контрастне чи ескізне компонування натюрморту, відповідну колористику, підкреслює настрій роботи. Натюрморт із своєю ритмікою стає середовищем портретованого.

Окремою сторінкою у творчості Маргіти та Романа Сельських є натюрморт у вікні, на тлі пейзажу. І, якщо у творчості Романа, ця тематика є надзвичайно поширеною, то Маргіта лише зрідка до неї звертається.

Стилістично у творчості М. Сельської бачимо впливи Ф. Леже, А. Магіса, А. Дерена, П. Сезанна та інших художників. Можемо помітити у творах

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

як пост-імпресіоністичні, фовістичні, частково кубістичні пошуки, так і впливи народного мистецтва, особливо у колористичні роботи. Проте, зазначимо, що попри певні «запозичення», прослідковуємо власну лінію пошуків та вирішення формальних завдань у натюрмортах мисткині.

Стирання меж між напрямками, видами мистецтва, техніками вирізняє художницю з-поміж інших українських митців.

Маргіта Сельська попри «нові вимоги» радянського часу, постійно експериментувала з фактурою і кольором, сюжетом та композицією.



**36. Марія Мануйленко, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ ХДАДМ (наук. керів. В.В. Чечик)**

## Плакат в графічному мистецтві Харкова 20–21 ст.

*Ключові слова:* харківський плакат, ХДАДМ, харківський стиль, естетика, графічний дизайн, персоналії.

Плакат як засіб комунікації між художником та глядачем займає значуще місце в формуванні сучасного соціокультурного мислення людини. Поміж тим, залишається вагомою формоутворюючою складовою модерного графічного мистецтва. Протягом 20–21 ст. українське мистецтво збагатилося цілою низкою талановитих представників харківської школи графіки та графічного дизайну, для яких плакат визначав змістовну частину їх мистецької, художньо-проектної й педагогічної творчості. Від В. Єрмилова й Б. Косарева до сучасних митців – І. Яхіна, О. Векленка, В. Лесняка, І. Павлова, М. Норазян, Т. Борзунової, О. Северіної, М. Рубан, О. Соломадіної та інших.

Харківське плакатне мистецтво відгукувалось на художні й суспільні виклики часу, змінюючи візуальну мову, лексику, формальні й структурні канони. Втім, без сумніву, тавруючи собою високий рівень мистецької культури його авторів. Їх визнання світовою артистичною спільнотою підтверджене сучасним виставковим проектом «4 блок», що починаючи 1991 р. вийшов за межі Харкова й України. Отже, харківська школа графіки накопичила чи малий мистецький досвід (художньо-проектний й педагогічний) у творенні й поширенні мистецтва плакату й виробила підстави для дослідження його родоводу як певної мистецької школи й, більш того, вивчення як цілісного явища української образотворчої культури.

В процесі дослідження творчих доробків найяскравіших харківських плакатистів з початку 20 ст. до нашого часу було виявлено, що плакатні аркуші харківських митців мають чітко виражені стилістичні ознаки, які відрізняють їх від плакатів київської, одеської та львівської шкіл. Загалом розглянуто графічні роботи 24-х плакатистів та охарактеризовано тенден-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

ції розвитку плакатного мистецтва Харкова на прикладі досліджених 145 графічних творів. Доведено, що харківським дизайнерам-графікам властиві такі стилістичні ознаки: мінімалістська простота художніх рішень, ясність, правдивість та відсутність прикрашально-декоративних елементів. Графічність візуальної мови та тяжіння до художньо-пластичних експериментів зі шрифтом. Оголення конструкцій й сенсу, що пов'язує їх з традиціями авангардного мистецтва конструктивістів 20–30-х рр. 20 ст.



**37. Кетевані Маркарова, провідний науковий співробітник Музею-майстерні І. Кавалерідзе**

## Новаторство у творчості Івана Кавалерідзе

*Ключові слова:* скульптура, кубізм, авангардизм, Іван Кавалерідзе.

Творчість І. Кавалерідзе має всі ознаки новаторства: нове художнє мислення скульптора в монументальній пластиці 1920-х рр., що базувалося на національному підґрунті у пластиці форм та площин. Скульптурні композиції митця також тяжіють до експресіонізму та кубістичних пошуків, що можна прослідкувати як у студентських його роботах, так і у творчих композиціях, виконаних не за замовленням, а за покликом.

Період існування української авангардної школи охоплює двадцять років, починаючи з 1908 та завершується у 1928–1930 рр. Але це, скоріше, стосується живопису. В скульптурі на теренах України першим авангардистом можна вважати саме І. Кавалерідзе, хоча в загальносвітовому сенсі зачинателем українського авангарду в скульптурі, безперечно, був О. Архипенко. Авангардним було навіть саме творче мислення І. Кавалерідзе, який для створення монументального пам'ятника Т. Шевченку поєднав два стилістичні напрямки: реалістичний та кубістичний (Полтава, 1925; Суми, 1926). Така естетична новація була досить незвичним явищем, хоча до прояву авангардного мислення можна віднести і саму ідею створення першого монументального твору, присвяченого Кобзареві, що був встановлений у 1918 р. в Ромнах. Авангардною була саме рефлексія на політичні події, що зумовили можливість встановлення пам'ятника великому українському поетові. У цьому ж сенсі можна розглядати й монументи, створені митцем у 1926–1927 рр. – пам'ятник Артему в Бахмуті та в Слов'яногорську. Останній монумент є найбільшим пам'ятником у світі, виконаним у кубістичному стилі.

Творчості І. Кавалерідзе були властиві різні напрямки: реалістичний, кубістичний, кубо-футуристичний, експресіоністичний.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**38. Андрій Марковський, кандидат архітектури, учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМУ, старший викладач кафедри теорії, історії архітектури і синтезу мистецтв НАОМА**

## Аналоги радянського конструктивізму та архітектури міжвоєнної Італії

*Ключові слова: історизм, авангард, постконструктивізм, сталінський ампір.*

Аналізуючи архітектуру радянської неокласики, дослідники часто наводять паралелі між СРСР та нацистською Німеччиною. Означені тождності регулярно екстраполюються і на інші тоталітарні та авторитарні режими міжвоєнної Європи, зокрема і на фашистську Італію, яку розглядають в орбіті німецького політичного впливу.

В загальних рисах соціокультурний ареал видається близьким до бекграунду гітлерівської Німеччини та сталінського СРСР, однак при більш детальному аналізі можна відмітити ряд ключових відмінностей, що так чи інакше пов'язані з умовами утвердження влади в країні. На відміну від Німеччини, яка програла у війні і в якій націонал-соціалістична робітничка партія прийшла до влади на хвилі реваншизму та протиставлення «сильної» моделі правління «слабкій» Веймарській республіці, що вилилося в антагонізмі до Баухаузу зокрема та авангарду в цілому; та на противагу СРСР, перехід якого від конструктивізму до неокласики був рефлексією розчарування в «революційному мистецтві» на фоні сталінського авторитаризму і побудову вертикалі влади; прихід до влади фашистів був більш планомірним. Фактично, нова правляча еліта не протиставляла себе попередній владі, а лише радикалізувала попередньо намічений курс. В мистецтві це вилилося не в заборону авангарду, а в його поступову еволюцію в ідеологічно вигідному руслі.

Італійська архітектура створювалася на фоні значної кількості аутентичних артефактів античності, деякі з яких, як Колізей, терми Діоклетіана та Каракалі, Римський форум та ін., досі відіграють значку містобудівну акцентну роль. Тому італійська архітектура 1930-х могла дозволити собі більш відсторонені варіативні ремінісценції, без прямого цитування (яке, до того ж, було б поставлено в умови значної конкуренції з фактичними пам'ятками). Неокласична ж архітектура СРСР більше орієнтована на досвід французького ампіру часів Наполеона, ніж на античність □ на теренах Радянського Союзу майже не збереглося руїн античного періоду.

Відповідно, радянська архітектура періоду має чіткий поділ на «авангардну» та «неокласичну», що були індуковані різними соціальними запитамі. Короткостроковий період «постконструктивізму» (за Хан Ма-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

гомедовим) був спробою синтезу двох течій, але не відповідав новому баченню правлячих еліт та був декоративним по своїй суті – на авангардні за структурою об'єкти навішувався неокласичний декор. Італійський модернізм навпаки розвивався більш планомірно, поступово інтегруючи в себе неокласичні ремінісценції не стільки як оформлення, а передусім як основу формотворення, чим і забезпечив собі успішну інтеграцію у подальшу генезу архітектурного поступу.



**39. Надія Марченко, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Н.Ю. Белічко)**

## Проблеми розвитку української графічної літератури 20-21 ст.

*Ключові слова: графічна література, комікс, мальопис.*

Графічна література – це літературний твір в графічному оформленні, де переважає малюнок над текстом. В різних країнах світу автори називають його по-різному: в англомовних країнах – comics (комікс) або graphic novel (графічна новела), в Німеччині – bilderboden (сторінки з малюнками), у Франції – bande dessinée (стрічка малюнків), в Італії – fumetti (“димок” – через схожість на хмару реплік персонажів), в Японії – 漫画 (“манга” – чудернацькі малюнки), в Україні – мальопис.

Перші мальописи в Україні з'явилися ще у часи Радянського Союзу, не дивлячись на те, що саме поняття “комікс” було забороненим. Перші такі історії публікувалися в журналах “Барвінок”, “Піонерія”, “Перець” тощо, згодом друкувалися невеликі книги, які були розраховані на дитячу аудиторію. З початком незалежності в Україні почали виходити друком графічні романи авторства І. Баранька, О. Чебикіна, А. Данковича, О. Корешкова та інших. Вони розраховані вже на різновікову аудиторію, відзначаються різноманітністю жанрів: пригодницький, історичний, науково-фантастичний, детективний. Крім розважальної тематики в них висувуються соціально-політичні проблеми, які саме на часі в нашій країні.

В Україні наразі тільки формується культура сприймання мальописів. Для популяризації цього виду мистецтва в нашій країні запровадили проведення мистецьких фестивалів (за американським зразком) Comic-Con з 2015 р. Такі заходи проводяться в Києві та Одесі, де відбуваються презентації нових видань графічних романів, тематичні лекції і виставки робіт визначних художників цього жанру. Для розширення культури сприймання мальописів деякі художники приймають участь у виставкових про-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

ектах різних видів графіки. З 2017 р. активно виходять друком переклади графічних романів іноземних авторів, засновуються спеціальні видавництва графічної літератури: “Vovkulaka”, “UA Comics”, “Леополь”, “TheWill Production” тощо; відкриваються спеціалізовані крамниці, де можна придбати мальовані історії іноземних та вітчизняних видавництв.



**40. Надія Мельничук, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. К.М. Гамалія)**

## **Виставка творів В.І. Гуріна в Національному музеї «Київська картинна галерея»**

*Ключові слова: В. Гурін, творчість, живопис, пейзаж.*

Нещодавно, з 16 по 27 листопада 2020 р., відбулась виставка картин Василя Івановича Гуріна (1939 – 2018), видатного живописця, народного художника України, професора НАОМА. В залах Національного музею «Київська картинна галерея» було представлено майже шістдесят полотен майстра – ретроспектива різних періодів його творчості, починаючи з 60-х рр. минулого століття до останніх років його життя. Рання творчість – це в переважно пейзажі, пов’язані з Кримом, батьківщиною художника; зрілі роки представлені в жанрі портрету символічного характеру, де жіночі портрети розкривають чуттєве і ніжне ставлення автора до матері; дитячі портрети, як згадка про важке життя дітей війни, і чоловічі образи, як присвята пам’яті батька – солдата, що загинув на війні. Втрата батька завжди мала трагічний відтінок в творчості майстра. В пізній період художник знову звертається до пейзажного жанру.

З ранньої творчості особливу увагу привертає картина «Пейзаж» (1963), в якій простежується простота і чіткість ліній, пастозність мазків із використанням локальних плям. Живопис В. Гуріна вражає своєю реалістичністю, ретельністю у виборі мотивів і ракурсів. Цей пейзаж відрізняється чистотою кольорів і має символічне забарвлення. Можна асоціювати жовтий колір квітів із великою кількістю сонячних днів у житті митця; білизну хати – з чистотою і святістю родинних відносин, буйство зелені – з силою та енергією молодості. Складне багатшарове зображення фону – ніжність і мрійливість автора. Картина «Дахи. Море» (1969) зображує маленького хлопчика, що сидить на даху, мріючи про життя, таке ж довге та неосяжне як море перед ним. Майбутнє в дитячій уяві наповнюється дивним світлом, а безкрає море – різними відтінками, як і різнобарвне життя.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Серед робіт зрілого періоду творчості В. Гуріна варто виділити полотна, в яких він торкається болочих тем і підіймається до узагальнень: «Ветеран» (1992), «Обід батькові» (1967), «Жіночий портрет» (1960-ті), «Повернувся» (1968), «Портрет хлопчика» (1960-ті), «Бабин яр. Осінь» (1967).

В пейзажах художника зрілих років і пізнього періоду творчості, зокрема «Чайки на березі» (1980-ті), «Сонячний день» (2009), «Сонячний день. Чорногорія» (2009), простежується особливе відчуття сонячних променів та свіжого подиху вітру в абсолютному просторі. Митець застосовує широкий спектр відтінків білого кольору, можливо, асоціюючи зображені краєвиди з рідним Кримом, де кожен об’єкт природи здається набагато світлішим, ніж є в реальності. Своєрідний гімн сонячному дню.

До пізнього періоду творчості належать переважно пейзажі Києва. Картини нульових і десятих років привертають увагу насиченістю кольорів, своєрідною технікою досвідченого майстра. Стає помітним сміливий характер накладання фарби, застосування величезного спектру відтінків; простежується чітка виразність ліній, художника захоплюють колористичні можливості зображення природи у різних станах.

Побудова експозиції дає можливість співставити пейзажі раннього і пізнього періодів життя художника, в яких він ніби підводить підсумок, повертається до витоків.



**41. Майкл Д. Мерфі, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. А.О. Пучков)**

## **Візуальний лібертінаж у творчості Т. Шевченка**

*Ключові слова: лібертінаж, оголене тіло, натурник.*

Лібертінаж (від фр. libertinage – вивільнення, розкутість) – сукупність концепцій та підходів у дослідженні норм в культурних практиках, що стосуються сексуальності, статі та тіла (у широкому сенсі). Візуальний лібертінаж – це образотворчі експерименти із зображенням тіла та тілесності, що найбільш масштабно та наочно розпочались у модерністській художній практиці. Також візуальний лібертінаж продукувався на тлі позитивістських доктрин.

Одним із чинників формування візуального лібертінажу став «інститут» натурників – необхідний атрибут мистецької освіти та практики в художніх академіях та майстернях митців. Позування натурників сприяло деталізуванню науково-детального реалістичного зображення тіла, надаючи природній фізіології естетичних параметрів. Відповідно візуальний дискурс лібертінажу дотично піднімає тему натурників в мистецтві: в іс-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

торії європейського живопису та скульптури, особливо в аспекті культурного цензурування тіла, вони завжди були легітимними носіями культури тілесності (більше чоловічого, менше – жіночого).

Академічний принцип малювання з натури підтверджує такі параметри візуального лібертінажу: процес візуалізації оголеного тіла, в якому натурник виконував функцію «нейтрально» тілесного зразка (моделі); тіло, що позбавлене еротичності та особистісного маркера (натура); тіло-площина, що позбавлено внутрішньої метафізики та «душевності».

Показовим в даному аспекті є приклад Тараса Шевченка, в образотворчому доробку якого є певна кількість малюнків та картин натурників. Нам видається цікавим не сам факт наявності такого типу зображень, а осмислення їх як чинника залученості Шевченка до лібертінажу, візуального, ідеологічного, літературного. Можна впевнено стверджувати, що ідейне та ідеологічне вивільнення Шевченка-митця не в останню чергу відбувалось завдяки його приналежності як художника до мистецького середовища із вільним ставленням до людської оголеності.

Візуальний лібертінаж Шевченка відбувався через дискурс оголеного чоловічого тіла. Ще вчора сам кріпак, для якого «панський» світ чітко ототожнювався із «чужістю» та «іншістю», Шевченко через нетривалий термін вже особисто продукував даний «інший» світ в мистецтві, поезії, громадсько-просвітницькій діяльності.



**42. Валентина Молинь, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін Косівського інституту ПДМ ЛНАМ**

## **Відділ монументально-декоративного живопису у Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв**

*Ключові слова: Косів, інститут, відділ монументально-декоративного живопису, навчальний процес.*

Двадцять років у статусі вищого мистецького навчального закладу функціонує Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. До того часу навчальний заклад з більш як 135-літньою історією, починаючи від 1882 р. як промислова ткацька школа у Косові, згодом відомий як училище прикладного

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

мистецтва, технікум народних художніх промислів, коледж прикладного та декоративного мистецтва, а від 2000 р. – інститут.

Відділ монументально-декоративного живопису створено 2000 р. на базі відділення художнього розпису, започаткованого 1990 р. в Косівському технікумі народних художніх промислів ім. В. Касіяна. Основою навчального процесу є формування школи монументально-декоративного живопису, що спрямована на відродження кращих традицій вітчизняного та світового монументального мистецтва.

У процесі навчання студенти отримують ґрунтовну фахову підготовку з рисунка, живопису, композиції, технології, перспективи, кольорознавства та історії мистецтва, опановують засоби проектування й виконання в матеріалі композицій для інтер'єрів та екстер'єрів культових і громадських споруд у техніці темперного розпису, фрески, мозаїки, сграфіто, вітража, енкаустики.

На відділі працюють досвідчені викладачі з багатолітнім досвідом: заслужені художники України, доценти Анатолій Калитко та Василь Дутка, член Національної спілки художників України, кандидат мистецтвознавства, доцент Валентина Молинь (завідувач кафедри), старший викладач Василь Перегінець, викладач Наталія Молинь, майстер виробничого навчання Юрій Радиш.

Викладачі відділу МДЖ є учасниками різноманітних мистецьких виставок, симпозіумів, пленерів в Україні та за її межами, організують персональні виставки, беруть участь у наукових конференціях, мають низку публікацій у вітчизняних фахових виданнях.

Унікальність спеціалізації полягає в тому, що в період навчання на бакалаврському рівні студенти вивчають більше десяти різноманітних технік станкового малярства та монументального живопису. А це дозволяє реалізувати себе в подальшому творчому становленні як фахівця мистецького спрямування і розкриває широкі перспективи.

Випускники відділу МДЖ працюють творчо як в Україні так і за кордоном (Польща, Португалія, Швеція, Нідерланди). Назвімо хоча б кілька імен наших випускників – молоді, але добре знамі художники: Марта Пітчук-Бельмега (автор сучасних муралів), Наталія Гайдаш (вітражистка), Ігор Панасюк (реставратор), Наталія Юрова (живописець). Багато випускників відділу присвятили себе педагогічній діяльності – викладачі мистецьких навчальних закладів, художніх шкіл та центрів дитячої творчості в різних областях України.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**43. Вікторія Найдено, аспірантка кафедри ТІМ ХДАДМ (наук. керів. Л.Д. Соколюк)**

## **Розвиток художнього життя Харкова на межі 20 і 21 ст.**

*Ключові слова: мистецтво Харкова, арт-угруповання, харківська мистецька школа.*

**К**інець 1980 – початок 1990-х рр. насичений суспільно-політичними зламами, які сприяли появі свободи вираження поглядів, зокрема й мистецьких, що відзначалися відходом від вже звичної традиції соцреалізму. Художники почали активно звертатися до табуйованих колишньою владою тем, демонструючи свіжий погляд на мистецтво.

У 1980-х – 1990-х почалася активна фаза створення нових художніх об'єднань. Зокрема, у місті діяли такі мистецькі угруповання: «Харківська група», «Колір мистецтва», «Дев'ять я», «Red horse», «Оксюморон», «Істинні художники», «Арт-бат», «Арт-ательє», «Лабораторія», «Слобожанське буриме» тощо. Більшість з них виявилися швидкоплинними, однак такі об'єднання, як «Буриме» та художньо-реставраційний «Red horse», продовжують свій творчий шлях і нині.

Процеси демократизації вплинули на зародження арт-ринку та появу в період 1980–1990-х рр. перших салонів-галерей, які сприяли розвитку виставкового процесу, популяризації творчості харківських мистців. В місті також зароджувалися галереї нового типу, для яких популяризація мистецтва стала важливішою за продаж картин.

На межі третього тисячоліття, після тривалої духовної ізоляції, художники все частіше почали звертатися до релігійного мистецтва, а також порушувати соціальні, націотворчі та політичні проблеми, які оголилися з утвердженням української державності. В той час з'являється ряд молодіжних творчих угруповань, зокрема харківська «SOS'ka», представники якої досліджують соціально-політичні коливання засобами провокації, акціонізму та нонконформістської фотографії.

Не менш важливою подією для Харкова є розвиток стріт-арту, який виражав ідеї лібералізації міського середовища та розширення горизонтів виставкового простору. Даний напрямок мистецтва безпосередньо пов'язаний з харківськими художниками – Г. Зиньківським та Р. Мініним, які після «нульових» творчо опановують міський простір не тільки Харкова та України, але й за кордоном.

Слід зазначити важливу складову розвитку харківської мистецької школи – участь харків'ян у Венеційській бієнале сучасного мистецтва: В. Сидоренко (2003); С. Братков, Б. Михайлов (2007); А. Волокітін (2011);

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Г. Зиньківський та М. Рідний (2013); А. Волокітін і М. Рідний (2015), Б. Михайлов (2017).

Вагомою складовою мистецького процесу Харківщини є діяльність творчого угруповання «Буриме». Арт-об'єднання утворилося у 1991 р., коли відбулася його перша виставка. Творча співпраця мистців, застосування принципів колажування та нашарування, постійна гра та вихід за рамки художнього полотна робить діяльність «Буриме» органічною частиною сучасного культурного простору не лише Харкова, а й України в цілому.



**44. Петро Нестеренко, кандидат мистецтвознавства, завідувач проблемної науково-дослідної лабораторії НАОМА**

## **Реставрований час (здобутки київського видавництва)**

*Ключові слова: видавничий дім «АДЕФ-Україна», твори М. Булгакова, спогади, видавничі проекти, реставрація текстів.*

**З**давня люди, які плекали підприємства для створення видань, неодмінно віддавалися до решти своєму покликанню, дбали про духовність рідного народу, вболівали за його кращу долю. Серед таких і київський Видавничий Дім «АДЕФ-Україна». Його було засновано в 1995 р. завдяки іноземній інвестиції. Досить широкою була сфера діяльності, оновлювалося устаткування, що призвело до повного циклу напівавтоматичного обладнання фірми для виготовлення книг в твердій палітурці. Якісно новий рівень ознаменувався виходом в світ у 2007 р. Пересопницького Євангелія. А в 2011 – до його 450-річчя АДЕФ-Україна видала книгу-ключ для полегшення читання й розуміння давньоукраїнської мови літературних джерел «Пересопницьке Євангеліє. Витоки та сьогодення». Вона стала головним експонатом багатьох бібліотек, а також унікального музейного комплексу «Пересопницьке Євангеліє» на Рівненщині.

Сьогодні на рахунку «АДЕФ-Україна» сотні реалізованих видавничих проектів. Серед них «Витязь у тигровій шкурі» 2013 р. українською і грузинською мовами, виданий до 300-річчя першого друкованого видання Ш. Руставелі у перекладі М. Бажана з ілюстраціями видатного грузинського художника С. Кобуладзе, створеними у 1935–37 рр. Великий резонанс мало видання А. Навої «Фархад і Ширін», надруковане в 2016 р.

Лише за останні шість років з'явилися на світ такі цікаві видання як збірник спогадів про письменника «Михайл Булгаков» в 2-х томах (2014,

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

512 с.), «Михаил Булгаков. Афоризмы» (2014, 400 с.), «Любовь Евгеньевна Белозерская-Булгакова. Воспоминания. Письма» (2015, 240 с.), «Киевское эхо. Воспоминания о Булгакове» (2015, 328 с.), «Татьяна Кисельгоф (Булгакова). Воспоминания. Письма» (2016, 264 с.), «Булгаковы, Попперы и другие в Буче» (2016, 96 с.), «Валерий Кончаковский. Из рассказов деда» (2016, 168 с.), «Музы Михаила Булгакова. Татьяна. Любовь. Елена» (2018), «Киев Михаила Булгакова» (2019, 256 с.), «Михаил Булгаков в портретах» (2019, 200 с.), «Михаил Булгаков и музыка города» (2020, 148 с.), «Друзья Михаила Булгакова Ермолинские» (2020, 116 с.) та інші.

Для особливої категорії шанувальників творчості письменника запропоновано факсимільний тритомник, присвячений знаковим творам М. Булгакова: «Майстер і Маргарита», «Собаче серце» і «Біла гвардія», які вийшли з друку у 2018–2019 рр. Їх можна придбати як поодиночі, так і в повному комплекті в футлярі з назвою «Несгоревшие рукописи».

Презентація безцінних оригінальних текстів провідних творів М. Булгакова стала цінним матеріалом для всіх шанувальників творчості Майстра, а також майбутніх текстологічних досліджень при виданні академічного зібрання його творів.

2018 р. Видавничий Дім «АДЕФ-Україна» отримав премію загальнонаціональної програми «Людина року» за вагомий багаторічний внесок у розвиток видавничо-поліграфічної галузі України.



**45. Андрій Нікітін, старший викладач кафедри рисунка НАОМА**

## Ювілейна виставка професора Віктора Олексійовича Сухенка

*Ключові слова: виставка, творчість, пейзаж, В. Сухенко.*

В жовтні 2020 р. на кафедрі рисунка НАОМА до ювілею митця була відкрита виставка професора Віктора Сухенка під гучною назвою «Краще гір – тільки гори». Перед глядачем постав величний і чаруючий світ гір Кавказу, теплі й залиті сонячним світлом кримські краєвиди, старі кримські вулички з колоритними, точно підміченими побутовими сценами з життя місцевих мешканців.

Творчість В. Сухенка позначена яскравою палітрою олійних фарб, просторовим баченням композиції, хитросплетеними ритмами, захопленням від безперечно вражаючих місць гірського Кавказу, мінливими ландшафтами Криму. Об'єднуючою лінією експозиції насамперед є те, що автор оспівує в своїх полотнах сюжети, пов'язані з характерними краєвидами

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

гірських масивів. Часом один і той самий куточок природи представлений в різні часові проміжки, що дозволяє оцінити повноту його краси не лише у різні пори року, а й в різний стан доби («Вуличка старого міста», 2010; «Пейзаж з соколиною вежею», 2012; «Пам'яті Юрія Ларіонова», 2019).

Крізь призму авторського бачення глядач потрапляє у загадковий світ природи Кавказу та Криму. Використовуючи тональний живопис або розподіляючи площини за світлотіньовим контрастом, вдаючись до алєгорії або вибудовуючи композицію на основі візуальних спостережень, художник відтворює в своїх картинах природні особливості тієї чи іншої місцевості («Біла старої криниці», 2015; «Гроза над Бахчисараєм», 2012; «Кримські кізочки», 2015; «Ескі-Дюрбе вранці», 2018).

Полотна, присвячені пейзажам Кавказу, захоплюють потужним виглядом гірських хребтів, суворі краса яких вражає своїм масштабом і величчю: «Схили гори Бештау», 1985; «Вечірня зірка над Ельбрусом», 1993; «Медовий водоспад», 1999; «Осінь у горах», 2012; «Ріка Кума», 2017; «Перехрестя семи доріг», 2018; «Передгір'я Кавказу», 2018; «Дорога в Домбай», 2018; «Похмурий день в горах», 2020; «Пік Іне», 2020; «Теберда», 2020; «Міст через річку Зеленчук», 2020.

В картині «Осінь у горах» В. Сухенко втілює особисті переживання, навіяні трагічною подією, що сталася у родині – внаслідок сходу льодовика біля підніжжя гори Змійка загинула група туристів, серед яких був племінник митця. Та художник не зображує безпосередньо жахливу подію, а віддає шану людям, які загинули через стихію. Відтворюючи яскраву красу природи, барви осені, велич гір – він закликає бути обережними та пам'ятати, що природа є нескороною та може бути небезпечною.

В своїх картинах майстер передає первозданну атмосферу гірських ландшафтів, що розчиняються в далечині небосхилу, створюючи водночас романтичний, привабливий і умовний образ. Хвилясті злами ущелин і лісові хащі обрамляють басейни гірських річок, що динамічними потоками торують свій шлях крізь кам'яну твердиню.

Певна стилізація і відхід від реалістичного сприйняття характеризують автора в роботах «Сутінки в горах» і «Приельбрусся». Вирізняє ці роботи філософське трактування за межею реальних подій і буденності, споріднене з філософією картин М. Реріха, коли свідомість лине в пошуках гармонії та таємничого змісту.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**46. Юрій Новачинський, аспірант кафедри ІТМ ЛНАМ (наук. керів. Г.Г. Стельмашук)**

## Каталог до 5-річчя галереї ЛНАМ: офлайн та онлайн версії

*Ключові слова: галерея ЛНАМ, каталог, онлайн каталог, УКФ.*

У 2020 р. галерея Львівської національної академії мистецтв відзначає 5 років своєї діяльності. Для проведення заходів протягом 2020 р. командою арт-простору в межах конкурсної програми «Мережі та аудиторії» Українського культурного фонду було подано проєкт «Комунікаційна кампанія галереї ЛНАМ», що отримав схвалення експертів та був затверджений для реалізації. За період 2015–2019 рр. у галереї ЛНАМ реалізовано більше сотні різнопланових проєктів: збірні виставки, що репрезентували діяльність усіх творчих спеціальностей ЛНАМ, персональні проєкти студентів та випускників; колективні молодіжні, концептуальні творчі проєкти; виставки, що представляли зріз діяльності окремих освітніх програм; а також спільні, міжвузівські проєкти всеукраїнського та міжнародного рівня. Із кожним роком тут проходить все більше заходів, орієнтованих на комунікацію, відкритий діалог, вихід у незвичні формати та залучення нових кіл аудиторій.

Однією з важливих подій в межах програми стала підготовка та друк каталогу до 5-річчя діяльності. Окрім того, видання доповнене розширеною он-лайн версією, яка доступна на офіційному сайті ЛНАМ. Завданням останньої було в межах на існуючого функціоналу веб-сторінки <http://www.lnam.edu.ua/> створити розділ архів-виставок у галереї ЛНАМ, що представить інформацію про всі виставкові проєкти, які відбувались в стінах арт-простору галереї ЛНАМ. Згідно технічного завдання відображення виставок представлено у вигляді зворотної хронології (від найновіших до найстаріших). Аліас кожної виставки (її унікальний ID) не може бути редагований у зв'язку з прив'язкою до QR-коду в друкованій версії каталогу, що розміщується на сторінці присвяченій виставці.

Представлена на сайті інформація складається з кількох блоків: текстова інформація про виставку та біографії учасників; фотоматеріали з виставки; інші творчі роботи митця (мистецькі твори, що створені вже після проведення виставки у галереї ЛНАМ); контактна інформація (соціальні мережі, емейл, сайт тощо); рефлексії мистецтвознавців та лідерів суспільної думки на виставку. Наповнення сторінки здійснювалось протягом червня-серпня 2020 року та включало в себе: літературне редагу-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

вання та уніфікації біографій митців; редагування візуальних матеріалів; уніфікацію контактної інформації про митців; літературне редагування відгуків про виставковий проєкт; безпосередньо завантаження матеріалів на сайт та їх відображення; розміщення активних посилань на контакти художника.

В процесі роботи над створення он-лайн версії проводилась активна робота щодо збору рефлексій різних груп стейкхолдерів. Пріоритетними були обрані категорії відвідувачів галереї: мистецтвознавці та лідери суспільної думки. Через карантинні обмеження збір зворотнього зв'язку проводився шляхом заповнення гугл-форми. Попередньо на сайті були опубліковані наявні матеріали щодо проєктів, які давали змогу скласти загальне враження про творчий задум митця.



**47. Михайло Новіков, аспірант кафедри монументального живопису ХДАДМ (наук. керів. Є. О. Котляр)**

## Поєднання «AR» та образотворчого мистецтва в виставковому просторі

*Ключові слова: доповнена реальність, галереї, музеї.*

Початок 21 ст. ознаменувався бурхливим розвитком цифрових технологій, які призвели сьогодні до еволюційної комп'ютеризації творів образотворчого мистецтва. Результат стрімкого науково-технічного прогресу помітно впливає й на засоби застосування нових інструментів та комп'ютерних програм, що відкриває простір для творчого мислення та нових мистецьких експериментів, які трансформують традиційне сприйняття творів мистецтва. Використання технології доповненої реальності у виставковому просторі галерей і музеїв дають великі можливості для кращого освоєння інформації. Музеї можуть використовувати цю технологію в якості екскурсійного гідів, що може провести вас експозицією і зробити похід в музей цікавішим. Завдяки художникам, які працюють з AR-технологією, твори образотворчого мистецтва в музеях можуть отримувати інший сенс, доповнюючи твори графічними зображеннями в не-реальному просторі. AR-контент спрямований на те, щоб викликати різні емоції для посилення враження. Музейні експонати і твори мистецтва можуть розкритися для відвідувачів по-новому з впровадженням унікальної технології AR. Додатки доповненої реальності дозволять висловити головну ідею виставки, розширити інформаційне поле як окремого твору, так і музейний простір експозиції в цілому.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Сьогодні віртуальний світ стає надзвичайно цікавим та дивовижним і не менш активним, ніж реальний. Технології дають світу нові можливості сприйняття мистецтва. З появою технологій ми можемо не тільки дивитися на твори образотворчого мистецтва у віртуальному світі, а й комунікувати з ними в реальному світі. Доповнена реальність і віртуальна реальність є наступною природною прогресією творчого вираження.



**48. Олексій Овчаренко, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА**

## Теорія циклічного розвитку мистецтва на її сучасному етапі

*Ключові слова: прогностична функція, циклічна теорія, статистично-кількісний підхід.*

Теорія циклічного розвитку мистецтва є однією з найбільш цікавих моделей осягнення світового культурного процесу. Наукова шляхетність будь-якої теорії вимірюється її прогностичною функцією, здатністю визначати алгоритми історичного руху. Концептуальні підходи циклічної теорії можна побачити вже у «Життєписах» Д. Вазарі (а при бажанні і набагато раніше), у стильовому розподілі в працях І. Вінкельмана, дихотомічній концепції художніх стилів Ф. Шиллера та у класика «формальної школи» Г. Вельфліна.

Цілісне та системне (хоча і незавершене) формулювання теорії циклічного розвитку мистецтва знаходимо у працях Федора Шміта, особливо у виданій у Харкові 1919 р. книзі «Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция» та у його наступних дослідженнях.

В своїй теорії Ф. Шміт спирався на вивчену Я. Бурхартом та Е. Кон-Вінером періодичність розвитку художніх форм. Визначальним критерієм є відношення художника до зображального простору. Вчений визначає шість змістовно-пластичних «комплексів», або «стилів», в кожному з яких домінують певні змістовні аспекти та вирішуються специфічні формальні задачі. Стилї тяжіють до двох змістовних полюсів сприйняття «об'єктивного» та «суб'єктивного» та притаманних для них уявлень «загального» та «одиночного». Кожний стиль, вичерпавши свій потенціал розвитку в певний історичний момент, руйнується із середини, відбувається кризовий перехід до наступного циклу і поступове формування із дезінтегрованих елементів попереднього етапу нової «стилістичної» цілісності. Значний інтерес становлять також сформульовані Ф. Шмітом

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

«закон діапазону» та «закон переміщення центрів» культурі. Учений намагався створити динамічну схему розвитку художнього процесу по спіралі, однак не встиг цього зробити. Він був репресований, та зрештою, у 1937 р., розстріляний. До наукового обігу праці Ф. Шміта почали повертатися у 1970-х зусиллями Л. Новожилової, М. Кагана, Н. Ушакової, В. Богословського, В. Прокоф'єва.

Ще один принциповий момент теорії Ф. Шміта полягає у констатованому ним прискоренні у послідовності культурно-історичних циклів. В. Прокоф'єв, узагальнюючи аналіз теорії Ф. Шміта, у 1980 и. писав: «Спіраль загальної історії мистецтв, по перше має початок, що губиться в глибинах епохи Мустье, а по-друге, вона розвивається із очевидним прискоренням... Це значить, що із часом спіраль зійдеться у точку, а час розвитку мистецтва спрямовується до нульової величини... Чи означатиме це кінець художнього розвитку людства, або ж спіраль його, пройшовши скрізь ще не бачену кризову ситуацію, змінить напрям і характер свого розвитку, перетворившись із такої, що стискається, у розширювану, із прискореної у сповільнену? Питання це залишається відкритим...»

При всій значимості та оригінальності теорії, розробленої Ф. Шмітом, він був далеко не єдиним, хто намагався теоретично і у прикладних дослідженнях розкрити іманентні закономірності культурно-історичного та мистецького процесу. Слід назвати концепцію культурних типів М. Данилевського (1869), історичну модель О. Шпенглера (1918), схему стильових змін (насамперед на матеріалі літератури) Д. Чижевського (1948).

Якісні зміни у розробці загальної еволюційної теорії мистецтва пов'язані із визріванням статистично-кількісних методик дослідження. Перехідним етапом від суто гуманітарного інструментарію до математичного моделювання в поєднанні із результатами емпіричного дослідження стали концептуально відмінні роботи П. Сорокіна та К. Мартиндейла. П. Сорокін у своїй програмній праці «Social and Cultural Dynamics. 1937–1941. Vol. 1–4» застосовує принцип світоглядної диференціації культурних типів (ідеаційний, ідеалістичний, чуттєвий та еkleктичний). К. Мартиндейл, що створив впливову наукову школу, використовує в низці своїх праць та особливо у фундаментальній монографії «The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change» (1990) як центральне поняття «потенціал збудження», що розуміється як певний знаменник сукупності впливу виражальних засобів. Кожна з систем, в своєму ключі, формалізує дані у вигляді графіків різної періодичності. П. Сорокін оперує століттями, К. Мартиндейл досліджує зміни в масштабі десятиліть, об'єднуючи їх у більші періоди.

Нові досягнення та аналітичні підходи у вивченні та прогнозуванні культурних та мистецьких процесів пов'язані з іменами С. Маслова («Асиметрия познавательных механизмов и ее следствия». 1983) та В. Петрова

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

(«Количественные методы в искусствознании». 2000), які долучилися до створення загальної моделі інформаційних процесів. Ця модель дозволяє визначити кількісну конкретику у розвитку соціально-психологічної сфери суспільства, підвести статистичну основу під характеристику емоційного клімату певної епохи та її стилістичних проявів.

Статистично-кількісний підхід у його подальшому вдосконаленні, можливо, стане дієвим засобом уточнення теорії циклічного розвитку мистецтва та реалізації зазначеного прогностичного потенціалу.



**49. Олена Озірна, магістр мистецтвознавства, старший лаборант кафедри ТІМ НАОМА**

## **Системи управління колекціями та стандарти. Нові можливості для дослідників**

*Ключові слова: музей, системи управління колекціями, стандарти, Європіана, колекції, ICOM.*

**М**узеї та установи, які займаються збереженням культурної спадщини, знаходяться на переломному етапі своєї історії. Події 2020 р. ще більше підштовхнули цей процес. Впровадження нових інформаційних технологій змінює ці установи. Але необхідно переглянути роль музеїв, відвідувачів та науковців у цьому процесі.

Комп'ютерний облік почали запроваджувати у світову музейну практику ще у 1960-ті рр. Але дуже швидко стало зрозуміло, що це не просто інструмент діловодства, а й потужний засіб для досліджень. Програми обліку перетворилися на системи управління колекціями. З розвитком комп'ютерних технологій та Інтернету вони стали взаємодіяти з сайтами музеїв та допомагати популяризації колекцій. Іншим важливим внеском систем управління колекціями у музейну справу стала можливість обмінюватися електронною інформацією між музеями, а також спільно обробляти та аналізувати її. Для цього були потрібні спільні стандарти.

Системи управління колекціями та управління бібліотеками мають багато спільного, проте, якщо бібліографічна інформація, як правило, є статичною, музейні записи мають постійно змінюватися. Зокрема тому, що провенанс має велике значення не тільки для дослідників, а й для встановлення моральної та юридичної обґрунтованості права власності. Тому музейні стандарти мали відрізнитися від бібліотечних.

У 1997 р. історик мистецтв та консультант з питань музейної інформації Роберт А. Барон окреслив вимоги до систем управління колекціями не

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

як перелік видів ознак, які має об'єкт, який реєструють, а як список подій, таких як адміністрування, позика, виставка, збереження та пошуку.

Стандарти ведення музейної документації адаптувалися до нових вимог. Оскільки комп'ютерні системи вимагають використання більш точної мови для каталогізації та пошуку даних, було створено спеціальні стандарти даних та метаданих. Тобто правила введення інформації в систему, термінологію, тощо. Виділено три типи стандартів даних: структура, зміст та цінність.

Існують державні стандарти та міжнародні, які розробляли відомі установи та музейні об'єднання.

SPECTRUM розробляє The Collections Trust – незалежна благодійна організація, яка базується у Великобританії.

CIDOC розробляє Міжнародна рада музеїв (ICOM).

CDWA та CDWA Lite підтримувалася фондом Дж. Пола Гетті

LIDO – спільна розробка. Формат для обміну даними та завантаження на сайти.

Ці та інші міжнародні формати відповідають різним завданням, по-різному адаптуються до законодавства різних країн.

Прикладом застосування нових можливостей є створення Європіани – спільного інтернет-порталу для європейських музеїв, фондів та бібліотек.

Європіана відкрилася 20 листопада 2008 за ініціативою Європейської комісії. Цей портал не зберігає, а лише передає інформацію, яку надають установи, що зберігають культурну спадщину по всій Європі. Для цього вони використовують стандарт Europeana Semantic Elements.

Нові музейні інформаційні технології дозволяють проводити мистецтвознавцям частину досліджень віддалено. А, також, прискорити та спростити пошуки потрібної інформації.

Саме тому, оцифровування колекцій – це не тільки фотографування об'єктів, а, у першу чергу, метадані та стандарти, які зможуть забезпечити доступ до колекції дослідникам.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**50. Анастасія Олексій, студентка 2 курсу магістратури ТІМ НАОМА (наук. керів. Н. Ю. Белічко)**

## **Вплив художників-нонконформістів на діяльність художніх об'єднань Ужгорода в 1990-х роках**

*Ключові слова:* закарпатська школа живопису, актуальне мистецтво, нонконформізм, соцреалізм, модернізм, неформальне мистецтво.

Простір почалося в часи перебудови, коли з нонконформізму виділилось так зване “неофіційне мистецтво”.

Поряд з цим, варто зазначити, що мистецька освіта Закарпаття має свою історію розвитку, яка включає заснування у 1946 р. Ужгородського художньо-промислового училища Й. Бокшаєм та А. Ерделі, які в свою чергу були випускниками західноєвропейських мистецьких закладів. Саме наближеність митців Закарпаття до європейських художніх традицій стала однією з характерних рис даної школи живопису.

Важливим етапом у розвитку мистецтва Закарпаття є 60–80-ті роки 20 ст. В цей період активно працювали Є. Кремницька, П. Бедзір та Ф. Семан, які є найяскравішими представниками нонконформізму – мистецтва, що було поза соцреалістичною художньою системою та зверталось до сучасних західноєвропейських течій.

Подружжя Бедзір-Кремницьких, сформувавши навколо себе групу послідовників, «коло авангардистів», прямо чи опосередковано вплинули на П. Ковача, Р. Саллера, П. Керестея, В. Харабарука, які першими в кінці 80-х – початку 90-х рр. 20 ст. в Ужгороді почали експериментувати з новими художніми формами (інсталяція та перформанс).

У 1988 р. молоді митці об'єднались у художню групу «Ліве Око» (В. Харабарук, І. Молнар, Р. Ваці, С. Біба, Р. Саллер, А. Стегура, П. Пензель). Перші проекти молодих художників («Дві краплі з лівого ока», 1989; виставка у Центрі гунгарології, 1990 та ін.) показали, що учасники знаходились під впливом західноєвропейський художніх течій середини 20 ст., соц-арту та московського концептуалізму.

Групу “Поштранс” було створено 1996 р. художниками В. Харабаруком, П. Пензелем, Р. Саллером, А. Стегурою, П. Ковачем. Митці запозичують досвід поп-арту, який виник в мистецтві Західної Європи та США в кінці 50-х – 60-х рр. 20 ст. та трансформують його, використовуючи сюжети із пострадянських реалій.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**51. Тетяна Осецька, молодший науковий співробітник Кмитівського музею образотворчого мистецтва ім. Й. Буханчука**

## **Розвиток художньої промисловості в 60–80-х роках 20 століття**

*Ключові слова:* мистецтво, художня промисловість, народний майстер, підприємство, традиції.

Кожна епоха багата на особистості, які працювали, примножували і зберігали скарби народу. Розглянемо, як формувалась нова мова мистецтва, з'являлись нові митці, розвивалась художня промисловість в 60–80-х рр. 20 ст. – в складний і суперечливий у своїх здобутках час.

Цей період став найбагатшим у пошуках індивідуальних особливостей професійних митців та в розвитку художньої промисловості. Уже наприкінці 1950-х рр. українська промисловість відновила свою діяльність, почали працювати фарфорові, фаянсові заводи, підприємства художнього скла, кераміки, нові текстильні комбінати.

Система художніх промислів набуває розвитку за своєю структурою та за художньою спрямованістю. Роль художника в ній, форма спілкування з «народним майстром» не завжди були однозначними.

1960-ті рр. позначилися новим розумінням народних традицій. Художники відчували негативність механічного повторення, шкідливого для творчості. 1970-ті рр. проходили під знаком нового осмислення народного мистецтва, пошуків нових принципів композиційної побудови.

Розвитку промислів сприяла постанова 1975 р. «Про народні художні промисли». У цей період розвивались також гончарство, декоративний розпис, різьблення по дереву. Серед майстрів кераміки, що уславилися на міжнародних виставках, слід назвати Л. Головка, П. Цвілик, О. Залізняк, родину Пошивайло та інших майстрів з Опішні. Особливого розквіту в цей період набув декоративний розпис. Це, насамперед, творчість К. Білокур, М. Тимченко, Є. Миронової, майстри з Петриківки. Значного розвитку зазнає різьблення по дереву, передусім у західних областях України.

Найбільш плідними в розвитку художніх промислів стали 1980-ті рр. Впроваджуються нові організаційні форми роботи, формується новий тип народного майстра. Більшість майстрів отримують підготовку в спеціальних навчальних закладах. Ця професія стала почесною, а твори перетворювалися на унікальні. У таких промислах, як ткацький, вишивальний, килимарський, основною фігурою виступає народний майстер. Прослідковується тенденція до піднесення ролі художника на фабриці.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

В 60–80-х рр. 20 ст. українські майстри зверталися в першу чергу до нових, радянських традицій, які допомагали у розвитку художньої промисловості.

Звертання художників промисловості до народної спадщини знало еволюції. Вироби художньої промисловості мають не тільки мистецьку, а й соціальну специфіку. Спочатку це речі – творча продукція художників і підприємств, а завтра – образно-речове обличчя нашого оточення, яке ми маємо зберегти для майбутніх поколінь.



**52. Іван Очеретенко, студент 2 курсу магістратури ПНПУ ім. К. Ушинського (наук. керів. А.А. Тарасенко)**

## **Хромолітографічні плакати, поліграфічні картки та обгортки з рекламою перших польотів на аеропланах у першому десятиріччі 20 ст.**

*Ключові слова: художня реклама, авіаційна афіша, науково-технічна культура, Belle Epoque, колекціонування, плакати французької школи.*

Для сучасного глядача авіаційна, хромолітографічна афіша являється унікальним джерелом даних про побут та культурне життя європейських країн кінця 19 – початку 20 ст., ілюструє менталітет європейського суспільства, науково-технічну та естетичну культуру. Період розквіту «афішеманії» отримав ще назви – «Чарівної Епохи» (від франц. Belle Epoque). «Мирні мешканці, втомлені від соціальних потрясінь, шукали насолоди й занурювалися до заспокійливих ілюзій...», – писав у 1910-х рр. О. Юзан у журналі *La Vie et mode*. Символом «колекціонування» плакатів так званих авіаційних тижнів, свят та змагань або виставок захопив усі прошарки суспільства. Важко знайти в історії мистецтва подібний приклад всебічного захоплення колекціонуванням, яким було збирання літографських «ікон нового часу» (колекція хромолітографії ДМОМ ім. О. Пушкіна у Москві). Переглядаючи хромолітографію періоду авіаційної «гарячки» 1910 рр. (плакати, поштові марки та листівки, обгортки товарів, харчових продуктів і цигарок, обкладинки музичних нот та платівок, кіноафіші тощо) можна відчувати та пояснити радість суспільства від відкритої таємниці керованого польоту.

Плакати французької школи модерну на будь-яку тему приваблювали глядача. Композиції поєднували чарівних жінок, квіти, візерунки, вишукані лінії у рішенні «інженерних рис» механізмів з майстерно виконаним за формою і кольором шрифтом.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**53. Тетяна Павлова, доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри візуальних практик ХДАДМ**

## **Класичні мотиви у живописі Віталія Куликова 1990-х рр.**

*Ключові слова: Віталій Куликов, харківське художнє коло, живопис, класичні мотиви.*

У харківському художньому колі 1980–90-х рр. саме Віталію Куликову належить роль новатора, який перебудовував структуру картинного простору, повертаючи йому здобутки 1920-х рр., зокрема монтажний і колажний принципи. Картини художника мають акцентовану природу, створюючи ефект гострого дотику, вони насичені парадоксальною змістовною аналітикою малярського твору. Передусім, твори В. Куликова вражають своєю надмірною тілесністю, де особливі риси притаманні інтерпретуванню жіночої теми. «Анекдотичними» вони здаються тільки на перший погляд – більш глибоке їх сприйняття розкриває відображені у дещо алегоричному вигляді ті реалії життя, які спонукають до роздумів над його константами. Як, наприклад, велике полотно «Календули» (2006), довкола якого художник згенерував виставку («Календули»). Картина має алегоричне навантаження. Облишивши певні карикатурні риси, що ними мистець наділяє своїх персонажів, значимо нашарування декількох класичних сюжетів: «Персей і Андромеда» (врятування від монстра злиднів), чи «Даная», перед якою постає такий собі «Зевс», з очей якого сиплються золоті монети. В історії живопису ця тема, безупинно змінюючи сюжетне наповнення, трансформувалася не раз. У зв'язку з полотном В. Куликова варто згадати знану картину Я. Вермера «У звідниці», де розробляється саме ця тема, – і їй також притаманний певний наліт брутальності, маскування під порок, приховування істини під маскою гри. У тій ревізії світобудови, яку здійснює В. Куликов, фемінний і маскулітний аспекти постають у центрі уваги. Спотворення (але не безнадійне) чоловічого образу, – як результат цієї аналітики, що пояснює, чому це зажадало цілої низки портретів «чоловічої еліти» Харкова, – для врівноваження критичного результату, досягнутого в полотні «Календули». Герой картини, який досягає всіх благ, але всі морально-етичні втрати на шляху до самоствердження (що і визначають карикатурність його персони), роблять його безпорадним в архетипній ситуації – «він і вона». Натомість, жіночий образ у цій картині, як і в інших (в усьому значному доробку художника), попри елементи загострення (як прикмети жанру карикатури, які мистець переносить у малярський твір), несе риси перфектності, випромінюючи природність і вітальність.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**54. Єлизавета Пандирєва, аспірантка кафедри ТІМ ХДАДМ (наук. керів. Т.В. Павлова)**

## Архітектоніка каліграфіті, рисованого шрифту та графіті у візуальному середовищі міста

*Ключові слова:* рукотворний графічний напис, каліграфіті, рисований шрифт, графіті, гомогенне видиме середовище, агресивне видиме середовище.

Майстри, що створюють рукотворні графічні написи, намагаються поліпшити ситуацію гомогенного та агресивного візуального середовища міста, створивши передумов для комфортного візуального простору візуально його урізноманітнивши. Для аналізу теми було обрано каліграфіті, рисований шрифт та графіті, оскільки при використанні саме цих рукотворних технік простежується тенденція до розв'язання даної проблеми.

Каліграфіті. Має власну архітектонічну структуру. Літери в середині напису мають власні горизонтальні та вертикальні ритми. Коли напис створюється в цьому стилі, то його внутрішня будова, ритм, пропорційні співвідношення в середині напису підпорядковуються архітектурним пропорційним співвідношенням та ритмічній структурі споруди на якій він розміщується. Цей стиль доречно застосовувати, як в гомогенному, так і агресивному видимих середовищах. Наприклад, якщо будівля не є облицьованою та складається з великих блоків чи цегли, тоді, зазвичай, її розписують готичними шрифтами.

Рисований шрифт. Схоже вирішення гармонізації будівлі з написом має й рисований шрифт. Йому також притаманна власна архітектонічна структура. Літери в середині напису також мають власні горизонтальні та вертикальні ритми. Проте, через те, що в цьому стилі можна створювати різну варіацію в товщинах, то й можна задавати більшу кількість варіацій ритмів з архітектонікою будівлі. Якщо внутрішня структура напису та зовнішня структура будинку не співпадають, виникає дисгармонія і напис не є естетично гармонійним з будівлею, на якій його розміщено. Цей стиль можна застосовувати в різних візуальних середовищах, як в гомогенному так агресивному.

Графіті. Цей стиль немає власної архітектонічної будови напису, літери навмисно деформовані, окрім стилю Блокбатерс, де йде наслідування літер типографського взірця. В самому написі немає жорсткої структури напису, проте спостерігається спроба передати матеріальність літер та ілюзію простору. Коли у візуальному середовищі міста

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

виникає «стислий» архітектурний простір (візуально не гармонійні перебудови та надбудови архітектурних споруд) – багато напрямів у графіті стилі можуть вирішити дану проблему. Найбільш яскраві приклади ілюструє стиль 3D графіті в гомогенному середовищі, оскільки цей стиль базується на ілюзорній передачі простору та перспективі.

Також рукотворний графічний напис може виконувати не лише естетичну функцію і бути яскравим написом на обраній площині, а й мати різну інформативність, доносити філософські, соціальні чи політичні погляди, що спрямовані на підняття актуальних проблем в суспільстві.



**55. Сергій Папета, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну Університету «КРОК»**

## Михайло Глейзер

*Ключові слова:* художник Михайло Глейзер, радянські свята, ексценричні вистави, національна тематика.

Протягом творчого шляху Михайло Глейзер розігрує захоплюючу версію містерії буття. Серед творів раннього періоду – серія невеликих олійних композицій 1974 р. на тему радянських свят. Проникливо-іронічний погляд художника перетворює ідеологічний пафос на кумедний лубок. Зокрема, в роботі «Пісня піонервожатої» над сумним лисуватим євреєм-баяністом пурхає вгодована піонервожата. Образ наставниці, піднесеної над буденністю, в іронічній інтерпретації М. Глейзера перегукується з ширяючими євреями М. Шагала. В картині 1979 р. «Ворота» художник звертається до композиційної схеми житійної ікони: в центральному полі і в дванадцяти клеймах зображено гнітючо-одноманітні ворота, оповиті нічним мороком. Розвиток цієї теми продовжується в 1983 р. в однойменній серії. На відміну від «житійного» варіанту, художник розгортає низку «образів» воріт, встановлених на варті піонерських таборів, заводів, радгоспів, стадіонів... Трагікомічні назви «Батьківщина», «Вірний шлях» – невід'ємні атрибути режимної країни, декорованої оптимістичними гаслами.

Відчуттям неквапливої течії буття виповнена серія робіт 1978 р. «Моя майстерня». На тлі злиденного інтер'єру проминають поодинокі, оповиті сутінками фігури. Змістову і емоційну роль тут перебирає на себе колорит, а саме, своєрідні світлові наголоси у вигляді тонких

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

прорисів білилом по соковитому чорно-брунатно-зелено-фіолетовому тлу. Цей прийом надає зображенню ірраціональної прозорості і крихкості натюрморту зі скла.

На початку 1990-х рр. автор створює серію картин – «Свято 1», «Свято 2», «Обід», «За столом», «Біля вікна». Статична, чітко членована площина тла, виконана з колористичною ясністю декорації, недвозначно підкреслює ритуально-ігровий характер представлених сюжетів. Дійові особи вистави – витончені, елегантно одягнені персонажі немов зійшли зі сторінок світської хроніки початку 20 ст. Дами в довгих легких сукнях, чоловіки в білому, кристалі капелюхи, віденські стільці, неквапливі розмови і прогулянки, берег моря, квітучі луки... Мрія митця до того легка й химерна, що і ландшафт і люди майже безтілесні.

Паралельно в творчості майстра розвивається тема ексцентричної вистави. Два головних елементи чудернацьки перетинаються і просякають один одного – мотив шахової дошки і циркової арени. Гра іде одразу в двох вимірах: біля дошки в драматичному двобої суперників («Затемнення часу», «Тайм-аут 1», «Тайм-аут 2») і на арені у безладі балагану («Цирк», «Арена»). Художник прибирає різницю між клітинами дошки і клоунським трико, так що вони вихлюпуються за встановлені межі, плямують простір, одяг, тіло...

Окрему сторінку творчості М. Глейзера складають роботи, присвячені національній тематиці. Тут осереддя його мистецького світу, його кривна зацікавленість. Якщо простежити створене художником в цій темі починаючи з 1970-х рр., вимальовується картина завершеного життєвого циклу, закоріненого на нормах національної моральності. За художній взірць М. Глейзер обрав експресивно-примітивістську манеру художників Культур-лігі поч. 20 ст. Вістря його уваги спрямовано на патріархальний побут невеличких єврейських містечок зі спогадів власного дитинства. Серед провідних тем цього циклу – кохання, народження дитини, свята, побут, праця («Весільна рапсодія», «Сім'я», «Спогади», «Кохання», «Сімейний портрет» та ін.).



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**56. Ірина Паур, кандидат історичних наук, доцент кафедри ОДПМ та РТМ КПУ ім. І. Огієнка**

## **Пам'яткоохоронна діяльність Володимира Гагенмейстера: за матеріалами поштових листівок 1920-х рр.**

*Ключові слова:* В. Гагенмейстер, поштові листівки, пам'яткоохоронна діяльність.

Митці Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи і технікуму ім. Г. Сковороди, під керівництвом Володимира Гагенмейстера, одними з перших розпочали роботу із популяризації архітектурних пам'яток Кам'янця-Подільського і видів Поділля на поштових листівках, у рамках пам'яткоохоронної діяльності. Зібрані ними матеріали готувалися до друку і видавалися літографічним методом на базі профшколи, яка мала літографічно-цинкову майстерню та друкарський станок.

Поштові листівки В. Гагенмейстер видавав невеликими накладками (50–500 прим.), що зробило їх бібліографічною рідкістю. Частина філокаричного матеріалу зберігається у фондах Кам'янця-Подільського державного історичного музею-заповідника: «Вітряні ворота» (1923), «Ворота кафедрального костелу» (1923), «Кафедральний костел» (1927), «Новопланівський міст» (1927), «Стара міська ратуша» (1927), «Турецький мінарет» (1927), «Вид Кам'янець-Подільська» (1927), «Кам'янець-Подільська фортеця» (1928), «Гончарна башта» (1928), «Турецький міст» (1928), «Руська брама» (1928).

Нами було виявлено шість поштових карток видання Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи 1927–1928 рр. із видами: «Кам'янець-Подільський», «Стара Фортеця», «Турецький мінарет» (1927), «Вітряна брама», «Брама Катедрального костелу», «Кам'янецька фортеця» (1928). Остання була видана, після проголошення фортеці державним заповідником, із текстом: «Старий Кам'янець-Подільський (Vieux Kamieniec). Кам'янецька фортеця, заснована в 14 ст., в минулому захищала південні окраїни Русько-Литовської держави від татар, турків та волохів. Маючи на увазі історико-культурне значіння Кам'янецької фортеці Рада Народних Комісарів УРСР постановила в 1928 р. оголосити її за державний заповідник, який у повоєнний час став єдиним джерелом інформації, що підтверджував статус музею. Поштівка була видана тиражем у 500 примірників і коштувала 10 коп.

Отже, поштові листівки, видані митцями Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи, сприяли формуванню культурного середовища губернського центру. Зокрема, листівки видання В. Гагенмейсте-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

ра, стали не лише зразками графічної майстерності митця та його учнів, але й цінними іконографічними джерелами, що зафіксували історико-архітектурні пам'ятки Поділля та використовуються у реставраційній та пам'яткоохоронній справі.



**57. Юлія Петрова, головний зберігач фондів Кмитівського музею образотворчого мистецтва ім. Й. Буханчука**

### Які вони українські митці та їх мистецтво?

*Ключові слова: образотворче мистецтво, художник, творчість, твори, Георгій Малаков.*

Мистецтво України – це частина душі української культури, пов'язана з відтворенням світосприйняття українського народу, його психології, етичних основ та естетичних прагнень. Одним з представників такого мистецтва є видатний художник Георгій Васильович Малаков – український графік, заслужений художник УРСР. Пережив німецьку окупацію в Києві, під час якої працював помічником у Виробничо-художніх майстернях, паралельно малюючи листівки на продаж та різноманітні малюнки, зокрема й карикатури. Навчався в Київському художньому інституті на графічному факультеті. В 1955 р. закінчив майстерню книжкової графіки. Художник працював у різних жанрах та техніках, але найбільш вишукані у Георгія – ліногравюри.

Творам Г. Малакова притаманні риси яскравої індивідуальності, високої майстерності, широти творчої фантазії. Його роботи можна подовгу розглядати, вони напрочуд цікаві з точки зору образного рішення. Водночас складні композиційно, милують око досконалою довершеністю. Можна сказати, що в них органічно поєднується традиційність в мистецтві, але не завжди і не у всіх його роботах урівноважені між собою компоненти: “що” і “як”. Щоб до кінця зрозуміти глибоку суть, відчуті коріння цікавості творів художника, слід дізнатися про суто особисті риси його характеру, згадати про його неабияку схильність до гумору, який нестримно пробивався і в його життєвих міркуваннях та розповідях, і в його творах.

Можна сказати, що художник Г. Малаков належить до тієї щасливої категорії людей, які мають пристрасне захоплення й переносять його на те, чим займаються. Тому і глядач ніколи не лишається байдужим біля його робіт, в яких його приваблюють і веселі нотки, внесені художником до сюжету, і змістовна розповідь, і розважальна з безліччю подробиць, а головне, гостра вигадка, яка ніколи не лишала місця для банальності.

В творчості художника виразно проглядаються декілька тематичних ліній, які він постійно розробляв, бо саме вони й були виявом його захо-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

плень. Найвиразніша з них пов'язана з Києвом, з темою Великої Вітчизняної війни. Це серія під назвою “Київ у грізний час”. Роботи з цієї серії знаходяться в Кмитівському музеї образотворчого мистецтва і прикрашають його експозиційні зали своєю яскравою індивідуальністю.



**58. Роман Петрук, доцент кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва КДАДПМД ім. М. Бойчука**

### Творча особистість професора Віри Іванівни Баринової-Кулеби

*Ключові слова: НАОМА, живопис, мистецька освіта, фахові дисципліни, творчість, В. Барінова-Кулеба.*

Академік НАМ України, народний художник України, професорка кафедри живопису і композиції НАОМА Віра Барінова-Кулеба відома своїми творами в Україні і світі. За час педагогічної діяльності в НАОМА виховала ряд поколінь мистців України.

Віра Іванівна є педагогом-методистом, що вболіває за сучасну мистецьку освіту. Мисткиня прагне навчити студентів азів образотворення, систематизувавши досвід своїх учителів, відомих педагогів-мистців В. Виродової-Гот'є, С. Григор'єва, А. Константинопольського, В. Пузиркова, М. Стороженка, К. Трохименка, І. Штільмана. У навчальному процесі, під час занять і обговорення робіт, часто розповідає студентам про своїх наставників, колег, таким чином залучаючи молодь до традиції, до осягнення надбань попередніх поколінь. В. Барінова-Кулеба цінує індивідуальність кожного студента. При постановці завдань з живопису і композиції на першому курсі НАОМА, шанований педагог прививає любов до звичаїв і традицій українського народу. У професійному становленні важливою складовою, за словами Віри Іванівни, є пізнання світу з олівцем і пензлем в руках – здобуття навиків. Таким чином студент розвиває техніку не тільки під час академічного навчання, а й читаючи книги, відвідуючи виставки, спостерігаючи за життям. Саме коли техніка буде доведена до автоматизму, мистець зможе виразити свої думки і почуття, заглиблюючись у психологію, а не думаючи про те, як покласти той чи інший мазок.

Творчій особистості В. Барінової-Кулеби притаманна любов до людини, про що свідчать написані нею портрети. Її доробок багатий автобіографічними творами, циклами картин про історію України. Вартий уваги також авторський стиль мисткині, який змінюється залежно від теми.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Роль Віри Іванівни Барінової-Кулеби у сучасному мистецькому і освітньому процесі України непроминальна.



### **59. Іван Пилипенко, професор кафедри живопису і композиції НАОМА**

#### **Педагогічна діяльність Іллі Штільмана**

*Ключові слова: І. Штільман, Київський художній інститут, майстерня живопису, педагог.*

Ілля Нісонович Штільман (1902 – 1966) – знаний живописець і педагог, три десятиліття викладав у Київському художньому інституті. Народився 3 грудня 1902 р. в родині столяра-червонодеревника, художню освіту отримав спочатку в Київському художньому училищі (1917–1920, педагог А. Крюгер-Прахова) потім в Українській академії мистецтв (1920–1927 у майстернях різних професорів: в пейзажній майстерні М. Бурачека, в майстерні станкового живопису Ф. Кричевського, на теа-кіно-фотовідділенні у В. Меллера, в майстерні монументального живопису у Л. Крамаренка), що дало можливість надалі спробувати себе в різних видах і жанрах мистецтва (портрет, жанрові полотна, монументально-декоративні твори, станковий живопис). Втім з роками переміг інтерес до пейзажу, зароджений художником-ліриком М. Бурачком і підтриманий Л. Крамаренком.

Перший, залюблений у французьких імпресіоністів, вчив учнів любити природу, її мінливі стани, старанно працювати на натурі й передавати свої враження фарбами. Другий, не зважаючи на фахову спрямованість монументаліста, також тяжів до пейзажного жанру, а тому додавав своїм студентам завдання з пленерного живопису, привчав до уважного натурного спостереження, до виконання замальовок, до фіксації реальної дійсності, до роботи з природи. Ці дві складові – наполеглива робота з природи та живопис на пленері – стануть провідними в системі викладання самого І. Штільмана надалі.

З 1933 по 1964 р. він пройшов шлях від асистента до професора (1947), керував майстернею пейзажу (1948–1959), викладав живопис і вів літню (пленерну) практику. Був ректором Київського художнього інституту (1940–1944) у непростий період існування навчального закладу, керував його евакуацією в час Другої світової війни. Красивий, ерудований, інтелігентний, багатоплановий, делікатний у спілкуванні з людьми, чуйний і уважний та, водночас, вимогливий і навіть суворий до студентів, поєднував об'єктивність з прискіпливістю. В керо-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

ваній ним майстерні пейзажного живопису ставив перед студентами складні живописні завдання зображення ландшафту, підводив до розуміння краси природи, наполегливо привчав до уважного спостереження, до вдумливого ставлення до роботи. Запровадив вивчення пейзажу з першого курсу і підкреслював важливу роль пленерного живопису в навчальному процесі, впевнений, що саме пленер допомагає розвинути вміння бачити гармонію світлотіньових відношень і відчувати колір. За спогадами учнів, І. Штільман ніколи не нав'язував своє сприйняття природи й манеру письма, але прагнув розвинути в кожному студенті індивідуальні художні здібності, допомогти оволодіти технічними фаховими можливостями, щедро ділився секретами власного живописного досвіду, а у підсумку – відігравав значущу роль в становленні творчої особистості, вихованні художнього смаку і відчуття колориту. Його настанови і ставлення до професії стали взірцем для його учнів, які стали наступним поколінням викладачів Академії, серед них: В. Барінова-Кулеба, Т. Голембієвська, В. Гурін, В. Козик, О. Лопухов, О. Максименко, А. Пламєницький, Г. Чернявський, Ю. Ятченко.

Педагогічна система І. Штільмана спрямована на те, щоб виявити талант, зростити і, головне, зберегти індивідуальність, щоб спрямувати особистість торувати шлях до майстерності, виховати розуміння саме пейзажного живопису, розвинути вміння бачити гармонію світлотіньових відношень і відчувати колір.



### **60. Алла Полішук, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.Ю. Денисюк)**

#### **Образ українців у живописі київських художників-традиціоналістів наприкінці 20 ст.**

*Ключові слова: київський живопис кінця 20 ст., образи українців у живописі, українська ідентичність.*

Відхід від усталених форм – процес не простий і болісний, який підкреслює та виявляє всі проблемні питання. Для українського живопису 1980–1990-х рр. одним з таких проблемних питань була національна ідентичність. У пошуках цієї ідентичності чи не кожен митець звертався до минулого, особливо часто – до фольклору, як джерела народної мудрості, з якого мала б відродитися національна ідея.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

У прагненні заповнити пробіли митці поєднували теми, техніки, сюжети та стилістичні напрямки. Часом це давало відмінний результат, частіше не зовсім, та в кожному разі такі експерименти дають змогу прослідкувати напрямки та площини творчого пошуку митців, які опинилися у складній ситуації: від них очікували візуалізації ідеї, яка не була до кінця продуманою чи усвідомленою. На виконання суспільного запиту представники традиційного живопису найчастіше обирали один з двох напрямків: або фольклор, або ж адаптацію звичних для соцреалізму образів до нових вимог часу.

У таких узагальнених роботах особливо гостро та виразно проступає проблема художників кінця 20 ст., які вельми слабо уявляли, як же насправді виглядають українці. Не герої епосу чи фольклору, не видатні постаті, а звичайні середньостатистичні люди. У прагненні підкреслити національну ідентичність їх одягали у вишиванки, домальовували чоловікам козацькі чуби, а дівчат одягали у вінки та сорочки, оскільки лише такі суто декоративні ознаки усвідомлювалися і суспільством, і самими митцями. Задля підтвердження українського походження персонажа йому необхідно було надати відповідні атрибути: національні строї, що вказували на приналежність до козацького роду, адже за межами цих ознак українська національність не зчитувалася.

Схожа ситуація була й з адаптацією звичних для соцреалізму образів, в першу чергу – героїзація праці та зображення селянської хати, як родинного гнізда. Особливу ж цікавість для дослідження викликають твори узагальнюючі, де митці не зображують конкретний сюжет. Аналізуючи живописні полотна, створені викладачами НАОМА, можна зрозуміти, яким було уявлення про українців наприкінці 20 ст.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**61. Поліна Попіль, студентка 4 курсу бакалаврату кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О. Ю. Денисюк)**

## Особливості образної мови Бориса Негоди на прикладі триптиха «Метаморфози»

*Ключові слова:* Кам'янець-Подільський, Борис Негода, триптих «Метаморфози», філософія мистецтва.

Художник із Кам'янця-Подільського Борис Негода (1944 – 2020) у 1974 р. закінчив графічний факультет Київського художнього інституту (нині НАОМА). Переважно він працював у техніці олійної пастелі, яка потребує до кількох місяців роботи. Це дозволяє говорити про ідею як початковий етап художнього процесу, у якому кожен елемент композиції слугує вираженню загального задуму.

Естетичні категорії міри і гармонії важливі для сприйняття пастельних робіт Б. Негоди, адже складають основу композицій, кольорних співвідношень, образів. Гармонія часто розуміється ним як боротьба протилежностей, яка визначається такими класичними для філософії мистецтва діалектичними парами, як окреме/ціле, суб'єкт/об'єкт. Переконливе художнє втілення ці принципи отримали в триптиху «Метаморфози», єдиному творі у доробку митця, що безпосередньо відсилає до античного міфу.

Назва триптиха перегукується з поемою Овідія, але сюжет із викраденням Європи («Метаморфоза 1») є лише приводом до подальшого розвитку дії протилежностей. Уже в «Метаморфозі 3» божество у вигляді бика з чоловічим обличчям стало під ярмо перед жінкою. Дві картини знаходяться у діалектичній взаємодії (спочатку в неволі жінка, потім – чоловік), опосередковане знаходить себе в гармонії центрального полотна («Метаморфоза 2»). Це акцентується композицією: фігури займають по половині полотна й об'єднані діагоналлю.

Алегоричні образи Б. Негоди створюються за принципом асоціативності. Їхньому розкриттю сприяють свідомо використані символи. Сам художник назвав свій стиль алегоричним символізмом. Людські постаті Б. Негоди – не конкретні особи, а узагальнені типи. Обличчя чоловіка-бика з «Метаморфоз» з'являється в роботах з інших циклів («Скіфи», «Козацьке письмо»). Сприйняття образів залежить від закладеної загальної ідеї, яка втілюється в чуттєвій формі, а не існує окремо. Це дозволяє стверджувати, що художник далекий від абстрактних суджень Платона про вторинність відбитка та звичайного декоративізму оптичних ефектів.

Творчий метод Б. Негоди базується на осмисленні ним історичних художніх принципів. Художник покладає їх на етнонаціональний ґрунт, формуючи альтернативний український наратив.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**62. Вікторія Порплиця, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Г.О. Андрес)**

## Творча і реставраційна діяльність Діонісія Шолдри на базі Тернопільського обласного художнього музею

*Ключові слова: художник, реставрація, тернопільські художники, художники-емігранти, Діонісій Шолдра.*

Художник і реставратор Діонісій Шолдра є видатною постаттю в історії музейної справи Тернопільщини, зокрема, Тернопільського обласного художнього музею (далі ТОХМ). Діяльність Д. Шолдри поклала початок реставраційній майстерні в ТОХМ, яка працює і сьогодні, активно зберігаючи фондову колекцію.

Як зазначає І. Дуда в статті «Маляр неба і самітніх дерев», художнику доводилося реставрувати пастель П. Пікассо і картини С. Далі.

Вже в досить поважному віці митець реставрував твори, що становлять перлини колекції музею, а саме: портрет «Співачка» Ю. Меґоффера, «Портрет старої» В. Маковського, ікони невідомих майстрів «Ісус Христос (Св. Євхаристія)» та «Бог-Отець із святими». Загалом в його творчому доробку десятки відреставрованих робіт. Свої вміння він передав Івану Кузику. Таким чином напрям реставрації в музеї зазнав свого подальшого розвитку.

Враховуючи значний внесок Д. Шолдри як реставратора, його творчість як художника до кінця лишається недооціненою і малодослідженою. Прослідковуючи його біографічні дані, можна зрозуміти чому музейники, а саме дослідник його творчості І. Дуда, називає його художником неба і самотніх поламаних дерев. В першу чергу, це пояснюється нелегким життям автора в еміграції. І хоча в реставрація давала йому фінансову незалежність, але вся його творчість демонструє тугу за батьківщиною. На сьогодні в Україні збереглося незначна частина його мистецького доробку. Через пожежу, що сталася в його майстерні, художник постраждав, і згоріла велика кількість його робіт, які так і залишилися невідомими.

В ТОХМ зберігається 16 робіт Д. Шолдри. Творам 50–60-х рр. 20 ст. притаманне темне тло, напруга, певна таємничість та загадковість. Аналіз робіт дає підстави стверджувати, що це період пошуку митця. Ці роботи художник подарував музею, і це єдиний творчий спадок автора в Україні.

Мотив самотності з'являється ще в 1960-х роках, підтвердженням чого є робота «Дороговказ» (1964), а в 1980-х починає домінувати мотив неба

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

і дерев, палітра світлішає, кольорова гамма збагачується, а техніка накладення фарби мастихіном надає рельєфності зображенню. Це можемо прослідкувати на роботі «Самітнє дерево» (1983).

Хоч і не чисельний, але наявний в Україні спадок майстра є цінним надбанням для української культури. Оглянувши багатогранність реставратора-художника Д. Шолдри і враховуючи малу кількість досліджень, ми можемо говорити про те, що ця постать заслуговує свого місця в подальших ґрунтовних мистецтвознавчих дослідженнях.



**63. Анна Постранська, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.Ю. Денисюк)**

## Пейзажні мотиви у творчості івано-франківського митця Михайла Дейнеги

*Ключові слова: Михайло Дейнега, пейзаж, олійний живопис, Івано-Франківськ.*

Для вивчення творчості митця особливо важливим є огляд всіх технік, стилів і напрямків, в яких він працював. Це дозволяє прослідкувати творче зростання і розвиток митця, а також побачити, що надихає його. Михайло Дейнега, івано-франківський художник, мистецтвознавець і майстер прикладного мистецтва, є дуже цікавим у цьому контексті. Хоча його творчий доробок в основному складається з абстрактних робіт, в його творчості також присутні пейзажні, портретні твори, роботи декоративно-прикладного мистецтва та навіть картини на склі.

Чільне місце у творчості М. Дейнеги займає абстрактне мистецтво, проте варто окреслити роль пейзажу в його доробку. Навіть у абстрактних роботах можна поюачити пейзажні мотиви. Сам автор пояснює це тим, що природа є найбільшим джерелом творчої енергії для нього. На пленері йому вдається створити найбільш гармонійні та досконалі, на його думку, роботи. Пейзажі М. Дейнеги – це здебільшого олійний живопис на полотні, хоча зустрічаються і роботи на картоні. Зображення природи у творах митця завжди динамічне, пастозне, а по стилістиці – більше абстрактне, ніж натуралістичне. Колірне вирішення складне, вміщає в собі досить широку палітру.

Серед пейзажних полотен особливу увагу заслуговують такі: «Замріяний ліс» (2010), «Дорога» (2007), «Ліричні спогади» (2010) і «Спогад про Альпи» (2010). Також варто виділити серед найновіших робіт митця «Яблунове буяння» (2020), «Світає. Карпати» (2020) і «Весняний день» (2020).

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

М. Дейнега весь час експериментує з новими формами, сюжетами та матеріалом. Постійне поповнення творчого доробку митця безперечно потребує вивчення та висвітлення, адже художник є відкритим для співпраці з мистецтвознавцями й охоче ділиться своїми напрацюваннями та думками.



**64. Інна Прокочук, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України**

## Урбаністичні сюжети в мистецтві українського авангарду

*Ключові слова: міський пейзаж, мистецтво, український авангард, кубофутуризм.*

Тема міста – одна з панівних тем, що існувала в мистецтві першої третини 20 ст. і є принципово новим етапом розвитку художнього жанру та стилю. Нові індустріальні ритми міської свідомості стали джерелом нового художнього світовідчуття, урбаністичного типу художнього бачення. Феномен міської свідомості, програмно формував погляд на сучасність крізь призму міста, проявлявся у першу чергу в поезії та живописі футуризму.

Урбаністичну тематику в поезії активно розвивав футурист М. Семенко. К. Малевич стверджував, що футуризм намалював нові пейзажі сучасної швидкої зміни речей, він виразив на полотнах усю динаміку залізобетонного життя. Так, мистецтво живопису рушило вперед сучасною технікою машин. І якщо вчорашнє мистецтво, його краса опиралася на образ села, то сучасне життя потребувало нової урбаністичної, індустріальної краси. Усе це сприяло появі урбаністичної сюжетності в живописі кубофутуризму, де панували геометричні міські пейзажі, у яких яскраво відображалася містобудівна концепція футуризму.

У творчості О. Богомазова однією з основних тем стає міське середовище, через яке художник сприймає ідеї футуризму та захоплення технічним прогресом. Такими є роботи «Хрещатик», «Трамвай. Львівська вулиця, Київ», «Поїзд», «Монтер». О. Богомазов наголошував, що світ постійно перебуває в безупинному русі, він мінливий і непередбачуваний.

О. Екстер, перебуваючи у Франції, пише низку паризьких пейзажів «Мости Парижа», «Берег Сени», «Міст Севр», у яких місто зображено у двох аспектах: це пейзажі з упізнаними будинками, островом Сен-Луї, собором Нотр-Дам, сіро-блакитний Париж з похмуро мерехтливи-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

ми плямами рудих дахів; але це і Париж кубістичних асоціацій, уявлень, сполучений з традиційним пейзажем. Зображення міста на полотнах О. Екстер побудовано за архітектурним принципом, на який не випадково звертав увагу Я. Тугендхольд у 1922 р., стверджуючи, що «Венеція» О. Екстер – це «нова Венеція» – розчленована, розкладена на складові форми й складена знову, тобто – «квінтесенція Венеції, її архітектурно-живописний підсумок». Цю точку зору поділяє і дослідник творчості О. Екстер Г. Коваленко, який відмітив, що в живописі О. Екстер, на відміну від П. Пікассо і Ж. Брака, природні мотиви майже не присутні, оскільки увагу художниці привертають виключно урбаністичні сюжети, які будуються таким чином, що передній план і плани дальні зближені, зсунуті до однієї площини, що створює відчуття зібраності простору та кристалічної чіткості.

У такому міському середовищі часто відсутні зовнішні впізнавані риси – рух живописної поверхні, буяння кольорового шару є аналогом динаміки міського простору. Вільне перетікання форм, незафіксовані предметні та просторові відчуття відображають хаотичність світу, тотожну новій міській реальності. Живописна фактура, заряджена енергією руху, «вибухає» і створює безліч геометричних форм.



**65. Ольга Рафальська, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.Ю. Денисюк)**

## Повітряна перспектива у творчості Володимира Сидорука

*Ключові слова: В. Сидорук, повітряна перспектива, пейзаж, атмосферність, широкоформатна композиція.*

Творчість заслуженого художника України Володимира Сидорука – значима сторінка історії українського реалістичного мистецтва 20 ст. У доробку майстра знаходяться тисячі живописних картин, графічні і декоративні твори, більша частина творчої спадщини присвячена Україні. Повітряна перспектива – одна з найголовніших ознак «сидоруківського» пейзажу, вона створює неймовірний простір всередині картини, візуально збільшує масштабність, розширює межі живопису. Маленькі будівлі та персонажі стають лише частиною пейзажу, його доповненням та нагадуванням, що немає нічого величнішого самої природи. Пильне ставлення художника до композиції, до передачі атмосфери створює фізичне відчуття безмежності зображеного навіть з першого погляду.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

В. Сидорук надавав перевагу плерному живопису. Робота на природі відрізнялась глибоким осмисленням її величі. Митець обирає форматні полотна і використовує усе багатство стилістичних прийомів – виразно зображає деталі, насичує полотно соковитими барвами, вибудовує широкі повітряні плани, обирає монументальні краєвиди. В улюблених Карпатах майстер працює над передачею атмосфери гірських рівнин. Наприклад, в картині «Гуцульське подвір'я. Петрусь та Говерла» (1980-ті) художник демонструє глибину неозорих далей, оповитих блакитно-ліловим туманом, занурюючи глядача в холодний спокій. Панорамний пейзаж відкриває далечінь і грандіозність гірських хребтів з широкого кута зору й просторової глибини. В неймовірній панорамі «На Ріцу приходить зима» (1982) зображена казкова димка хмар, що охоплює могутні гори, але цілком реалістично прописані й найтонші деталі. На полотні «Ніагарський водоспад» (1994) насичені кольорові нюанси атмосфери і повітряні плани допомагають розкрити велич потоку води, що летить з гір. Загалом, саме завдяки обраній композиційній конструкції, розподілу планів та надання переваги холодній кольоровій палітрі майстру вдається створити неповторну повітряну перспективу.

В. Сидорук у своєму прагненні пом'якшити живопис використовує чистий колір, без складних відтінків. У картинах з відкритим небом завжди димка кудлатих хмаринок або густого повітря, або й уся композиція побудована навколо внутрішнього простору картини. В складних композиціях художнику вдається передати повітряний простір завдяки грі масштабів, як у роботі «Гірська річка» (1967), де стрімкий потік підкреслений дрібною людською постаттю.

Ознайомившись з багатим творчим доробком художника, можна зробити висновок, що для В. Сидорука надзвичайно важливим стає композиційне рішення простору та повітряної перспективи, що особливо увиразнює художні пошуки майстра.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**66. Ганна Решетньова, кандидат мистецтвознавства, завідувач лабораторії навчальної лабораторії композиції кафедри живопису і композиції НАОМА**

## **О. Гансен та О. Губчевський. Фотографії, як джерело інформації у пошуковій роботі дослідника**

*Ключові слова:* О. Гансен, А. Гудшон, О. Губчевський, фотографи Києва.

Наш час в родинних архівах не так часто можна побачити друковані фотографії, у минулому ж столітті альбоми зі світлинами були майже у кожному домі. На фотографіях першої половини 20 ст. зазвичай вказували часто можна було побачити прізвище фотографа, його здобутки (у вигляді зображених відзнак), адресу ательє та дату знімку. Ці відомості відіграють надзвичайно важливу роль у роботі дослідників, адже можуть одразу скерувати пошуки у нове русло.

На багатьох світлинах засновника Третього державного музею у Києві – Оскара Гансена, фігурував підпис відомої київської фотостудії А. Гудшона і О. Губчевського. Розташовувалася вона у центрі міста по вул. Прорізній, 23, мала ліфт, задля того, щоб заможна публіка не втомлювалася перед важливою подією – фотографуванням, при піднятті на другий і третій поверхи. Крім того, на відміну від інших ательє, студія мала два павільйони, один з яких було обладнано спеціально для миттєвого фотографування вночі. А. Гудшон та О. Губчевський були членами київського товариства фотографів-любителів “Дагер”, брали участь у конкурсах та отримували премії (1905 р. О. Губчевському за здобутки у царині фотографії Великий князь Михайло Олександрович вручив почесну нагороду – срібний ківш з дорогоцінним камінням). Фотографи брали участь у святковій зустрічі Миколи II 1909 р. у Полтаві (світлина й альбоми пропонувалося замовити усім бажаючим через газету “Кієвлянин”), а також документували приїзд П. Столипіна до Києва 1911 р. Вони ж робили посмертний знімок цього відомого державного діяча.

Здавалося б, фотоательє фіксувало всіх відомих городян та гостей міста. Але першочергово нас зацікавила така, порівняно значна, кількість світлин саме цих майстрів у родині О. Гансена. Завдяки пошукам в архівах вдалося встановити, що Олександр Губчевський не тільки фотографував колекціонера та його родину, а й був свідком на весіллі останнього, яке відбулося у Празі 29 липня 1920 р. Інформацію про другого свідка (Рудольф Лінд[ауе]р) поки не знайдено.

Перспектива подальших розвідок полягає у встановленні не тільки дружньої, а й політичної складової у стосунках між цими особистостями. Виявленні долі фотографів та їхньої фотостудії.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Таким чином, звичайні світлини відкрили нові відомості з біографії засновника Третього державного музею, а також показали новий шлях для наступних досліджень.



**67. Олеся Рибченко, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА  
(наук. керів. Т.Ф. Кротова)**

## «Молодий театр» як перший осередок втілення нових ідей сценографії

*Ключові слова:* сценографія, народні традиції, «Молодий театр», театральні художники.

8 травня 1916 року було засновано «Молодий театр», що стало визначною подією для театрального життя України. Адже ця новостворена мистецька лабораторія дала необхідні умови для розвитку і зростання мови й образного світу модернізму та авангарду в сценографії початку 20 ст.

Будинок подружжя Поліни Самійленко та Йони Шевченка стає першим місцем, що об'єднало однодумців старої школи (майже весь другий курс школи ім. М. Лисенка, яка існувала з 1913 р. в м. Києві) та активного і авангардного (тоді ще просто актора) Леся Курбаса. Ця зустріч стала доленосною для всіх, неймовірно важливою для розвитку українського театру.

Етап створення «Молодого театру», його перехід в авангардну течію можна зрозуміти не тільки з теоретичних праць головного режисера театру Л. Курбаса, а також з великого доробку сценографічних ескізів художників А. Петрицького, В. Меллера, О. Екстер, М. Бойчука, О. Хвостенко-Хвостова, що свідчать про формування новітньої мистецької думки в українському театрі.

Концепція «Молодого театру» стверджувала значення традицій українського народного мистецтва, підносила їх рівень до академічного. Твори мистецтва сценографії першої третини 20 ст. несуть в собі образний світ модернізму й авангарду, віддзеркалюють складний історичний час.

Основною ознакою театру була кардинальна відмова від застарілих традиційних підходів. Новий театр прагнув революційних змін: важливим завданням постала інтерпретація класичних творів засобами нової актуальної пластичної мови. Сценографія театру набуває власних неповторних характеристик, формується новою генерацією митців з авангардним поглядом художника-творця.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Фактично все своє життя Л. Курбас присвятив ідеї якісного оновлення українського театру, введення його в театральний світовий контекст, піднявши до такого рівня, щоб перетворити театр розваги в театр – явище.



**68. Михайло Селівачов, доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри ТІМ НАОМА**

## Поліонімія / синонімія «наївного мистецтва»

*Ключові слова:* номінації, поняття, терміни, поліоніми, синоніми.

Фактова та суміжна література використовує близько півсотні найменувань, які стосуються названого поняття. Серед найпоширеніших, умовно кажучи, «таксонів» виділимо такі:

1. рівень і спосіб навчання (автодидакти, аматори, дилетанти, любителі, невміле, невчене, непрофесійне, примітивне, провінційне, самодіяльне, самоуки);

2. стосунок до панівного напрямку культури (ар-брют, аутсайтери, вернакулярне, вульгарне, дике, інзитне, інстинктивне, маргінальне, наївне, невинне, низове, примітивізм);

3. стосунок до смаків певного соціуму або до народної, етнічної традиції (масове, містечкове, міщанське, народне, популярне, селянське, тубільне, фолк-арт).

Лишаємо поза межами розгляду рекламно-метафоричні назви виставок і публікацій, засновані на грі словами й асоціаціями, подвійними смислами та сенсами на кшталт: мистецтво вихідного дня, народжене соціалізмом, чистого (святого) серця та просто чисте мистецтво. Ще не вигадані наші відповідники таким іншомовним варіантам, як Art Singulier, Contemporary Folk Art Environment, Grass-Root Art, Neuve Invention etcetera. Взагалі поняттєві номінації в сфері мистецтва формуються випадково й алогічно, своєрідно в кожній мові та країні, становлячи предмет постійних дискусій. Вони не складають ієрархію типів, а часто тільки паралельні ряди синонімічних назв і найменувань, які зумовлені різноманітними мотивами, включно з комерційними.

Поява нових термінологічних лексем інколи зумовлена модним прагненням оновити назву вже відомого, знайти оригінальне слово, яке раніше не вживалося в цьому смислі. Інколи шукають «рідні» визначення, наприклад, «ізорне» (джерельне) мистецтво у сербів. Українською мовою теж можливе запровадження понять мистецтва джерельного, доступного, первинного, природженого, простодушного, щиросердного тощо. Ймовір-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

но, так і трапляється в майбутньому, адже термінологічні лексеми вкорінюються не тому, що вони логічні й правильні, а тому, що вони звучно та вчасно «лягають на язик».



**69. Алла Селютіна, учений секретарь-заведующий отделом развития Белгородского государственного художественного музея**

## **Графика А. Рыбачук, В. Мельниченко и И. Остафийчука в собрании Белгородского художественного музея**

*Ключевые слова: графика, Мельниченко, Рыбачук, Остафийчук, Белгородский государственный художественный музей.*

В 2006 году фонды Белгородского государственного художественного музея пополнились 145 графическими листами из коллекции московского графика, фотохудожника Н.Д. Еремченко. Среди них два листа украинских художников Ады Рыбачук и Владимира Мельниченко, а также линогравюра Ивана Остафийчука.

Графические листы Рыбачук – Мельниченко «Мужской портрет» и «Предчувствие. Остров К/» (неразборчиво) содержат дарственные надписи. Обращение к биографии художников помогло уточнить название и определить сюжетную и тематическую принадлежность работ.

А. Рыбачук и В. Мельниченко – семейный и творческий союз. В 1954 г. они впервые попали в Нарьян-Мар, на Камчатку, а оттуда на остров Колгуев. Результатом стало большое количество работ на тему Севера, разрабатываемую художниками много лет. В 1959 г. они подарили городу Нарьян-Мар 118 графических и живописных работ, созданных ими на севере, а через 20 лет – еще 33, где до сих пор собрание их работ – самое весомое.

Изучение биографий художников, их творческого пути позволяет утверждать, что работа «Предчувствие» выполнена по впечатлениям от поездок на остров Колгуев, и уточнить ее название как: «Предчувствие. Остров Колгуев» (Г-1562).

С 1968 по 1982 гг. Мельниченко – Рыбачук работали над мемориальным комплексом «Стена Памяти» на Байковом кладбище в Киеве, который находится под слоем бетона. Сопоставление «Мужского портрета» (Г-1561) с сохранившимися фотографиями Стены Памяти, а также с эскизами к этому объекту, позволяют утверждать, что графический лист «Мужской

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

портрет» из фондов БГХМ является одним из образов, созданных в период работы художников над Стеной.

Графический лист И.В. Остафийчука в книге поступлений значился как «Остафийчук Г. Музики. XX в.». При осмотре работы ниже оттиска обнаружена надпись карандашом в левом углу на украинском языке: «Музики», линогравюра, Львів, 1968 р.», в правом – І. Остафі..ук (середина слова затерта). Большая буква І верхней частью сливается с черным фоном изображения. Поскольку каталожные данные записаны на русском языке, вероятно украинскую букву «І» приняли за русскую букву «Г», вследствие чего, оказалось неверно указано имя художника. То же можно сказать и о названии работы, которое переводится на русский язык как «Музыканты». Таким образом, было установлено авторство И.В. Остафийчука и уточнено название и время создания работы.

В 2019–2020 гг. при национализации коллекции Международной конфедерации Союзов художников в собрание БГХМ поступило 16 графических работ В. Мельниченко и А. Рыбачук, посвященных Северу, и 4 эстампа И. Остафийчука разных периодов, дополнив монографические блоки художников.



**70. Людмила Сержант, молодший науковий співробітник ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ**

## **Українська промислова порцеляна 1950-х–1960-х років: стилістичне переосмислення на засадах функціоналізму**

*Ключові слова: порцеляна, стиль, функціоналізм, національний.*

У першій чверті 20 ст. взаємодія складних суспільно-політичних і культурно-філософських факторів у світовому мистецтві дала поштовх переосмисленню принципів творчості. Як наслідок, з 1920-х рр. у порцеляні європейських та американських заводів стали втілюватися нові стилістичні напрямки, зокрема функціоналізм, який поєднував дизайнерські та художні принципи проектування ужиткових виробів та відповідав духу часу.

Українська порцелянова промисловість у першій половині 20 ст. пережила кризи, зумовлені війнами, змінами економічної моделі та політичними репресіями, що спричинило її культурну ізоляцію та загальмувало розвиток. У 1950-х рр. з послабленням тоталітаризму настало піднесення національного мистецтва. В архітектурі, образотворчому та декоративно-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

му мистецтві розпочався пошук синтетичних мистецьких форм на засадах функціоналізму. Формування нового середовища проживання людини визначило естетику предметів повсякденного вжитку на принципах доступності й практичності. Відмова від застарілої еkleктичної стилістики порцеляни та формування її нової художньої якості відбувалося під дією інноваційних впливів, передусім досягнень європейських заводів, та подальшого розвитку національних традицій цього виду декоративного мистецтва. Поєднання цих факторів у розробках українських художників забезпечувало як поступове повернення вітчизняної порцеляни в європейський контекст, так і збереження її самотності.

Основні стилістичні риси української промислової порцеляни 1950–1960-х рр.: пріоритет функціоналізму; моделювання ужиткових виробів на основі цілісних геометричних об'ємів; модернізація традиційних гончарських форм шляхом стилізації; мінімалістичний декор, підпорядкований конструктивним особливостям форми; перевага геометричних та площинно-стилізованих орнаментальних мотивів; монохромний чи контрастний колорит.

У умовах зростаючого попиту на ужиткову порцеляну українські заводи значно збільшили випуск продукції та розширили асортимент, що стало базою для нових творчих пошуків художників галузі. Продукція кожного підприємства вирізнялася своєрідністю стилістики, що збагатило загальне національне надбання цього виду декоративного мистецтва.

Функціоналізм знайшов втілення у масовій продукції Коростеньського, Баранівського, Полонського, Городницького, Довбиського, Бориславського та інших порцелянових заводів.



**71. Галина Скляренко, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, ІПСМ НАМУ**

## Українське мистецтво другої половини 20 століття: індивідуальні авторські шляхи

*Ключові слова: соціалістичний реалізм, модернізм, неофіційне мистецтво, індивідуальність художника.*

Вісторії українського мистецтва друга половина 20 ст. залишається на сьогодні чи не найменш дослідженою. Складності її вивчення пов'язані не лише з неартикульованістю загальної проблематики, неописаністю та неструктурованістю особливостей культурно-історичного контексту, а й з відсутністю аналізу творчості окремих художників. Між тим, 1960–1980-ті

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

рр. (з відлиги до Незалежності) висунули на мистецьку сцену багато яскравих художників, чії роботи змінили обшари української образотворчості, додали до неї нові види мистецтва, художні мови, змісти та образи. Більш того, аналізуючи дану епоху та намагаючись визначити її наскрізні тенденції, стає очевидним, що саме утвердження авторської індивідуальності як протидії нівелюючим нормам офіційної соцреалістичної доктрини, прокреслює її поступ, стає головною ознакою часу.

Необхідність ввести у мистецтвознавчий простір творчість митців різних поколінь, більшість з яких досі оминала академічна наука, та які, між тим стали помітним явищем українського мистецтва, склала основу монографії «Українські художники: з відлиги до Незалежності» (автор Г. Скляренко, видавництво «Нусс», у двох книгах, Київ, 2020). Книга складається з 22 розділів, кожний з яких присвячений творчості окремого художника. Ретельна реконструкція творчої біографії митця простежується тут на тлі широкого та різнобічного історико-культурного контексту, адже, як відомо, особливості суспільного життя, а саме ідеологічна цензура, відокремленість від світового художнього процесу, неартикульована національна спадщина, обмеження художнього життя суттєво впливали на творчу свідомість та глядацьке сприйняття мистецтва. Аналіз представлених в книзі художників, що працювали у різних видах ( живопис, скульптура, графіка, фотографія, сценографія) та напрямках ( від інтерпретації живописних традицій раннього модернізму до концептуальних практик) відкривають нові ракурси бачення художнього процесу, додають нових змістів до його історичного висвітлення.



**72. Марія Скоблікова, мистецтвознавець, науковий співробітник НХМУ**

## Образ батьків у творчості Василя Гуріна

*Ключові слова: Василь Гурін, батько, матір, образ, твори.*

Василь Іванович Гурін відомий митець, в творчому доробку якого можна побачити роботи різні за настроєм, жанрами, тематикою. Але є одна тема, яка все життя проходить крізь творчість, ніколи не покидаючи її, переплітаючись з відчуттями, думками, спогадами – тема батьків. Батько, якій загинув на війні, коли він був ще зовсім малим, та мати, яка опікувалась сином все своє життя. Саме їхні образи увічнив митець у багатьох своїх відомих творах. Робота «Остання фотографія» це своєрідна нездійснена мрія побачити знов свого батька, якого він так і не дочекався з фронту. Художник зображує його з

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

речовим мішком, на порозі рідного дому, він тримає на руках свого сина – маленького Василя, який так схожий на нього. Внизу – штамп «Первомайское 1941 г.» та відтворена «похоронка». Цьому твору притаманне формально-образне вирішення композиції, монохромність та певна імпресіоністична манера письма, яка згодом стане своєрідною візитівкою саме В. Гуріна. В іншій роботі – “Мій сон батько” образ солдата, так само сприймається, як видіння, так би мовити, міраж та одночасне усвідомлення того, що тільки у снах та споминах до тебе приходитиме твоя рідна людина. До своєї матері В. Гурін завжди ставився з великою пошаною. Про це свідчать такі твори, як “Низькій уклін вам, мамо”, або робота „Моя мати”, в якій співставлення сприймаються як символи життя. Старенька жінка, яку ми бачимо крізь вікно, простягає руку до молодої яблуньки, а на стіні висить портрет обох батьків. Але, за власним визнанням художника, найулюбленішою в нього, завжди була робота “Мамині вареники”, де фігура матері, що схожа на рельєф з майже непомітними контурами, ледь виділяється на світлому тлі рідної хати. Образ жінки, якої вже не було, сприймається, як реальне та нереальне, ніби вона і є, і водночас, нема. Але навіть звідти вона простягає йому свої вареники. Зіставлення живого та вже неіснуючого – один з улюбленіших прийомів В. Гуріна, який так чітко можна прослідити в багатьох його творах.



**73. Леся Скоромна, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА  
(наук. керів. М. В. Русяєва)**

## **Архітектурна керамопластика у творчості О. Грудзинської 1950-х рр.**

*Ключові слова:* Україна, 1950-ті рр., екстер'єрна та інтер'єрна керамопластика, орнамент, емалі, О. Грудзинська.

Українське монументально-декоративне мистецтво у післявоєнний період розвивалось в річищі радянської художньої культури. Архітектори та художники зверталися до італійського Ренесансу, російського класицизму, українського бароко, зокрема здійснили спроби виявити національну своєрідність завдяки введенню у декор мотивів з козацького бароко та народної творчості.

До цієї когорти належить Оксана Грудзинська – українська професійна керамістка, яка після закінчення Московського інституту прикладного і декоративного мистецтва в 1947 р., переїхала до Києва та почала працювати в

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Експериментальній майстерні художньої кераміки, під керівництвом Ніни Федорової.

Вже у своїх перших роботах О. Грудзинська запропонувала власні нові варіанти розпису архітектурної керамопластики: емаль по емалі, розпис керамічною фарбою і поливами відновного вогню по теракотовому черепку, які прикрасили різні споруди громадського призначення в 1950 х рр., частина яких досі не привернула увагу дослідників.

Прикладом провінційного сталінського ампіру з національним українським підґрунтям є будинок агрокультури колгоспу ім. Т. Шевченка в с. Піщане Золотоніського р ну Черкаської обл. (1952, арх. І. Криксунова, нині Піщанська сільська рада). Художниця змоделивала архітектурний декор зі світло-вохристої теракоти без поливи з поєднанням перлинно-бірюзової емалі.

У складі творчої групи (арх. М. Катерного та Я. Ковбаса, худ. Є. Крутась, скульпт. І. Макогон) О. Грудзинська розробляє екстер'єрну керамопластику для павільйону «Тваринництва» (1957, проєкт «Гипроград» УРСР, нині Національний комплекс «Експоцентр України»). Фасад та дворик центрального входу до павільйону прикрашено рельєфами, відповідно до тематики будівлі: зоо-, антропо- та фітоморфні образи, що показані поруч з основними фігурами, виконаними у стилі українського необароко. Відзначимо використання поліхромних емалевих збірних керамічних плиток з фітоморфними й геометричними орнаментами у синіх та блакитних кольорах.

Для декоративних архітектурних деталей двоповерхового дошкільного навчального закладу №1/185 МВС України «Берегиня» (1955, арх. І. Криксунова) в Києві, керамістка О. Грудзинська також обирає стилістику українського необароко. В ній, зокрема, вирішений керамопластичний портал з широкими прямокутними пілястрами та обрамленням дверей у вигляді керамічних накладних вставок з фіто- та зооморфною тематикою. З трьох сторін стіни дитячого садочка прикрасили вісімнадцятьма круглими медальйонами (0,60 см) з барельєфами звірів й птаха. Все рельєфне оформлення теракотове без поливи, тло з безсвинцевих та безолов'яних емалей трав'янисто-зеленого кольору.

Проаналізовані твори О. Грудзинської, певною мірою за технікою виконання, поєднанням світлого рельєфу з синім чи зеленим тлом, можна порівняти з майоліковими рельєфами Луки делла Роббіа – італійського скульптора періоду кватроченто. Для творчості мисткині у 1950-ті рр. характерною особливістю є концептуально-флористичний напрям та образно-пластичне світлотіньове моделювання форми, а також комбінування матової монохромної світлої безполивної теракоти з поліхромними емалями. Таким прийомом керамістка користувалась у більшості творів зазначеного періоду.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**73. Олесь Соловей, в. о. завідувача кафедри живопису і композиції НАОМА, доцент**

## **Вплив М. Стороженка на формування молодих художників-монументалістів 1970–1990 років**

*Ключові слова:* монументальний живопис, педагог, учні, академічна школа, викладання.

Визначення ролі творчої особистості на фаховий рівень молодих митців залишається актуальним. Микола Стороженко (1928–2015) – один з фундаторів мистецької школи монументалістів, видатний живописець, графік, новатор, мислитель, педагог з понад сорокарічним стажем, якого 1973 р. запросили на викладацьку роботу у відновленій майстерні монументального живопису КДХІ як фахівця-монументаліста (на той момент у доробку художника було вже три монументальних об'єкти).

Педагог М. Стороженко запорукою успішного навчання і набуття професійної майстерності вважав ґрунтовну академічну школу, зосередженість студентів на конкретних фахових проблемах і на опановуванні матеріалів і техніки виконання. Водночас, вважав ідеальним навчання монументалістів не лише за академічною програмою дисциплін в стінах інституту, а й в умовах архітектури конкретного об'єкту і за найменшої можливості залучав молодь до роботи над реальними проектами, що надавало їй практичний досвід колективної праці в єдиному стилі, дозволяло реалізувати творчі можливості, формувало організаційні навички. М. Стороженко добре розумів важливість для студента відчуття матеріал, текстонику стіни і простір архітектурного середовища. Так, під час створення ним мозаїки «Україна скіфська – Еллада степова» (снт. Лазурне, Херсонської обл., 1989 – 1992), М. Стороженко пропонував виїзд з природою на об'єкт, писати академічні постановки і паралельно працювати над мозаїкою. Інший приклад – розписи разом зі студентами у ц. Миколи Притиска (Київ). Такий формат, на думку професора, передбачав справжню школу монументального мистецтва і фахової відповідальності, де учням напряду передавав досвід майстра. Саме цей чинник відігравав згодом визначну роль у творчому становленні багатьох митців.

Талант педагога виявлявся ще в тому, що на період фахового становлення, вивчення технологічних прийомів, авторитет вчителя був незаперечним, тоді як у творчій роботі М. Стороженко ставав порадником, ідейним лідером, досвідченим професіоналом. За спогадами учнів, він міг сповідувати інші цінності, але проявляв глибинне розуміння авторського задуму, прагнув виявити в роботі студента/колеги несподівані й ціка-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

ві ходи, спрямовував розвиток світогляду не нав'язуючи свій авторський стиль, а лише активуючи індивідуальні художні здібності, мав на меті максимальне розкриття творчого потенціалу і формування самобутнього стилю кожного студента, надаючи високої мотивації у власному векторі розвитку.

Його творчість і впроваджена ним педагогічна система уможливила появу в 1970–1990-х рр. у національному мистецькому просторі покоління художників-монументалістів, які активно включилися в процес творення монументального мистецтва: О. Бабак, С. Бароянц, О. Власов, С. Герасименко, М. Данченко, С. Жидель, А. Іпатьєва, К. Косаревський, О. Крюк, М. Кутняхов, Ю. Левченко, В. Недайборщ, Л. Піша, П. Тараненко, Д. Савченко, О. Соловей, С. Химочка, О. Цугорка та ін. Кожен з них зміг не лише наблизитися до ідей вчителя, а й розвинути їх у своїй творчості, опосередковано продовжуючи його мистецький досвід в мозаїці, храмовому живописі, енкаустиці, левкасах, інсталяції, проектуванні просторового середовища, спираючись на сформований під час навчання у майстра полістилізм, синкретичність, усвідомлення трансцендентності творчого процесу.

В контексті збереження нерозривності академічної мистецької науки від минулого до сьогодення творчо-педагогічна діяльність М. Стороженка, як і питання впливу майстра на художнє мислення та формування пластичної культури молодих митців, є надзвичайно важливими. Для нього принциповим було виявити і розвинути талант, зберегти індивідуальність учня; і повторював: «Вчитель і Учні – гурт духовності, де кожен Учень – особистість».



**74. Катерина Станіславська, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного виховання КНУТК і ТБ ім. І. Карпенка-Карого**

## **Етико-естетичні принципи викладання сучасного мистецтва**

*Ключові слова:* сучасне мистецтво, постмодерн, педагогічна етика, принципи викладання.

Етичну позицію викладача у контексті викладання сучасного мистецтва обумовлюють етичні передумови самого сучасного мистецтва – саме вони повинні формувати і етико-педагогічні погляди викладача, і дидактичні засади методики викладання.

Звинувачення сучасної культури в примітивізмі й аморальності спираються на традиційні правила і норми. В епоху ж постмодерну простір

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

культури плюралістичний – він передбачає можливість взаємодії різних традицій, рівноправних світоглядних парадигм. У такому контексті сприйняття сучасного мистецтва не може ґрунтуватися на упередженнях попереднього досвіду, на аксіологічних умовах класичних художніх форм, його не слід розглядати в термінах класичної естетики. Жест, здійснюваний твором мистецтва, виявляється цінним незалежно від того, в якому відношенні із суспільною мораллю він перебуває.

Сучасне мистецтво, суттєво розширивши свою ідейно-тематичну та виразну палітру, залишається контекстуальним – тобто має розглядатися в кожному окремому випадку, конкретному контексті індивідуально.

Викладачеві доцільно спрямовувати студентів на двоєдиний процес у сприйнятті і розумінні сучасного мистецтва: з одного боку, усвідомлення власних вражень і відчуттів, з іншого – вивчення наявної платформи авторських і зовнішніх анотацій, критичних текстів, мистецтвознавчих та журналістських рецензій.

Якщо твір сучасного мистецтва долає якесь табу, художник може бути засуджений за законами суспільства, але в художньому контексті подолання табу може інтерпретуватися як новація. Традиційно табуований елемент для розповіді та демонстрації в навчальній аудиторії, – тілесність в різноманітних проявах. Знайомство із формами художньої акції, перформансу та боді-арту (особливо «больового») слід випереджати правильною установкою на сприйняття оголеного (іноді й ушкодженого) тіла. У контексті тілоцентризму сучасної епохи художня культура апелює насамперед до чуттєво-тілесних форм буття. А публічна оголеність, нерідко властива перформансам та акціям, служить передусім дистанціюванню і виділенню конкретного тіла з колективної тілесності. Тому надважливим для педагога є відбір мистецьких творів для презентації в аудиторії – творів, які уможливають організацію продуктивного дискусійного обговорення.

Класична естетика декларує насолоду мистецтвом. Утім, «у мистецтві можна насолоджуватися не тим, що в ньому є мистецтво, а тим, що в ньому є життя» (Олег Аронсон). Задоволення від життя, втіленого в конкретній художній формі, а також акцент на комунікативній функції мистецького постмодерну можуть бути (а за переконанням автора – повинні стати) принципами викладання сучасного мистецтва.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**75. Оксана Сторчай, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ**

## **Одеська живописна школа: матеріали до творчого життєпису Бориса Егіза**

*Ключові слова: Борис Егіз, творчий життєпис, одеська живописна школа.*

Творчість талановитого художника-портретиста Бориса Ісааковича Егіза (при народженні Борух Егіз; 1869 – 1946) добре відоме (працював також у жанрах пейзажу і побутового), але дотепер немає монографічного дослідження. Б. Егіз народився в Одесі в сім'ї караїмів, був потомственным почесним громадянином. Навчався в комерційному училищі, а потім в Одеському художньому училищі, де був одним із улюблених учнів К. Костанді. За чотири роки перебування в училищі він був нагороджений 6-а медаллями з живопису, рисунка і композиції. Після успішного закінчення, він в 1890 р. був прийнятий в С.–Петербурзьку Академію мистецтва без іспиту в старший натурний клас, де його вчителем і наставником був знаменитий педагог і художник П. Чистяков. 1891 р. він отримав малу срібну медаль. Під час навчання він багато копіював і вивчав колекції Ермітажу. У 1894 р. Б. Егіз закінчує своє навчання в Академії зі званням некласного художника і продовжує свою художню освіту в Парижі в Академії Жюліана (Académie Julian) у професорів, відомих на той час художників Жана Поля Лорана (Jean-Paul Laurens), Жана Бенжамена Константа (Jean Benjamine Constant) та в Академії Коларосі (Académie Colarossi). В Парижі він пробув три роки (1895–1897), де крім навчання, успішно копіював в Луврі Тіціана, Люксембурзькому музеї – популярного на той час художника Жюля Сімона (Jules Simon) та ін. Згодом, для ознайомлення з визначними творами мистецтва Б. Егіз неодноразово відвідував музеї Флоренції, Венеції, Відня, Мюнхена, Берліна та Дрездена. Вивчав також твори мистецтва на двох всесвітніх виставках Парижа, зокрема картини французьких художників 19 ст. Художні музеї для художника – та ж вища школа, яку треба регулярно відвідувати і працювати – вивчаючи твори великих живописців. Б. Егіз добре засвоїв найкращі надбання західноєвропейського мистецтва, що позначилося на його творчості.

Отримавши блискучу фахову освіту, Б. Егіз повертається за кордону до Одеси і займається педагогічною практикою й інтенсивно працює творчо. Так, з 1897 до 1920-го він викладав рисунок і креслення в гімназіях міста, давав й приватні уроки. Ще з років свого навчання в Академії мистецтв він

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

активно брав участь своїми творами на виставках «Товариства Південно-Російських Художників» (ТПРХ) в Одесі (IV–VI /1893–1895/, VIII /1897/, X – XVII /1899 – 1906/, XIX–XXIII /1908–1912/, XXV–XXIX /1915–1919/), також I–II виставках етюдів (1895–1896), ювілейній виставці Одеської рисувальної школи (ОРШ) (1900), виставці етюдів (1902), Першого Салона Іздебського (1909–1910), художньо-промислової виставці (1910), виставці–лотереї (1914), виставці ТПРХ – «незалежних» (1918), 1-й народній виставці (1919 р.), народній виставці картин пам'яті Т. Шевченка (1920).

Крім творчої і педагогічної діяльності Б. Егіз приділяв багато уваги мистецьким організаціям – входив до складу Одеського товариства красних мистецтв (яке, зокрема, опікувалося художнім училищем, де він був постійним членом художньої ради); разом із К. Костанді був представником ТПРХ в Одеському Союзі працівників пластичних мистецтв; членом правління і секретарем ТПРХ (1917). У 1919–1920 рр. Б. Егіз на запрошення К. Костанді заміщав його в Художньому училищі (під час хвороби останнього). Як відомо, К. Костанді обіймав посаду директора Одеського музею красних мистецтв і Б. Егіз був його помічником з 1918 по 1921 рр. Також у 1920 р. він був заступником завідувача одеським музейним фондом (живопис і скульптура). Б. Егіз один із членів-засновників Товариства ім. К. К. Костанді в 1922 р. Осінню того ж року він виїхав до Константинополя, був там популярний як портретист; мав свою художню студію, де викладав рисунок і живопис. Там він вступив до Союзу російських художників Константинополя і успішно виставляв свої твори на його виставках.

1929 року Б. Егіз виїхав до Парижа, а в кінці 1929 р. – на початку 1930 р. переїхав у Вільнюс до сестри. Художник багато працює творчо, зокрема, він написав для Вільнюського караїмського музею низку портретів і добре відому композицію «Танцююча караїмка»; активно бере участь у виставках. З 1944 р. – член Союзу художників Литовської РСР.

Творча спадщина художника доволі велика. Він написав значну кількість портретів (багато з них на замовлення), що відзначаються високим художнім і фаховим рівнем виконання. Варто згадати портрети відомої співачки Ельмур, балерини Красси-Арзаманової, Комаровського, мадам Догс, мадам Еліаску та ін., багато чудових дитячих портретів, поміж них відомий портрет хлопчика «Котя». З жанрових творів художника відомі: «Любовна записка» («Le billet doux»), «В роздумах», «Подруги», «Думи в рідній хаті», «Бобиль», «Діти» та ін. Писав він також пейзажі та натюрморти. Його твори зберігаються в приватних колекціях Нью Йорка, Парижа, Лондона, Риму, а також в музейних збірках і приватних колекціях Одеси, Києва, Москви, Петербургу та Риги.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**76. Марина Стрельцова, старший науковий співробітник філії Національного музею «Київська картинна галерея» «МЦ «Шоколадний будинок»**

## **Художньо-образні та формотворчі тенденції сучасної української скульптури (на матеріалі виставок «3D. Sculpture Vector»)**

*Ключові слова: скульптура, образна система, формотворення, Всеукраїнська скульптурна триєнале, 3D. Sculpture Vector, Національний музей «Київська картинна галерея».*

Ініційована Національним музеєм «Київська картинна галерея» виставка лауреатів Всеукраїнської триєнале скульптури «3D. Sculpture Vector» відбулася у його філії «Мистецькому центрі «Шоколадний будинок» вже двічі (2017 р., 2020 р.). Формат виставки передбачає концентровану демонстрацію творчих досягнень тих митців, які, на думку фахового журі триєнале, визначають актуальні тенденції еволюції сучасної української пластики.

Представлені у різні роки експозиції засвідчили, що фундаментом для авторських пластичних пошуків переважної більшості українських скульпторів є традиції професійної академічної школи (харківської, львівської та насамперед київської). Цей факт почасти пояснює домінування антропоморфної пластики, зосередженої на феномені «людини» в різних іпостасях і контекстах та її внутрішньому світі. Вказана тема розкривається митцями через звернення до історичних, релігійних, міфологічних, літературних сюжетів і архетипів.

Якщо для творчості старшого покоління українських скульпторів (Б. Довганя, О. Дяченка, В. Корчового) передусім характерне використання художніх засобів класичного та модерністського формотворення і гуманістичний пафос, то молодші покоління тяжіють до постмодерністського полістилізму, іронії, заміни символу концептом. Їхні твори нагадують ігровий простір, в якому смисли повільно перетікають один в інший, викликаючи багатопланові асоціації. Так, іронічною інтонацією та парадоксальністю вирізняються скульптурні образи К. Синицького. Реалістична скульптура часом фрагментується, втрачає свою автономність і стає лише частиною новітніх інсталяційних практик, яскравим прикладом цього можуть бути роботи К. Рідзель. В українській пластиці усе популярнішою стає тенденція до дематеріалізації форми, зокрема через фарбування скульптури, як у напівфігурному жіночому портреті «Присвята» О. Михайлицького. Іноді форма ніби розчиняється в повітрі, від неї лишається тільки зовнішня оболонка (твори І. Гречаника, Є. Зігури).

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

У виставці 2020 р. спостерігається відхід скульпторів від спрощення та орієнтації на форми примітивна, властиві, зокрема, творчості М. Бірючинського та В. Гутири – учасників виставки 2017 р. У формотворенні та образних системах багатьох авторів актуалізуються античні мотиви (скульптурні композиції В. Кочмаря та ін.). В експозиції 2020 р. збільшується відсоток геометризованих формально-символічних композицій (роботи О. Золотарьова, О. Капустяка, «Загублений всесвіт» О. Михайличького).

Підсумовуючи, зазначимо, що сучасна українська скульптура все ще залишається доволі консервативною, віддає перевагу традиційним матеріалам – каменю, бронзі, дереву, хоча доволі активно використовує й різні види металів та полімерні матеріали, подекуди залучаючи і рідкі-мейди різного походження.



**76. Наталя Тимошенко, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л. С. Міляєва)**

## Ідейно-образне наслідування живопису М. Пимоненка в народній картині першої третини 20 століття

*Ключові слова: професійний живопис, народне малярство, ідея, образ, стилізація.*

**М.** Пимоненко, В. Орловський, С. Васильківський, К. Трутовський, М. І. Соколов, А. Куїнджі – це далеко не повний перелік майстрів, твори яких повторювали сільські маляри в Україні. Інтелігенція мала можливість познайомитися з полотнами видатних художників на пересувних та місцевих виставках. Прості люди переважно дізнавалися про міське художнє життя з часописів; побачити картини можна було в репродукціях на листівках, що багато раз перевидавалися.

В провінції вибірково ставилися до живописної спадщини М. Пимоненка. Стилізовані інтерпретації переважно писали за такими полотнами як: «У похід. (Проводи козаків)», 1902; «Побачення», 1908; «Парубки», 1894; «Додому», 1895; «Суперники», 1907; «На річці» I пол. 1900-х рр. Але особливою популярністю користувалась картина «Не жартуй», 1896, композиції якої дотримувались точно, як в оригіналі і у симетричному віддзеркаленні. Судячи з обраного репертуару, в народі отримала підтримку тема кохання – сцени побачення, військова тематика і тема подружнього життя в гумористичному ключі.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Відсторонення від соціально гострої тематики нерівності, теми важкої праці, релігійного фанатизму, бідності, що присутні в творчості М. Пимоненка, а також вільний творчий підхід до копіювання творів майстра є свідченням не сліпого наслідування, а адаптації до народного світогляду зразків професійного живопису.

У народному малярстві сюжет «Не жартуй» зустрічається також з такою назвою, як: «Суворі мати», «Тікайте Петре з Наталкою, іде мати з качалкою...». Картина з останньою назвою у виконанні Е. Давискиби, набуває іншого ідейного спрямування. Синкретичність народного мислення втілюється у поєднанні різних видів мистецтва – образотворчого та театрального. На перший погляд, гумористична жанрова сцена М. Пимоненка, з рисами критичного відображення суворих реалій сільського життя, перетворюється на ілюстрацію до п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка». Маляра не бентежить, що в п'єсі відсутня сцена де Терпелиха з качалкою йде розганяти Наталку з Петром.

Художник Погорілий (Гарбуз), стилізуючи сцену побачення з картини М. Пимоненка, пише методом крапкового заповнення, барвисто і строкато. Лялькування і мініатюризація образів дівчини, парубка та матері, пливкі форми хати, орнаментальний підхід до зображення квітів та листя дерев, пластичні лінії коромисла та тину, усе це – прийоми та засоби характерні народній творчості, в якій ідейно передбачається створення образу святкового відчуття світу.



**77. Марія Томашевська, заступник директора з наукової роботи Кмитівського музею образотворчого мистецтва ім. Й. Буханчука**

## Питання дослідження українського мистецтва доби тоталітаризму

*Ключові слова: українське мистецтвознавство, соціалістичний реалізм, ідеологічна система.*

**В** дослідженнях українського мистецтва часів радянського періоду, простежується тенденція заполітизованості, чіткі ідеологічні штампи. Проте, ці праці й досі залишаються джерелом, що відображає роки становлення й розвитку українського мистецтва.

Досягнення українського мистецтвознавства радянського періоду відбулися всупереч панівній ідеологічній системі, насаджуваним стереотипам соцреалізму.

В останні десятиріччя з'явилося чимало робіт зарубіжних та українських авторів, що досліджують окремі аспекти тоталітарної культуротвор-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

чості, її передумови, загальну стилістику. Кожне покоління переглядає і засвідчує своє бачення історії. Важливим сьогодні є новий погляд і виклад історії українського мистецтва, яке розглядається в єдиному полі світового художнього розвитку.

Українське мистецтво початку 20 ст. все ще відчувало себе частиною європейського художнього процесу. В Україні була створена мережа вищої мистецької освіти, де в системах викладання застосовувалися найновіші сучасні принципи й методи навчання. Діяли різні за програмними засадами мистецькі угруповання, міцніли зв'язки з виставковою діяльністю зарубіжних країн. Посилено велися пошуки національних форм мистецтва, які у західних та східних регіонах України мали різні джерела інспірації та принципи формотворення.

Запроваджений метод соцреалізму сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та політики. Цей метод знищував усі інші мистецькі напрями, нові пошуки пластичної мови. Українське мистецтво ізолюється від світу, шляхом репресивних заходів запроваджується одновекторність художнього процесу та жорстка залежність митця від тоталітарної системи.

Незважаючи на пресинг та зміцнення тоталітарного режиму, українська інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципу соцреалізму намагалася чинити опір, шукати нові форми творення.

В партійних документах постійно декларувалася єдність народу і вождя, формувалося «мистецтво для народу» й заради цього 1936 р. було розпочато компанію проти формалізму, знищення всіх інших творчих напрямків, крім офіційного соцреалізму.

Важливою прикметою мистецтва доби тоталітаризму було звернення до неокласики як стильового орієнтиру, що лягло в основу всього офіційного мистецтва, образотворче мистецтво, архітектура набувають рис помпезності.

Розпад СРСР призвів до утворення самостійних держав, в межах яких розвиток мистецтва вже відбуватиметься відповідно до національних традицій, соціально-політичних умов, специфіки «соціального замовлення» держави митцям.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**78. Олеся Томенко, кандидат філологічних наук, доцент кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін НАОМА**

## **Мовленнєва компетентність в сучасній художній освіті в умовах дистанційної комунікації**

*Ключові слова:* мовленнєва компетентність, художня освіта, дистанційна комунікація.

Сучасна художня освіта, зокрема професійна освіта у вищих навчальних закладах, передбачає володіння не лише мовною, але і мовленнєвою компетентністю, яка визначається багатьма дослідниками як практичне володіння всіма видами мовленнєвої діяльності та основами культури усного та писемного мовлення, базовими вміннями і навичками використовувати мовні знання в різних сферах спілкування.

Вимоги, які ставить сучасний комунікативний світ, вимагають від студента-художника, студента-мистецтвознавця вміння грамотно донести свою думку та отримати бажаний результат у процесі комунікації чи то в культурній, чи в науковій царині.

Способи комунікації за останні півроку кардинально змінилися: світова пандемія звузила коло візуального спілкування, перевівши його у віртуальне. Проте потреба в отриманні якісного кінцевого результату лише урізноманітнила форми спілкування: онлайн конференції, електронне листування, різноманітні навчальні платформи. А вміння чітко й однозначно сформулювати власну думку лише набуває актуальності.

У сфері мистецької освіти це особливо важливо, адже творча робота не може бути замкнена лише простором майстерні. Результат будь-якої творчої діяльності повинен бути донесений до загалу. І від того, наскільки переконливими та логічними будуть судження, висловлені в процесі живої комунікації, залежить результат навчання, оцінювання, професійного зростання, успішної майбутньої професійної діяльності.

Комунікативні компетенції включають у себе: уміння доцільно використовувати засоби рідної (української) мови в практиці живого спілкування; уміння наводити переконливі аргументи в процесі розмови; здатність орієнтуватися в ситуації спілкування, уміння встановлювати і підтримувати контакт із співрозмовником, змінювати стратегію, мовленнєву поведінку залежно від комунікативної ситуації. Опорою в цих мовленнєвих діях стають формули мовленнєвого етикету, які є невід'ємним чинником комунікації. Тому, формування комунікативних умінь насамперед починається засвоєння формул мовленнєвого етикету, призначених для обслуговування найрізноманітніших ситуацій: вітання, знайомства,

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

вибачення, подяки, прохання, привернення уваги, згоди, відмови, заборони, побажання, телефонної розмови тощо.

Опановуючи курс української мови, студенти вчать вільно орієнтуватися у словниковому фонді української мови, ефективно використовувати її багатства у професійній діяльності, розширюючи межі функціонування рідної мови в сучасному українському суспільстві. Метою лінгвістичних навчальних курсів є не лише формування мовної майстерності студента, а й виховання національно свідомої особистості, якій притаманні чітка громадянська позиція і широта світогляду.



**79. Євгенія Федюн, аспірантка кафедри живопису ХДАДМ (наук. керів. М.М. Ковальова)**

## **Натюрморти 1960–1970-х років з фондів Харківського художньо-промислового інституту (ХХПІ)**

*Ключові слова: живопис, натюрморт, Харківський художньо-промисловий інститут.*

**Н**атюрморт є основою академічної художньої грамоти: для оволодіння живописною майстерністю молоді художники вивчають закони колірної гармонії, набувають технічної майстерності моделювання форм. Першочергове значення в академічному вивченні натюрморту є чіткість рисунка, зваженість композиції, досконалість у передачі фактури предметів. Практичні навички, досягнуті в процесі виконання натюрморту, підвищують пізнавальну і творчу активність студентів, сприяють розвитку у них художнього смаку, надають їм професійну підготовку для вирішення більш складних живописних задач. Академічні натюрморти учнів Харківського художньо-промислового інституту 1960–1970-х рр. зберігаються у методичному фонді Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Живописні полотна демонструють етапи навчання, що ґрунтуються на системі послідовного ускладнення композиційних і колористичних завдань.

У фондах збереглися роботи 1960–1970-х рр. студентів першого, другого і четвертого років навчання. Ці роботи демонструють основний принцип академічного навчання – від простого до складного. На старших курсах постановки ускладнювалися шляхом включення в натюрморт більш складних предметів – гіпсових розеток, архітектурних елементів, класичних скульптур. Важливу роль в академічних завданнях для студентів старших курсів відіграло використання штучного освітлення, зображення предметів в інтер'єрному середовищі.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Серед понад п'ятдесяти архівних робіт вирізняються надзвичайною різноманітністю за тематикою і складністю поставлених фахових задач «Натюрморт з гіпсовою вазою» (1958) Лозового, «Натюрморт з гіпсовою головою» (не датований) Іванової, «Натюрморт на пленері» (1964) Черенкова, «Помаранчевий вазон» (1954) Хохлова, «Біле та жовте драпірування» (не датований) Хабаріна, «Натюрморт з овочами» (1976) Проніна. Живописні полотна органічно поєднувалися в собі ознаки станкового, монументального, театрального-декоративного мистецтва. Одні з натюрмортів вирішені спрощено і лаконічно, що наближає їх до монументального мистецтва, інші – збагачені декоративними колористичними ефектами. Це пов'язано з певним впливом керівників навчальних завдань – яскравих представників харківської художньої школи: Бориса Косарева (1897–1994), Михайла Шапошникова (1909–1989), Йосипа Караса (1918–2000), Леоніда Чернова (1915–1990), Юрія Старостенка (1931–1990), Євгенія Жердзицького (1928 р.н.).

Роботи студентів ХХПІ 1960–1970-х років відзначаються конструктивною побудовою форм, чітким тональним вирішенням, гармонійністю колориту, ритмічністю живописних плям. Таким чином, в результаті роботи над натюрмортом молоді митці опановували принципи творчого сприйняття натурних об'єктів, вивчали основні закони академічного живопису, що вже на етапі навчання дозволяло їм розвивати кращі традиції харківської художньої школи.



**80. Галина Хорунжа, завідувачка сектору Музей модернізму ЛНГМ ім. Б. Возницького**

## **“Твори зі спадщини А. М. Іванової”: графічні роботи Михайла Лезвієва з колекції ЛНГМ ім. Б. Возницького**

*Ключові слова: графіка, колекція, художня практика, Михайло Лезвієв.*

**Т**екст заголовку є дослівною цитатою з документу – акту № 21 від 15 червня 1977 р. Львівської картинної галереї (нині Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького). Згідно нього до цієї установи Всесоюзним виробничо-художнім комбінатом (Москва) було передано твори з майстерні художниці А. Іванової. Означене словосполученням “спадщина А. М. Іванової” – це 613 живописних та графічних творів Антоніни Іванової (1893–1972), її чоловіка Михайла Лезвієва (Дмитра Водоп'яна, 1895–1937), Софії Налепинської-Бойчук (1884–1937) і Оксани Павленко (1896–1991). Части-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

на з цих творів була відома й представлена у межах виставок та каталогів. Однак, більшість з графічних робіт, зокрема, учня М. Бойчука – Михайла Лезвієва, не були науково опрацьованими. Надалі надаємо повний перелік цих робіт, за допомогою яких можна реконструювати втрачені результати художньої практики М. Лезвієва. Назви надано згідно актів про прийняття на постійне зберігання експонатів, оскільки авторські (?) підписи на звороті є рідкісними. Отож, це: композиції (Адам і Єва, Біля криниці, Воли (номер 61), Навчання, Провівають зерно, Упряжка волів, Купальщики, Вовки, Жіночі постаті (напис на звороті роботи – Плач. Українка), Вершник на коні, Стара з козою (твариною), Жінка за піаніно, Жінка, що годує гусей, Воли (номер 59), Через брід, Відпочинок, Каменоломня, Арабські жінки, Збирання яблук, Оранка, Побутова сцена, Умивання, Жінка з коровою, Доїння корови, Чоловічі і жіночі фігури, Композиція “Пастух”, Старий, що годує курей), дослідження художніх практик минулого (Японець. Голуб, Японка. Журавлі, Портрет китайця, Зарисовка з П'єро делла Франческа, Зарисовка з Рафаеля, Начерк середньовічних статуй) та окремі начерки (Голова дівчинки (номер 39), Голова жінки в середньовічному вбранні, Жіноча голова, Голова жінки, що спить, Голова дівчинки (номер 49), Начерки рук, Банка у руці, Чоловік, що стягає пальто, Чоловік з відкритим ротом, Хлопчик, що спить, Голова коня, Собака, Начерк, Жінка, що молиться, В стайні, Портрети, Жінка, що спить, Дві жіночі постаті, Бик, Сон, Голова чоловіка, Голова старого, Чоловік з конем, Ноги, Голова жінки, Голови (начерки), (Ткаля) Два чоловіки, Чоловік, що сміється, Чоловічий портрет, Кінь).



**81. Олександр Храпачов, старший викладач кафедри живопису і композиції НАОМА**

## **Роль творчих симпозиумів у формуванні художника**

*Ключові слова: мистецтво, творчість, пленер, симпозиум.*

Із кожної зміною мистецької епохи змінюються мистецькі вимоги для сучасників, враховуючи досвід минулих поколінь. Колективна творча робота у мистецтві завжди була актуальною при створенні якісного мистецтва і завжди вимагала певної організації цього процесу в матеріальному та ідейному сенсі. В Україні відбувається велика кількість творчих пленерів та симпозиумів. Отож, останнім часом, постала велика потреба у загальній характеристиці та виявленні тенденції і перспектив проведення творчих проєктів у сучасному мистецькому світі.

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Великий вплив на формування власної живописної мови майстра справляють творчі поїздки. Спільні зустрічі з наставниками, походи на пленери старших та молодших, так звані «посиденьки», на яких вони багато розмовляють, обговорюють картини, сперечаються, – все це формує безпосередню живу атмосферу.

Організація фундаментальних пленерів і симпозиумів у творчих осередках не відбувається хаотично. Потрібна підтримка держави або приватних організацій, має бути присутнє відчуття власної причетності до процесу творення культури.

Якщо згадати історію започаткування ідеї поєднання різних мистецтв на території України, то корені ідуть від заснування Спільки художників 1938 р. Досвід існування Спільки у продовж 1938–1953-х рр. виявив недостатність для повноцінного існування мистецького середовища тільки проведення всеукраїнських та всесоюзних виставок, постало питання подальшого розвитку художників на ґрунті самої Спільки, через взаємообмін досвідом між художниками різних міст та республік Радянського Союзу. Почали будуватись будинки творчості, в яких гуртувались майстри старшого покоління і молоді художники. Задля сприяння утвердження високих моральних принципів та духовного розвитку народів, створювались міжнародні будинки творчості.

Державна повинна створити умови для розвитку професійного мистецтва, забезпечити йому академічну свободу і звільнити від ринкового волонтаризму. Контент у галузі науки і мистецтва має враховувати національні інтереси в ім'я національної безпеки. Але ж насправді не відбувається навіть загального реєстру ініціативних творчих груп на території України, не кажучи вже про закордонні осередки творчих формувань.

Мистецькі симпозиуми та пленери відіграють величезну роль у формуванні сучасної мистецької думки. Безпосередньо для художника, при участі у симпозиумах, осягаються закономірності індивідуального життя, виявляються резерви особистості, що дозволяє змінювати її поведінку, стимулювати розвиток творчості і створювати життєву перспективу. Творча колективна робота дозволяє досліджувати свій внутрішній процес шляхом активної уяви чи візуалізації, зміцнювати і збагачувати емоційні ресурси та комутативні можливості, тренувати здатність до мобілізації життєвого досвіду, розвивати саморегуляцію, збагачувати власне життя новими позитивними переживаннями.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**82. Катерина Цигикало, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.О. Лисенко)**

## Факти, що вплинули на становлення скульптурної школи в Україні 1920-х рр.

*Ключові слова: скульптура, революція, монументальна пропаганда, школа.*

1920-ті рр. позначені в історії українського мистецтва формуванням нового етапу в розвитку скульптури. Цей вид мистецтва, що в Україні був розвинутий відносно слабо, тепер набирає нової сили свого звучання і значення.

Поштовхом до цього звершення став декрет «Ради народних комісарів про зняття пам'ятників, споруджених на честь царів та їх слуг, і вироблення проектів пам'ятників російської соціалістичної революції», що був підписаний В. Леніним 12 квітня 1918 р. А 7 травня 1919 р. в УРСР виходить аналогічний декрет «Про знесення з майданів та вулиць пам'ятників, збудованих царям та царським посіпакам». За ним всі споруджені раніше пам'ятники, які не мали високої художньої цінності, зносилися, натомість мали з'явитися ті, що відповідали новій добі, новим завданням, новому строю. До декрету додавався й список з іменами тих, хто тепер мав бути увічненим у пам'ятниках нової країни. Серед них: Г. Сковорода, Т. Шевченко, К. Маркс, Ф. Енгельс та інші революціонери, громадські діячі, філософи. Ленін назвав це «монументальною пропагандою». Художники нової країни намагалися перетворити та представити реальність згідно з ідеями революції. Мистецтво перестало пасивно відображати навколишнє середовище і стало чи не найважливішим елементом творення нової дійсності, виховання нової людини.

Зазначимо, що навіть за порівняно короткий час існування радянської влади у східній та центральній Україні було досягнуто певних цілей у культурному будівництві. Наприклад, відомо, що скульптор Ф. Балавенський виконав перше в Києві погруддя В. Леніна, що стояло на Софійській площі, І. Кавалерідзе в Ромнах розпочав роботу над пам'ятником Т. Шевченку. Протягом 1920-х активно розвивається мистецтво пластики, хоча багато тих ранніх скульптур були з нетривких матеріалів за браком коштів і не збереглися.

В літературі радянського періоду Декрет стає чи не головною причиною розвитку скульптури, проте варто розуміти, що і до його проголошення в Україні і поза її територіями працювало чимало талановитих скульпторів. Деякі з них були пратис'єнами у майстернях європейських

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

майстрів, таких як О. Роден, А. Бурдель, І. Кавалерідзе, наприклад, кілька років провів у студії Н. Аронсона, а до того отримав освіту у скульптурному класі Київського художнього училища Ф. Балавенського. Згодом скульптурне відділення з'являється у Київському художньому інституті і очолює його Є. Сагайдачний. Пізніше до викладання були залучені нові викладачі: Б. Кратко, М. Гельман та І. Севера.

Отже, скульптура цього часу отримує поштовх до розвитку, особливо монументальна, а конкурси на проекти пам'ятників видатним діям спонукають митців до активного творчого процесу. Загалом, можна стверджувати, що до культурного будівництва долучилися художники різних уподобань та з різною школою.



**83. Галина Цюпрі, старший науковий співробітник Кмитівського музею образотворчого мистецтва ім. Й. Буханчука**

## Своєрідність та значущість таланту скульптора Михайла Грицюка

*Ключові слова: Михайло Грицюк, українська скульптура, новації, світовий рівень.*

Скульптура України останніх десятиріч минулого століття відома у світі лише в її «соцреалістичному варіанті». І це цілком зрозуміло: мабуть, саме на Україні і насамперед у пластиці догмати славнозвісного методу набули чи не найбільшого розвитку. Тому вона не відіграє в сучасній образотворчості провідної ролі, а тільки трансформує окремі тенденції, що генеруються в живописі.

Але і тут є кілька імен, без яких неможливо уявити собі сучасне українське мистецтво. До них належить Михайло Грицюк, трагічний талант якого вмів у собі складні естетичні, етичні і моральні проблеми свого часу.

Його творчі пошуки були далекі від соцреалістичної доктрини, вони не вписувалися в «офіційну лінію» і тому заважали чиновникам від мистецтва.

На жаль, як і багато інших талановитих українських майстрів, він не мав належної репрезентації ані вдома, а тим більше у світі. Але саме йому вдалося підняти українську скульптуру на світовий рівень, надати їй дійсно вселюдського змісту, вирвати з прірви натуралізму й оновити суттєво художню мову. Він приніс в мистецтво свої образи, своє бачення, свій неповторний світ, акумулюючи у своїй творчості різні художні

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

школи, напрямки, перетлумачуючи традиції образотворчості 20 ст. через своє бачення світу і відчуття пластики. Сміливість його мислення, трагічний гуманізм образів, висока професійна культура задавали той рівень, що й досі зостається взірцем художньої майстерності. Його роботи мають стати часткою загальносвітового художнього досвіду, бо несуть у собі справжню духовність і правду.

Головна тема творів М. Грицюка – це вічна драма художника, людини в її зіткненні зі світом, це прагнення гармонії і краси та неможливість їх досягти, це непоборна енергія творчості, що спопеляє самого творця, вимагаючи віддавати їй все, що маєш, до кінця. Його привабливали яскраві особистості, люди, що несли в собі сумніви, “бурі та натиску” свого часу. І в цих образах був сам Грицюк. Ця відверта сповідь, щирість вислову складає одну з провідних рис його творчості, виділяє його в сучасному мистецтві.

Його твори живуть його життям, бентежать нас його загадками, незалежністю і незбагненністю. Серед нас його незабутній образ, приклад його боротьби. Ми маємо борг щодо пам’яті і спадщини митця. Відбулися лише кілька виставок його творів: посмертна в 1982 р., а також в 1990 р. та 2019 р.

Творчий спадок митця заслуговує на поглиблене наукове дослідження, а також висвітлення та популяризацію, як невід’ємної частини вітчизняної і європейської культури.



**84. Анна Чейпеш, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Н. Ю. Белічко)**

## Тема квітів у творчості Е. Контратовича

*Ключові слова: Ернест Контратович, закарпатська школа живопису, натюрморт, пейзаж, квіти.*

Утворчій спадщині Е. Контратовича краєвид посідає значне місце. Починаючи з 1930-х рр. художник систематично приділяв увагу пейзажному жанру. Діапазон пейзажних тем варіюється від сільських вуличок та дворів до гірських хребтів та полонин Карпат. Роботи позначені вивіреною композицією, вдало обраним ракурсом та гармонійним колоритом. Та окрім зображень гір Закарпаття, Е. Контратович часто відтворював красу завітчастих полів та луків.

З 1950-х рр. художник звертався до теми квітів. Розпочав з творів в жанрі натюрморту, яких збереглася досить мала кількість. Зображував тюльпани, хризантеми, бузок, маки та ромашки, деякі опрацьовував де-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

тально, інші – писав узагальнено. Цікавою деталлю є присутні декілька опалих пелюсток або стеблин біля вази. Ймовірно, так художник, який дуже шанував природу та її творіння, демонстрував, що живими квіти є лише доки вони ростуть в землі.

У 1980-х рр. з’являються великі за розміром пейзажі із завітчастими полями. У спогадах Е. Контратович писав, що саме квіти зробили з нього художника, адже їх написання потребує чималої праці та майстерності. На пленері художник писав швидко з огляду на швидкоплинність зміни освітлення.

Зображення квітів займає більшу частину полотна, композиційно утворюючи завищену лінію горизонту. Художник уважно опрацьовував кожну стеблину та листочок, але без надмірної деталізації, що створює цілісний та гармонійний образ.

Е. Контратович завжди вмів обирати місце для роботи, вдумливо і уважно будував композицію, щоб показати красу у таких простих речах, як польові квіти. І саме тому, здавалось би непримітні місця – крутий берег порослий травою та квітами, чагарник з білим цвітом або пагорб з різнотрав’ям – набувають в його творах узагальнено-значущих рис, в яких відтворено світосприйняття самого художника.



**85. Валентина Чечик, доцент кафедри ТІМ ХДАДМ**

## Про одеський період художника Едуарда Криммера

*Ключові слова: сценографія, український авангард, театральний кубізм.*

Вивчення мистецтва книжкового ілюстратора, сценографа, дизайнера, учня й послідовника автора супрематизму – Е. Криммера (1900, Миколаїв, Російська імперія – 1974, Ленінград, РСФСР) довело, що короткотривалий одеський період в творчості майстра (1918–1923) виявився не тільки часом набуття фахової освіти, але й добою визначення себе як адепта авангардної естетики.

Як про «затятого кубіста» відгукнувся про Е. Криммера безпосередній свідок його мистецької практики в Одесі, однокурсник й театральний художник М. Данилов. Виключну роль в знайомстві митця з пластичними відкриттями західної образотворчої культури відіграло одеське середовище, в якому поступово протягом 1910-х рр. вагомі позиції зайняла творча діяльність «одеських незалежних» (як-от відкриття в 1918 р. «Вільної академії»). Їх персональна виставка цього ж

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

року маркувала поширення в художній культурі Одеси авангардних течій, в першу чергу, кубізму, що був «зведений тут майже до ступеню культу».

Не уникнув Е. Криммер впливу О. Екстер. У сценографії Е. Криммера до мольєрівської вистави «Витівки Скапена» (1921), як і в ескізах інших початківців, наприклад, О. Ексельбурт та (?) Гефтер до «Зимової казки» за В. Шекспіром (1922), – неприховані колористичні й пластичні уроки О. Екстер. Її сценографічні ідеї сповідували В. Мюллер й П. Зябкін – на початку 1920-х рр. «старші майстри» Державно-виробничих художніх майстерень (ДВХМ), до яких них після повернення авторки «театрального кубізму» до Києва поступив на навчання молодий художник.

Фахове становлення Е. Криммера як сценографа пов'язане з роботою студійного театру – учбової лабораторії, що її організував при клубі ДВХМ В. Мюллер й запросив до співпраці професійних режисерів, зокрема Г. Крижицького. Разом з ним Е. Криммер працював над оформленням «Витівок Скапена» й створив декорації до вистави за п'єсою Е. Верхарна «Зорі» (1921). Маємо припустити, що саме в 1921–1922 рр. молодий художник відгукнувся на прохання режисера розробити ескіз обкладинки до книги «Театр духа і плоти». Третя, відома сьогодні, вистава, до якої був залучений початківець, відбулася за п'єсою М. Єврейнова «Весела смерть» (1921, реж. М. Гершуненко). Театральні ескізи Е. Криммера, експоновані на виставці Союзу «Ремесла й творчість», відзначалися критикою за непомірну інтенсивність кольорів й динамічність композиційних рішень.

Встановлені творчі матеріали щодо одеського періоду Е. Криммера можуть бути включеними до загальної історії розвитку театральної декораційного мистецтва України й, зокрема, діяльності театральної майстерні В. Мюллера при одеських ДВХМ.



**86. Микита Шеремет, студент 2 курсу магістратури ЗФН кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.А. Лагутенко)**

## Тематика Карпат у творчості Олександра Губарева

*Ключові слова: графіка, лінорит, шістдесятники, серія.*

Становлення О. Губарева-графіка, пошуки свого стилю, були послідовними. В 1957 р., вперше відвідавши Карпати, художник глибоко відчув своєрідну красу природи і самобутність національного колориту цього краю. Поступово світосприйняття митця під впливом цих вра-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

жень змінюється, з'являється бажання створювати поетичні, казкові та героїчні образи, що пов'язувалися з сюжетами народної уснопоетичної творчості спираючись на зразки народного мистецтва (різьблення по дереву, килимарства тощо).

Перші роботи митця, що відтворили цю тему, присвячені жителям Карпат – «Вівчар» і «Дівчина з Закарпаття» (1960). Герої обох ліногравюр мали прототипи. Художник передає характерність образів, точно відтворює одяг, пейзаж. Перед глядачем постає вже сформований губаревський стиль, що характеризується лаконізмом і гострою виразністю. Образи сучасників, відтворені митцем, сповнені життєвої енергії, цільності характерів.

О. Губарев, який захопився гравюрою на лінолеумі, знайшов у ній широкі можливості для передачі задумів, пов'язаних з образотворчим трактуванням дійсності.

В його гравюрах є «сувора напруга», його тяжіння до ситуацій драматичних, до краси суворої, не буденної, те, чим для художника, як і для всього його покоління, завершилися пошуки 1960-х років. Карпатські гравюри О. Губарева близькі по духу станковим листам Г. Якутовича – самим характерним і знаковим для тодішньої української графіки. Обидва майстри використовують мову широких декоративних площин; у них виразно відчутно прагнення «показати» лінорит, продемонструвати його пластичні можливості і особливо енергійні зіставлення форм та мас.

Підкреслена декоративність відрізняє наступну станкову серію з п'яти гравюр «Карпати» (1971). Автор дбає про композицію кожного окремого аркуша, про загальну архітектоніку всієї серії, контрасти і кольорові співвідношення підібрано гармонійно. Твір увібрав у себе квінтесенцію колишніх поїздок і зустрічей з Карпатами.

Світові гравюр О. Губарева притаманна струнка внутрішня єдність, а «карпатська казковість» зовсім не віддаляє від нас реального світу, що вгадується в кожному штриху, в кожній лінії, в кожному обличчі. Казка, таким чином, виростає в живу свідомість і творить зріле і закінчене враження.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**87. Катерина Шиман, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.В. Смирна)**

## Художня форма у віртуальній реальності

*Ключові слова: художня форма, зміст твору, віртуальна реальність, мистецтво.*

Практичним виявом змісту у творі є його художня форма, завдяки якій твір сприймається і залишається таким для наступних поколінь. Вважають, що художня форма є матеріалізацією змісту, адже тільки матеріальне втілення може надати задумові зовнішнього, об'єктивно-реального буття, лише воно дозволяє митцю донести свої думки і почуття іншим. Ця об'єктивізація змісту може відбуватися у найрізноманітніших матеріалах: на папері, на полотні, камені, дереві, у слові, звучанні музичних інструментів – у будь-якому матеріалі, доступному зоровому і слуховому сприйняттю.

Що ж сказати про форму художнього твору, створеного за допомогою комп'ютерних технологій у віртуальній реальності? Існування або не існування такої у віртуальній реальності (та навіть існування самої віртуальної реальності) є одвічним питанням.

Художня форма – це не механічне поєднання, елементів. Вона являє собою складне утворення, що включає два рівні, іншими словами «внутрішню» і «зовнішню» форми, які по-різному співвідносяться зі змістом художнього твору. Тобто, не залежно від засобів творення художня форма зберігає свою приналежність для творів мистецтва, створених у іншому вимірі.

Класичний процес матеріалізації художнього змісту у формі здійснюється з глибини на поверхню, зміст просочує всі рівні форми. Сприйняття мистецького твору, створеного у віртуальній реальності, як і у фізичній реальності, йде таким же зворотним шляхом: спочатку людина схоплює зовнішню форму, але попередньо стаючи її частиною, «розчиняючись» у ній, а вже потім, проникаючи у глибину твору, розуміє сенс внутрішньої форми. У підсумку вся повнота художнього змісту стає опанованою, не рідко за умови, коли сам глядач стає частиною формотворення.

Отже, художня форма творів, створених у віртуальній реальності, має схожий характер із такими, що створені у фізичній реальності. Форма – це внутрішня організація, структура художнього твору, створена за допомогою зображувально-виражальних засобів певного виду мистецтва для вираження художнього змісту. У сучасному мистецтві формі надається велике значення. Тому, дійсно, важливим є подальший аналіз елементів художньої форми творів, створених у будь-якій реальності.



**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

**88. Дарина Якимова, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА, завідувачка сектором сучасного мистецтва НХМУ (наук. керів. А.О. Пучков)**

## Проблеми дослідження сучасного мистецтва в Україні

*Ключові слова: сучасне мистецтво України, історія сучасного мистецтва, сучасне мистецтвознавство, дослідження.*

Під терміном “сучасне мистецтво” пропонується розглянути мистецькі практики художників, які сформувалися під впливом дискурсивного зсуву в гуманітаристиці другої половини 20 – початку 21 ст. Політичний активізм, соціальна ангажованість, постколоніальні, гендерні, феміністичні студії, глобалізація, екологія тощо призвели до того, що поняття художнього твору вийшло за межі образотворчості та стало включати в себе взаємовідносини, що виникають між автором, твором і контекстом його створення.

Сучасне мистецтво на Заході вже давно стало невід’ємною частиною наукового та освітнього процесу та предметом значної кількості академічних досліджень. У сфері вітчизняного мистецтвознавства варто констатувати відсутність на сьогодні комплексного аналізу ключових сучасних художніх напрямів, імен і тенденцій у їхній сукупності та послідовності. Історія вітчизняного мистецтва кінця 1980 –х– початку 2000-х рр. та публічні музейні колекції позначені рядом білих плям. У випадку таких відомих художніх явищ, як коло митців української Нової хвилі, угруповання “Живописний заповідник”, одеський концептуалізм, а також сучасне мистецтво Львова, Харкова, Дніпра, Херсону та інших регіонів досі відсутні ґрунтовні наукові праці.

Разом з тим, варто відзначити окремі напрямки, які дістали кваліфікованого мистецтвознавчого опрацювання. Так у 2010 р. вийшла книга авторства Г. Вишеславського та О. Сидора-Гібелінди “Термінологія сучасного мистецтва”, регулярно з’являються видання та статті з дослідження історії українського сучасного мистецтва, що виходять в Інституті проблем сучасного мистецтва. Історія і теорія медіа-арту кінця 1980-х – початку 2010-х рр. активно досліджується Я. Пруденко, Б. Шумиловичем, А. Ліником, історія сучасної української фотографії – Т. Павловою, Н. Ковальчук, В. Мироненко, періодизація сучасного мистецтва – В. Сахаруком, Г. Вишеславським, А. Ложкіною, О. Соловйовим. До спроби написати та осмислити історію вітчизняного мистецтва кінця 19 – початку 21 ст. вдалася кураторка та історичка мистецтва А. Ложкіна в своїй книзі “Перманентна революція”.

Серед неакадемічних дослідницьких та освітніх ініціатив, що проблематизують сучасне мистецтво, варто виділити експериментальний само-

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

освітній проект Метод Фонд, а також освітній проект Культурний Проект та “Дослідницьку Платформу”, засновану при PinchukArtCentre у 2016 р. Опрацьовані їхніми співробітниками архівні матеріали та корпус художніх творів створюють важливе підґрунтя для подальших фокусних досліджень.

Сьогодні варто констатувати період динамічного розвитку сучасного мистецтва, його дослідження та архівування, а також спроб аналізу та академізації. Незважаючи на все ще упереджене ставлення до сучасних мистецьких практик з боку традиційних освітніх та музейних закладів, значення та впливовість сучасного мистецтва зростає.



**89. Антоніна Яременко, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. В.П. Мазур)**

## **Характеристика живописної манери сучасного українського художника Ігоря Івановича Губського**

*Ключові слова: живописна манера, Ігор Губський, Комеді дель Арте, Корнеліу Баба.*

Ігор Губський народився в 1954 р. в м. Кадіївка, в родині художника Івана Кондратовича Губського. Отримав академічну освіту, закінчивши КДХІ (НАОМА) в 1979 р. Вивчення класичного мистецтва, відвідування Ермітажу та виставки Корнеліу Баба (Санкт – Петербург, Росія), Італії, Сирії, за словами самого художника, справили надзвичайне враження та вплинули на подальше формування живописної манери та творчого шляху. Особистість та творчий доробок Корнеліу Баба зіграли важливу роль у становленні І. Губського, як митця. Це і особлива повага та увага обох художників до творчості класиків – Тиціана, Веласкеса, Гойї, Ель Греко. А також незаперечна спорідненість принципів своєї діяльності – створення картин високої художньої майстерності, гуманістичність та глибока психологічність портретів, глибина та драматизм сюжетів.

Роботи І. Губського фіксують повсякденність драми. Очі його героїв завжди обернені до глядача. Він пише картини, сила впливу яких не в реалістичній деталізації, проте, у психологічній яскравості, об’ємності художнього образу, красі та глибині художньої ідеї. Складний та багатогранний світ його героїв – іудеїв, королів, кардиналів, відьом, міфологічних героїв, персонажів Комеді дель Арте – незмінно викликають у глядача не лише цікавість, вони пробуджують бажання зануритися в духовний світ героїв

**Секція 2.** Проблеми вивчення українського мистецтва 20–21 століття. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

І. Губського, розібратися в тих складних відчуттях, що вони викликають. Звідси і витоки художнього методу, що виключає фотографічну точність зображення, дрібну деталізацію. Натомість, художник надає багатогранний синтез невідповідних образів та символів. З проникливістю психолога, переосмислюючи досвід видатних майстрів живопису, І. Губський в своїй творчості розкриває духовний світ людини, її почуття та переживання, створюючи людяні та теплі образи.



## Секція 3. Класичне і сучасне мистецтво Заходу та Сходу

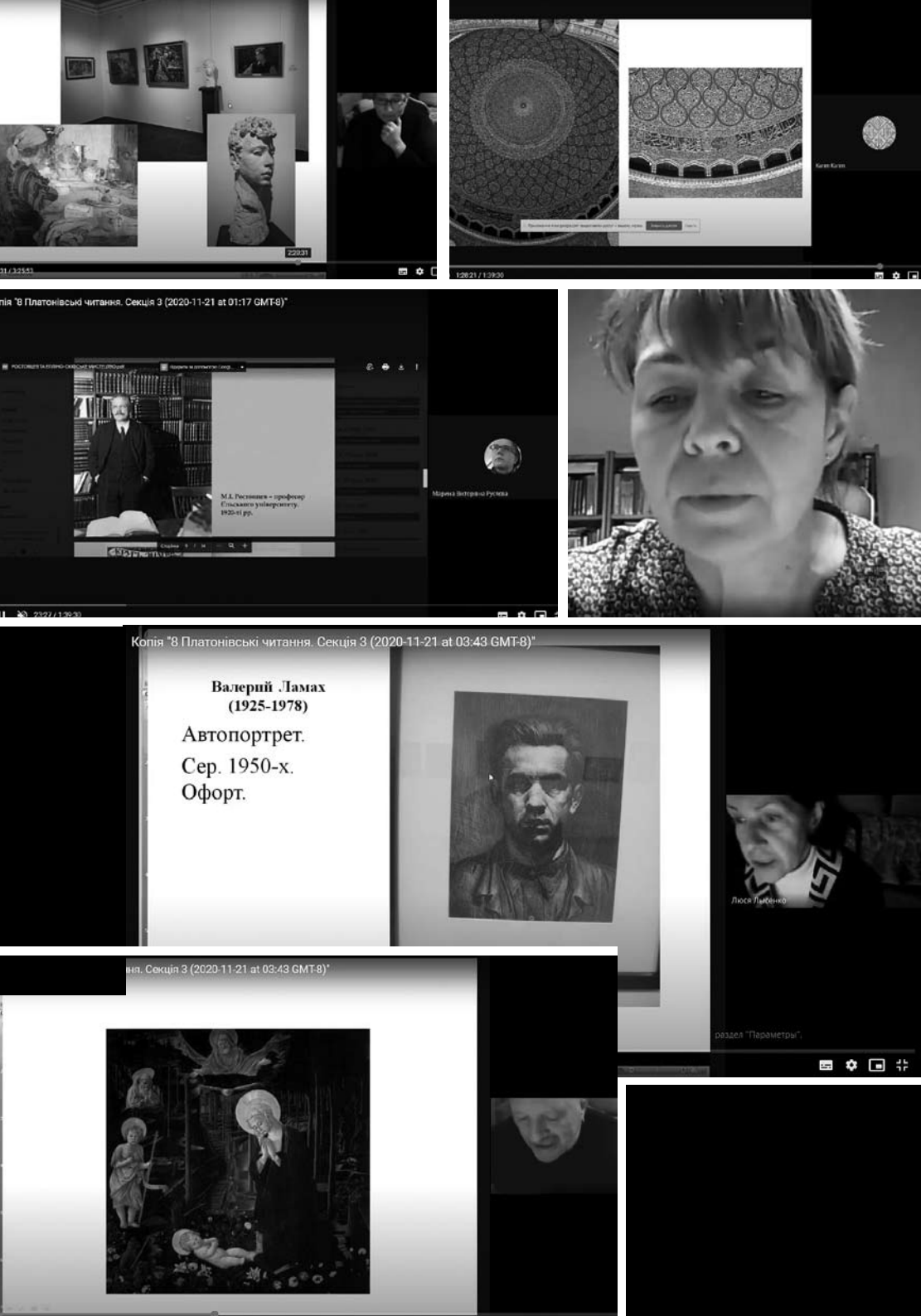
**Голова:** кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ  
НАОМА Людмила Олександрівна Лисенко

**1. Наталия Андрущенко, старший научный сотрудник Одесского  
муниципального музея личных коллекций им. А. Блещунова**

### Символика пейзажной композиции на ширме коромандельского лака из собрания ОММЛК им. А. Блещунова

*Ключевые слова:* Китай, коромандельский лак, ОММЛК, композиция, ширма, символика.

На внешней стороне ширмы коромандельского лака эпохи Мин показаны сцены из жизни императорского двора в открытом пространстве архитектуры дворцового комплекса. Дворец (Дом) – это Ян, реально существующее, а двор – это Инь, т.е. пространство. Композиция панорамная, в ней нет законченности, нет замкнутости, благодаря этому идет бесконечное развитие пространства, организованного при помощи обычного для китайского искусства приема обратной перспективы, что расширяет границы его восприятия. Точка зрения значительно приближена к объекту архитектуры, это позволило фрагментарно изобразить центральную часть дворцового комплекса, окруженного изящными строениями Павильонов, которые наравне с открытым пустым пространством двора и воды (лотосовый пруд) составляет одно целое – они не менее важны, чем само здание. Земля (Ту) желтого цвета (сейчас бронзового) – символ государственности, стены и столбы дворца красные – цвет огня. Сочетание желтого и красного означает всеобщее благополучие. Вода (Шуй) – эстетика водоема должна была создать у человека ощущение покоя, поэтому она изображена тихой, статичной. Считалось, что такая вода способна накапливать энергию ци. Сложная конфигурация изломанных линий мостиков и дорожек через водоемы эстетически была подчинена направлению циркуляции энергетике ци, исходящей от воды. Малые архитектурные формы (беседки и павильоны) органично вписываются в окружающую природную среду, крыши у них черепичные, с загнутыми вверх острыми краями, дождевая вода низвергалась с них



наподобие водопада – это динамичная вода, примета вечного движения, чистой текучести. Архитектура строений павильонов и Дворца дополняется такими природными материалами, как деревья причудливой формы и декоративные камни. Камень (Ши) в китайском саду как бы уравновешивал стихии дерева, воды и знаки человеческого присутствия – архитектурные сооружения. В структурно-организованное архитектурой пространство регламентированного быта органично вписаны маленькие фигурки людей. Человек не занимает главного места, он просто является одним из неотъемлемых компонентов этого мира, так же, как природа является частью его самого.



**2. Ірина Бальмелі, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ  
НАОМА (наук. керів. Г.О. Андрес)**

## Музей MASI в місті Лугано (Швейцарія)

*Ключові слова: MASILugano, кантон Тічино, Центр LAC, музейна колекція, музейні фонди.*

Музей мистецтв італійської Швейцарії (Il Museo d'arte della Svizzera Italiana (MASILugano) – культурний та мистецький осередок півдня Конфедерації. Сучасний музей MASI утворився завдяки об'єднанню Кантонального художнього музею (il Museo Cantonale d'Arte) та Музею образотворчих мистецтв міста Лугано (il Museo d'Arte della Città di Lugano).

Об'єднання означених установ відбулося у 2015 р., проте, історія становлення музею починає свій відлік з останнього десятиріччя 19 ст., коли Антоніо Каччіа (1829–1893), письменник та музикант, склав заповіт, згідно з яким після своєї смерті передав місту Лугано віллу Мальпенсанта зі всіма предметами побуту та картинами за умови, що місто відкриє у віллі художній музей. Не менш важливою подією можна вважати дарунок від інженера Секондо Реалі у 1956 р. адміністрації кантону Тічино групи будівель, в одній з яких у 1987 р. свої двері відкрив Кантональний художній музей.

Наразі, діяльність музею зосереджена у двох приміщеннях: сучасний Центр культури та мистецтва LAC та палаццо Реалі, в якому раніше розміщувався Кантональний художній музей.

У фондах музею зберігається національне художнє надбання, що нараховує близько 14 000 експонатів, охоплених часовим проміжком від 14 ст. і до сьогодні. У колекціях можна побачити шедеври живопису, графіки, скульптури, фотографії, Video Art представників як національного мистецтва регіону та Швейцарії, так і європейських та світових митців.

Основними джерелами поповнення фондів протягом багатьох років виступали: Швейцарська Конфедерація, кантон Тічино, місто Лугано, Асоціація друзів музею, банки, депозити з фондів швейцарських музеїв, приватні фонди, дарування, заповіти й власна закупівельна політика. Надзвичайно цінною є співпраця з колекціонерами Джіанкарло та Данною Ольджіаті, які подарували музею MASI 76 творів, а також розмістили свою колекцію творів 20–21 ст. для постійного зберігання у музеї. Деякі роботи означеної колекції можна побачити у виставковому просторі «Spazio – 1».

На сьогодні установа є соціально-активною, відкритою до комунікації та доступною для поціновувачів мистецтва.



**3. Наталія Бенях, кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
кафедри художнього дерева ЛНАМ**

## Монументальне скло в середовищі кінця 20 – початку 21 ст.: теоретичний та термінологічний аспекти

*Ключові слова: художнє скло, інсталяція, вітраж, монументально-декоративне скло.*

У другій половині 20 ст., поряд із розширенням технічних і матеріальних можливостей, почала розвиватися також галузь, пов'язана з виготовленням великоформатного художнього скла. Нині ця сфера мистецтва художнього скла в архітектурі. Нові технології виготовлення, підкріплені вагомою діяльністю художників-монументалістів, визначають його новий образ. Архітектори із задоволенням залучають художнє скло у сучасні проєкти. Популярним стає його розміщення у громадських будівлях: аеропортах, вокзалах, торгових центрах, школах, готелях, банках, офісах, а також у приватних помешканнях.

Сучасне трактування цього поняття базується не лише на монументально-декоративних особливостях скла, а виходить далеко за межі. Сьогодні монументальне скло – це твори в архітектурі і поза нею, вони формують образ міста чи певного ландшафту. Художнє скло у 20 ст. змінило архітектурний пейзаж і пройшло значний шлях від декору чи ужиткового матеріалу до арт-об'єкту і будівельного матеріалу. Небагато матеріалів мають такий символічний резонанс у сучасну епоху.

Нові технології виготовлення різноманітних за оптичними властивостями матеріалів і штучне освітлення дали широкі можливості для інтенсивного розвитку художнього скла, особливо того напрямку, яке в українському мистецтвознавстві має термін монументально-декоративне скло.

Винахід склопрокату дозволив інстальовати скло в бетон, створювати цілком скляні стіни (цільноскляна вітражна вежа в Музеї сучасного мистецтва, Токіо, Японія, роботи Г. Луара з Шартра, Франція).

Постійні інновації у склі дозволили сучасним художникам і дизайнерам вивести його у відкритий міський (urban space) і природній простір у вигляді фонтанів, інсталяцій, арт-об'єктів (декоративних композицій) тощо. А міжнародний студійний рух спричинився до зміни прийомів і методів мислення, що повело за собою еволюцію способів авторського висловлювання. Джерелом сучасної скляної інсталяції є монументальна і декоративно-просторова композиція. Художнє скло стало специфічним медіумом його реалізації. Скло втягнули в експериментальну форму взаємодії зі сприйняттям, предметним світом, з візуальним і умовним простором.

Художнє скло фігурує у трьох композиційних структурах архітектурного об'єкта. Сприймається всередині об'єкта, на фасаді та у межах споруди, зрештою – в урбаністичному контексті, прикладом чому є роботи С. Лібенського і Я. Брихтової (композиція для музею скла в Корнінгу, США, 1980), П. Глави (скляні об'єкти «Середовище» для музею скла в Корнінгу, США, 1977–1978), А. Грита (фонтан «Джерело» на ринковій площі у Вроцлаві, Польща, 1999) та ін. Воно створює образ, який є невід'ємною частиною будівлі та впливає на її естетичне сприйняття, визначає її виразність, символіку, характер, колористику, внутрішній, а також опосередковано зовнішній простір. Скло впливає на зміну світлового потоку, що проникає крізь нього.

У загальнокультурному масштабі формуванню сучасних принципів практики інсталяції із застосуванням скла в якості основного матеріалу сприяв розвиток у першій половині 20 ст. художніх і наукових концепцій про природу світла, форми і простору; нове розуміння скульптури, контексту її просторового позиціонування і поглиблення процесів злиття і взаємодії видів мистецтв. Арт-об'єкти та інсталяції виконували художники-склярі, скульптори, дизайнери. Різні за характером і технікою виконання були інсталяції та арт-об'єкти таких художників як Дейл Чіхулі (інсталяція «Квіти Кома»), Берт ван Лоо (інсталяції у публічному просторі в Нідерландах), Денні Лейн (скляна скульптура «Людина, що ловить зірку», стадіон «Уемблі» в Лондоні, 1996), Іржі Шугаєка («Самурай», 2008), Анда Мункевіца (монумент жертвам будівельної катастрофи – обвал торгового центру Махіма 21 листопада 2013 року, – м. Рига, Латвія, 2015) та ін.

Інтеграція скла в актуальні форми мистецтва сталася внаслідок осмислення специфіки властивостей матеріалу, його візуально-пластичних і просторових характеристик, а також потенціалу можливостей трансляції авторського висловлювання. Художнє скло в сучасному мистецтві має значні можливості і в технологічному, і в медійному аспектах.



**4. Чжан Біюнь (Zhang Biyun), кандидат мистецтвознавства, доцент, інститут мистецтва технологічного університету Чжецзян, місто Ханчжоу, КНР**

### **До питання застосування каліграфії у мистецькій освіті в якості фахової та допоміжної дисципліни, вивчення її терапевтичного впливу на психічне здоров'я**

*Ключові слова: мистецька освіта, каліграфія, психотерапія, міждисциплінарна взаємодія.*

Каліграфія, як одне із найбільш відомих мистецьких та культурних надбань Китаю, багато в чому символізує та уособлює дух китайської культури. З розвитком досліджень психічного здоров'я каліграфія стала широко вживаною і навіть неодмінною терапевтичною практикою, яка показала очевидні і доведені позитивні ефекти.

Узагальнюючий аналіз даних з літературних джерел щодо взаємозв'язку між каліграфічними вправами та емоційним станом людини показує, що мистецтво каліграфії може забезпечити інтелектуальний розвиток, покращити емоційний стан та когнітивні здібності, сприяти регенерації навичок після втоми. На основі цього можна зробити висновок про важливість ролі каліграфії в психотерапії і можливість її застосування у мистецькій освіті в якості як фахової, так і допоміжної дисципліни.

Практика каліграфії, хоч і вже відіграє важливу роль у психотерапії та освітніх практиках, наприклад у КНР, все ще потребує подальшого вивчення та аналізу її унікальних можливостей у галузі освіти та охорони здоров'я, що можуть мати велике практичне значення.

Отримані результати показують, що каліграфія має значний потенціал застосування у фаховій мистецькій освіті, суміщаючи традиційну культуру з сучасними методиками гейміфікації та неінтрузивного аналізу особистості. Інформація, отримана викладачем в ході такого аналізу, може бути використана для коригування освітніх планів відповідно до особистих потреб студентів, розробки вдосконалених програм терапевтичної та педагогічної практики.



5. Олена Боримська, завідувач науковим відділом експозиційно-виставкової роботи Національного музею «Київська картинна галерея»

## Виставковий проєкт «Обрані часом» як приклад експонування колекції портретного мистецтва Національного музею «Київська картинна галерея»

*Ключові слова: виставковий проєкт, портрет, автопортрет.*

Наша музейна колекція зберігає численні твори портретного жанру. Продовжуючи програму «Види і жанри мистецтва» виставка «Діячі науки, культури, мистецтва – погляд сучасника» (2019) стала першою у новому музейному проєкті «Обрані часом». Близько 100 творів живопису, графіки, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва 18–20 ст. з фондів музею розкривають тему творчої, неординарної, непересічної особистості. Зображення представлені в усіх різновидах: репрезентативні й камерні, зроблені на замовлення й товариські; шаржовані та документально достовірні; костюмовані й театралізовані; групові й одноосібні; закінчені й ескізні; суто портретні й такі, що тяжіють до інших жанрів: побутового, ню, пейзажу тощо.

Експозиція відображає унікальний характер музейної колекції, що дозволяє представити окремі персоналії (М. Терещенко, О. Довженко, Л. Толстой, К. Чуковський), побачені очима різних портретистів – живописців, графіків, скульпторів. Про високу майстерність митців свідчать графічні аркуші М. Врубеля, полотна С. Рянгіної, скульптури М. Нікогосяна. Живописні й скульптурні портрети М. Ге демонструють універсальне обдаровання відомого художника. З ім'ям унікально талановитого М. Врубеля пов'язаний тематичний комплекс творів: живописні та скульптурні портрети художника у виконанні його сучасників П. Мігурича й С. Коньонкова та роботи самого майстра. В кожному з п'яти залів глядачу надається можливість познайомитися із творчістю видатних портретистів різних епох, порівняти засоби художньої виразності, що ними користуються майстри пензля й скульптори, торкнутися історії через виняткову особистість. Серед експонатів виставки чільне місце займає робота відомого майстра живопису О. Лактіонова «Забезпечена старість» (1956–1960), яка вперше за останні десятиріччя презентована широкому загалу. Це стало можливим завдяки зусиллям музейних спеціалістів, які надали величезному полотну експозиційного вигляду. В створеній талановитими майстрами своєрідній портретній галереї надзвичайно цінним є погляд сучасника – неупереджений, об'єктивний, достовірний і тим цікавий для нащадків.

Наступною в проєкті стала виставка «Автопортрет. Світ художника» (2020). Автопортрет є чи не найскладнішим випробуванням для будь-якого митця. Близько 70 творів живопису, графіки, скульптури другої

половини 19–20 ст. з фондів музею дають уявлення про еволюцію цього жанру, знайомлять із типологією й різновидами портрету. Як автопортрети, так і зображення представників близького оточення, невід'ємного від світу самого художника (дружин, дітей) презентовані не тільки в традиційних формах, а й у складних композиціях із включенням елементів інших жанрів: пейзажу, інтер'єру, тематичної картини, ню і побутового жанру. Експозиція побудована за хронологічним принципом. Окремі майстри презентовані комплексно. Низкою робіт представлені М. Ге, І. Крамської, І. Рєпін, М. Нестеров, З. Серебрякова, Б. Кустодієв. Серед експонатів виставки неперевершені живописні й графічні взірці портретного мистецтва – автопортрети пензля В. Перова, М. Ге, М. Врубеля, З. Серебрякової, С. Герасимова. Портрети близького оточення – дружин, дітей, рідних, тих, хто надихає на високий творчий настрій. Це відомі «Портрет Л. Ярошенко» (1879) М. Ярошенка, «Портрет Л. Бродської» (1913) І. Бродського, «Син» (1968) А. Нікіча. Досить широко представлений дитячий портрет: «Портрет Кіки» (1889) М. Ге, «Дівчинка з яблуком» (1928) О. Герасимова, «Добрий ранок» (1980) Є. Гордійця. Популярним серед портретистів є використання опосередкованого зображення моделі, наприклад, через мотив відзеркалення – М. Андронов «Дзеркало» (1966), Р. Багаутдинов «Моя полиця» (1981), І. Зарипов «Моя майстерня» (1982). До портрета-картини звертаються сучасні вітчизняні майстри: В. Рижих «Ввечорі» (1978), В. Одайник «Вечірнє світло» (1981), Ю. Луцкевич «Жан-Жак Руссо і ми» (1980–1984), вдаючись до поєднання світу реалій, фантазії й культурно-історичних ремінісценцій. Серед творів скульптури презентовано роботу І. Рахманова «Портрет сестри», яка вперше експонується в залах музею. Три роботи – «Автопортрет» М. Ге, портрет дружини І. Бродського, портрет власної сім'ї В. Рижиха, розташовані згідно хронології й відповідно у першому, другому та п'ятому залах, які глядач бачить з одного ракурсу ще на початку експозиції, – є своєрідними акцентами, що визначають концептуальну складову, сюжетне наповнення й експозиційну логіку виставки. Саме ці експонати візуалізували три історичні етапи з їхнім світосприйняттям й відповідною художньою практикою, що їх втілено в різних пластичних системах – типових для живопису другої половини 19 ст., що тяжіє до художньої практики рембрандтовських сповідних автопортретів; початку 20 ст. періоду так званої емансипації засобів художньої виразності й останніх десятиліть 20 ст. – періоду найбільш вільного творчого волевияву, зумовленого широким спектром естетичних спрямувань. Від найвідповідальнішого й сповідного діалогу з самим собою до метафорично-грайливих інтерпретацій – саме таким є діапазон інтроспективних висловлювань митців різних епох.



6. Ольга Буднікова, доцент кафедри суспільних наук КНУТК та ТБ ім. І. Карпенка-Карого

## Взаємозв'язок оператора та художника-постановника в ігровому кіно (на прикладі фільмів П. Грінуея “Таємниці “Нічної варти” та Р. Руїса “Клімт”)

*Ключові слова: фільм, оператор, художник, зображення.*

Тандем режисера, оператора та художника-постановника є базовою основою будь-якого фільму. Звісно, без знімальної команди реалізувати свій задум неможливо, але ці люди вже знають, як буде виглядати фільм, ще до першого кроку в павільйоні або на місці зйомки.

**“Таємниці “Нічної варти”:** режисер П. Грінуей, оператор Р. Бромелен, художники Р. Стапель, М. Пирсма.

Режисер фільму – професійний художник та мистецтвознавець, який прийшов у кіно. Тому його бачення кадру фільму перш за все пов'язане із законами живописних композицій. З перших хвилин фільму зрозумілий метод, що обрали для роботи оператор з художником: умовність світла та узагальненість предметного середовища. Тобто, світло в кадрі не мотивоване конкретним джерелом, кожний кадр має характерний тон, контраст, кольорове співвідношення з картинами самого художника.

Композиція побудована як на театральній сцені: перший план – актори, другий – декорація. Декорації виконані художником навмисно надто ідеальними, наче бутафорськими. Цю бутафорию оператор підкреслює світлом. Варто зазначити, що декорації фарбувалися в тональності картин Рембрандта – десятки відтінків золота та вохри. Без співпраці художника з оператором такого ефекту схожості з живописними полотнами не сталося би. Лише одним світлом, без підготованих фарбованих декорацій не створити потрібну тональність сцени.

У фільмі підібрані дуже яскраві образи персонажів, і не останню роль в цьому відіграє робота костюмера, бо костюми та оточення, хоч і мають відтінок театральної вистави, але події ми сприймаємо через досконало сформований простір та наповненість. Глядач заглиблюється в зображення за допомогою костюмів, фактур та власне акторської гри.

**Фільм “Клімт”.** Режисер Р. Руїс, оператор Р. Аронович, художники Р. Цеттель, Б. Хаттер.

У фільмі “Клімт”, розповідаючи про життя художника, стосунки з жінками та колегами, творчій групі вдалося викликати почуття нереального, фантастичного, можливо, навіть хворобливого.

В деяких сценах камера безперервно “обертається”, підкреслюючи ритм життя художника, його небажання сконцентруватися, постійний пошук нового. Головним завданням було не правдиво і точно розповісти біографію Г. Клімта, а, в першу чергу, передати настрій та атмосферу його робіт. Саме тому у фільмі так багато “оживаючих” картин. Костюми персонажів та інтер'єри у фільмі вражають своєю красою та вишуканістю.

У фільмі дуже важливий асоціативний ряд – декорація, що перегукується з роботами художника, розведення мізансцени, яке викликає асоціації з картинами.



7. Олександра Варбанець, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.І. Овчаренко)

## Поняття пасеїзму у поглядах на мистецтво Олександра Бенуа

*Ключові слова: Олександр Бенуа, пасеїзм, мистецтво кінця 19 – початку 20 ст., «Мої спогади» О. Бенуа.*

Поняття «пасеїзм» у системі поглядів на мистецтво, що їх ми простежуємо у мемуарно-автобіографічній праці Олександра Бенуа «Мої спогади», у розумінні автора означає тяжіння до минулого. Для позначення відтінків цього ж явища автор вживав також терміни «епоховістість», «ретроспективізм» та «історичний сентименталізм». Інтерес до минулого був не лише частиною художньої програми майстра, а й характерною рисою його особистості.

Пасеїзм, на думку мемуариста, є даром, яким наділені не всі. Одним з яскравих його володарів О. Бенуа називав П. Чайковського, пасеїзму якого, за визначенням автора, властива справжність. Антонімом цієї категорії О. Бенуа вважає підробку під старовину і в якості прикладу називає архітектуру, виконану в стилі історизму. Образи величного минулого протиставлені «обмілілому сьогоденню». Знищення старого (наприклад, в архітектурі), викликало у художника відчуття суму, яке сам автор означає як історичний сентименталізм. А любов до «приємних, овіяних поезією старовини речей» на противагу «новій банальщині» автор називає буржуазним пасеїзмом.

Витоки пасеїзму О. Бенуа лежать у дитинстві і пов'язані із специфікою сімейних художніх уподобань та творчих традицій. Предметному простору, що оточував автора, насиченому старовинними зразками мистецтва та книгами, присвячені в його спогадах численні поетичні екфрасиси.

Серед факторів, що сприяли розвитку пасеїзму О. Бенуа можна виділити, також, велику різницю у віці з батьком, досить віддалене минуле якого у захоплюючих оповідях та малюнках ставало для самого майбутнього художника близьким та зрозумілим.

З чинників, що вплинули на формування пасеїзму, також необхідно виділити інтерес до мистецтва 18 ст., що призвів до захоплення цією добою, а також музику. Під враженням від музики з'явилося бажання висловити народжені нею історичні фантазії на полотні, що й спонукало О. Бенуа вчитися художній майстерності.

Своє тяжіння до минулого автор зміг передати колу друзів, які згодом склали ядро об'єднання «Світ мистецтва». Серед них: К. Сомов, Є. Лансере, М. Добужинський та С. Дягілев. Пасеїзм Бенуа знайшов своє відображення і у виданнях «Світ мистецтва», «Художні скарби Росії» та «Старі роки». Це підживило загальний сплеск цікавості до культури минулих епох і, особливо, до мистецтва 18 ст., та суттєво вплинуло на художнє життя Російської імперії в період кінця 19 – початку 20 ст.



**8. Наталія Василичина, аспірантка кафедри  
ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.О. Лисенко)**

## **Вплив літератури на формування портретного жанру у французькому живопису епохи романтизму (“Автопортрет в образі Гамлета” Е. Делакруа)**

*Ключові слова: французький романтизм, портретний жанр, література, Е. Делакруа.*

**П**ортрет, як один з провідних жанрів епохи романтизму, мав особливе значення, саме у портреті втілювалися нові тенденції, утвердилися романтичні ідеали нового часу. Значимість його для романтизму можна порівняти тільки з літературою.

Велике значення мав і автопортрет у творчості кожного художника-романтика. Тепер він не тільки відображає загальні тенденції епохи, але і розкриває ставлення самого художника до тих змін, що відбуваються навколо. Живопис наближається до літературного жанру, адже еволюція особистості стає найбільш очевидною саме в серійних автопортретах. За доби романтизму відбувається процес поєднання автора зі своїм героєм – сильним та сміливим, незалежним і волелюбним. Суттєвим для романтизму залишається прагнення автора до ідеального та нескінченного. Ро-

мантичний культ художника, який є людиною надзвичайною, тут знаходить яскраве втілення.

Серед портретів в західноєвропейському мистецтві виділяють окрему групу, де художники зображують акторів в ролях, в театральних костюмах. Дуже близькими до цієї групи є портрети “з перевдяганням моделі”, таким творам завжди притаманна винятковість та містичність. До таких портретів належить і “Автопортрет в образі Гамлета” (1821–1824) Ежена Делакруа, картина стала найпершим автопортретом художника.

Делакруа не одноразово знаходив натхнення у творчості Шекспіра, а образ Гамлета одразу став alter ego молодого романтика. Траурний костюм, зажурене обличчя, в руці – кинджал. Романтична епоха велике значення приділяла творчості Шекспіра, в численних теоретичних роботах представників цього напрямку видатний англійський поет і драматург займає почесне місце найпершого романтика.

Картина Делакруа має ще один варіант назви – “Автопортрет в образі Гамлета (або Ревенсвуда)”? Безсумнівно, перед нами портрет молодої людини – “сина віку”, портрет якої свідчить про пошуки в собі романтичного героя. Неначе з п'єдесталу, він споглядає “руїни світу”. Таким героєм, цілком ймовірно, міг стати і Едгар Ревенсвуд – головний герой одного з найвідоміших романів Вальтера Скотта.

Роман Вальтера Скотта (1771–1832) “Ламмермурська наречена” був опублікований у 1819 р. Він вважається найтрагічнішим романом письменника. Гинуть головні герої, а сам твір насичений великою кількістю лиховісних пророцтв – “трагедія у формі роману”.

Роман “Ламмермурська наречена” часто порівнюють з трагедією “Ромео і Джульєтта” Шекспіра. Протягом усього свого творчого життя Е. Делакруа неодноразово буде звертатися до романів В. Скотта у пошуках натхнення.

Таким чином, портретний жанр в романтизмі отримує особливий статус. Взаємозв'язок живопису і літератури став в епоху романтизму дуже плідним. Естетичні ідеї романтизму сприяли формуванню нових образів в літературі і живописі, а новий романтичний герой, сповнений глибоких почуттів, став виразником ідеалів цієї епохи.



9. Веніамін Вершинін, старший викладач кафедри дизайну Міжнародного гуманітарного університету, Одеса

## Екологічне осмислення символізму традиційного китайського живопису

*Ключові слова:* образотворче мистецтво Китаю, образ, символ, екологія.

Китайський класичний живопис – носій багатомістової культури. Розвинений символізм є його основною відмінністю від європейського мистецтва. Старокитайському живопису притаманний обов'язковий позитивний настрій, наповнення доброзичливою символікою. Використовуючи алегорії, китайський художник співвідносить різні якості елементів природи, які зображені, з позитивними якостями людини. Наприклад, у зображенні квітки сливи мейхуа оспівується чистота, гордість і честь характеру гідної людини. Володіючи мовою символів, витончений глядач бачить не тільки зовнішню сторону твору, але й глибинний внутрішній зміст, закладений художником.

Зображення ідеального світу природи є прикладом гармонії людини і навколишньої дійсності. Художник писав по пам'яті те, що докладно вивчав, споглядаючи природу, вкладав у зображення свої знання і досвід спілкування з нею. Те, що виходило з-під його руки, було результатом тривалого дослідження і висновком високоосвіченого вченого мужа. Завдяки цьому у глядача з'являється можливість отримувати глибоке враження при спогляданні твору, що містить багатопланову духовну інформацію.

Філософські постулати і закономірності завжди є непорушними правилами та умовами у створенні старокитайського живопису. Показово ставлення художника до передачі простору і різних видів атмосфери. Порожні частини простору є не тільки композиційним прийомом, а й засобом показати принципи живого творіння природи, джерелом народження всіх видів форм: «Дивись, як проходять хмари крізь гору, не зустрічаючи перешкод, – так досягнеш секрет занурення у порожнечу», – писав Хун Цзичен (17 ст.).

Образотворче мистецтво Китаю оповідає, перш за все, про гармонійний екологічний союз людини і природи. В обов'язковій поетичній формі твори майстрів оспівують нерозривну єдність світобудови та її космічне, божественне походження.



10. Алла Гаврилюк, аспірантка кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля КНУКІМ (наук. керів. М.Р. Селівачов)

## Символізм у поезії й живопису: В'ячеслав Іванов і Мікалоюс Чурльоніс

*Ключові слова:* «Срібний Вік», символізм, знаки зодіаку, образи башти, змії, сну, чорного птаха, царів.

В. Іванов (1866–1949) у відомій статті «Чурляніс и проблема синтеза искусств» (Аполлон, 1914, № 3, с. 5–21) одним із перших аналізував творчість цього «загадкового», за його словами, митця (1875–1911), котрий розкривав у реальному – надреальне та незбагненне. Передусім В. Іванова переймало співвідношення музичного та візуального, містичне відчуття М. Чурльонісом «Світової Душі», магічне прозріння майбутнього мистецтва Містерії.

Рівно через рік, у неділю 15 березня 1915 р., молодий учитель Олексій Селівачов (1887–1919) виголосив у віленській гімназії О.Р.С.О. (Общество содействия распространению среднего образования) доповідь «В'ячеслав Иванов как мистик», у якій простежено, зокрема, духовну спорідненість обох митців. Конспект доповіді зберігся в родинному архіві. Зіставляючи трактування паралельних образів у В. Іванова й М. Чурльоніса (башта, знаки зодіаку, змії, море, птах, сон, царі тощо), дослідник обмірковує причини такої подібності, хто почав першим образи ці застосовувати? Відповідь на запитання можлива, якщо з'ясувати, коли саме Іванов познайомився з картинами Чурльоніса, адже їхнім впливом уже позначено чимало поезій у збірках «Сог арденс» (1911) і «Нежная тайна» (1912). А вірш Іванова «Видение» з останньої книги, на думку О. Селівачова, є спробою стислого зведення ряду мотивів творчості живописця.

Крім дослідницького, відзначимо ще й особистий інтерес автора до персонажів розвідки, адже В. Іванов листувався з його приятелем Михайлом Осиповичем Гершензоном (у родинному архіві збереглося 12 листів, датованих 1912–1919 рр.), а серед фотонегативів Олексія Федоровича знаходимо світлину свіжої могили 35-річного Мікалоюса-Константіна на віленському кладовищі Росса – тимчасовий дерев'яний хрест з польським і литовським написами, що фіксують обидва варіанти написання прізвища художника – Mikolaj Konstanty Czurlanis і Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.



**11. Валерія Горбачова, аспірантка кафедри  
ТІМ ХДАДМ (наук. керів. Л.Д. Соколюк)**

## Амріта Шер-Гіл – представниця індійського фемінізму в мистецтві

*Ключові слова: індійське мистецтво, фемінне мистецтво, Амріта Шер-Гіл, Бенгальське Відродження.*

Амріта Шер-Гіл (1913–1941) – мисткиня, яка отримала у 1937 р. золоту медаль від Бомбейського мистецького товариства за картину «Три жінки». Деякі критики вважали, що її жорстко-реалістичні твори були більш типовими для сучасного французького мистецтва, ніж індійського. Інші були зачаровані нетрадиційною особистістю та неоднозначним трактуванням культурного стану. Творчість А. Шер-Гіл знайшла відгук не тільки у мистецькому колі Індії 20 ст., але й у політичних лідерів, таких як Дж. Неру та Ганді.

В її роботах вбачали чоловічу силу та величезне інтелектуальне наповнення. Брутальний реалізм, сильний індивідуалізм та яскраво виражена індійська ідентичність у роботах стала приводом порівнювати А. Шер-Гіл з Ф. Кало. З розглядом творчості Шер-Гіл одночасно піднімається і питання сприйняття жінки-художниці на початку 20 ст.

А. Шер-Гіл привнесла нові стандарти психологічної глибини в портретний жанр індійського мистецтва. Її роботи поєднували різноманітні впливи, чисті тони та живописну текстуру Курбе, з певним відтінком австрійського руху *Neue Sachlichkeit* (Нова речевість), можливо, через Ф. Лерха. Одним з найяскравіших творів цього типу у А. Шер-Гіл є портрет темношкірого індійця «Чоловік в білому», наділеного вражаючою «потворністю». Художниця звертається до простої діагональної композиції. Твір відзначається монументальністю. Асоціації з Гогеном можна побачити в її ранніх роботах в Індії, зокрема у творах «Чоловіки з пагорба» та «Жінки з пагорба». Це монументальні та практично монохромні твори, лише з кількома основними кольорами, виконані на досить лаконічному фоні.

Романтизм мисткині не переходить в підступну сентиментальність поза дисципліною її формалістичної ідіоми. Те, що врешті-решт надавало її творам спокутної цінності, полягало в здатності А. Шер-Гіл трансформувати почуття відчуження і втрати в щось постійне і універсальне, створюючи враження грандіозності через нещастя.

Відкриття мисткинею «гарячих» глибоких фарб – кислотно-зеленого, лимонно-жовтого, яскраво-червоного і кобальтового синього дозволили їй вільно управляти кольоровими масами на полотні. Поступово художниця усувала контури, щоб зосередитися на чистих звучаннях кольору. У

своїх остаточно сформованих сільських ідиліях вона повільно повертала своїм творам природне середовище, залишаючи неглибокий нейтральний фон. Серед них «Збирачки куркуми» – це унікальне дослідження чистих яскравих пігментів, які буквально «вистрибують» з тьмяного сіро-зеленого пейзажу.

Відкрито заперечуючи історизм Бенгальської школи, мисткиня схилилася до модернового потягу Р. Тагора. За її думкою, націоналізм в індійському мистецтві необхідно було зруйнувати, щоб створити свою власну художню «автентичність». Амріта пропонувала подвійну відмову – від чіпляння за минуле, що вважала пустою справою, і від рабської імітації західного мистецтва. Її романтичний погляд на селянську Індію можна охарактеризувати, відштовхуючись від чотирьох відправних точок – уторської версії неопресіонізму, гогенівських ремінісценцій постімпресіонізму, величезного впливу ранніх буддійських розписів Аджанти і колоризму, який вона не встигла повністю розвинути через ранню смерть.



**12. Олександра Калініченко, науковий співробітник Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького**

## Хронотоп у творах “Товія і три ангели” Яцека Мальчевського зі збірки ЛНГМ ім. Б. Возницького

*Ключові слова: хронотоп, Яцек Мальчевський, Товія, Символізм, Смерть.*

У фондовій збірці ЛНГМ ім. Б. Возницького зберігається велика колекція видатного польського символіста Яцека Мальчевського (14.07.1854 – 8.10.1929), що демонструє весь діапазон основних тем творчості живописця та охоплює різні її періоди, налічує 68 картин та 18 графічних робіт митця, в тому числі дві роботи під назвою «Товія і три ангели» 1906 р. і 1922 р.

Я. Мальчевський часто звертався до ключових біблійних сцен, а передусім до образу Христа, у якому часто художник зображав сам себе. Зі старозавітних текстів митець часто обирав книги Товита, а саме, мотив подорожі Товії з ангелом – до цієї теми Я. Мальчевський звертався понад двадцять років.

Біблійна оповідь описує події часу перебування євреїв у ніневійському полоні. З огляду на суспільно-політичну ситуацію, події російсько-японської війни (1904 – 1905 рр.) та першої російської революції (1905 – 1907 рр.), до теми мандрів Товія Я. Мальчевський звертався здебільшого

після 1900-х рр. Однак, це була не єдина вірогідна передумова інтересу Я. Мальчевського до вищезазначеної теми. У той самий період до теми мандрівки Товії також звертався мюнхенський живописець Фріц фон Уде (1848 – 1911). Так, окремі роботи Ф. фон Уде перегукуються з роботами Я. Мальчевського, як тематично, так і композиційно.

Ще одним важливим джерелом цього сюжету для Я. Мальчевського стала творчість італійських митців епохи Відродження і бароко, де часто використовувався цей мотив.

У роботі зі збірки галереї «Три ангели з Товією» 1906 р. всі персонажі показані зі спини й вони крокують по дорозі.

Для творчості митця характерні ностальгійні мотиви (особливо з 1900-х рр.), звернення до власного дитинства і рідних краєвидів. Мандрівку Товії Я. Мальчевський зображає на тлі рідного йому польського краєвиду з полями пшениці.

Робота «Товія і три ангели» 1922 р. зі збірки галереї має горизонтальний формат, нечіткі контури персонажів, і поля пшениці перетворилися на обриси одного дерева (тополі), що хилиться від вітру, що наводить на асоціації з популярним для мистецтва Символізму мотивом кипарису як символу смерті. Проте польський митець для візуалізації цього символу використовує тополу, що обрисами нагадує кипарис, але більше характерний для польських краєвидів. Обриси Товії і ангелів колористично невіддільні від свіглоповітряного середовища і наче становлять з ним нероздільну єдність.

На відміну від серії робіт під назвою «Танатос», де Смерть виступає в образі молоді жінки, у роботах «Товія і три ангели» Я. Мальчевський по-іншому трактує цю тему – через мотив мандрівки по інший бік земного буття.



**13. Нажет Карім, аспірантка кафедри  
ТІМ НАОМА (наук. керів. Ю. В. Майстренко-Вакулєнко)**

### **Вплив каліграфічного оздоблення Купола Скелі на творчість сучасного палестинського художника Камал Буллата**

*Ключові слова: каліграфія, куфічний стиль, мозаїка, Купол Скелі, творчість Камал Буллата, композиція.*

**П**ротягом 691–692 років н. е. (76–77 роки хіджри) за наказом п'ятого халіфа Омейядського Халіфату Абдул-Малік ібн Марван в Єрусалимі, на місці зруйнованого римлянами храму Соломона, був зведений Куббат ас-Сахра, відомий як Купол Скелі. Над проектом працювали архітектори Язід бен Са-

лам з Єрусалиму та Раджа 'бен Хайва з Бейт-Шеана. Значне місце в мальовничому оздобленні Купола Скелі займають мозаїки, які прикрашають верхню частину внутрішніх стін. Середньовічні майстри з тисяч дрібних кольорових шматків скла та мармуру створили монументальну каліграфічну мозаїку у гармонійному поєднанні з рослинним орнаментом. Каліграфічні написи довжиною 240 м містять сури з Корану та фрази, які пов'язані з ісламом.

Саме мечеть Куббат ас-Сахра стала джерелом широкого застосування арабської каліграфії в оздобленні мечетей та медресе – від середньовіччя до сьогодення. Розвиток каліграфічного стилю куфі триває і в наші часи. Арабські написи, що декорують фасад і інтер'єр Купола Скелі, надихнули багатьох сучасних палестинських митців використовувати у своїй творчості середньовічний стиль куфі. Серед них особливо вирізняється сміливістю експериментувати з кольором та композицією каліграфічних літер художник Камал Буллата (1942–2019). Майстер створював абстрактні твори мистецтва, використовуючи арабську каліграфію як графічну форму. Буллата реалізовував всю красу і пишноту куфічного стилю за допомогою контрасту кольорів. Більшість його творів були виконані яскравими теплими кольорами, деякі – в холодній та темній гамі. Художник приділяв особливу увагу перетворенню площини в геометричний фон, який створювався за допомогою ламаних площин, розсічених на вертикальні, горизонтальні та діагональні грані.

Камал Буллата майстерно поєднував традиції, закладені середньовічними майстрами в оздобленні Купола Скелі, із впливами сучасного західноєвропейського мистецтва. Його творчість ґрунтується на глибокому розкритті самотності палестинського народу.



**14. Людмила Лисенко, кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри ТІМ НАОМА**

### **Чи був художник В.П. Ламах (1925–1978) модерністом?**

*Ключові слова: В.П. Ламах, виставкові проекти, формальні пошуки, нереалістична мова мистецтва, теоретична спадщина Ламаха, покоління молодих дослідників.*

**Н**авряд чи будь-який тверезо мислячий мистецтвознавець почне вивчати фундаментальну спадщину Ламаха живописця, Ламаха плакатиста, Ламаха монументаліста, Ламаха схематика-теоретика – автора вже тричі перевиданих «Книг схем» (2011, 2015, 2020) з короткочасно-

го періоду кінця 1950-х – початку 1960-х рр., етапу більш вільних формальних пошуків в руслі класичного кубізму і ранньої абстракції. Хоча сьогодні, з тридцятилітньої дистанції часу, категоричне неприйняття власних реалістичних традицій і напружене, невпинне дослідження забороненого за радянських часів авангарду нашою науковою спільнотою можна зрозуміти і навіть, якоюсь мірою, виправдати. За період з 1989 по 2020 рр. кількість саме експериментальних робіт В. Ламаха, представлених на виставках, зросла з 3 до майже 30 позицій (можливо, серед них вже є і підробки). Його твори експонувалися на виставках: «Українське малярство 60–80-х рр.» (Київ–Одеса, 1989), «Шістдесят з 60-х» (1993), «Нефігуративний живопис (1950–90)» (Український дім, 1998), «Інша історія: мистецтво Києва од відлиги до перебудови (НХМУ, 2016), «Українське абстрактне мистецтво 1960–80-х рр.» і «Валерій Ламах: точка відліку» (галерея «Дукат», 2019 і 2020). І знову цей відлік іде від дуже концентрованих у часі формальних, пластичних і колористичних досліджень іншої, нереалістичної мови мистецтва. 82 схеми Ламаха у 2017 р. були представлені в Касселі на documenta 14 і експонувалися там у невеликому залі в горизонтальних вітринах поруч з роботами Павла Філонова на стінах. Цей простір був присвячений двом художникам аутсайдерам.

Чи не складається вже багато років міф про творчість художника, якого колективними зусиллями перетворюють на дисидента від радянського мистецтва? А між тим і в монументальних мозаїках, і на сторінках поетико-філософського дослідження В. Ламаха постає цілком гармонічна особистість, що вільно оперує як абстрактними, так і реалістичними формами для розкриття невідомості та єдності життя. Кожний майстер у сприйнятті Ламаха несе відбиток нації, місця, певного періоду. В одному вимірі в Третій книзі схем опиняються Єгипет Леонардо Візантія Кандинський або Ассирія Мікеланджело Мондріан. В системі цінностей художника Малевич – чисте тіло, Мондріан – чистий дух, Кандинський – чистий рух. Появу абстрактного мистецтва він пояснює незвичним для людини швидким ритмом життя, в той час, як реалістичне образотворче мистецтво дає можливість передачі духовного.

В останні роки у вивченні творчої спадщини В. Ламаха відбулися суттєві зміни. На захист мистецтва радянської доби встали молоді дослідники, куратори, випускники нашого мистецтвознавчого факультету. Відзначимо багаторічну роботу фонду «Ізоляція», що здійснює фіксацію монументальних робіт радянських художників. У виданні «Искусство украинских шестидесятников» (К.: Основи, 2015) Тетяна Кочубинська дала переконливу, зважену оцінку творчої і теоретичної спадщини Ламаха. У листопаді 2020 р. в галереї «the Naked Room» в Києві проходила виставка «Ескізи монументального», що представила роботи провідних

радянських художників-монументалістів. Під час роботи виставки відбулася презентація нової книги-путівника по місцях існування радянських мозаїк 1960–90-х в Україні. Отже, будемо сподіватися, що одвічні крайнощі нашого світосприйняття будуть приходити до стану рівноваги і гармонії. Саме про це – життя і творчість художника радянської доби Валерія Павловича Ламаха.



15. Сяо Ло, аспірант кафедри ТІМ НАОМА  
(наук. керів. О.В. Ковальчук)

### Академия живописи Ганьсу и ее историческая миссия

*Ключевые слова: художественная академия, академия живописи Ганьсу, классическое искусство, восток, запад, идеология.*

Академия живописи Ганьсу была открыта в 1990 г. Она несет важную миссию по созданию произведений изобразительного искусства и каллиграфии, научной и выставочной деятельности, исследованиям западного и восточного искусства, синтезу двух культур. Это профессиональная творческая и исследовательская организация, в состав которой входят специалисты по фигуративной живописи, пейзажисты, анималисты, художники каллиграфы, обладающие высоким уровнем художественного и научного образования. В процессе развития академии за два последних десятилетия собрана группа выдающихся каллиграфов и художников, известных на всю страну, которые занимаются в том числе и проблемой синтеза восточного и западного искусства.

Одним из направлений развития китайской живописи является проникновение и дополнение другими культурами. Китайская и европейская живопись имеют много общих черт и отличий. Как говорится, Запад освещает Восток, а Восток освещает Запад. Восточные и западные произведения искусства влияют друг на друга. На китайскую живопись влияет каллиграфия, внося чувствую музыки и поэзии в живопись. С 19 в. восточное искусство, включая восточный фарфор, украшения, гравюры (особенно японские гравюры укиё-э, вывезенные из Китая), каллиграфию и т. д., повлияли на западную живопись. Так, например, Моне и Ван Гог находились под влиянием картин укиё-э. В доме Моне хранятся десятки работ в стиле гошуа.

Развитие языка китайской живописи исторически проходило как синтез с китайскими традициями, западной философией и искусством. Ака-

демия живописи Ганьсу – научная институция, которая применяет это на практике, интегрируя мировой художественный опыт с искусством и культурой региона Ганьсу, и играет большую историческую роль в развитии и продвижении китайской художественной традиции.

Через Шелковый путь китайские товары, культура и искусство пришли в Европу, а классическая художественная культура Европы пришла на китайскую землю. Обе культуры сталкиваются и соединяются друг с другом. Художественная миссия Академии живописи Ганьсу заключается в практике и исследованиях путей развития и синтеза этих двух культур. А также в укреплении общения и культурного обмена.



**16. Руслан Лубинський, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керівн. А. О. Пучков)**

### Проблематика атрибуції в північноєвропейському живописі 15 століття: джерелознавчі та техніко-технологічні аспекти

*Ключові слова: атрибуція, живопис, техніко-технологічна експертиза.*

Одним з пріоритетних завдань атрибуції твору мистецтва є визначення його авторства. Живопис в добу пізнього середньовіччя у центральній і північній Європі був справою ремісничою. Мистецтво переважно носило сакральний характер, і вважалося, що художня обдарованість має виключно божественну природу. Майстер позбавлявся ролі суб'єкта творення, а отже права підписувати твір. Середньовіччя – час невідомих майстрів. Імена деяких вдавалося встановити завдяки архівам, з міської документації, церковних книг. З другої чверті 15 ст. в наслідок змін у соціальній, економічній та гуманітарній сферах, змінювалося розуміння професії живописця. На картинах з'являються підписи і монограми майстрів. М. Лібман у приклад наводить Тіфенборнський вітвар, де, зокрема, міститься надпис (мовою оригіналу): «Lucas moser maler von wil maister dez werx bit got vir in»; (тобто: «Лукас Мозер, живописець з Вейля, майстер цього твору, моли Бога за нього. 1432»). Дослідник наголошує, що надпис був чи не першою в історії німецького живопису своєрідною маніфестацією художника. Сучасник М. Лібмана Г. Піккард висував припущення, що Лукас Мозер це «фантом», а надпис було нанесено у 18 або 19 ст. Він посилається на нібито непорушність ремісничої традиції у першій половині 15 ст. Зауважимо, що сьогодні надпис на вітварі вважається автентичним.

Підпис художника на творі зазначеного періоду – дійсно рідкість. В той же час ремісничі цехи і гільдії маркували картини спеціальними знаками на тильній стороні. Ця практика була розповсюджена і в гільдії Святого Луки. Картини з її майстерень мають три клейма: монограма столяра, дві долони (знак початку роботи), дві башти (знак якості гільдії). Гільдія була заснована в Антверпені, на сьогодні більшість картин з її маркуванням – з Брабанту. Майстерні гільдії працювали також у нижньому та верхньому Рейні (Німеччині та Швейцарії). Наприклад, до гільдії Святого Луки належав німецький майстер Конрад Віц, завдяки цьому він значився у документах м. Базель, як Конрад з Ротвайлю. Цехові клейма як такі не несуть інформації про автора твору, але їх наявність дозволяє звузити коло пошуку.

Якщо твір не містить підписів, а архівні данні неінформативні, його класифікують за стильовими та технологічними характеристиками. Сучасні техніко-технологічні методи дозволяють ідентифікувати «руку майстра». Наприклад, відрізнити роботи Робера Кампена від робіт його учня Рогіра ван дер Вейдена допомогла рентгеноскопія творів, проведена у 1933 та 1938 рр. А. Берроузом. Аналіз живописних шарів виявив, що Кампен наносив фарбу грубішими прийомами, ніж Ван дер Вейден.

Отже, атрибуція європейського станкового живопису 15 ст. вимагає комплексних заходів із техніко-технологічної експертизи та обробки архівних джерел, систематизації й аналізу результатів досліджень.



**17. Мінсюань Лю, аспірант кафедри монументального живопису ХДАДМ (наук. керів. Є.О. Котляр)**

### Образи старого Китаю в міських пейзажах художника Ден Анке

*Ключові слова: Ден Анке, Китай, міський пейзаж, живопис.*

Серед широкого спектру жанрів 20–21 ст., що поширилися в Китаї разом із європейським олійним живописом сяньхуа, особливе місце займає міський пейзаж. Для традиційного китайського живопису гоха міські мотиви були незвичні, бо у попередні часи митці працювали виключно у традиції «шань-шуй» («гори-води»), зображуючи природу в її монументальності, безмежності й одухотвореності. Це віддзеркалювало китайську філософію та естетику. Митці не знали перспективи, звертаючись швидше до своєї фантазії, внутрішнього відчуття навколишньої дійсності, ніж до натури. Через стриману, монохромну палітру вони відображали свої

роздуми, споглядання спокою та стихії. Проникнення європейських художніх течій та естетики змінило вектор розвитку китайського мистецтва, але для багатьох художників дух старого Китаю залишився, як і раніше, невід'ємною частиною культурної ідентичності. І цей дух передається у творах багатьох орієнтованих на західну школу митців через власну трансформацію культурної спадщини. Яскравим прикладом цього є творчість Ден Анке (邓安克), випускника (1977), а нині професора факультету олійного живопису Академії красних мистецтв Юньнаньського університету (2000), члена Асоціації китайських митців та Асоціації митців Юньнана, відомого діяча мистецтв, педагога та майстра міського пейзажу.

У своїх творах Ден Анке показує традиційні житла та культурне життя етнічних меншин у багатьох китайських провінціях, здебільшого на південному сході (Гуйлін, Гуандун, Аньхой, Юньнань, Чжецзян). Ми бачимо характерні дерев'яні та кам'яні будинки, що стоять уздовж вуличок або біля каналів та природних водойм на тлі гір, пагорбів і навколишньої природи. Його пейзажі майже безлюдні, лише зрідка автор оживляє міське середовище маленькими фігурами. Митця більше хвилює ритміка багатоярусних споруд та їх дахів, масиви яких самі нагадують гори та органічно вписуються у природний ландшафт. Палітра Ден Анке завжди стримана: він вважає за краще похмуру погоду і динамічне вітряне небо з хмарами. Обираючи ранковий схід сонця чи сутінки, автор ніби заливає ковзаючим світлом стіни та дахи будинків, пагод і бруківку. Для нього стара забудова китайських міст та селищ є продовженням природного пейзажу, світовідчуттям тисячолітньої традиції, мотивами для споглядання швидкоплинного світу. Пейзажі Ден Анке свідчать про неабияку майстерність європейського вишколу як живописця, але водночас їм притаманна поетика, що ріднить їх з традицією гохау.



**18. Фань Лю, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ  
(наук. керів. Л.Д. Соколюк)**

## Гірські олійні пейзажі в творчості художника Ян Чжанхе

*Ключові слова: китайський олійний живопис, гірський пейзаж, плер.*

Гірський пейзаж є головною темою в творчості багатьох китайських художників. В китайській культурі, гора – це, перш за все, величний символ духовної сили, вічності, непохитності і гармонії. З давніх часів китайські мистці із захопленням і благоговінням втілювали засніжені гори,

вершини яких найчастіше зображуються вище хмар, немов пронизуючи самі небеса.

Високим професійним рівнем в китайському олійному живопису вирізняється сучасний художник Ян Чжанхе (1964 р.н.), який закінчив Академію витончених мистецтв провінції Чжецзян у 1988 році. В даний час він є професором кафедри дизайну та мистецтва Північного національного університету, директором Асоціації китайських художників провінції Нінся. Здебільшого майстер працює в пейзажному жанрі, центральне місце в його творчості посідають гірські мотиви, що відзначаються реалістичністю, монументальністю, емоційним трактуванням форми.

Більшість творів мистця виконані в умовах плеру або за мотивами етюдів з натури. За словами самого майстра, під час плерної практики, процес пізнання природи, її краси і величі допомагає творцю досягти стану «стихійного натхнення». Для Ян Чжанхе писати з натури – це побачити світ яким він є, «спіймати» мить найдалішого освітлення мотиву, відобразити його на своєму полотні, пропускаючи зорові враження через призму своїх думок, спогадів, життєвого досвіду.

Під час численних подорожей по країні художник ретельно вивчає регіональні особливості гірських ландшафтів. Візуальну напругу, експресію плерним замальовкам надають густота, щільність й яскравість нашарувань фарби. За свідченням Ян Чжанхе, вранці, його надихає ранкове сонце з теплими відтінками; ввечері – загадкова атмосфера сутінок, що поступово приховує гірські скелі, підкреслює їх величезну неосяжність. Живописну практику в гірській місцевості митець розглядає як внутрішню медитацію, досягти якої можна працюючи в повній тиші, вдалі від гомону, суєти людського існування.

Особливістю побудови простору в картинах Ян Чжанхе є трактування ландшафту не як статичної маси, а як динамічної рухливої природної стихії. Гірські площини художник майстерно поділяє на плани, підкреслюючи горизонтальні і вертикальні ритми. Про досконалість пейзажних композицій свідчить свідомо висвітленість або затемненість автором певних ділянок, що спрямовані на вдале просторове рішення складних гірських ландшафтів.

В процесі вивчення творчості мистця простежується певна стильова еволюція: від деталізованої реалістичності до узагальненої символічності. Про це свідчать і поетичні назви творів останніх років – «Басейн осінньої води», «Гірська лілова осінь», «Споглядання блакитного неба», «Дух Землі». Відтак, гірський пейзаж сприймається Ян Чжанхе як втілення душі Всесвіту, а стан природи відчувається художником у своїй вічній мінливій красі.



**19. Андрій Пучков, доктор мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ НАОМА**

## Втінення принципу войовничості в скульптурах давньоеллінських божеств

*Ключові слова: антична сакральна скульптура, принцип войовничості, оголеність, вдягнутість.*

Звичайно, принцип, відповідно до якого одні давньогрецькі божества зображувалися скульпторами в одязі, а інші оголеними, і нібито до перших відносилися статуї богинь, а до других статуї богів, – цей принцип нестійкий і безладний. По-перше, через те, що в різних місцевостях і в різний час богів кожен раз зображували по-різному, і спеціального іконографічного канону, мабуть, не існувало. По-друге, самі давньогрецькі скульптори були законодавцями такої тео-іконографії, і не особливо прагнули наслідувати один одного: кожен жадав «не бути коннохом».

Вдягнутість або оголеність у зображеннях божеств давньогрецького пантеону («на дванадцять персон») не становить неодмінну ознаку того чи того божества: Зевс завжди в хітоні, Афіна завжди в пеплосі, Посейдон і Гермес – оголені. Чому Афіна всюди в пеплосі, Афродіта – то так, то сяк? Чому Арес («Арес Боргезе» і «Арес Людовізі») завжди голий, а Аполлон то так-сяк вдягнений, то геть роздягнений?

Щоразу стикаємося з такою художньою інтерпретацією міфологічного сюжету, за якою чи не центральною категорією виявляється вираз божественної доблесті (arethe): войовничої або милостивої. Зображується богиня – її войовничість вимагає вдягнутості (Афіна Парфенос – ідеал божества), милостивість – оголеності. Зображується бог – навпаки: Аполлон Бельведерський, який тільки-но вцілів із лука, оголений, оскільки войовничий.

Чоловіча та жіноча войовничість у статуях божеств виражалася у протилежний спосіб: бог був оголеним, богиня – вдягнутою. Милостивість – навпаки: бог у одязі, богиня – оголена (або напівоголена). Виняток, мабуть, можна розпізнати в скульптурах одного лише Зевса: цей «літній», змучений суто людськими пристрастями, одержимий нападами люті і тому часто несправедливий і войовничий верховний персонаж зображувався в багатому хітоні. Ну, йому можна.

У оголеності/вдягнутості зображень давньогрецьких божеств форма одягу/оголення відповідає ідеї войовничості/милостивості: у випадку з чоловічими постатями – войовничості/оголеності, у випадку з жіночими – войовничості/вдягнутості.

Отже, принцип, відповідно до якого давньогрецькі божества зображувалися вдягненими або оголеними, може бути названий принципом войовничості, що був послідовно розкритий у матеріальній формі художньої

метафори (перенесення одного на інше: ідеї – на форму), яку елліни не лише в текстах довели до ідейної цілісності.

Єдине, про що слід домовитися, це: що розуміти під вдягненістю, роздягнутістю, напівоголеністю. Коли з'ясуємо, мистецтвознавці зможуть зітхнути полегшено.



**20. Марина Русяєва, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА**

## М. І. Ростовцев та його погляди на елліно-скіфське мистецтво

*Ключові слова: 4 ст. до н. е., М. І. Ростовцев, елліно-скіфське мистецтво, стиль «етнографічного реалізму», іконографія.*

У науковому спадку Михайла Івановича Ростовцева (1870, Житомир –1952, Нью-Гейвен) провідне місце посідають праці, присвячені творам елліно-скіфської торевтики 4 ст. до н. е. Їх вивчення розпочалося на початку 20 ст. в контексті досліджень історії Скіфії та Боспору. На основі мистецтвознавчих методів аналізу та інтерпретації стародавніх пам'яток М. Ростовцев виробив своє нетрадиційне розуміння іранізму скіфів. Досліджуючи природу державної влади Скіфії та Боспору за доби еллінізму і маючи в своєму розпорядженні лише твори торевтики, науковець на підставі іконографічного аналізу сакральних сцен інтерпретував їх сюжети як інвеституру царя богом-вершником, підкреслюючи їх релігійний характер (1913).

У фундаментальній монографії «Скифия и Боспор. Критическое обозрение памятников литературных и археологических» М. Ростовцев, звернувшись до зображень скіфів на виробках із коштовних металів, вперше ввів поняття «елліно-скіфське мистецтво», яке й до сьогодні використовується в науці. В історико-філологічному огляді свідчень античних авторів про Скіфію і Боспор він визначив два напрями: тенденція реалістичного опису історії, природи і життя Скіфії та ідеалізація і протиставлення природного життя варварів порочному способу життя цивілізованих еллінів і римлян. На підставі сюжетно-стилістичного аналізу творів елліно-скіфської торевтики і зіставлення їх з карбуванням монет у Пантікапеї висловлено припущення щодо їх місцевого (боспорського) походження.

В 1920 р. розпочався американський, останній і найплідніший період у житті і науковій творчості М. Ростовцева, який зробив його класиком світового антикознавства. Не випадково його монографія «Iranians and Greeks in South Russia», що вийшла друком в Оксфорді, і до сьогодні залишається обов'язковою для кожного англомовного студента, при першо-

му знайомстві з давньою історією, археологією та мистецтвом Північного Понту. Продовжуючи дослідження елліно-скіфського мистецтва, М. Ростовцев наголошував, що переважну більшість предметів кінця 5–4 ст. до н. е. виготовлено греками на замовлення скіфів; їх прикрашено абсолютно новими для грецького мистецтва композиціями та іконографічними образами, що виконані у стилі «етнографічного реалізму»; вони з достовірністю передають зовнішній вигляд скіфів й відтворюють сцени з їхнього релігійного, економічного і соціального життя; деякі з них схожі на ілюстрації до Геродота, інші – Ефора (Rostovtzeff 1922).

У наступній фундаментальній праці «The Animal Style in South Russia and China» науковець звернув увагу і на пам'ятки елліно-скіфського мистецтва, підкресливши, що ще в ранній період історії Скії робилися спроби пристосувати чужі за походженням образи та іконографічні схеми для втілення персонажів скіфської міфології. Наприкінці 5 – упродовж 4 ст. до н. е. грецькі торевети розв'язали вже принципово нове завдання – створили неповторні композиції та іконографічні образи, які вже повністю відображали деякі сюжети (Rostovtzeff 1929).

Отже, М. Ростовцев першим запровадив «діалог» між античними писемними, археологічними та образотворчими джерелами. Його інтерпретація і сприйняття елліно-скіфського мистецтва загалом були вірними і передбачили багато досягнень сучасної науки, більшість з його концепцій й сьогодні підтримується науковцями. Окрім того цей триєдиний симбіоз джерел вплинув на пізніші наукові праці М. І. Ростовцева про елліністичний світ і Римську імперію, завдяки яким його по праву вважають титаном давньої історії та одним із найважливіших мислителів 20 ст.



**21. Олена Сом-Сердюкова, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант КНУКІМ**

## Мистецький образ Норвегії: до питання фіксації культурного ландшафту

*Ключові слова: культурний ландшафт, образ, мистецтво, синтез, природа.*

Основне розуміння дефініції культурного ландшафту, це перехрестя первинного з вторинним, тобто природи з культурою. Рівень, стиль, глибина взаємовідносин природи та культури залежить від людської свідомості. У Норвегії ця дефініція є міждисциплінарною, загальноживаною та поліфункціональною. Твори мистецтва дають можливість досліджувати

зміни у культурному ландшафті. Хронологічна прірва між сакральними образами, коли Норвегія ще була частиною католицького світу, стилістична прірва між світськими портретами, коли Норвегія стала частиною протестантського світу, почали долатися, коли митці спрямували погляд на оточення та побачили красу та велич природи рідної країни. І ця аберация зору та свідомості відбулася у першій половині 19 ст. Синтез природознавчих досліджень, просвітницьких місій «ходіння у народ», віяння національного романтизму, як світогляду, так і стилю мистецтва та демократичні прояви, фіксували тодішню реальність. Митці відігравали у процесі усвідомлення взаємозалежності природи та культури, переважно на рівні інтуїтивних пошуків, досить помітну роль. Перший потужний мистецький вислів синтезованого звучання природи та культури, можна спостерігати у живописних роботах Й. Даля, де на тлі природи фіксуються об'єкти рукотворного втручання, селища, мости. У подорожніх нотатках він зображає та описує давні дерев'яні церкви. Й. Даль закликає громадськість, інтелігенцію зрозуміти цінність цих церков для історії країни. І як реакція, з'являються живописні твори з зображення ставкірок. Це роботи Т. Фарнлея «Тьюгун церква у Балестранде» (1839), картина А. Тідемана та Х. Гюде «Весілля у Хардангері» (1848), Х. Бакер «Інтер'єр ставкірки в Увдале» (1901). Емоційне, з подихом поганства, з'єднання природи з людиною і її витворами, знаходимо на полотнах Н. Аструпа. Меланхолією та фантазіями на межі сновидінь сповнені роботи Л. Хертервіга, проте документальна точність у зображенні місцевостей, дає можливість сучасним дослідникам побачити в них конкретику певного культурного ландшафту та прослідкувати зміни. Мистецтво, виконуючи функцію камертону історії, у картині Г. Сохлберга «Після снігопаду у Рьорусі» (1903) зафіксувало час, а подальша людська активність та внесення міста у списки ЮНЕСКО, майже цей час законсервували. Твір Е. Мунка «Дівчата на мосту» (1899) написано у Асгордстранде. Зображений пейзаж з мостом та будинками. У зворотній перспективі часу, цінність у незмінності набережної, як автентичного погляду крізь ракурс митця, забезпечили її недоторканість. Картина «Крик» (1886), це погляд на Ослофьорд з пагорбу Екеберг. На краю парку М. Абрамович встановила рамку, яка за розмірами співпадає з першим варіантом «Крику». У рамці з'явилась Абрамович, що кричить (2013). У Національній галереї Осло зберігається картина Г. Сухлберга «Зима у горах» (1914). У Рондане, архітектором К. Хйолмебаком, виконана панорамна площа (2006), яка відкриває краєвид на реальний прототип картини. Еволюція культурного ландшафту прямо чи опосередковано фіксується різноманітним мистецьким образів. І це є об'єктивним свідомством не стільки змін у предметі – культурному ландшафті, скільки у ставленні до нього.



## 22. Чжуньян Тан, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. К. В. Чернявський)

### Історичні факти нефритової культури Китаю

*Ключові слова: нефрит, нефритовий камінь, нефритова культура Китаю.*

В кам'яних виробах і спорудах, статуях і халцедонових гемах давнього Китаю знайшов своє відображення багатотисячолітній культурний фонд народу. Китай зміг донести до сьогодення нефритову культуру, що репрезентує відображення високих матеріальних і духовних інтересів цього народу.

Китайці вважали, що речовиною богоугодною є саме білий нефрит, з якого виходить, так званий, нефритовий нектар і який навіть здатен кипіти та клекотати. Цей нефритовий нектар куштують боги й духи небес та землі вранці й опівдні, завдяки чому мають вічне життя. Добродії приймають як їжу цей нектар лише для запобігання різного роду нещастя в керованій ними з Наньян (інша назва – Душан нефрит). Білий нефрит вважають каменем царів, який у жодному разі не можна мати, а тим паче вживати в їжу простому люду.

У Китаї за кольоровою приналежністю виділяють такі різновиди нефриту, як-от: Хотан – найбільш цінні для китайців сорти нефриту, що видобуваються в окрузі Хотан в провінції Синьцзян. Найбільш цінується білий нефрит, так званий «кольору баранячого сала», з густим восковим матовим блиском. У давнину виробами з такого нефриту міг користуватися тільки сам Імператор. Сюянь – нефрит, який доставляється з повіту Сюянь, пофарбований у білий або світло-зелений колір. Нефрит, як правило, напівпрозорий, рідко буває прозорим. Ланьянь – нефрит видобувається в повіті Ланьянь, на північ від Сяйва в провінції Шаньсі. Ланьянь нефрит жовтого відтінку з крапленнями зеленого, іноді містить немов хмарний малюнок. Наньян – найпоширеніший нефрит, привозять з округу Наньян провінції Хенан, напівпрозорий та пофарбований, як правило, у жовтуватий або білий відтінок із рожевими, зеленими, жовтими крапленнями і має безліч різних домішок. Він дуже неоднорідний за складом. Його дуже часто використовують для виготовлення скульптурних композицій

Нефрит – це цільний заплутано-волокнистий різновид амфіболів переважно актиноліт-тремолоїтового складу, кольорова гама якого може змінюватися від білого через усі відтінки зеленого до майже чорного.

Археологічні розкопки свідчать, що мистецтво обробки нефриту в Китаї налічує 8000 років. Деякі вчені навіть вважають, що вся китайська цивілізація побудована на нефриті. Відомий як «камінь неба», він цінується вище золота і дорогоцінних каменів. Якщо в Китаї проводять якийсь конкурс, то переможець отримує нагороду з нефриту, який посів друге місце – золота, а третє – слонової кістки.



## 23. Алексей Титаренко, искусствовед

### К чему приводит внимательное рассматривание одной фрески Беноццо Гоццоли

*Ключевые слова: «Поклонение волхвов» Беноццо Гоццоли, кватроченто, «Платоновский Кодекс», Марсилио Фичино, Платоновская Академия.*

Речь пойдет о «Поклонении волхвов» Беноццо Гоццоли. Люблю его с детства – чистая сказка. Особенно, помню, мне нравился маленький гепард на седле у Джулиано Медичи. Увидел в натуре – круче всех ожиданий. Маленькая домашняя церквушка в Палаццо Медичи, в алтаре – Мадонна фра Филиппо Липпи, любил его старый Медичи, а слева, справа, сзади, на оставшихся трех стенах – сплошной ковер брата Беноццо. Не то, что там три волхва да пара пастухов, целое шествие: кони, люди, гепарды те же, по холмам вокруг мальчишки-пажи вперемежку с разными ланями бегают. Кватроченто, едва вылупившееся из интернациональной готики.

Повод был серьезный – устроить такой праздник. В 1439 Старый Медичи, так его называли (я бы назвал его Умным Медичи), переманил Всеинский собор из Феррары в родную Флоренцию. Там было 800 человек, не пожалел денег, три года их поил-кормил. Время было сложное, примерно, как сейчас: турки доедали Византию, почитай один Константинополь да Морея (Пелопоннес) остались. Предпоследний император Иоанн VIII Палеолог метался по Европе, искал поддержку. Это он продал этот Собор, притащил за шкуру своих архиреев – все равно не смогли договориться с латинянами. На Соборе еще что-то подписали, а потом начали бучу.

Вот он, по центру фрески – златовласый красавец с короной на голове – Иоанну Палеологу тогда не было и пятидесяти. Впереди, конечно, не он – мы в чьем палаццо находимся? Впереди похожий на ангела юный Лоренцо Медичи, внук Козимо – дедушка чувствовал его гениальность и с младых лет вытаскивал на первый план. Сзади уж седовласый дедушка и папаша-идиот (его почти официально называли Пьеро Глупый). Присмотритесь – эти люди начинали Возрождение. Сходство, ведь, практически портретное, брат Беноццо писал строго по заказу, под присмотром и в их домашней церкви.

Чуть позади, из столпотворения свиты выглядывает гордый фейс самого Беноццо – смотрит прямо на зрителя, ему тогда было лет сорок. А вот рядом с ним – седобородый дедушка в причудливой шляпе – Георгий Гемист Плифон, главный византийский философ. Жил в той самой Морее, в ее столице Мистре, в двух шагах от древней Спарты. Плифон – это псевдоним, «наполненный» по-гречески. Наполненный Платоном – вот оно прозвучало волшебное слово, у нас же Платоновские чтения! Георгий Гемист маниакально любил Платона, Аристотеля же и всех его последователей, Фому Аквината и прочих считал жалкими эпигонами, и, вообще, тайно готовил революцию: ни более, ни менее,

возрождение древнегреческого язычества! Считал, что христианство, особенно в латинской, схоластической редакции, потеряло силу. Так, несколько позже, Ницше будет призывать к возрождению германского язычества.

«Платоновский Кодекс», как издавна называлось собрание сочинений Платона, Георгий Гемист лично перебрал, отредактировал и привез под мышкой в подарок ключевому человеку на Западе. Им оказался Козимо Медичи! Три года торчал во Флоренции – было время убедить Козимо, что все эти схоласты – вчерашний день и свет, как всегда, – с Востока. Козимо проникся. Да вот греческий никто не знал! Умник подоспел – сын его личного врача окончил университет в Пизе и каким-то дивным образом выучил не только латынь, но и древнегреческий. Козимо вручил 28-летнему Марсилио Фичино Кодекс, еще и виллу загородную подарил – Виллу Медичи в Кареджи. Фичино прожил 65 и все это время кропотливо (и очень грамотно!) переводил Платона с древнегреческого на латынь – первый латинский перевод Платона. За это время вокруг него собрались такие же умники, благо старый Медичи, а потом и его внук Лоренцо все финансировали – назвали все это Платоновской Академией. Почитай каждый вечер собирались за громадным столом – главный диалог Платона как называется? – «Пир». 21 мая – день рождения и день смерти Платона – главный пир. Доброе старое слово «одухотворенный» пошло отсюда. Дух – он, ведь, витает в мире вечных эйдосов, а здесь, внизу – одна суета.

Младой Боттичелли из-за этого стола не вылезал – откуда вы думаете такая ангельская приподнятость его «Весны», «Рождения Венеры»? Модель, если помните, была одна – Симонетта Веспуччи, возлюбленная Джулиано. Похоронена в неприметной церквушке Оньисанти, умерла от чахотки в 23. Боттичелли прожил еще 34, так и не женился, завещал похоронить себя рядом.

И Леонардо, кстати, и совсем молодой Микеланджело тоже в ту Академию ходили. Линия Платона – как раз для наших Чтений.



24. Ітін У, аспірант кафедри живопису ХДАДМ  
(наук. керів. М.М. Ковальова)

### Образ дитини в сучасному олійному живописі Китаю (на матеріалі виставки олійного живопису 2015 року в Пекіні)

*Ключові слова: портрет, тема дитинства, китайський олійний живопис.*

Дитячий портрет займає своє місце в сучасному китайському малярстві. Світ дитинства цікавий і неповторний. Це живі емоції, бо міміка малюків надзвичайно багата: будь то зацікавленість, радість або смуток. Як і

в усіх видах портрета, художник має втілити схожість з моделлю, передати її характер і настрій, відобразити її духовний світ.

В 2015 р. в Пекіні Китайською школою реалізму, Пекінським мистецьким центром та Видавництвом образотворчого мистецтва Цзілінь була ініційована масштабна виставка олійного живопису. Про популярність теми дитинства свідчать чимало творів, що були представлені на цьому вернісажі, а саме Лонг Ліу «Маленький Паулер» (2015), Чжу Чунлінь «Горизонт» (2015), Ай Сюаня «Дика гора» (2015), Чжана Ібо «Далеке місце» (2015) та ін.

Характерною рисою дитячих образів в цих творах є добір вдалого ракурсу моделі, витонченої композиції, виразного освітлення. Тематичному наповненню картин сприяє введення в зображення домашніх тварин, що оживляють і вносять певний соціальний підтекст. Сцени, які розкривають сільське життя, догляд та турботу за домашньою худобою, працю на землі, що з давніх часів вшановуються в китайській культурі.

Китайські майстри наділяють образи символічним змістом, підкреслюючи його роль як сполучної ланки між минулим і майбутнім. Дитина є продовженням роду, сподівань батьків, надій на безперервність життєвого циклу, а в більш широкому сенсі – на нескінченність буття. Особливість даного жанру зумовлена важливістю збереження родинної пам'яті і зв'язку поколінь.

Важливе значення в композиції дитячих портретів також мають іграшки, книги, музичні інструменти. Певне смислове навантаження образам надають зображення квітів, фруктів і плодів, що асоціюються з порою дитинства. Таким чином, дитячі образи мають чимало характерних рис. Вони зустрічаються як в портретних, так і в сюжетних композиціях. Вивчення мистецького надбання в цій галузі, що посідає вагоме місце в олійному мистецтві Китаю, потребує подальших досліджень.



25. Соломія Чучук, аспірантка ПНУ ім. В. Стефаніка  
(наук. керів. Н. П. Бабій)

### Мистецтво каліграфії як основа комерційної знакової системи міст Китаю

*Ключові слова: каліграфія, мистецтво Китаю, візуальні комунікації.*

Світова глобалізація 21 ст. активізує процеси взаємопроникнення культур, запозичення мистецьких тенденцій, стильових прийомів. Навіть найбільш етноцентричні країни як, наприклад, Китай, піддаються зовнішнім впливам та інкорпують західні практики з організації міського

предметного простору. Естетичні трансформації систем візуальних комунікацій міст Китаю, що почались в кінці 20 ст. і тривають досі, суттєво перетворили візуальний образ територій. Проте, завдяки стійкості мистецьких канонів, що вкорінювалися протягом віків, західні тенденції все ж проходять процес рафінації, адаптації до місцевої культурної реальності, підлаштовуються під специфічне сприйняття місцевого населення, цим самим зберігаючи культурну ідентичність простору. Таким чином, сучасні зразки візуальних комунікацій міського середовища характеризуються притаманною китайському мистецтву ліричністю, природною чутливістю, символічністю, духовною змістовністю тощо.

Комерційна знакова система, що представлена зразками зовнішньої реклами, володіє рядом особливостей завдяки активному використанню традиційної каліграфії як основи інформаційних носіїв. Унікальність зорового та когнітивного сприйняття китайських ієрогліфів, які виступають одночасно в якості слова та зображення, диктує специфіку структури конструкцій зовнішньої реклами. Каліграфічне трактування пластики руху є ключовим параметром як класичного, так і сучасного китайського мистецтва. Тому естетика рекламних носіїв теж підпорядковується каліграфічному баченню форми, лінії, плями. Живописна манера, енергія, ритм, композиція та чуттєвість каліграфічних повідомлень забезпечують унікальний досвід від інтеракції з міською візуальною інформацією, дарує естетичне задоволення навіть тим спостерігачам, для кого більшість ідеограм китайського письма не несуть семантичного навантаження. Візуальна активність каліграфічних знаків настільки висока, що не потребує супроводжуючих графічних елементів, вони переважно виступають повноцінними, самодостатніми, довершеними об'єктами в зовнішній рекламі.

Отже, естетика каліграфії є стилетворчим фактором всієї художньої практики китайської культури. Форми просторової та художньо-образної організації комерційної знакової системи продиктовані основними закладами каліграфічної динаміки. Завдяки збереженню багатовікових традицій та впровадженню художніх канонів в візуальний інформаційно-комунікативний простір сучасних міст, зберігається культурна, національна ідентичність території.



## 26. Ірина Шабля, молодший науковий співробітник Львівської національної галереї мистецтв ім. Б.Г. Возницького

### Роль, місце та значення пейзажу у творчості митців (на прикладі робіт зі збірки ЛНГМ ім. Б. Возницького)

*Ключові слова: пейзаж, крайобраз, природа, відтворення, простір*

**П**ейзаж (фр. paysage, від “pays” – країна, місцевість), та в залежності від контексту перекладається ще і як ландшафт. Пейзажем називають жанр образотворчого мистецтва, або ж самостійний твір цього жанру, де «головним героєм» є природа, чи у своєму першопочатковому вигляді, чи у вигляді видозміненому/перетвореному людиною. Але, коли пейзаж стає пейзажем? У момент фіксації оптичних обрисів зображення навколишнього (природного чи урбаністичного) середовища на полотні, папері, світлочутливій матриці фотоапарату чи відеокамери? Чи у той момент коли людський мозок за допомогою зору здійснює перетворення тривимірного простору у форму відчуження, де колір визначений енергією випромінювання електромагнітних хвиль? Якщо це так, чи можна з біологічної точки зору стверджувати, що пейзаж це опосередкований результат тривалих мутацій та відбору, внаслідок яких людський мозок таким чином сприймає та обробляє інформацію? І от, коли замислитися глибше та придивитись пильніше до робіт із зображенням природи, то можна побачити цілий світ і того, Хто зображає, і того, Що зображають!

З одного боку перед нами крайобраз може постати як «вигаданий/придуманий портрет» природи, тобто ідеалізоване уявлення простору з добре скомпонованими образами, сюжетом та прийомами зображення (наприклад, як у роботі Андреаса Ахенбаха (1815 – 1910) «Лісовий пейзаж з рікою» із збірки ЛНГМ ім. Б. Возницького), а з іншого боку – це може бути вдало «вибраний кадр» відтворення природи, оскільки художник сам обирає місце, час та спосіб зображення (приклад, твір із збірки ЛНГМ Яна Алоїзі Матейка (1838–1893) «Вид Бебека під Константинополем»).

Одне з того, що не підвладне людині – це вибрати епоху, в якій народжуватися, бо період в якому живеш – закладає основні тенденції часу, формує відповідний світогляд, врешті «по-своєму» виховує, або ж навпаки, дає поштовх для якихось змін у тогочасності. Тому, коли ми повертаємося до питання “перетворення”, то варто підкреслити, що це не виключний результат фізіологічних особливостей зору Homo sapiens, але передусім, того, що людина є логічним продуктом культури свого часу, або ж свого оточення. Якщо стверджувати, що пізнання себе можливе виключно за присутності “Іншого” й цим іншим не обов'язково є інша людина, то таким

може бути саме пейзаж, як рефлексія на середовище предметів, об'єктів, структур, їхніх нагромаджень, чи навпаки певного лаконізму.

Це все яскраво прослідковується у творчості пейзажистів, мистецькі доробки яких є у збірці Львівської національної галереї мистецтв. Ось, до прикладу, робота художника Нарсіс Діаз де ла Пенні (1807–1876) «Осінній краєвид» та Яна Станіславського (1860 – 1907) «Сад з яблунею» – це зображення-відтворення світу природи крізь призму споглядання на неї самим митцем, який запрошує глядача «діткнутися» його приватних й творчих зустрічей з природою. А от у праці Антала Беркеша (1874 – 1938) «Вулиця Ракоці в Будапешті зимою» і Ерно Ерба (1878 – 1943) «Фонтан на площі Ринок у Львові» обсерватор чи не одразу стає активним співучасником «ритму» міського життя, що зафіксоване на полотні.

Отож, уважно вдивляючись у мистецькі твори пейзажного жанру цілком можливо відчитувати віяння певного часу та джерела інспірації того чи іншого майстра.



## 27. Олена Шостак, завідувач наукового відділу графіки НММБВХ

### Концепція виставки «Меланхолія вічних споруд. До 300-річчя від дня народження Піранезі»

*Ключові слова: виставка, Музей Ханенків, Піранезі, архітектурні руїни.*

Почуття, яке викликало у людей споглядання архітектурних руїн, суттєво змінювалося від доби Відродження, коли європейці вперше усвідомили значущість давньої культури, до наших днів. Про деякі аспекти таких змін розповідає виставка «Меланхолія вічних споруд» у Музеї Ханенків.

На картинах художників 17 ст. античні споруди втілювали творіння людського генія серед вічної, прекрасної й ідилічної природи. Голландські та німецькі майстри часом додавали руїни до звичайних пейзажів рідної країни із стадами на живописних пагорбах біля водойм.

18 ст. – час великих археологічних відкриттів, що привели до переосмислення античної спадщини та укладання історії стародавнього мистецтва. Саме цей час породив потужну постать Джованні Баттіста Піранезі (1720 – 1778), триста років з дня народження якого світ відзначає 4 жовтня 2020 року. Геніальний майстер офорту, за освітою архітектор та археолог, Піранезі став першим, хто зробив зображення руїн головною темою своєї творчості. У колекції Музею Ханенків представлені три його офорти із великої серії «Види Рима», над якою художник працював останні 30 років свого життя.

Уславленим спорудам Тіволі присвячено кілька експонатів виставки. Більшість з них створена граверами кола відомого німецького живописця Якоба Гаккерта, який певний час перебував в Італії. В їхніх творах відчувається захоплення красою природи та органічним включенням до ландшафту грандіозних стародавніх споруд.

Ще у 17 ст. на пасторальних пейзажах іноді з'являються узагальнені руїни замків і фортець. Як й антична архітектура, вони слугували живописною деталлю і мали нагадувати про плин часу.

Твори Піранезі справляли вплив на багатьох майстрів різних країн та епох. Його мотиви, перекладені мовою модерну, відчуються й у малюнках славетного українського художника Георгія Нарбута.

20 ст. з його потужним озброєнням призвело до сприйняття руйнації не як символу плину часу, а як результату біди, людського горя, смерті. Важливим історичним свідченням є пронизливі аркуші київських художників О. Пащенко і О. Сахновської, виконані у 1944 р. Це вже не руїни давньої цивілізації, а наше місто, що так страшно постраждало у Другій світовій війні.

За назву виставки править вислів з есею іспанського філософа Хосе Ортега-і-Гассета «Бунт мас» (1931).



## 28. Олена Щербатюк, кандидат філософських наук, доцент КНУТК і ТБ ім. І. Карпенка-Карого

### Варіативність інтерпретацій класичної спадщини в мистецтві нових медіа

*Ключові слова: інтерпретація, медіа-мистецтво, класична традиція, нові медіа, діалог.*

Опертя на попередній досвід, його переосмислення та інтерпретація є органічною складовою історичного розвитку художньої традиції як такої. Особливої виразності формовияви «діалогу з минулим» набувають, як уявляється, в контексті певних «інноваційних зламів», коли «традиційні мистецтва» шукають новий інструментарій, візуально-пластичні еквіваленти актуального осмислення власної специфіки, меж, сутнісних характеристик, матеріалу, форм і засобів виразності.

Від становлення постмодерністських мистецьких практик в другій половині 20 ст. до актуальних пошуків сьогодення розвиток нових цифрових технологій створив якісно новий інструментарій діалогу з класичною спадщиною окресливши нові «горизонти можливостей». Надто враховуючи, що в культурному просторі постмодерну саме вільна гра зі вже зна-

йденими сенсами та формами, смак до «цитування» й реінтерпретації, попри інше, мали особливе значення і сенс. На сьогодні нові медіа в мистецтві окреслили широке поле діалогу з класичною традицією (різноманітні приклади цитування, гри певними сенсами класичних творів, їх актуальне «перекодування» тощо). Особливо показовим в такому контексті уявляється діапазон варіативності інтерпретацій класичної спадщини, помітний навіть на окремих прикладах. Йдеться про принципово нові можливості «візуального осмислення» класичних творів. Саме цифрові технології є інструментарієм Білла Віоли, наприклад, при переосмисленні в «Привітанні» («The Greeting», 1995) «Зустрічі Марії та Єлизавети» Якопо Пантормо, що уможливило роботу з пластикою зображення й унаочнення особливого розуміння пластики часу, стало засобом створення безсумнівно переконливого візуального образу. Ів Сассман забезпечив можливість візуалізувати особистісне бачення «Менін» Дієго Веласкеса як свого роду «ситуації» в її становленні шляхом інтерпретації елементів живописної мови та композиційно-пластичних рішень першоджерела в роботі «89 секунд в Алькасарі» (2004). А коли відеоінсталяції того ж Білла Віоли входять в простір християнського храму (наприклад, «Мученики» (Martyrs) й образ Пречистої Діви Марії («Mary») в Соборі Св. Павла в Лондоні), – маємо підстави міркувати про своєрідне продовження класичної традиції засобами нових медіа. До того ж, – аудиторія медіа-мистецтва таким шляхом суттєво розширюється і стає масовою.

Інший «регістр можливостей» спостерігаємо на прикладі явища, зразки якого на сьогодні набувають статусу «гіф-арту», народженого з прикладного загальнодоступного інструментарію цифрового формату GIF-анімації. Тут маємо численні приклади іронічних візуальних жартів на тему класичних живописних зразків, наприклад, в роботах Каетана Обарські або Джеймса Керра. І – варіативні «взаємини» з першоджерелами, коли влучність такого жарту або витонченість іронії органічно залежить від глибини їх розуміння авторами, що навряд чи усвідомлюється масовою аудиторією. Такий перетин «класичного» і «масового» виразно унаочнює широту діапазону сьогоденних інтерпретацій традиційних форм.

Варіативність звернень до класичної спадщини в досвіді медіа-мистецтва свідчить про органічну потребу в актуальному «діалозі з класикою» і може слугувати, за умови в перспективі багатопланового спеціального аналізу, своєрідним каталізатором розуміння певних сутнісних рис специфіки сучасної візуальної культури як такої.



**29. Олена Якімова, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри художнього скла ЛНАМ**

## Витоки архітектури та скульптури бруталізму (на прикладі монументальних комплексів соціалістичної Югославії)

*Ключові слова: архітектура Югославії, впливи і тенденції, Ле Корбюзьє, монументальні комплекси, меморіальні комплекси.*

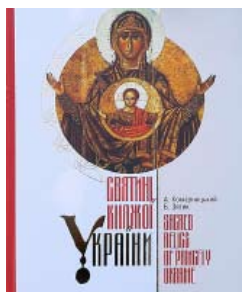
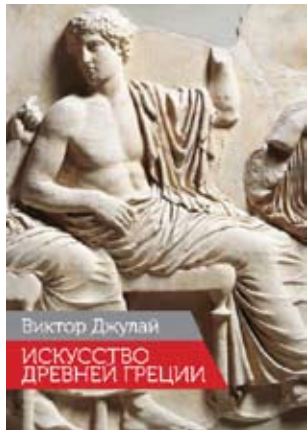
Розглядаючи Балкани, зокрема території колишньої Республіки Югославія, складно назвати цей регіон передовим щодо впровадження та застосування культурних інновацій. Але водночас, хоч Югославія і асоціюється здебільшого з періодом свого існування у межах соціалістичного табору у період з 1948 до 1980-х рр., цей регіон залишається своєрідною об'єднавчою ланкою між країнами з обох боків від “залізної завіси” не лише у політичному, але й культурному розрізах.

Варто заперечити поширену думку, що югославська повоєнна архітектура та монументальна скульптура спиралася на засади образотворення радянського типу. На прикладах об'єктів містобудівного та меморіального зразка ми можемо констатувати формальну спорідненість їх з досягненнями архітекторів та скульпторів західноєвропейського модернізму, зокрема міжвоєнного періоду. Насамперед відчутним є вплив тенденції до створення мультифункціональних конструкцій, що базувалися на принципі unite d'habitation Ле Корбюзьє. У 1920-х та 1930-х рр. більшість молодих архітекторів, які у подальшому стануть визначальними фігурами у югославському монументальному мистецтві, навчалися та стажувалися за кордоном, зокрема у Відні. Серед них Нікола Добровіч, Мухамед та Реуф Кадічі, Макс Фабіані, Іван Вурнік та інші.

Засади американської міжвоєнної архітектури та принадного Парижу доволі сильно продовжували впливати на повоєнну архітектуру Югославії, зокрема студенти хорватських та словенських архітектурних інститутів стажувалися у Парижі у архітектурній студії Ле Корбюзьє. Едвард Равнікар, Ернст Вейсман та Юрай Нейдхард, а також Мілорад Пантовіч у подальшому стали відомими на Батьківщині. Останній зокрема розробляв проєкт павільйону Белградського ярмарку.

Доробок цих митців характеризує прихильність до класицистичних елементів з одночасним виявленням текстури матеріалу, але водночас тяжінням до абстрагованого та скульптурного мислення Ле Корбюзьє. Це сформувало цілісний образ югославської архітектури та монументальної пластики другої половини 20 ст.





## Анотації до нових мистецтвознавчих видань

Інформація подається в авторській редакції

**1. Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу: Кураторський проєкт Євгена Котляра. Каталог виставки / Автор-укладач: Котляр Є. Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв; Центр Сходознавства ХДАДМ, 2019. 80 с.**

У каталозі представлено репродукції автопортретів 24 мисткинь, створені спеціально для проєкту «Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу» у 2018 році. Усі учасниці проєкту є випускницями кафедри монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв різних років. Їхні роботи показують творчі самопрезентації авторками свого «Я» на тему одвічного питання людства про своє життя і долю, світовідчуття і призначення, межі дозволеного і спокусу, нарешті, жіночності та краси. Супроводжуючі статті про місце і еволюцію біблійного сюжету «Адама і Єви» у світовій художній культурі дозволяють уявити цю творчість у контексті багатовікової траєкторії мистецтва на сучасному його відрізку, скласти як пазл збірний колективний портрет нашого покоління, краще побачити в ньому різноманітну жіночу природу. Каталог супроводжував художні виставки, які експонувались протягом 2019-2020 рр. у Харкові, Києві та Черкасах. (Додається ілюстрація обкладинки)



**2. Голубець О.М. Магія третього виміру. Скульптурна пластика кінця ХІХ – початку ХХІ століття. – Львів: Колір ПРО, 2020. – 144 с., іл.**

Дослідження скульптурної пластики кінця ХІХ – початку ХХІ ст., порівняльний аналіз шляхів її розвитку в Західній Європі та Україні виявляють низку симетричних та асиметричних явищ. Їх зумовлюють чотири основних періоди. Перший сягає процесів модернізації мистецтва, часу появи імпресіонізму, і завершується на початку 1930-х рр. становленням у Європі тоталітарних режимів. Другий характеризує особлива роль скульптури в гітлерівському і сталінському тоталітарних суспільствах. Третій де-

монструє кардинальну різницю засад образотворення після завершення Другої світової війни в Західній Європі та УРСР – території, яка належала до колишнього СРСР. Четвертий позначений переїздами у сферах скульптури після здобуття Україною державної незалежності та поступового входження вітчизняного мистецтва у світовий простір.

На українських землях, розділених між двома імперіями, Австро-Угорською і Російською, були відчутними впливи модернізму. Більше того, чимало наших митців були провідними постатями в авангардних течіях початку ХХ ст. У сфері скульптури виділялися вагомими творчі здобутки О. Архипенка Його новаторська творча енергія знайшла благодатне втілення в еміграції, поза межами України. Крім видатного скульптора-авангардиста, в роки суспільно-політичних катаклізмів і страхіть війни рідні землі були змушені покинути чимало видатних митців, в тому числі скульпторів – М. Дзіндра, П. Капшученко, Г. Крук, С. Литвиненко, Л. Моллоджанин, Б. Мухин, М. Парашук, М. Черешньовський та інші.

Прогресивний поступ модерного мистецтва був перерваний зародженням тоталітарний режимів – гітлерівського і сталінського. Вони позбавляли художників творчої свободи і заставляли творити відповідно до визначених ідеологічних догм. Під їхнім тиском виникали нові хвилі творчої еміграції, внаслідок чого центр світового мистецтва перемістився з Парижа до Нью-Йорка. Значна частина провідних скульпторів виїхала за океан, головним чином у США.

Завершення Другої світової війни виявило відверту асиметрію у трактуванні подальших завдань мистецтва. Після поразки нацистів відбулася швидка експансія в Західну Європу явищ, які виникли і набули значного розвитку у США. В СРСР, котрий проголосив себе переможцем, до середини 1980-х років, надалі панував соцреалізм. “Новітні” плани радянської “монументальної пропаганди” вимагали дотримання рекомендованого партійним керівництвом переліку героїв та сюжетів. Такий “творчий підхід” стимулювали щедрими оплатами, нагородами і почесними званнями.

Асиметрія подальших процесів стала ще очевиднішою. Прихід мистецької філософії постмодернізму позначили в Західній Європі скандально-емоційний поп-арт, а згодом холодно-раціональні гіперреалізм і концептуалізм. У радянській Україні надалі домінувала своєрідна суміш образотворчих принципів ХІХ ст. з радянськими “ідеологічними пріоритетами”. Головна роль, однак, відіграло явище, назване “проривом шістдесятників”. Воно породило нонконформізм – своєрідний феномен, який надалі сприяв збереженню кращих здобутків національного мистецтва і, водночас, забезпечував його певну співрозмірність з процесами, що відбувалися за кордоном. Надалі українське мистецтво функціонувало на двох паралельних рівнях – офіційному і неофіційному. Гроно скульпторів-нонконформістів представляли М. Грицюк, П. Кулик, В. Мельниченко,

Р. Петрук, А. Рибачук, Ю. Синькевич, М. Степанов, А. Фуженко та інші. Окремим проявом нонконформізму стало свідоме перенесення творчих зацікавлень скульпторів у сфери декортивно-ужиткового мистецтва, поза межі надто прискіпливого ідеологічного контролю.

Швидкий розвал радянської тоталітарної системи та її “ідеологічної надбудови” наприкінці 1980-х рр. спричинив низку суперечливих явищ. Перед українськими митцями відкрився навколишній світ, розпочалося їх вільне спілкування зі співвітчизниками з-за кордону. Динамічний процес національного піднесення породив парадоксальні, діаметрально протилежні рухи: з одного боку, домінувало прагнення до запізнілих, порівняно зі західним світом, процесів самоідентифікації та історично-культурного самоутвердження, з іншого – розгорталася динамічна адаптація чужорідних іноземних впливів. Поряд з цим, існувала прихована сила інерції, яка дозволяла проникати рудиментам соцреалізму в посттоталітарне суспільство.

Найбільш “упослідженою” радянським минулим була скульптура. Неправильне розуміння означення “монументальний” формувало певний стереотип – будь-який пам’ятник чи пам’ятний знак мав бути величезним, бо лише тоді його вважали суспільнозначущим. Авторитетні журі нерідко здійснювали вибір “новітніх монументів” на основі застарілих вимог радянських часів. Помилкові рішення опиралися на “думку громадськості”, яка також перебувала під впливом посттоталітарних шаблонів. Нездатність мистецького середовища оперативного долати наслідки тоталітарного минулого привела до зародження і поступового розростання у сфері скульптури своєрідного ментально-ідеологічного розколу, фактична межа якого розділила покоління.

У 1990-х рр. в українських містах з’явилися зразки тривимірної пластики нового типу. Їхня природа суперечила термінологічному окресленню “монументальна скульптура”, а тому набирало популярності розповсюджене на заході означення “публічна скульптура”. Появилися оригінальні форми ігрової, гротескної скульптурної пластики, крім традиційних каменю і бронзи художники активно освоювали нові матеріали. У 2000 – 2010-х рр. Трієнале скульптури і Великі скульптурні салони перетворилися в потужні творчі лабораторії скульптурної пластики, які стимулювала творчу активність митців різних поколінь

У мистецьких течіях модернізму і постмодернізму скульптурна пластика здобувала неймовірне розмаїття образно-виражальних засобів, повертала втрачене в епоху міметизму багатство кольору, сягала нових інтелектуально-асоціативних рівнів творчого мислення, відкривала широкі “зони взаємопроникнення” з іншими різновидами мистецтва.

Українські скульптори, понад півстоліття насильно ізольовані від вільного мистецького світу, зуміли не лише швидко наверстати втрачене, але й збагатити світову тривимірну пластику власними здобутками, творчим

мислення, глибоко закоріненим в історію і ментальність власного народу. Актуальною проблемою сьогодення є додання двох основних перешкод – внутрішнього і зовнішнього походження: інерції посттоталітарного мислення, яке приносить шкоду насамперед у ділянці публічної скульптури, і творення фахових державних структур, здатних ефективно популяризувати сучасне українське мистецтво за кордоном.



**3. Дар Василя Шавинського (1868-1924) / упорядниці О. Живкова. – Київ: Фенікс, 2020. – 100 с.: іл.**

У виданні опубліковано наукові розвідки щодо життєвого шляху В.О. Шавинського, долі його художнього зібрання й бібліотеки, представлено докладну інформацію стосовно архівних документів з наукового фонду НММХ, які стосуються особистості видатного вченого і щедрого дарувальника та історії надходження його колекції до музею.



**4. Джулай В.В. Искусство Древней Греции. Очерки. – Киев: «Видавництво Людмила», 2019. – 230 с.: ил.**

Нариси з історії мистецтва Давньої Греції доцента, багаторічного декана факультету теорії та історії мистецтва В.В. Джулая (1958–2009) фактично є стислим конспектом курсу, який він читав з 1981 р. мистецтвознавцям і студентам образотворчого факультету у Київському державному художньому інституті (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури). Цей текст зберігає живі інтонації, що були властиві його манері спілкування зі студентами. Він був написаний у 1995 р. в якості підручника за програмою фонду «Відродження», але так і не був виданий. У шести розділах книги йдеться про егейське мистецтво, мистецтво геометричного стилю, мистецтво архаїки, ранньої, високої і пізньої класики та еллінізму. В заключному розділі «Меморія» про Віктора Джулая згадують його колеги, рідні, друзі і студенти. Книга доповнена фотографіями з сімейного архіву та фотоархіву кафедри ТІМ.

Наше видання присвячується 60-річчю кафедри ТІМ НАОМА і 10-й річниці від дня смерті нашого улюбленого декана. Воно адресується студентам гуманітарних вузів і широкому колу читачів, які цікавляться історією античного мистецтва. (Додається ілюстрація обкладинки)



**5. Анатолій Калитко. Живопис. Альбом / Автор-упорядник Молинь В. – Львів, 2020. – 80 с., іл.**

Альбом знайомить з творчістю члена Національної спілки художників України, заслуженого художника України, доцента кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв Анатолія Миколайовича Калитка.

Пейзаж, натюрморт і портрет – основні жанри, в яких працює художник з п'ятдесятирічним стажем педагогічної праці і творчої діяльності. Представлено вибрані живописні твори митця різних періодів, зокрема, найновіші, що не увійшли до попередніх друкованих видань про художника (Дрогобич, 2002; Маріуполь, 2007; Івано-Франківськ, 2012; Косів, 2017). (Додається ілюстрація обкладинки)



**6. Комарницький Андрій, Зятюк Богдан К 63 Святині Княжої України / А. Комарницький, Б. Зятюк ; пер. на англ. В. Лужняк. – Львів : Свічадо, 2019. – 208 с.: іл. ISBN 978-966-938-327-3 Палітурка: тверда, формат: 228x300**

Українська культура має у спадщині багато сакральних реліквій та святинь періоду Київської Русі. Проте, під час окупації держав-агресорів, з території України було вивезено чимало цінних святинь, реліквій, переписано давні літописи.

Автори, відходячи від хибних стереотипів, зібрали та описали долю пам'яток киево-руського періоду від їхнього створення до сьогоденного місця знаходження, подали опис святинь та їхнє мистецьке та духовне значення в українській культурі.

В альбомі зібрано сакральні твори, які представляють найважливіші види візуальних мистецтв княжої України: монументальне малярство, мініатюру та іконопис. Подані разом, ці види мистецтв сприяють кращому розумінню киево-руської сакральної традиції X – XIII ст.

Вперше в одному виданні вдалося зібрати й структурувати цілу групу київських та галицьких ікон XI – XIII ст. саме як твори, які належать до української культури та духовності. Цей іконописний матеріал доповнено мініатюрою та реконструкцією монументальних комплексів київських першохрамів, зробленою на основі тогочасних хронік.

Над альбомом попрацювали Богдан Зятюк та Андрій Комарницький. Альбом знайомить з національними реліквіями Княжої України (Київ-

ської Русі) – монументальним мистецтвом, книжковою мініатюрою та іконописом, мощами, – які дійшли до нашого часу та які формують цілісне бачення киеворуської сакральної традиції X – XIII ст.

Видання є наслідком наукового дослідження святинь домонгольського періоду, яке зробили українські мистецтвознавці впродовж останніх десятиліть. Автори по-новому осмислюють весь сакральний спадок Київської Русі, відходячи від хибних стереотипів щодо нього як неукраїнського набутку.

В альбомі простежено долю пам'яток киеворуського періоду від їхнього створення до сьогоднішнього місця знаходження, подано опис святинь та окреслено їхнє мистецьке та духовне значення в українській культурі. (Додається ілюстрація обкладинки)



### **7. Кролевецькі рушники XIX – початку XX століть. Альбом-каталог. Упорядкув. Яніна І.В. – Суми: Щербина І.В., 2019. – 152 с.**

Дане двомовне видання висвітлює одне з численних зібрань українсько-візерункового ремізно-переборного ткацтва, що налічує майже сотню зразків кролевецьких рушників XIX–початку XX ст., котрі представлені в колекції Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького. Кролевецькі ткани рушники, що перебувають на шляху до входження у Репрезентативний список нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО – цікавий історичний та мистецький пласт досліджень.

На підставі аналізу «сумського» зібрання, враховуючи шляхи надходження, виділяється низка принципів орнаментального наповнення кролевецьких рушників, що надало можливість виокремити їх в різні групи за стилістичними ознаками, композиційним і кольоровим вирішенням, матеріалом та технікою виконання. В каталозі подане символічне тлумачення мотивів-знаків, простежується еволюція орнаментальних сюжетів з посиленням на дослідження відомих науковців з даної тематики.

Каталожне зібрання підкреслює мистецьке значення кролевецьких рушників, зважаючи на їхню семантичну насиченість, орнаментальну довершеність і різноманітність. Вони є формою духовних цінностей, розкриття яких – один із ефективних засобів пізнання й долучення до неопцінених скарбів культурної спадщини нації.



### **8. Ламах В. Книги схем. В двух томах – 3-е изд., испр. и доп. – Киев: Дух і літера, 2020. – 456 и 368 с.: ил.**

Над книгой работали: составитель – Алина Ламах; редактор – Людмила Лысенко; сканирование фотографий и распознавание текстов – Сергей Филимонов; дизайн – Антон Ключко; верстка – Лейла Лятифова, Дарья Милай, Светлана Невдащенко

«Книги схем» являются наиболее полной презентацией всего теоретического наследия украинского художника В.П. Ламаха (1925–1978). Наша книга является дополненным и исправленным вариантом электронного издания, которое было осуществлено издательством «Дух і літера» (2011), а также издания 2015 года (Art книга). Она разделена на два тома. Первый открывают опубликованные ранее тексты друзей и коллег Валерия Ламаха, посвященные памяти друга и попытке сформулировать значение его теоретического наследия. В их числе искусствоведы Анна Заварова (1943–2011), Борис Лобановский (1926–2002), Галина Складенко, художник и поэт Вилен Барский (1930–2013), поэт Геннадий Айги (1934–2006), композитор Валентин Сильвестров, художник Алина Ламах (1925–2020). Высокую оценку теоретическим трудам Валерия Ламаха дает доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой философии науки и культурологии Центра гуманитарного образования НАН Украины Владимир Кизи́ма в статье, специально написанной для нашего издания.

Первая книга схем «Круг знаков» содержит автобиографические очерки, раскрывает суть идеи круга вечного возвращения, а также поясняет значение круга из шестнадцати основных знаков.

Вторая книга схем «Круг жизни» дает осмысление таких основных понятий как Схема, Слово, Познание, Дух, Ноль, Триада, Время, Образы, Утверждения, Любовь, Путь, Творчество, Человек, Одно.

Третья книга схем «Круг отражений» раскрывает сущностную работу схемы в контексте мирового искусства от палеолита до Кандинского, Сикейроса, Мондриана, Малевича. Автор формулирует сущностные качества искусства Древнего Китая, Тибета, Египта, Древней Греции, Византии, Готики, эпохи Возрождения в лице Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, а также последующих явлений творчества Веласкеса, Тинторетто, Рубенса, Гойи, Сезанна, Пикассо. После теоретической части следуют рисунки автора, иллюстрирующие хрестоматийные произведения живописи, скульптуры и архитектуры.

Четвертая книга схем «И.Е. Репин» объединяет тексты докладов, прочитанных В. Ламахом в качестве преподавателя полиграфического института в Киеве на тематических преподавательских конференциях в период с 1975 по 1978 годы. В своих сообщениях Ламах касается проблем композиции, творчества И. Репина, В. Сурикова, В. Серова в контексте античности, Востока, Византии, Монголов, русского искусства. После

текстов также приводятся графические схематические наброски картин выдающихся художников И. Репина и В. Серова, созданные В. Ламахом.

Первый том включает Резюме на английском языке.

Во втором томе приведен полный иллюстративный ряд творчества В.П. Ламаха, а также биографические материалы. Его открывает

Пятая книга схем «Схематические таблицы», созданные автором в качестве иллюстраций основных идей своей универсальной теории. Общее число иллюстрации 133 позиции.

За Таблицами следует раздел «Даты жизни и творчества», затем Список литературы, т.е. основных публикаций о творчестве В.П. Ламаха, затем Фотографии из семейного альбома (44 позиции), в заключение «Фотографии основных произведений В.П. Ламаха» (100 позиций).

Второй том включает Послесловие. (Додається ілюстрація обкладинки)



**9. Петро Левченко і Путивль / Комунальний заклад Сумської обласної ради «Державний історико-культурний заповідник у м. Путивлі» / упорядник та автор тексту Сергій Побожій; відповід. за випуск Сергій Тупик; літ. ред. Алла Ярова. – Суми: Щербина І. В., 2018. – 32 с.**

Видання присвячене перебуванню українського художника Петра Левченка (1856–1917) у Путивлі, що знайшло відображення в його творах. Дослідивши корпус пейзажних творів митця автор дійшов до висновку про те, що митець бував у місті Путивлі Курської губернії (тепер Сумської області) у 1904–1906 та 10-х рр. ХХ ст., а путивльські пейзажі посідають важливе місце в його творчості. В альбомі представлено 16 кольорових репродукцій творів з Національного художнього музею України, художніх музеїв Донецька, Одеси, Сум, Харкова, Національного музею у Львові ім. А. Шептицького, приватних зібрань. На більшості з них зображено Молчанський монастир, який знаходиться у межах міста. Автор дослідив топографію зображених мотивів на полотнах Петра Левченка «Біла хата. Вулиця в Путивлі» (перша половина 1900-х) та «Засніжені дахи. Голуба відлига» (1910-ті); обидві – в НХМУ). Доповнюють ілюстративний ряд обкладинки каталогів виставок, в яких брав участь Петро Левченко, поштові листівки та фотографії путивльських красивців. На обкладинці альбому вміщено фрагмент картини Віталія Куликова «Петро Олексійович, Матильда та пейзаж» (1998, Сумський художній музей ім. Н. Онацького). З електронною версією цього видання можна ознайомитися за адресою: <http://putivl-zapovidnyk.pp.ua/vidannja/petro-levchenko-i-putivl.php>



**10. Михайлова Р.Д. Брама у просторі і часі. Монографія. Київ: КНУТД, 2020. 188 с.**

У виданні розкрито архітектурний феномен брами, її історичні, утилітарні, культурні, мистецькі, символічні змісти.



**11. Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація. Київ, 2019. 416 с.**

Книга «Церква св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація» присвячена унікальній пам'ятці дерев'яної архітектури національного значення, внесеної до переліку об'єктів світової спадщини ЮНЕСКО – церкви св. Юра в м. Дрогобичі. Ця публікація вперше розглядає монументальне малярство церкви св. Юра в ансамблі з архітектурою та іконостасом на тлі суспільного і художнього життя м. Дрогобича ХVІІ–ХVІІІ ст.

Перші розділи монографії присвячені історії м. Дрогобича та його мистецькій спадщині. Ці частини представляють історичне тло художніх процесів середини ХVІІ – початку ХVІІІ ст. – часу побудови храму та його декорування. В наступних розділах досліджується архітектура церкви св. Юра, подається детальний опис всіх живописних композицій, аналізується іконографія та художні особливості малярства. Темі, цикли і сюжети стінопису вперше інтерпретуються відповідно до української богословської літератури ХVІІ ст. Це дозволяє зрозуміти програму стінопису та іконостасу в цілому, а також збагнути настрої та ідеї, які були присутні у тогочасному суспільстві.

В роботі уточнюється історія побудови храму та описуються етапи попередніх поновлень та реставрацій. Також представлено сучасні результати наукових досліджень. Додатки містять повний каталог настінного малярства, що включає назву, місцезнаходження, розміри кожної сцени, аналогії іконографії в тогочасному європейському і українському мистецтві, а також графічні схеми.

Видання включає багатий ілюстративний матеріал: об'ємний альбом стінопису та репродукції аналогів. Представлений комплекс науково-дослідницької інформації про пам'ятку розширить можливості вивчення не лише стінопису церкви св. Юра, а й дозволить зрозуміти процеси, що відбувались в українській культурі ХVІІ – початку ХVІІІ ст.

Книга розрахована на широке коло читачів. Доступна розповідь про історію та культуру м. Дрогобича відкриє для всіх зацікавлених життєпис давнього міста. Науковці отримають багато нової інформації стосовно по-

будови храму та його малярського оздоблення. Видання не залишить байдужим читача до такої пам'ятки як церква св. Юра в Дрогобичі – одного з неперевершених шедеврів сакральної дерев'яної архітектури та монументального образотворчого мистецтва, що заслуговує бути предметом особливої пошани та гордості вдячних спадкоємців. (Додається ілюстрація обкладинки)



**12. Валентина Дмитрівна Молинь: Бібліографічний покажчик / Упоряд. В. Молинь, І. Молинь – Косів, 2020. – 80 с.: іл.**

Бібліографічний покажчик інформує про досягнення кандидата мистецтвознавства, доцента, завідувача кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, члена Національної спілки художників України Валентини Дмитрівни Молинь. У покажчику розкрито доробок мистецтвознавця й педагога, зібрано окремі видання: альбоми, книги, каталоги, посібники, а також статті до монографій інших авторів. Представлено наукові статті у фахових виданнях та збірниках наукових праць, публікації у вітчизняних та закордонних періодичних виданнях. В окремих розділах висвітлено участь В. Молинь у наукових конференціях та мистецьких виставках, діяльність в організації виставкових проектів.



**13. Мрії та долі: Живопис, графіка, скульптура українських художниць / Упоряд. О. Старшинова – Київ: Р.К. Майстер-принт, 2019. 280с.: іл. Наклад 500 екз.**

**Автор ідеї – Андрій Шаховцев.**

**Координатор проекту, упорядник альбому, автор біографічних статей – Олена Старшинова.**

**Автор вступної статті – Галина Алавердова.**

**Дизайн – Олександр Ходченко, Ольга Ходченко**

**Редактор – Тамара Васильєва**

Альбом присвячено українським художницям XIX – XX ст., які залишили свій унікальний слід в українському мистецтві. Головним принципом його створення стало бажання представити кожну художницю як людину своєї доби, свого покоління. Автори альбому намагалися показати час, у якому довелося жити та творити майстриням, те, як їх власний життєвий

досвід відобразився в їхній творчості. Альбом містить біографічні статті та репродукції творів. Видання адресоване мистецтвознавцям та широкому колу цінителів образотворчого мистецтва.

Працюючи над альбомом, автори не ставили собі за мету створити щось на кшталт ілюстрованого довідника, в якому були б представлені абсолютно всі жінки-художниці України. Намагаючись бути максимально об'єктивними у визначенні персоналій, творчий колектив залишив за собою свободу вибору, право на певну суб'єктивність.

Альбом знайомить читачів з не надто відомими або незаслужено забутими творцями як Марія Раєвська-Іванова, Анна Крюгер-Прахова, Софія Левицька, або з тими, чий імена сьогодні повертаються до культурного контексту. Це Оксана Павленко, Антоніна Іванова, Жозефіна Діндо, Ядвіга Мацієвська. І, звісно – всесвітньо відомими українськими художницями Олександрою Екстер, Марією Приймаченко, Катериною Білокур. Велика частина видання присвячена творчості видатних художниць другої половини XX – початку XXI ст.: живописців Тетяні Яблонській, Тетяні Голембієвській, Валентині Виродовій-Готьє, Вірі Бариновій-Кулебї, самобутніх керамісток Оксани Жникруп, Ольги Рапай-Маркиш, Нелі Ісупової. Увагу читачів мають привернути розповіді про незламних та самобутніх Алу Горську, Аду Рибачук, Людмилу Семикіну. В альбомі також репродуковані твори сучасних українських художниць – Галини Григор'євої, Еми Бегларової, Олени Звягінцевої, Олени Придувалової, Ганни Криволап, Ірини Вишеславської, Валерії Трубіної, Світлани Карунської, Оксани Стратійчук та ін., які працюють в різних видах мистецтва, жанрах і напрямках, манерах і техніках, та навіть живуть як в Україні, так і за її межами.

Видання альбому стало можливим завдяки ініціативі мецената та колекціонера Андрія Шаховцева та фінансуванню проекту косметичними торговельними марками БЮКОН, БІОНА, HIRUDOderm.



**14. Наука. Студії. Освіта. Технологічні дослідження творів європейської графіки з колекції Музею Ханенків: методичний посібник / О.Б. Андріанова та ін. – Київ: Фенікс, 2020. – 64 с.**

Цей методичний посібник стане у нагоді студентам вишів, реставраторам, мистецтвознавцям, а також тим, хто цікавиться сучасними проблемами експертизи творів друкованої графіки. Посібник складається з чотирьох розділів. У першому автори зупинились на історії розвитку мистецтва офорта і особливостях створення відбитків у різних техніках глибокого друку. Другий розділ присвячений візуальній експертизі і морфології аркуша гравюри. У третьому описані п'ять найпоширеніших оптичних та фізико-хімічних мето-

дів, які застосовуються при експертизі творів мистецтва на паперовій основі, їхні можливості, переваги і недоліки. Методологію комплексного дослідження показано у четвертому розділі на прикладі шести творів європейської графіки з колекції Музею Ханенків. (Додається ілюстрація обкладинки)



**15. Павельчук І. На перехресті модерну: інспірації японізму у практиці українських колористів 1900–1930-х років. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2019. 224 с.**

У цій книзі розглядається процес адаптації японізму в практиці українських колористів нової хвилі: О. Мурашка, О. Новаківського, І. Северина, М. Бурачека, Ф. Кричевського. Навчаючись у європейських мистецьких закладах, речники української культури невимушено стали реципієнтами стилю модерн. Знайомство з японізмом, імпресіонізмом, символізмом та постімпресіонізмом дозволило українським колористам осягнути незвичний для них ірраціонально-суб'єктивний погляд на творчість. Основною антиакадемічною тенденцією межі ХІХ–ХХ ст., що утворилися в мистецтві ар нуво внаслідок кризи позитивізму, виявилися світоглядним «перехрестям» у їхній творчості. Процес адаптації до формальних підстав японізму відбувався на тлі загального прилаштування до нововведених візуальних стандартів ар нуво. Цей досвід став переломним моментом у творчості згаданих колористів, виявившись перехідною фазою від монохромного натуралізму до хроматичного формалізму. Дослідження вводять у науковий обіг значний фактологічний матеріал, зібраний на тлі міжнародного соціокультурного дискурсу межі ХІХ–ХХ ст.

Коротко про автора:

У видавничому домі «Києво-Могилянська Академія» вийшли друком три монографії Іванни Павельчук – кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри рисунку та живопису Інституту дизайну та реклами Київського національного університету культури і мистецтв. Іванна Павельчук також відома київська мисткиня, Член НСХУ (1995), Заслужена художниця України.



**16. Павельчук І. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ століття. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2019. 576 с.**

Ця книга є першим в Україні фундаментальним дослідженням, у якому аналізується процес адаптації французького постімпресіонізму у творчості українських колористів нової хвилі. Позаяк на українських територіях до 1917 р.

не існувало вищого мистецького закладу, художню освіту вихідці з України отримували в Петербурзі, Кракові, Відні, Мюнхені, Парижі, Римі, Будапешті. Тож обставини, котрі безпосередньо вплинули на подальший розвиток українського живопису, історично сформувалися поза Україною. Навчаючись у Європі, речники української культури стали реципієнтами стилю модерн. Інноваційні мистецькі тенденції ар нуво виявилися світоглядним «перехрестям» у творчості М. Бурачека, А. Ерделі, Ф. Кричевського, А. Маневича, О. Мурашка, О. Новаківського та І. Северина, традиції яких продовжили послідовники наступного покоління: Е. Контратович, А. Коцка, Р. Сельський, О. Шатківський, Т. Яблонська. (Додається ілюстрація обкладинки)

**Павельчук Іванна. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ століття / Наук. ред. Л. В. Смирна. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2019. 576 с.: іл.**

Книгу, що складається з шести розділів, присвячено вивченню проблеми візуальної адаптації ідей французького постімпресіонізму у творчості українських колористів нової хвилі.

Історія культури показує, що коли найбільш значні явища в царині мистецтва зусиллями кравців-науковців одягнуті по формі, коли отримують назви і відповідні картки в мистецтвознавчій бібліотеці, — між цими камзолами, приміром, бароко і класицизму, романіки і готики, модерну і конструктивізму, наче самі собою виникають порожні вішаки, на яких має щось висіти, але чомусь не висить. Тоді народжується потреба роздивитись ці проміжки, і виоклюються явища, що їх не можна звести до тих стилістичних конструкцій, що вже вибудовані: виникають, скажімо, самотні костюми маньєризму, ар-деко, інших семантичних форми спільності, яким порожні вішаки стають у пригоді. Монографія І. Павельчук це добротню скроєний камзол і ювелірно вишиті його обшлага — майстерне заповнення наукової порожнини між чітким окресленням в європейській галереї костюмів 20–21 століття своєрідного явища українського мистецтва на ймення «постімпресіонізм».

Застосований авторкою компаративний метод, що унаочнює формування постімпресіоністичного живопису в Україні та основні етапи його становлення (в постатях і роботах художників), добре приталює його до загальноєвропейського мистецького дискурсу, пропонуючи — в зустрічний спосіб — специфіку інтеграції європейських надбань у простір української образотворчості. Підхоплюючи в майстерні кравця канитель європейського модерну, паризького постімпресіонізму, нитки молодопольського модерну, символізму й візуального потенціалу класичної японської гравюри, авторка візуалізує і презентує читачеві цілий гобелен досліджуваного явища, в якому ризомний характер орнаменталізації повною мірою відповідає тектоніці дисертаційної оповіді, наукових завдань і висновків,

провокуючи винесення цього твору в ландшафти сучасної мистецтвознавчої думки і роздивляння його результатів при сонячному світлі дотепних і виважених логічних констатацій.

*Доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри ТІМ НАОМА А.О. Пучков.*



**17. Павельчук І. Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2019. 102 с.**

У книзі розглянуто творчий досвід видатного українського колориста першої третини ХХ ст. Федора Григоровича Кричевського, який акумулював інноваційні практики європейського модерну 1870–1910 х рр. через засвоєння особливостей французького ар нуво та віденського сецесіона. Імпресіонізм, символізм та постімпресіонізм, започатковані на тлі загальноєвропейської кризи позитивізму і натуралізму, презентували альтернативні антиакадемічні тенденції, що впровадили новий ірраціонально-суб'єктивний погляд на мистецтво. Ці передові тенденції межі ХІХ–ХХ ст. виявилися світоглядним «перехрестям» майбутніх шукань Ф. Кричевського на шляху опанування природи синтезу, що стала невід'ємною частиною його постімпресіоністичної практики кінця 1920 – початку 1930 х рр. Основну увагу акцентовано на проблемі синтезу мистецтв у практиці Ф. Кричевського 1913–1928 рр., усвідомлення якого зрештою дозволило українському колористові знайти власний живописно-пластичний код синтетизму та впровадити його у постімпресіоністичні шукання 1930 х рр. Дослідження вводить у науковий обіг значний фактологічний матеріал, зібраний на тлі міжнародного соціо-гуманітарного дискурсу межі ХІХ–ХХ ст.



**18. Мирослав Радиш. Художнє дерево. Альбом / Автор-упорядник В. Молинь – Львів, 2019. – 84 с., іл.**

Альбом знайомить з творчістю члена Національної спілки художників України, лауреата премії імені Катерини Блокур, премії імені Тетяни Яблонської, викладача-методиста і завідувача циклу художнього дерева Косівського училища прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв Мирослава Радиша.

В альбомі представлено твори на сакральну тематику сучасного косівського художника – майстра художніх виробів з дерева, який відомий новаторськими підходами в гуцульському різьбленні.

Твори на сакральну тематику й літургійні предмети (престол, кіот, аналой, напестольні та ручні хрести, процесійні хрести та патериці, жезли та посохи) посідають вагоме місце впродовж багатолітньої творчої праці Мирослава Радиша. (Додається ілюстрація обкладинки)



**19. Станіславська К. І. Мистецькі форми сучасної видовищної культури: навчальний посібник. Київ: Вид. дім «Стилос», 2020. 208 с., 64 с. іл.**

Видання присвячене розгляду й аналізу найяскравіших мистецько-видовищних форм другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Посібник, презентований як помічник-навігатор у просторі видовищної культури, рекомендується до застосування у навчальному процесі для студентів-магістрантів та аспірантів закладів вищої освіти культурно-мистецького спрямування.

Структурно посібник налічує п'ять розділів. Перший має назву «Видовищна культура, видовище, мистецько-видовищні форми постмодерну – що воно таке?» і є теоретико-методологічним базисом курсу. У розділі йдеться про філософсько-естетичні засади культури і мистецтва постмодерну, зокрема про візуальний та тілесний повороти – і як наріжне підґрунтя видовищної культури сьогодення, і як базові принципи класифікації мистецько-видовищних форм, групи (класи) якої презентовані у подальших розділах.

Наступні чотири розділи книжки присвячені чотирьом класам авторської класифікації сучасних мистецько-видовищних форм. Підходом до її розроблення було обрано загальноісторичну динаміку візуально-тілесних модифікацій названих форм в умовах предметно-просторового середовища. За цією ознакою було виокремлено чотири групи: образотворчо-тілесні, вуличні, сценічні й екранні.

До усіх розділів посібника пропонуються запитання і завдання для самоперевірки, зокрема не лише теоретичні, а й практично-прикладні: охарактеризувати вид інсталяції, визначити тип муралу, прочитати есе та поміркувати над певними запитаннями тощо. Наприкінці видання розміщено списки використаної та рекомендованої літератури до кожного розділу, зокрема сайти митців, із яких запозичено ілюстративний матеріал.

Наукову редакцію видання здійснив доктор мистецтвознавства, професор Андрій Пучков. (Додається ілюстрація обкладинки)

Придбати видання можна на сайті видавництва.

URI: [http://stylos.com.ua/?page=shop&section\\_id=164](http://stylos.com.ua/?page=shop&section_id=164)



**20. Станкевич М. Етноестетика. Філософія народного мистецтва. – Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва, 2020. – 276 с.**

Підсумкова праця М. Є. Станкевича, яка узагальнює багатолітню працю, теоретичні міркування вченого щодо підходів до вивчення народного мистецтва, до з'ясування його генези, природи, шляхів розвитку і трансформацій у глобалізаційних процесах.



**21. Катерина Романівна Сусак: Бібліографічний покажчик / Автор-упорядник В. Молинь. – Косів, 2019. – 96 с., іл.**

Бібліографічний покажчик є підсумком багаторічної праці заслуженого працівника освіти України, ініціатора створення і першого ректора Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (тепер Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв), члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України Катерини Романівни Сусак. Покажчик інформує про основні дати життя і діяльності, навчально-методичні праці Катерини Сусак, опубліковані наукові статті у фахових виданнях та публікації в періодиці, доповіді на наукових конференціях, творчу працю та керівництво дипломними роботами студентів, участь у виставках та інших культурно-мистецьких заходах. (Додається ілюстрація обкладинки)



**22. Сценографія. Пошуки власної естетики. 1920–2020/ Упоряд.: А.І. Александрович-Дочевський; текст О.В. Ковальчук. – К.: ВД «Антиквар», 2019. – 304 с.: іл.**

У 2000 р. Київський театр російської драми видав альбом «Давид» про одного з найвідоміших своїх сценографів – Давида Боровського. Чорнобілі фото, «жива» мова учасників театральних подій, стильова умовність та лаконізм. У 2016 р. під егідою Київської національної опери вийшла друком книга-альбом про Марію Левитську «Музи і музика мого театру» – презентація неповторного світу художниці театру, широкої палітри її музичних та драматичних вистав. У 2019 р. культурний простір України ознаменувався появою ще одного унікального видання – «Сценографія. Пошуки власної естетики. 1920–2020», в якому сторічну історію Театру ім. Івана Франка представлено сценографічними проектами Матвія Драка, Анатолія Петрицького, Бориса Ердмана, Вадима Меллера, Моріца

Уманський, Давида Боровського-Бродського, Данила Лідера, Андрія Александровича-Дочевського, Сергія Маслобойщикова, Володимира Карашевського, Наталі Рудюк... У розкішному альбомному виданні презентовано матеріали творчих біографій сорока художників, рецензії мистецтвознавців, ескізи/макети сценографічних рішень, замальовки костюмів, світлини спектаклів, режисерсько-акторські портрети. Історичну картину декораційного століття провідного українського театру розгорнуто у епізодах-передмовах, які дозволяють читачам зазирнути у часові реалії мистецького життя творчого колективу: бурхливі 1920-ті – часу випробування поміркованої програми театру ексцентрикою та конструктивізмом; соцреалістичні 1940–50-х – перетину мистецьких поколінь, лідерівські 1960–80-х – періоду переформатування парадигм сценографічного простору; різноманітні межі ХХ–ХХІ ст. – етапу реалізації творчих програм молодих сценографів (автор статей Олена Ковальчук). Плідна творча праця авторського колективу під керівництвом головного художника франківців Андрія Александровича-Дочевського, оприлюднені численні архівні матеріали театру та ескізи музейних колекцій робить видання посправжньому унікальним. Сподіваймося, воно – не останнє у низці майбутніх книжково-сценографічних проектів України. (Додається ілюстрація обкладинки).



**23. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії // О.В. Ковальчук; ІПСМ НАМ України. – Київ: Видавництво «Фенікс», 2019. – 272 с.: іл.**

У монографії Олени Ковальчук представлено широкий спектр соціальних, історичних і культурологічних передумов, котрі визначили закономірність появи нового образного мислення у мистецтві сценографії другої половини ХХ ст. Проаналізовано вплив просторових експериментів початку ХХ ст., театрального конструктивізму 1920-х рр., режисерських експериментів із простором 1940–50-х на розвиток вітчизняної сценографії 1960–80-х рр. Засадничі процеси становлення нових сценографічних ідей розглянуто на прикладі творчості видатних митців київських сцен Д. Боровського (початковий етап) та Д. Лідера (зрілий період творчості) – художників, чий пошук пластики сценографічного простору, здатність до режисерського мислення перекодують параметри українських театральних декораційних вимірів. В роботі підняті питання Д. Лідера – теоретика й викладача, визначено психологічні характеристики його педагогічної системи, що уможливила появу у національному театральному просторі нового сценографічного покоління, представники якого:

Анотації до мистецтвознавчих  
видань 2019–2020 рр.

А. Александрович-Дочевський, М. Левитська, І. Білецький, І. Несміянов, Н. Рудюк, В. Карашевський та ін., активно формують нові обрії сучасної сценографії України. (Додається ілюстрація обкладинки)



**24. Традиційна культура українців у дослідженнях відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України (1992–2018 рр.): бібліографічний покажчик / відп. ред. С. П. Павлюк; голов. ред. Л. М. Герус. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2019. – 196 с., іл.**

У виданні висвітлюється діяльність відділу народного мистецтва, спрямована на об'єктивне окреслення місця та ролі народного мистецтва в українській культурі та світовому цивілізаційному просторі, збереження й популяризацію етнічних мистецьких надбань, активізацію художнього процесу в Україні.



**25. «Які ж гарні шатра твої, Якове...». Настінні розписи синагог Буковини. Каталог виставки / упор. М. Кушнір, Є. Котляр, А. Ямчук. Чернівці-Київ: Чернівецький музей історії та культури євреїв Буковини, Дух і Літера, 2016. 172 с., 133 іл. / «How Goodly Are Thy Tents, O Jacob...» Wall Paintings in Bukovinian Synagogues. Catalogue of the Exhibition / ed. by Mykola Kuschnir, Eugeny Kotlyar, Anna Yamchuk. Chernivtsi-Kyiv: The Chernivtsi Museum of the History and Culture of Bukovinian Jews, Spirit and Letter, 2016. 172 pp., 133 figs.**

У каталозі представлені матеріали фотовиставки, присвяченої настінним розписам синагог історичної області Буковини. Вони включають зразки з восьми об'єктів, розташованих у північній (українській) та південній (румунській) частинах краю, а також тематичні статті, історичні довідки, сучасні світлини з описами та коментарями представлених на них сюжетів, графічні схеми та фотореконструкції, які допомагають сформувати цілісне уявлення про східноєвропейську єврейську традицію синагогального стінопису та її регіональні особливості. Аналіз іконографії, семантики та авторської інтерпретації сюжетів дозволяє осмислити глибокий духовний зміст і значущість втраченого внаслідок Голокосту та політики авторитарних режимів повоєнного часу культурного надбання східноєвропейського єврейства. (Додається ілюстрація обкладинки)



ЗМІСТ:

<b>Вступне слово</b> .....	5
Секція 1	
<b>Тетяна Авраменко</b> Проблематика реставрації творів олійного живопису 19 ст. на бавовняній основі.....	11
<b>Анастасія Авула</b> Образи Христа, коронованого тернієм, в українській іконографії 17 – 18 століть.....	12
<b>Ганна Акрідіна</b> Відродження техніки фрески.....	13
<b>Станіслав Бушак</b> Сміхова культура українських народних картин типу «Козак Мамай».....	14
<b>Катерина Вільховецька</b> Авторська стилізація ікон у сучасному церковному мистецтві й українська народна орнаментика.....	16
<b>Єлизавета Деримука</b> Колекціонування як важливий культурний внесок.....	17
<b>Наталія Дмитренко</b> Особливості формування іконографії сюжету «Таємна вечеря» у візантійській храмовій декорації 10–14 століть.....	18
<b>Ігор Дудник</b> Історія дослідження життя і творчості Георгія Нарбути.....	19
<b>Олеся Дядечко</b> Керамічні ікони Чернігівщини кінця 17 – початку 18 ст.: загальні відомості.....	21
<b>Богдан Зятюк</b> Мистецьке середовище авторів поліхромій храмів Львова 1990-2020 рр., вплив замовника на програму іконографії та художнє виконання поліхромії храму.....	22
<b>Анна Карауланова</b> Сучасні дослідження кракелюру класичного станкового живопису у контексті реставраційної освіти.....	23
<b>Олена Козакевич</b> Мереживо в декорі бойківських очіпків 19–20 ст.: матеріали, техніки.....	24
<b>Аліна Кондратюк</b> Розписи Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври – монументальний ансамбль лаврської школи кінця 19 ст. (до питання про спадковість мистецької традиції).....	26
<b>Євген Котляр</b> Єврейська старовина у творчості та наукових розвідках Георгія Лукомського.....	28
<b>Аліна Кравченко</b> «Сад Богів» – місце народження талантів.....	29
<b>Катерина Кудрявцева</b> Специфіка пластичності у живописі та її можливості в контексті композиційної цілісності картини (на прикладі творів Ф. Кричевського та О. Богомазова).....	30

<b>Крістіна Курило</b> Приклад імітації дорогоцінного окладу в іконі «Св. Антоній» кінця 19 ст.....	31	<b>Надія Бабій</b> Перформанс як практика врегулювання соціокультурного ландшафту сучасного міста.....	61
<b>Тетяна Куцир</b> Вишитий декор традиційних рушників Західної України та Литви: порівняльний аспект.....	32	<b>Наталія Белічко</b> Кіноплакат у творчості Віктора Бистрякова.....	62
<b>Анна Легедза</b> Зображення книги у меморіальній скульптурі на сучасних західноукраїнських землях у другій половині 16– першій половині 17 ст.: семантичні і композиційні особливості.....	33	<b>Юлія Бердіярова</b> «Паризький слід» у творчості Михайла Гершенфельда.....	63
<b>Рада Михайлова</b> Про символіку церковних входів: двері – ворота – портали.....	35	<b>Людмила Богайчук</b> Художньо-естетичний характер декоративних творів в дизайні текстилю.....	64
<b>Людмила Міляєва</b> Етика реставратора.....	36	<b>Михайло Бокотей</b> Особливості застосування термінологічно-понятійного апарату в студійному художньому склярстві.....	66
<b>Оксана Мосендз</b> Світло в українському живописі початку 20 століття.....	39	<b>Наталія Булавіна</b> Перспективи буття сучасного візуального мистецтва України в умовах глобальної культурної гібридизації.....	67
<b>Тетяна Ніколаюк</b> Атрибуція зображень на монетах Дмитра Донського як доказ його співпраці з Золотою Ордою.....	40	<b>Елеонора Бутенко</b> Мистецтво вишивки Анни Онікієнко.....	68
<b>Ніна Петрук</b> Сучасний стан історико-культурної спадщини Львова на прикладі Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла.....	41	<b>Сергій Васильєв</b> Глядач, трагедія культури і «псевдоглибока маячня».....	70
<b>Анатолій Погорілий</b> Історичні аспекти художньої освіти в Україні другої половини 19– початку 20 століття.....	43	<b>Ольга Гертнер</b> Флористика в образотворчому мистецтві і дизайні.....	71
<b>Ольга Рижова</b> Дослідження ікон з іконостаса церкви Вознесіння Господня 1761 р. містечка Березна Чернігівського повіту.....	44	<b>Олена Гомирева</b> Симультанний контраст кольорів у мистецтвознавчому аналізі.....	72
<b>Олег Рішняк</b> Проблеми реставрації творів мистецтва в контексті диференціації ціннісних значень.....	45	<b>Юлія Гривковська</b> Творчий внесок Галини Дюговської в розвиток українського ленд-арту.....	74
<b>Оксана Садова</b> Монументальне мистецтво церков Галичини на зламі 19–20 століть.....	47	<b>Петро Грицюк</b> Тенденції розвитку художнього ковальства Західної України другої половини 20 – початку 21 ст.: традиції та експеримент.....	75
<b>Ірина Сафонова</b> Класифікація хрестів (крижів) як центрального об'єкта ставрографічної науки.....	49	<b>Віктор Гріза</b> Питання синтезу традиційного та інноваційного методів при підготовці курсу зі спеціальності 023 у м. Славутич.....	76
<b>Світлана Стець</b> Ян Станіславський в історії українського мистецтва.....	50	<b>Ольга Денисюк</b> Колекція творів польських художників другої половини 19 – початку 20 століття Музею мистецтв Прикарпаття.....	78
<b>Ірина Чехут</b> Підгорецький замок та східне мистецтво (Китайський кабінет).....	52	<b>Оксана Драган</b> Сакральні аспекти образу свята у львівському художньому текстилі останньої третини 20 – початку 21 ст.....	79
<b>Агнета Шашкова</b> До питання атрибуції ікон жертovníка Церкви Покрова Пресвятої Богородиці (Пріорка, м. Київ).....	53	<b>Анна Єфімова</b> Проєкт «Комунікаційна кампанія галереї ЛНАМ» в контексті промоції мистецької освіти.....	80
<b>Оксана Широка</b> Сюжет «Навернення Савла» в українському мистецтві 17–18ст., як самостійна композиція та частина іконографії акафіста Христа. ....	55	<b>Єлизавета Зігура</b> Шриффт як стилетворення графем фонетичної системи письма: культурологічний контекст.....	81
<b>Олександра Щепанова</b> Дослідження та атрибуція скіфського акінаку.....	56	<b>Катерина Кінсел</b> Християнські сюжети, символи та алегорії в творчості українських художників 1960–1970 років.....	83
<b>Секція 2</b>		<b>Марія Клименко</b> Типологія жіночих архетипів у творчості Олександра Архипенка.....	84
<b>Ганна Андрес</b> Музеї при навчальних закладах. Історія питання та значення в освітньому процесі.....	59	<b>Олена Ковальчук</b> Сценографічний всесвіт Євгена Лисика.....	85

<b>Остап Ковальчук</b> Проблематика залучення неофіційних та недокументованих джерел для вивчення теми художньої освіти в академічному середовищі НАОМА другої половини 20 століття.....	86
<b>Наталія Корчина</b> Проекти Ади Рибачук та Володимира Мельниченка на закритий конкурс 1965–66-х років, присвячені жертвам трагедії в Бабиному Яру.....	87
<b>Наталія Кукіль</b> Флоромозаїки Григорія Синиці в інтер'єрі заводського приміщення.....	89
<b>Євген Купрієнко</b> Літературні образи М.В. Гоголя в графічній інтерпретації Георгія і Сергія Якутовичів.....	90
<b>В'ячеслав Лабзін</b> Темпоральна, релятивна та функціональна точки зору на поняття “Sacrum” і “Profanum”.....	91
<b>Ольга Лагутенко</b> Участь художників авангарду у монументальній пропаганді в Києві та Харкові пореволюційної доби.....	93
<b>Оксана Ламонова</b> Графічні серії Юлії Майстренко-Вакуленко «Храми України» та «Дерев'яні церкви України».....	94
<b>Катерина Левченко</b> Молоді митці: до постановки проблеми .....	96
<b>Альона Летяга</b> Нормативність як чинник формування сучасним дизайнером естетично досконалого середовища в Україні.....	97
<b>Наталія Лісова</b> Ленд-арт як спосіб формотворення в роботах Сергія Якуніна.....	98
<b>Анна Луговська</b> PinchukArtCentre як приклад функціонування інституції західної моделі в українських реаліях .....	99
<b>Сергій Луць</b> Особливості передумов поступу авторського ювелірного мистецтва України на межі 20–21 століть.....	100
<b>Юлія Майстренко-Вакуленко</b> Рисунок Володимира Дев'ятніна: на перетині ілюстрації та сценографічного ескізу.....	101
<b>Мар'яна Максимів</b> Натюрморт у творчості Маргіти Сельської: формальні пошуки та стилістичні особливості.....	103
<b>Марія Мануйленко</b> Плакат в графічному мистецтві Харкова 20–21 ст.....	104
<b>Кетевані Маркарова</b> Новаторство у творчості Івана Кавалерідзе.....	105
<b>Андрій Марковський</b> Аналоги радянського конструктивізму та архітектури міжвоєнної Італії.....	106
<b>Надія Марченко</b> Проблеми розвитку української графічної літератури 20–21 ст.....	107
<b>Надія Мельничук</b> Виставка творів В.І. Гуріна в Національному музеї «Київська картинна галерея».....	108

<b>Майкл Д. Мерфі</b> Візуальний лібертінаж у творчості Т. Шевченка.....	109
<b>Валентина Молинь</b> Відділ монументально-декоративного живопису у Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.....	110
<b>Вікторія Найдено</b> Розвиток художнього життя Харкова на межі 20 і 21 ст.....	112
<b>Петро Нестеренко</b> Реставрований час (здобутки київського видавництва).....	113
<b>Андрій Нікітін</b> Ювілейна виставка професора Віктора Олексійовича Сухенка.....	114
<b>Юрій Новачинський</b> Каталог до 5-річчя галереї ЛНАМ: офлайн та онлайн версії.....	116
<b>Михайло Новіков</b> Поєднання «AR» та образотворчого мистецтва в виставковому просторі.....	117
<b>Олексій Овчаренко</b> Теорія циклічного розвитку мистецтва на її сучасному етапі.....	118
<b>Олена Озірна</b> Системи управління колекціями та стандарти. Нові можливості для дослідників.....	120
<b>Анастасія Олексій</b> Вплив художників-нонконформістів на діяльність художніх об'єднань Ужгорода в 1990-х роках.....	122
<b>Тетяна Осецька</b> Розвиток художньої промисловості в 60-80-х роках 20 століття.....	123
<b>Іван Очеретенко</b> Хромолітографічні плакати, поліграфічні картки та обгортки з рекламою перших польотів на аеропланах у першому десятиріччі 20 ст.....	124
<b>Тетяна Павлова</b> Класичні мотиви у живописі Віталія Куликова 1990-х рр.....	125
<b>Єлизавета Пандирєва</b> Архітектоніка каліграфіті, рисованого шрифту та графіті у візуальному середовищі міста.....	126
<b>Сергій Папета</b> Михайло Глейзер.....	127
<b>Ірина Паур</b> Пам'яткоохоронна діяльність Володимира Гаєнмейстера: за матеріалами поштових листівок 1920-х рр.....	129
<b>Юлія Петрова</b> Які вони українські митці та їх мистецтво?.....	130
<b>Роман Петрук</b> Творча особистість професора Віри Іванівни Барінової-Кулеби.....	131
<b>Іван Пилипенко</b> Педагогічна діяльність Іллі Штільмана.....	132
<b>Алла Поліщук</b> Образ українців у живописі київських художників-традиціоналістів наприкінці 20 ст. ....	133

<b>Поліна Попіль</b> Особливості образної мови Бориса Негоди на прикладі триптиха «Метаморфози».....	135
<b>Вікторія Порплиця</b> Творча і реставраційна діяльність Діонісія Шолдри на базі Тернопільського обласного художнього музею .....	136
<b>Анна Постранська</b> Пейзажні мотиви у творчості івано-франківського митця Михайла Дейнеги.....	137
<b>Інна Прокопчук</b> Урбаністичні сюжети в мистецтві українського авангарду.....	138
<b>Ольга Рафальська</b> Повітряна перспектива у творчості Володимира Сидорука.....	139
<b>Ганна Решетньова</b> О. Гансен та О. Губчевський. Фотографії, як джерело інформації у пошуковій роботі дослідника.....	141
<b>Олеся Рибченко</b> «Молодий театр» як перший осередок втілення нових ідей сценографії.....	142
<b>Михайло Селівачов</b> Поліонімія / синонімія «наївного мистецтва».....	143
<b>Алла Селютина</b> Графіка А. Рыбачук, В. Мельниченко и И. Остафийчука в собрании Белгородского художественного музея.....	144
<b>Людмила Сержант</b> Українська промислова порцеляна 1950-х–1960-х років: стилістичне переосмислення на засадах функціоналізму.....	145
<b>Галина Скляренко</b> Українське мистецтво другої половини 20 століття: індивідуальні авторські шляхи .....	146
<b>Марія Скоблікова</b> Образ батьків у творчості Василя Гуріна.....	147
<b>Леся Скоромна</b> Архітектурна керамопластика у творчості О. Грудзинської 1950-х рр.....	148
<b>Олесь Соловей</b> Вплив М. Стороженка на формування молодих художників-монументалістів 1970 -1990 років.....	150
<b>Катерина Станіславська</b> Етико-естетичні принципи викладання сучасного мистецтва.....	151
<b>Оксана Сторчай</b> Одеська живописна школа: матеріали до творчого життєпису Бориса Егіза.....	153
<b>Марина Стрельцова</b> Художньо-образні та формотворчі тенденції сучасної української скульптури (на матеріалі виставок «3D. Sculpture Vector») .....	155
<b>Наталя Тимошенко</b> Ідейно-образне наслідування живопису М. Пимоненка в народній картині першої третини 20 століття.....	156
<b>Марія Томашевська</b> Питання дослідження українського мистецтва доби тоталітаризму.....	157
<b>Олеся Томенко</b> Мовленнєва компетентність в сучасній художній освіті в умовах дистанційної комунікації.....	159
<b>Євгенія Федюн</b> Натюрморти 1960-1970-х років з фондів Харківського художньо-промислового інституту (ХХПІ).....	160

<b>Галина Хорунжа</b> “Твори зі спадщини А. М. Іванової”: графічні роботи Михайла Лезвієва з колекції ЛНГМ ім. Б. Возницького.....	161
<b>Олександр Храпачов</b> Роль творчих симпозиумів у формуванні художника.....	162
<b>Катерина Цигикало</b> Факти, що вплинули на становлення скульптурної школи в Україні 1920-х рр.....	164
<b>Галина Цюпрі</b> Своєрідність та значущість таланту скульптора Михайла Грицюка.....	165
<b>Анна Чейпеш</b> Тема квітів у творчості Е. Кондратовича .....	166
<b>Валентина Чечик</b> Про одеський період художника Едуарда Криммера.....	167
<b>Микита Шеремет</b> Тематика Карпат у творчості Олександра Губарева.....	168
<b>Катерина Шиман</b> Художня форма у віртуальній реальності.....	170
<b>Дарина Якимова</b> Проблеми дослідження сучасного мистецтва в Україні.....	171
<b>Антоніна Яременко</b> Характеристика живописної манери сучасного українського художника Ігоря Івановича Губського.....	172
<b>Секція 3</b>	175
<b>Наталія Андрущенко</b> Символіка пейзажної композиції на ширме коромандельського лака из собрания ОММЛК им. А. Блещунова.....	175
<b>Ірина Бальмелі</b> Музей MASI в місті Лугано (Швейцарія) .....	176
<b>Наталія Бенях</b> Монументальне скло в середовищі кінця 20 – початку 21 ст.: теоретичний та термінологічний аспект.....	177
<b>Чжан Біюнь (Zhang Biyun)</b> До питання застосування каліграфії у мистецькій освіті в якості фахової та допоміжної дисципліни, вивчення її терапевтичного впливу на психічне здоров'я.....	179
<b>Олена Боримська</b> Виставковий проєкт «Обрані часом» як приклад експонування колекції портретного мистецтва Національного музею «Київська картинна галерея».....	180
<b>Ольга Буднікова</b> Взаємозв'язок оператора та художника-постановника в ігровому кіно (на прикладі фільмів П. Грінюєя “Таємниці “Нічної варті” та Р. Руїса “Клімт”).....	182
<b>Олександра Варбанець</b> Поняття пасеїзму у поглядах на мистецтво Олександра Бенуа .....	183
<b>Наталія Василюшина</b> Вплив літератури на формування портретного жанру у французькому живопису епохи романтизму (“Автопортрет в образі Гамлета” Е. Делакруа).....	184
<b>Веніамін Вершинін</b> , Екологічне осмислення символізму традиційного китайського живопису.....	186

<b>Алла Гаврилюк</b> Символізм у поезії й живопису: В'ячеслав Іванов і Мікалоюс Чурльоніс.....	187.
<b>Валерія Горбачова</b> Амріта Шер-Гіл – представниця індійського фемінізму в мистецтві.....	188.
<b>Олександра Калініченко</b> Хронотоп у творах “Товія і три ангели” Яцека Мальчевського зі збірки ЛНГМ ім. Б. Візницького.....	189.
<b>Нажет Карім</b> Вплив каліграфічного оздоблення Купола Скелі на творчість сучасного палестинського художника Камал Буллата.....	190.
<b>Людмила Лисенко</b> Чи був художник В.П. Ламах (1925–1978) модерністом?.....	191.
<b>Сяо Ло</b> Академія живописи Ганьсу и ее историческая миссия.....	193.
<b>Руслан Лубинський</b> Проблематика атрибуції в північноєвропейському живописі 15 століття: джерелознавчі та техніко-технологічні аспекти.....	194.
<b>Мінсюань Лю</b> Образи старого Китаю в міських пейзажах художника Ден Анке.....	195.
<b>Фань Лю</b> Гірські олійні пейзажі в творчості художника Ян Чжанхе.....	196.
<b>Андрій Пучков</b> Втілення принципу войовничості в скульптурах давньоеллінських божеств.....	198.
<b>Марина Русяєва</b> М. І. Ростовцев та його погляди на еліно-скіфське мистецтво.....	199.
<b>Олена Сом-Сердюкова</b> Мистецький образ Норвегії: до питання фіксації культурного ландшафту.....	200.
<b>Чжунянь Тан</b> Історичні факти нефритової культури Китаю.....	202.
<b>Алексей Титаренко</b> К чему приводит внимательное рассматривание одной фрески Беноццо Гоццолі.....	203.
<b>Ітін У</b> Образ дитини в сучасному олійному живописі Китаю (на матеріалі виставки олійного живопису 2015 року в Пекіні).....	204.
<b>Соломія Чучук</b> Мистецтво каліграфії як основа комерційної знакової системи міст Китаю.....	205.
<b>Ірина Шабля</b> Роль, місце та значення пейзажу у творчості митців (на прикладі робіт зі збірки ЛНГМ ім. Б. Возницького).....	207.
<b>Олена Шостак</b> Концепція виставки «Меланхолія вічних споруд. До 300-річчя від дня народження Піранезі».....	208.
<b>Олена Щербатюк</b> Варіативність інтерпретацій класичної спадщини в мистецтві нових медіа.....	209.
<b>Олена Якимова</b> Витоки архітектури та скульптури бруталізму (на прикладі монументальних комплексів соціалістичної Югославії).....	211.

<b>Анотації до нових мистецтвознавчих видань</b>	
Автопортрет з яблуком. Є. Котляр. Харків. 2019.....	213.
Голубець О.М. Магія третього виміру. Львів. 2020.....	213.
Дар Василя Щавинського. О. Живкова. Київ. 2020.....	216.
Джулай В.В. Искусство Древней Греции. Київ. 2019.....	216.
Анатолій Калитко. Живопис. В. Молинь. Львів. 2020.....	217.
Комарницький Андрій, Зятік Богдан. Святині Княжої України. Львів. 2019.....	217.
Кролевецькі рушники XIX – початку XX століть. І.В. Яніна. Суми. 2019.....	218.
Ламах В. Книги схем. Київ. 2020.....	219.
Петро Левченко і Путивль. С. Побожій. Суми. 2018.....	220.
Михайлова Р.Д. Брама у просторі і часі. Київ. 2020.....	221.
Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація. Київ, 2019.....	221.
Валентина Дмитрівна Молинь: Бібліографічний покажчик. Косів. 2020.....	222.
Мрії та долі. Г. Алавердова. Київ. 2019.....	222.
Наука. Студії. Освіта. Київ. 2020.....	223.
Павельчук І. На перехресті модерну. Київ. 2019.....	224.
Павельчук І. Постімпресіонізм в українському живописі XX століття. Київ. 2019.....	224.
Пучков О.А. Рецензія на книгу І. Павельчук.....	225.
Павельчук І. Федір Кричевський. Київ. 2019.....	226.
Мирослав Радиш. Художнє дерево. В. Молинь. Львів. 2019.....	226.
Станіславська К. І. Мистецькі форми сучасної видовищної культури. Київ. 2020.....	227.
Станкевич М. Етноестетика. Львів. 2020.....	228.
Катерина Романівна Сусак: Бібліографічний покажчик. Косів. 2019.....	228.
Сценографія. Пошуки власної естетики. О.В. Ковальчук. Київ. 2019.....	228.
Сценографічна практика у просторі XX століття. О.В. Ковальчук. Київ. 2019.....	229.
Традиційна культура українців. Львів. 2019.....	230.
«Які ж гарні шатра твої, Якове...». М. Кушнір, Є. Котляр, А. Ямчук. Чернівці-Київ. 2016.....	230.

---

**Восьмі Платонівські читання.**  
Тези доповідей Міжнародної наукової конференції.  
Київ. 2021

Координатор проєкту, упорядник тексту, автор вступного слова:  
кандидат мистецтвознавства Л.О. Лисенко  
Редагування О.М. Харченко  
Макетування І.М. Дудник  
Скрін-шоти О.В. Озірна  
Надруковано в СПД Чалчинська Н.В., 2021

Підписано до друку: Формат: 60x84 1/16 Папір  
Друк офсетний. Наклад 100 пр.

---