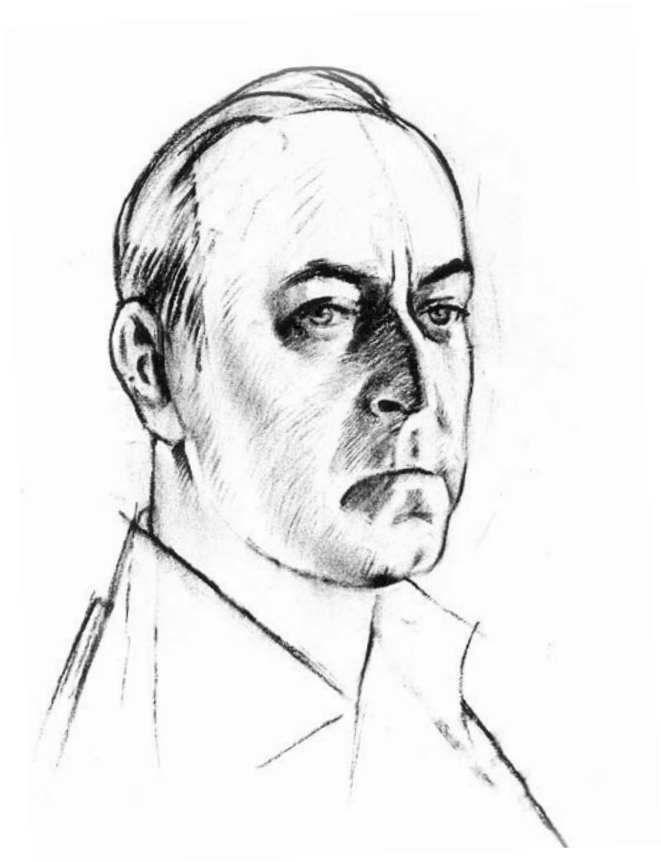


Платонівські читання

2018



Анатолій Білецький

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

Міністерство культури України
Національна академія образотворчого мистецтва
і архітектури

Шості
Платонівські
читання

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА
ПЛАТОНА БІЛЕЦЬКОГО
(1922–1998)

присвячені 20-річчю від дня
смерті П.О. Білецького

Тези доповідей
Міжнародної наукової
конференції

Київ
2019

УДК 7.072.2(477)(06)

ББК 85.10(4Укр) 0

Д 76

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

Шості Платонівські читання. Тези доповідей

д76 Міжнародної наукової конференції. – К., 2019. – 196 с., іл.

ISBN

Матеріали Шостих Платонівських читань, присвячених видатному мистецтвознавцю, лауреату Національної премії України ім. Т. Шевченка, що відбулися 24 листопада 2018 року в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Проблематика читань охоплює історію образотворчого мистецтва України від давнини до сучасності, а також Сходу і Заходу; методику викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах, інструментарій мистецтвознавця, проблеми сучасної художньої освіти. Учасниками читань були викладачі, співробітники, аспіранти, студенти НАОМА, викладачі, аспіранти, здобувачі, студенти, мистецтвознавці, наук. співробітники з художніх і педагогічних ВУЗів, науково-дослідних інститутів, художніх музеїв і заповідників, бібліотек України (Галича, Запоріжжя, Кам'янець-Подільського, Києва, Кременчука, Львова, Мелітополя, Одеси, Харкова), Китаю.

УДК 7.072.2(477)(06)

ББК 85.10(4Укр) 0

ISBN

Доповідає
Людмила
Лисенко



Людмила
Семє-
нівна
Міляєва
та Андрій
Пучков



Доповідає
Остап Ковальчук



Вступне слово

Шості Платонівські читання 2018 року присвячені 20-річчю від дня смерті Платона Олександровича Білецького (1922–1998). Несподіваним подарунком для нас стала пропозиція старшого викладача кафедри техніки та реставрації творів образотворчого мистецтва НАОМА Олександра Вільовича Віслободова зробити виставку дев'яти відреставрованих живописних робіт П. О. Білецького із сімейного зібрання в кабінеті мистецтва. Ця робота у якості літньої практики продовжувалася під керівництвом двох викладачів (О.В. Віслободова і Володимира Васильовича Люша) з 2011 по 2018 рр. Виставка тривала протягом кількох тижнів. На третій і четвертій обкладинках нашого видання ми розмістили фото загальної експозиції і репродукції цих робіт. Виступ О. Віслободова на пленарному засіданні включено до матеріалів 2 секції.

Платонівські читання цього року відзначені зростанням активності творчої громади до нашого проекту. Видання, що ви тримаєте в руках, представляє тези 172 учасників (це на 39 позицій більше, ніж минулого року). Серед них – наші постійні представники художніх вузів, наукових інституцій, художніх музеїв та заповідників з Києва (94 учасника); з Харкова (27); зі Львова (20); з Одеси (12). Вперше у Платонівських читаннях прийняли участь викладачі, аспіранти і студенти з

Вступне слово

КДАДПМіД ім. М. Бойчука, Кам'янець-Подільського нац. університету ім. І. Огієнка; Кременчуцького нац. університету ім. М. Остроградського; Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького; Хортицької нац. навчально-реабілітаційної академії; Українського гуманітарного ліцею КНУ ім. Т. Шевченка; Інституту культурології НАМУ; Львівської нац. наукової бібліотеки ім. В. Стефаника; Нац. заповідника «Давній Галич». Проблематика 49 очних виступів охоплювала широкий спектр проблем сучасного мистецтвознавства від давнини до сьогодення. Виступ на пленарному засіданні доктора мистецтвознавства, професора Л.С. Міляєвої ще раз звернув увагу наукової спільноти на необхідність уважного вивчення проблематики українського бароко, що тісно пов'язана із загальними процесами західної культури. «...Чи правомірно до визначення бароко додавати епітет «українське»? Це полемічне запитання викликає необхідність окремого обговорення і нових розвідок, так само, як і проблема дослідження оказонального мистецтва в історії української культури. Другий пленарний виступ професора НАОМА А. О. Пучкова було присвячено його нещодавно виданій книзі під назвою «Між навігаційними щоглами. Профілі українських мистецтвознавців» (Київ: Дух і літера, 2018), презентація якої відбулася 23 листопада в «Книгарні Є». До книжки потрапили імена мистецтвознавців, які відомі працями з теорії архітектури: Адріан Прахов, Григорій Павлуцький, Григорій Логвин, Володимир Ясієвич, Абрам Мардер. За висловом автора «профілі особи підкреслює анфас характеру». Це п'ята книга серії «Постаті культури», що видає «Дух і літера». Попередні чотири були присвячені філософові Григорію Сковороді, перекладачеві Миколі Лукашу, письменникові Віктору Некрасову і поетові Миколі Зерову. Але найбільш дискусійним виявився останній виступ пленарної програми – проректора з наукової роботи О. В. Ковальчука, присвячений перспективам художньої освіти в стінах НАОМА, що торік відзначила свій столітній ювілей. Чи є шанс у нашої академії зберегти фундаментальні традиції художньої академічної освіти, не здати позиції на користь мейнстріму? На наше переконання категорично неможливо підмінити творчість – креативністю, обмежити роль Учителя в справі виховання особистості майбутнього художника і залишити студента на самоті зі своїми креативними фантазіями та Інтернетом. На користь такої думки висловилися численні учасники Платонівських читань. Не випадково монументальній постаті Миколи Андрійовича Стороженка (1928–2015) було присвячено три доповіді – мистецтвознавця Валентини Єфремової, вихованця майстерні сакрального живопису Романа Петрука і доцента кафедри живопису і композиції Олеса Солов'я. Напередодні нашої конференції у виставковій залі НАОМА протягом листопада тривала вражаюча своїм драматизмом, високим професіоналізмом, складним композиційним мисленням виставка майстерні монументального живопису і храмової культури імені Миколи Стороженка, наочно демонструючи глибинну роботу Майстра-педагога, який виховує молодь самим прикладом своєї мужньої творчості, громадянською позицією, безкомпромісністю і наполегливою щоденною працею. В тезах старшого викладача кафедри дизайну Хортицької нац. академії Світлани Петрашиної звучить слушна думка, що майстерність художника досягається невпинними штудіями під керівництвом учителя – саме для цього й існує академічна освіта. Студентам образотворчого мистецтва необхідна постійна робота з природою в майстерні. Студент навчається у природі, у вчителя

(бажано, і кількох вчителів з різними школами) і своїх однокурсників. Тема історії нашої професійної освіти та її сучасного педагогічного досвіду звучала в доповідях Ганни Андрес, Лади Наконечної, Юлії Майстренко-Вакуленко, Віктора Кириченка (НАОМА), Євгенії Федюн (ХДАДМ), Дмитра Величка, Наталі Лози, Ольги Смичковської, Наталії Кубриш (Одеса), Анатолія Жука (ЛНАМ). Вона продовжилася і у повідомленнях, присвячених дисципліні кольорознавство і знайшла різні підходи: через роботу над натюрмортом у середовищі для виявлення світлотіньових відношень (доцент Людмила Горбатенко, ХДАДМ); знаходження живої єдності кольору в природі і в живописі, його «земну» і «небесну» складові, що демонструється у віртуальній моделі «Колірного дерева», створеної старшим викладачем Олексієм Васильєвим (НАОМА); твердження (з посиланням на Вітрувія), що поняття «видимий образ», «бачення», «природне зорове сприйняття» завжди будуть означати результат спільної роботи системи «око+мозок», а не одного лише ока (аспірант Анна Гордієнко, НАОМА); через раціональний підхід у використанні кольорів у промисловості і поліграфічному друку. Світові стандарти за каталогами пропонують понад 3,5 тисяч відтінків кольорів (ст. викладач Олег Яремчук, КНУКіМ). Дизайнерська складова нашої освіти також активно висвітлюється в тезах конференції: йдеться і про дизайн гутного скла, сучасного одягу, музейного інтер'єру, необхідність створення інтерактивних публічних просторів для жителів міста, використання інформаційно-комунікаційних технологій, 3D об'єкти і векторну графіку. Наукова і студентська спільнота знайде корисну інформацію про використання наукометричних засобів через спеціалізований платформи в Інтернеті (ст. викладач Наталія Бенях, ЛНАМ), адреси спеціалізованих он-лайн енциклопедичних видань для отримання доступу до зображень художніх робіт високої якості і переконається у необхідності створення он-лайн каталогів випускників кожної кафедри художнього вузу (аспірант Юрій Новачинський, ЛНАМ).

Серед важливих тем Читань відзначимо розвідки щодо радянської спадщини, якій, на жаль, приділяється мало уваги у нашому професійному колі. Цікаві питання про колекцію українського радянського мистецтва у Національному музеї у Львові, збереження музею-майстерні Знобів-Голембівських у Києві, монументальної творчості Миколи Обезюка, а також долі монументів Балканського регіону другої половини 20 ст. поставлені у доповідях Тетяни Вуєвої, Кетевані Маркарової, Ганни Снітко, Галина Хорунжа (2 секція), Олени Якимової (3 секція).

На сам кінець наведемо кілька цифр. В Шостих Платонівських читання прийняло участь: 7 докторів мистецтвознавства, 34 кандидата наук, 66 аспірантів, серед них – 6 з Китаю, які навчаються у Києві і Харкові, 27 студентів магістратури і бакалаврату. Всім учасникам наша щира подяка за наукову активність, небайдужість до постановки і дослідження складних проблем мистецтвознавчої науки, бажання ділитися своїми знахідками, розвідками і радістю від самого процесу творчого пошуку. Запрошуємо до участі у нашому щорічному проекті. **30 листопада 2019 року** відбудуться Сьомі Платонівські читання, присвячені 60-річчю факультету теорії та історії мистецтва НАОМА. Потенційних учасників повідомляємо про створення сайту Платонівських читань **platonconference.kiev.ua**, де розміщено матеріали попередніх конференцій, фотоархів і контакти (дизайн – випускника ФТІМ НАОМА Олега Малова).

**Ігор Дудник,
Людмила Семенівна
Міляєва, Оксана
Широка**



**Ігор Ремізовський, Станіслав
Бушак, Олесь Соловей,
Олександра Шевлюга**



**Лариса Купчинська,
В'ячеслав Лабзін,
Алеся Скоромна,
Олексій Овчаренко,
Аліна Кондратюк**



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

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

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

Теоретичні і методичні засади вивчення українського бароко (виступ на пленарному засіданні)

Ключові слова: українське бароко, temento mori, vanitas, оказіональне мистецтво.

Попри те, що тема українського бароко наче докладно опрацьована, вона вимагає нового, більш ґрунтовного дослідження. Чому строкате за напрямками мистецтво Західної Європи 17 ст. все ж таки вважається єдиним стилем і яким чином це відбулося на мистецтві України, та чи правомірно до визначення стилю бароко додавати епітет «українське»?

Мистецтво Західної Європи 17 ст. – це звернення до посиленої емоційності: не навернення Св. Терези, а екстаз Терези у Лоренцо Берніні. Це відчули генії Мікеланджело Буонарроті та Мікеланджело Караваджо, котрі вже в кінці 16 ст. намалювали шляхи художньої виразності для наступних генерацій майстрів, серед яких інші генії 17 ст. віднашли багато нових художніх форм. Проте, ці форми підпорядковувалися глибокому філософському змісту, що приховувався в багатьох творах. В цьому змістові існувала певна інтрига між автором твору та глядачем. Тому допомагали символи і алегорії. Художники (можливо й глядач) користувалися специфічною енциклопедією – «Іконологією» Чезаре Рипа з гравірованими ілюстраціями. З початку 17 ст. вона перевидавалася різними європейськими мовами майже до кінця 18 ст.

Порівняння українського мистецтва останньої чверті 17 ст. і до 60-х рр. 18 ст. із західним мистецтвом ускладнюється тим, що воно було переважно сакральним (крім жанрів портрета і гравірованих панегириків-конклюдій). Втім, зміст його так само філософськи навантажений і

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

виражений амплітудою нових засобів художньої виразності, що не обмежувалися загально визнаним пафосом урочистості та декоративності.

Треба зважити на те, що західні і східні українські землі мали різні історичні умови. Це відповідним чином позначилося на стилістиці, але не на тенденціях та змістові. Барокове мистецтво не тільки концептуальне, але часто-густо драматичне. І в українському мистецтві кінця 17 ст. вже лунають теми *vanitas* (Бенкет Валтасара в стінописах 1678 р. церкви Св. Юра в м. Дрогобичі), а згодом – 1714 р. – рефлексії плинності життя в композиціях «Пори року», що супроводжують портрети ктиторів.

Якщо східні українські майстри керувалися премудрою наукою Києво-Могилянського колегіуму, то західні українські художники – здебільше творами відомих українських богословів і казнодіїв – Іоанікія Галятовського, Лазаря Барановича та інших.

Дуже мало вціліло ансамблів та іконостасів східної України. Але і Спасо-Преображенська церква в м. Великі Сорочинці (1734), і синхронний з нею за часом стінопис невеликої надбрамної церкви Св. Трійці Києво-Печерської лаври дають можливість побачити в обох ансамблях і концептуальність, і стилістичні засади західноєвропейського бароко.

У Сорочинцях – тема життя (вічність життя) і смерті включена вже в декор архітектури (з алюзіями античної міфології) та іконостасу, попри його динамічну композицію і урочисте різьблення можна прочитати тему життя, *memento mori* і *vanitas*.

Своєрідно вирішено тему божественного світла новими художніми типом бароковими засобами. Попри все богословське навантаження і в Сорочинцях, і в Троїцькій Надбрамній церкві КПЛ гордо звучить козацька тема. Бароко розкріпачило художника – в розписах дрогобицьких церков: Св. Юра і Воздвиження Чесного Хреста. Вони дозволили собі творчість на вільну тему («Помста Адама», 1678 р., церква Св. Юра), ілюстрування апокрифів, що не мали традиційної іконографії, звернення до краєвиду (величезний краєвид в ілюстрації життя Марії Єгипетської, 1675 р., в церкві Воздвиження Чесного Хреста), а згодом, в 1714 р., своєрідний пугівник-панораму «Гора Синай». Три краєвиди гір Синаю, Афону та київська гора з Андрієм Первозваним в Успенському соборі КПЛ з'являться трохи пізніше, в 1724 р.).

Темпераментною бароковою манерою з виразними живописними знахідками і сміливим богословським рішенням програм в іконостасі позначена творчість Івана Рутковича, в той час як у Йова Кондзелевича мало хто з мистецтвознавців помітив в іконах містичний струмінь.

Ми зупиняємося лише на кількох проблемах, які вимагають певної уваги.

В середині 18 ст. у Львові спостерігається розквіт монументальної скульптури, цілої школи, очолюваної видатним скульптором Йоганом

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

Георгієм Пінзелем (? – 1761–62). Висока фахова культура її представників не може з'явитися зненацька, вона, безумовно, мала підґрунтя. Спробуємо його визначити. Уважно пильнувала папська курія свої кордони на сході Речі Посполитої: в Галичині і на Волині. Контрреформація діяла у Львові дуже активно, судячи навіть по тому, скільки виникло там монастирів різних католицьких орденів. Але разом з тим до Львова прийшла і архітектура Риму. Невдовзі, після побудови архітекторами Джакомо делла Порто та Джакомо да Віньола церкви Іль-Джезу в Римі (1584), у Львові архітектор-єзуїт Джакомо Бріано будує її варіант – костел єзуїтів (1630) з монументальною скульптурою на фасаді.

1603 р. архітектор Карло Мадерно в Римі створює еталон барокової архітектури – церкву Санта-Сусанна, у Львові в 1644 р. закладається її копія – церква Матері Божої Громничої при монастирі кармеліток босих, яка через війни була збудована тільки 1693 р. за проектом італійського архітектора Джованні Баттиста Джизлені з монументальною скульптурою Андреаса Шванера на фасаді.

В першій половині 18 ст. у Львові (ще до приїзду Пінзеля) успішно працюють скульптори Конрад Кученрайтер та Томаш Гуттер. Відомий також скульптор М. Осінський вважається учнем Гуттера. З виникненням, а в 18 ст. утвердженням, греко-католицької конфесії ті самі скульптори працюють і на оздобленні костелів, ратуш, приватних кам'яниць і церков.

Як замовник, так і виконавець мали однакові смаки і це дозволило виховати Пінзелю цілу школу талановитих учнів, як М. та Я. Польовські, Севастіан Фесінгер та інші. Вони разом працювали і над оздобленням церкви Св. Юра (Пінзель і Фесінгер), і костелу Домініканців у Львові. Тому, природно, ці імена розглядаються і в історії українського мистецтва, і в *Historii sztuki polskiej*. Вплив львівської скульптури позначився на розвитку скульптури на Волині, і навіть православних церков Слобожанщини.

Зовсім незацепленою в історії українського мистецтва залишається тема оказіонального мистецтва (лише П. Жолтовський в одній публікації торкнувся його). Ця художня культура, головним чином 18 ст., не лишила пам'яток, але вона зафіксована багатьма гравюрами і розлогими текстами. Це типова барокова культура була розповсюджена і в західній Європі, і в Україні. Оказіональне мистецтво має зайняти своє місце в загальному процесі.

Вважаю неперевершеними праці П. О. Білецького, присвячені українському портретові, і тому на ньому не зупиняюся.



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

2. Анна Акридина, аспірант кафедри образотворчого мистецтва ЮНПУ ім. К. Д. Ушинського (науч. руков. О. А. Тарасенко)

Мотив предстояния святых в монументальных росписях храма-крещальни святого Вячеслава Чешского Одесской епархии

Ключевые слова: роспись храма-крещальни, мотив предстояния святых, Одесская епархия.

Камерный храм-крещальня св. мученика Вячеслава Чешского, расположенный на территории церкви св. Марии Магдалины в Одессе, был освящен в 2008 г. В монументальных росписях интерьера, созданных одесским иконописцем С. П. Бабиенко, главенствует мотив предстояния святых. Воплощению идеи приобщения крещаемого к соборности Церкви способствует фронтальное, реже трехчетвертное расположение фигур в полный рост. Благоукрашение храма начиналось с алтаря и иконостаса, дальнейшая программа росписей формировалась согласно пожеланиям донаторов: ряд святых на стенах основной части храма увеличивался по мере прибавления благодетелей. Подобранный подход к дополнению композиции применяется в создании семейных икон.

Важной задачей в убранстве церкви-крестильни являлось стилистическое и колористическое единение образов святых, живших в различные времена. В моделировке ликов и драпировок одежд доминирует византийская стилистика. В цветовом решении, основанном на звучном сочетании алых и изумрудных оттенков, прослеживается влияние икон новгородской школы. Колорит (избранный согласно пожеланию отца-настоятеля Вячеслава) направлен на создание приподнятого, торжественного настроения, соответствующего благодатной радости крещения. Орнаментация одежд избранных святых подчеркивает их прижизненный статус. Повышенная детализация в православной иконописи была свойственна периоду 16-17 вв.

Монументальные образы написаны акрилом на холсте методом лессировки. Просвечивающаяся белизна основы способствует сиянию красочного слоя. Приводя в пример творения Дионисия, Бабиенко отмечает, что «чем больше фреска, тем она должна быть воздушнее». Святые изображены на светло-синем фоне. «Голубец» традиционно относится к составным красителям с добавлением белил, о чем упомянуто в «Типике» (1599) епископа Нектария. «Поэземь» глубокого малахитового оттенка написана разнонаправленными мазками неравномерной плотности, что придает ей живость и тональное мерцание.

Изображения святых в храме-крещальне способствует молитвенному погружению в сакральное пространство, к переходу от чувственного восприятия к сверхчувственному.



3. Олександра Андріяш, студентка 2 курсу магістратури факультету образотворчого мистецтва і реставрації НАОМА (наук. керів. Т. Р. Тимченко)

Ікона «Стрітєння» з фондів Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів Стародавній»: дослідження під час реставрації

Ключові слова: ікона, живопис, реставрація, перемальовування, Стрітєння.

Ікона «Стрітєння» надійшла на реставрацію на кафедру техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА у 2017 р. з датуванням поч. 19 ст. Ікона написана на дерев'яній основі прямокутної форми розміром 69,8 x 53 x 2,5 см. По всій площині фарбового шару були присутні олійні перемальовування, які були вкриті шаром лаку, що деструктував, змутнів і втратив структуру і прозорість. Після проведення заходів з консервації виявився її справжній теплий колорит. Живопис – олійний, багаточаровий.

У досліджуваній іконі по центру зображений старець Симеон з Ісусом Христом на покритих руках, ліворуч – Йосиф з кліткою, нижче схилена на коліно Марія зі складеними в молитві руками, голова вкрита світло-блакитною тканиною. Праворуч пророкиця Анна з книгою в руках.

За стилістикою та колоритом спостерігається подібність твору до ікони «Стрітєння» І. Я. Вишнякова (1755); водночас вона нагадує голландський живопис, зокрема, твір пензля учня Рембрандта – Гербранда ван ден Екхоута. Таке поєднання не є випадковим, адже український іконопис, починаючи з 17 ст., відчував на собі вплив західноєвропейського живопису, з його реалістичним відтворенням світу. З іншого боку, у даній іконі міг проявитись вплив російського живопису 18 ст., адже у цей час художників за кошти з казни посилали у довготривалі відрядження за кордон; до Росії запрошувались іноземні художники. Крім того, поширювались гравюри, зроблені з робіт західних митців. Таким чином, обмінюючись досвідом, художники урізноманітнювали свої технічні прийоми, що вплинуло і на розвиток українського мистецтва. З іншого боку, ікона не могла бути створена художником з академічною освітою, з огляду на невисокий рівень майстерності. Отже, на основі аналізу стилістики та техніки, а також стану збереженості ікона «Стрітєння» фондів Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів Стародавній» може бути датована кінцем 18 – початком 19 ст.



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

Пересувні виставки В. Розвадовського в Київській губернії 1904 року

Ключові слова: В. Розвадовський, художні пересувні виставки, народна просвітницька діяльність.

В'ячеслав Костянтинович Розвадовський – український художник та культурний діяч, який зробив визначний внесок у популяризацію творів мистецтва серед найширших верств населення організацією пересувних художніх виставок, які проходили не тільки у великих містах чи містечках України, а й у віддалених селах.

В. Розвадовський закінчив Петербурзьку Академію мистецтв у 1900 році, отримавши звання художника за дипломні твори «На Україні» та «Жнива». Після переїзду до Кам'янця-Подільського у 1905 році створив рисувальні класи для незаможних дітей, де викладав рисунок для талановитої молоді.

Перші пересувні виставки пройшли у Київській, Подільській та Волинській губерніях. На них демонструвались твори з музею Імператора Олександра III, Ермітажу та галереї П. Третьякова. Були зроблені кольорові копії картин, зокрема, О. Лажечникова, К. Лемоха, О. Максимова, В. Розвадовського та ін.

Для організації виставок В. Розвадовський заручився підтримкою Академії мистецтв. Палатку виставки в Києві відвідав її віце-президент І. Толстой (1893), який у 1905–1906 роках був міністром народної освіти Російської імперії. Зупинялись виставки у початкових школах, садибах тих поміщиків, які дали на це свою згоду, на фабриках, заводах, на ярмарках у спеціально зведених для цієї мети палатках. Перший маршрут виставки розпочинався у Києві – відкриття планувалось на 30 травня у київському університеті, 13 червня на Куренівці, 17 червня на Печерську. Далі виставка прямувала через Васильків, Білу Церкву, Сквиру, Липовець, Немирів, Вінницю, Ямпіль, Могилів до Кам'янця-Подільського, зупиняючись у всіх тих селах, що лежали на шляху між цими містами. За вхід була призначена мінімальна плата, виключно для того, щоб покрити витрати на її організацію.

В передмові до каталогу є звернення до селян не соромитись питати у супроводжуючого виставку художника про те, як дивитися малюнки, що намальовано, яке значення має картина. Виставка користувалась значною популярністю, зокрема, у Гребінках її відвідало майже три тисячі людей. Це була справжня народна просвітницька діяльність, спрямована вже не на міщанське міське населення (виставки передвижників відбувались виключно у містах), а на селянські верстви населення.



5. Станіслав Бушак, мистецтвознавець

Козак Мамай – історичний персонаж та мистецький образ

Ключові слова: козак Мамай, народна картина, гайдамака, міфічний образ, легендарний герой.

В історії українського мистецтва особливе місце посідає народна картина «Козак Мамай», найдавніші варіанти якої датуються початком 18 ст. Вона зображує самотнього козака, котрий сидить на землі в характерній «східній» позі (зі схрещеними ногами) та грає на бандурі. Видатний дослідник цих творів Платон Білецький вважав, що така композиція вже існувала у 17 ст., а можливо й раніше. Надзвичайно популярним цей образ був у 19–20 ст. та продовжує бути і в нинішньому 21 ст. Причому, його зображують як народні митці, так і професійні художники в різноманітних мистецьких матеріалах і техніках (живопис, настінний розпис, графіка, монументальна та станкова скульптура, мозаїка, вітраж, gobelen, емаль, нумізMATика, медальєрика, екс-лібрис, сюжетна витинанка, промислова графіка) та стилях (народна картина, бароко, реалізм, символізм, футуризм). Наприкінці 19 ст. за всіма подібними картинами закріпилася узагальнююча назва «Козак Мамай», хоча на багатьох із них зафіксовані інші прізвища героя, часто – широковідомі в українській історії (Семен Палій, Максим Залізняка, Сава Чалий, кошовий Харко та ін.). За Платоном Білецьким (1960), національний мистецький образ козака Мамай виник внаслідок діяльності двох реальних козаків – учасників гайдамацького антипольського повстанського визвольного руху на правобережному Придніпров'ї середини 18 ст. Перший із них носив прізвище Мамай, а другий (Андрій Харченко) перейняв це прізвище на згадку про свого страченого поляками побратима (в 1750 р.), і також загинув подібним чином (у 1758 р.). На нинішній час нами встановлено понад 30 осіб, котрі носили прізвище Мамай, мали різні імена і були запорозькими козаками, свідчення про життя яких зафіксовані в низці історичних джерел 17 – 18 ст. Особливо багато цінної інформації принесла дослідникам публікація корпусу документів «Архіву Коша Нової Запорозької Січі» (виданий у 1994 – 2008 рр.), який охоплює унікальні документи 1713–1776 рр. В них ми знаходимо дані аж про 26 козаків Нової Запорозької Січі (1734–1775), котрі мали прізвище «Мамай», несли військову службу в різних куренях Війська Запорозького Низового, відомості про яких були занесені до козацьких реєстрів та документів. Таким чином, явище і механізм трансформації цілої низки реальних історичних осіб козацької доби в легендарний узагальнюючий та міфологізований образ «козака Мамай» – героя народних картин – продовжує залишатися загадковим історичним феноменом української культури.



**6. Катерина Вільховецька, аспірант КНУКіМ
(наук. керів. М. Р. Селівачов)**

Проблеми та перспективи сучасної художньої освіти у сфері церковного мистецтва

Ключові слова: церковне мистецтво, художня освіта, кваліфіковані спеціалісти, пошук нових рішень.

З кінця 1980-х років існує проблема, пов'язана зі зростанням потреби у церковному мистецтві, при дефіциті достатньої кількості кваліфікованих спеціалістів, щоб задовольнити цей попит дійсно якісним продуктом. Через переривання традиції освіти й передачі знань в цій галузі у радянські часи в храмовій архітектурі, стінописі й іконописі, створені впродовж останніх десятиліть об'єкти храмового мистецтва більш експериментальні, аніж впевнені й переконливі.

Сучасне українське сакральне мистецтво тяжіє до переважання нео-візантинізму, історичних реконструкцій й наслідувань, еkleктичних «букетів» ледь не з усіх попередніх часів. Одна з причин – період «учнівства», копіювання попередників задля вивчення базових принципів, заповнення прогалін у досвіді й знаннях. Свідоме та якісне проживання цього періоду важливе для розвитку церковного мистецтва в майбутньому.

Продовження давніх традицій, створення нового на базі старого, а не безкінечний повтор реміксів і каверів на основі мозаїк равенських храмів або Софії Константинопольської, фресок Діонісія з Ферапонтова монастиря або В. Васнецова з Володимирського собору Києва можливе спеціалістами, які у рівній мірі художники й богослови. Наразі, в Україні освіта або суто художня, без заглиблення у церковний контекст (у ВНЗ), або навпаки акцентує духовну сторону процесу (різноманітні іконописні школи та курси). В результаті церковним мистецтвом займаються впевнені сильні художники без розуміння його специфіки або воцерковлені аматори-любителі.

Визначальну роль у становленні художника-іконописця грає набуття досвіду під час роботи вже з реальними об'єктами після навчання, але сам напрямок руху задається саме учбовим закладом і викладачами. Вже зараз можна стверджувати формування нетотожних підходів до храмового мистецтва у студентів художніх академій Львова, Києва й Харкова.

Грунтовна різнобічна богословсько-художня освіта допомогла б уникнути витрачання часу на зatoryжні експерименти і посприяти ефективному пошукові нових мистецьких рішень храмових просторів та станкових іконописних образів.



**7. Катерина Давидова, аспірант кафедри дизайну та технологій
КНУКІМ (наук. керів. О. А. Крижанівський)**

Крихітні вікна в минуле: поштові листівки із колекції Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського

Ключові слова: вітальна листівка, художня листівка, митець, дизайн, стиль.

У фондах Полтавського краєзнавчого музею ім. В. Кричевського зберігається колекція привітальних листівок кінця 19 – початку 20 ст. Це здебільшого різдвяні та великодні листівки доби модерну. Серед них переважають «пасхальні» поздоровлення, що підтверджує особливий статус Великодніх свят. Комплекс поштових карток був придбаний у Миколи Пилиповича Бабенка у 1984 р. Серед них 17 листівок із великодніми посыланнями. Найстаріша датується 1907 р., а остання – 1915 р. На досліджуваних відкритих листах можна побачити два варіанти привітання: «Христось Воскресе!» і «Сь празникомъ Св. Пасхи». Вивчаючи написи на поштових картках можна сказати, що вони надруковані у Німеччині, але декілька експонатів мають австрійське та шведське походження. Поряд з великодніми значну групу складають різдвяні та новорічні художні листівки. Підгрупа «різдвяні та новорічні вітальні листівки кінця 19 – початку 20 ст.» складається з 33 одиниць. Проведений аналіз свідчить про переважання німецької продукції. Інші мають австрійське або австро-угорське, шведське та французьке походження. Листівки були видрукувані у Західній Європі та в Російській імперії.

Розглянемо колекцію великодніх листівок у кількості 1000 штук краєзнавця та колекціонера Петра Васильовича Яковенка. Видрукувані у Німеччині, Швеції, Франції, Польщі та Австро-Угорщині, вони вражають своєю яскравістю, неповторністю та неймовірною технікою виконання, несуть у собі відбиток часу та європейський контекст в українській культурі.



8. Наталія Дмитренко, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. Л. С. Міляєва)

Зародження та розвиток іконографії, семантики та стилю сюжету «Таємна вечеря» у візантійському мистецтві

Ключові слова: семантика, іконографія, «Таємна вечеря», Візантійська імперія.

Перші твори із сюжетом «Таємної вечері» тягнуть до римських, язичницьких зразків мистецтва античності. В них Христос представляє собою молодого безбородого юнака в тозі. Переважно, такі твори представлені фресковим живописом римських катакомб, таких, як катакомби Св. Каліста та Прісцилли.

Варто зауважити, що з точки зору запозичення іконографії «Таємна вечеря» є близькою до зображень ранньохристиянського «AGAPE MVSCE / MIS / MISCENOSIS», зразком яких є настінні зображення сюжету в катакомбах Петра та Марцеліна в Римі.

Запозичення зображення учнів Христа, які проводять трапезу лежачи, як в мозаїках Сан Аполлінарі Нуово в Равенні, можна побачити і в античних мозаїках з музею Бардо в Ель-Джем, Туніс.

Втілення сюжету у фресковому оформленні скельної церкви Св. Богородиці в Іваново, Болгарія (12–14 ст.) заслуговують особливої уваги з точки зору використання римських колон із левами, які можна порівняти з світильниками, зображеними в «Таємній вечері» Київського Псалтиря. А до останнього твору варто розглянути й Кодекс Россано, який наочно вказує на те, що римська традиція зображення апостолів лежачи під час Таємної вечері активно використовувалася в 6 ст. Або ж, Євангеліє Св. Августина, датоване так само 6 ст., відкриває одне з перших ранньовізантійських, але ж все ще «античних» зображень Христа в момент Таємної вечері.

Для більш детального простеження розвитку іконографії пропонується звернути увагу на фрески церкви Св. Петра в Отранто, Італія.

Отже, не зважаючи на той факт, що існує велика кількість праць стосовно конкретних хрестоматійних пам'яток, розглянутий ряд творів дає підстави вважати, що зародження та розвиток іконографії обраного сюжету потребує ґрунтовного опрацювання та уваги в контексті розвитку візантійського мистецтва. Зокрема, увагу в такому дослідженні необхідно приділити: розміщенню сюжету в творі, якщо він є частиною певної програми: фреска (обрання локації розміщення в просторі храму), мініатюра (яку частину тексту проілюстровано), а також питанню стосовно того, якими джерелами (синоптичними чи євангельськими) користувалися майстри при створенні зображення.



9. Ігор Дудник, магістр мистецтвознавства,
викладач кафедри ТІМ НАОМА

Шрифт, як структурний елемент української рукописної та стародрукованої книги 16–17 ст.

Ключові слова: шрифт, книжкова структура, рубрикація, заставка, заголовок, ініціал, колонтитул, стародрук, манускрипт.

Впродовж 16–17 ст. рукописна та друкована книга існували в Україні паралельно, і якщо перші друковані книги створювались за взірцем рукописних, то пізніше вже мав місце зворотній вплив – друкованої книги на рукописну. Виготовленням рукописної книги за доби середньовіччя займалися кілька окремих фахівців: одна особа (scriba) писала текст, інша (rubricator) – заголовки, ініціали та рисунки виконував illuminator.

Оправлялася рукописна книга, так само як і пізніше друкована, у дерев'яні дошки, обтягнуті шкірою. Титульного листа рукописна книга не знала, і оформленню початкової сторінки приділялася особлива увага. Провідним елементом в її композиції була ретельно і складно виконана заставка. Під заставкою, як правило, на сторінці книги вміщується заголовок, який з 14 ст. перетворюється на складне декоративне письмо – в'язь. В українській рукописній книзі поступово формується стандарт заголовкового комплексу, що складався з в'язі (перший рядок), другого рядка, написаного літерами більшого розміру та виділеного, як і перший, червоним кольором та ініціалу, яким починався основний текст. Більшість заголовків українських манускриптів 15–16 ст. мають саме такий вигляд – показовими прикладами подібного рішення є Євангелія з Перемишля (ЛНБ, МВ 23) та з Волині (ЦНБ АН України, ДА/37Л), де засобом виразності рубрикації стає саме графіка шрифту.

Перші друковані книги наслідували структуру та зовнішній вигляд рукописних, але поступово в стародруках з'являються й нові елементи: титульна шпальта, кінцівка, колонтитули, передмови, присвяти.

Логіка та виваженість в організації текстових елементів чітко простежується вже в українських друках 10–20-х рр. 17 ст. Однією з перших книг, де це проявилось, було львівське видання «Книги о святенництві» І. Злагоуста 1614 р.

Заголовок складається з чотирьох рядків, послідовно меншого, в'язеподібного шрифту. Нижче – назва розділу та підрозділу, фланкована складальними декоративними елементами. Блок основного тексту починається з орнаментального ініціала та шрифту більшого розміру в першому рядку. На берегах книги – коментарі, що набрані меншим, курсивним шрифтом, а також номер глави. Крім того, серед структурних елементів книги наявні колонцифри і колонтитули.

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

Відмінним від шрифту основного тексту надруковані панегіричні вірші на честь фундатора видання Олександра Балабана та автора книги Іоанна Златоуста. Типографічне оформлення цих сторінок відзначається як красивим курсивним шрифтом, так і пластикою складання рядків – виключкою, абзацними відступами, що надає віршам урочистий, панегіричний вигляд.

Складання текстів передмов та післямов, панегіриків та присвят шрифтом, відмінним від основного текстового шрифту книги, – характерна риса українських видань кінця 16 – першої половини 17 ст. Основний же текст книги складався шрифтом більшого розміру та, часто, прямишого накреслення, чим акцентувався його пріоритет. Іноді, серед масиву основного тексту робилися вставки дрібнішим шрифтом. Ці вставки носили підпорядкований до основного тексту характер, що можна наглядно спостерігати у багатьох українських виданнях, зокрема у київському «Анфологоні» 1619 р.

В друкованій книзі, на відміну від рукописної, саме шрифт стає інструментом структуризації книги, тим засобом виразності, який, вже з першого погляду, готує читача до сприйняття відповідної вербальної, текстової інформації.



10. Валерія Жосул, студентка 4 курсу кафедри ТІМ ХДАДМ (наук. керів. Л. Ю. Мельничук)

Нові публікації про Олександра Мурашка

Ключові слова: Олександр Мурашко, українське мистецтво кін. 19 – поч. 20 ст., засновники Української академії мистецтв.

Ім'я видатного українського митця Олександра Мурашка останні декілька років все частіше звучить у просторі сучасного мистецтвознавства. Свідченням цьому є й нові видання про мистця.

2016 року вперше видана книга спогадів та листів дружини художника Маргарити Мурашко «Ці десять років великого, глибокого щастя...»: Спогади М. Мурашко» (К.: ArtHuss, 2016). Блок спогадів Маргарити Августівни складається з двох рівних за обсягом, але різних за змістом і часовими межами текстів. Це не добірка окремих фактів, а чітко структурована та деталізована свідком послідовна фіксація того, що відбувалося у період від осені 1905 до смерті художника 26 травня 1919 року. Авторка зі стенографічною точністю задокументувала біографічні відомості, особливу увагу приділила подробицям загибелі художника, розуміючи їхню важливість для історії. У свій час безпосередні свідчен-

ня дружини (або її рукопис) використовували такі дослідники творчості Мурашка, як: Д. Антонович, М. Прахов, М. Бурачек, Ю. Михайлів, Л. Членова.

Наступного року з друку вийшла ще одна книга спогадів про О. Мурашка його учениці Тіни Омельченко «Знаєте, Тіно, я дуже люблю життя...» (К. : ArtHuss, 2017). На її записи спиралися М. Бурачек, Є. Кузьмін і М. Прахов, однак сучасні дослідники відкрили їх для себе лише 2001 р., а широка читацька аудиторія ознайомилась 2017 р. Це невеликий зошит з нотатками авторки про роки навчання у О. Мурашко. Вона записала й особисті розмови з митцем, в яких йшлося про відкриття першої в Україні академії мистецтв. Ці спогади цікаві для дослідження педагогічної діяльності художника, надають можливість з'ясувати особливості викладання рисунку й живопису в майстерні О. Мурашка, його погляди на розвиток мистецтва.



11. Варвара Зуєва, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. О. О. Рижова)

Монументальний живопис храму Святої Трійці Іонинського монастиря. Особливості іконографічної програми

Ключові слова: монументальний живопис, церква, іконографія, лаврська школа живопису, сакральне мистецтво.

Свято-Троїцька церква Іонинського монастиря є яскравою пам'яткою Скіївського сакрального мистецтва кінця 19 – початку 20 ст. Інтер'єр храму наслідує так званий «візантійський» стиль. Архітектура та живопис Свято-Троїцької церкви і досі не були окремою темою мистецтвознавчих досліджень.

Із залученням історичних, архівних і літературних джерел, іконографічного матеріалу, фактологічного опрацювання творів поглиблено наукові знання про живопис Свято-Троїцької церкви та зроблено ґрунтовне мистецтвознавче узагальнення стосовно однієї з найважливіших пам'яток київського сакрального мистецтва. Виконана атрибуція деяких композицій, виявлені особливості іконографічної програми, з'ясовані образотворчі та вербальні першоджерела розписів храму.

Інтер'єр Свято-Троїцької церкви містить оригінальні композиції «Перше явлення Божої Матері», «Друге явлення Божої Матері», «Благословення Антонія з Афона на подвиги до Києва», «Покарання анге-

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

лом Євагрія», які не мають аналогів серед київських пам'яток сакрального мистецтва.

Розпис храму виконаний учнями Лаврської живописної школи. Окремі композиції належать пензлю художника Зайцева та виконані у 1870-ті роки. Встановлено автора композиції, що зроблена у 1910-ті роки «Втеча до Єгипту», – Іван Золотов. Зафіксовано дати реставрації та реконструкції настінного живопису.

Ансамбль розписів Свято-Троїцького Іонинського храму належить до небагатьох збережених пам'яток сакрального мистецтва кінця 19 – початку 20 ст., виконаних в традиціях Лаврської живописної школи. В оформленні храму відзеркалилися ідейно-художні пошуки епохи, зокрема, численні спроби поєднання стилістики академічного і реалістичного живопису, модерну і «неовізантійського» стилю, що співзвучно мистецтву межі століть.



12. Ольга Коломієць, молодший науковий співробітник відділу наукової реставрації та консервації НКПІКЗ; Інна Олексюк, старший науковий співробітник фондів НКПІКЗ

Колекція хромолітографій з фондів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

Ключові слова: відділ графіки фондів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника; хромолітографія, друкарні, колекція «Зображення військової форми Російської армії 19 ст.».

Значну частину експонатів, що знаходяться в фондах Національно-Печерського історико-культурного заповідника, становить велика колекція творів графіки, виконаної в різних техніках. Це різцеві гравюри, літографії, меццо-тинто, хромолітографії. Про хромолітографія написано досить мало, і наша мета – більш детально висвітлити цю тему. Умовно, за тематикою зразки хромолітографії можна розділити на церковні і на світські. До першої категорії відносяться зображення Богородиць, святих, ілюстрації церковних календарів та різні інтерпретації «Види Києво-Печерської лаври». Більшість даних творів були виконані в друкарні Києво-Печерського монастиря, при Афонського-Свято-Іллінському скиті, у видавництві Г. Корчак-Новицького в Києві, в одеській друкарні Е. Фесенко. «Світську» ж хромолітографію представляють зображення військової форми всляких родів військ, що існували з середини 19 ст. в Російській армії. Тут і парадне обмундирування, і повсякденна стройова форма, в яку одягалися представники різних військових чинів. Трохи про

саму техніку хромолітографії. Це своєрідний спосіб друку з використанням декількох кольорів, як різновид літографії в кольорі. Приблизно з середини 19 ст. цей метод стає надзвичайно популярним. Справа в тому, що друк зображень з каменю виявилася процесом куди більш дешевим, ніж при використанні техніки офорту, і давала можливість випускати малюнки досить великими тиражами.



13. Агнія Колупаєва, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України

Тема ікони в сучасній львівській кераміці: спроба систематизації

Ключові слова: керамічна ікона, львівська кераміка, типологія, іконографія.

Наприкінці 1980-х рр. пробудження інтересу до ікони-атрибуту Церкви, виду сакрального мистецтва, типу кераміки (з візантійської, Княжої доби) є одним з виявів національно-культурного відродження в українській художній кераміці (Львів, Київ, Одеса, Косів, Опішне), мало вивченим у науці. У Львові актуалізація теми в мистецькому «андеграунді» доби тоталітаризму майолікові Розп'яття, образи Р. Петрука в приватних оселях, акцентує національні джерела у формі церковних атрибутів. Образи Г. Кічули, Н. Парфенюк (1988–1989) пов'язані з настінною пластикою, типовою для 1970–1980-х рр. (тарелі, пласти тощо). З поч. 1990-х ікона спорадично є у полі зору кількох поколінь митців. Серед них М. Савка-Качмар, Я. Шеремета, І. Франк, В. Бондарчук, С. Андрусів, О. Лесюк, Л. Магінська-Слободюк, І. Хода, І. Марко, Г. Друль, В. Здреник, скульптори за фахом П. Бондар, І. Брезвин.

У кераміці вирізняємо ікону та скульптуру, що набуває змісту ікони (під впливом католицької традиції). За призначенням – це авторські станкові твори; ікони, виконані на замовлення громади та зразки малосерійного виробництва, відомі серед продукції Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики (1990-х рр.), приватних майстерень (з 2000-х рр.), зумовлені суспільними запитами. З поч. 2000-х розрізнені твори виявляють традиційні групи (в інтер'єрі, екстер'єрі, ландшафті) та типи керамічної ікони (хатня, вівтарна, нацерковна, надпортальна тощо). В останні роки в кераміці іноді виконують ікони-стації Хресної дороги (відроджуваної у сакральних ландшафтах Української Греко-Католицької Церкви).

Ікони систематизуємо за технологічним різновидом (теракота, майоліка, шамот); техніками творення (рельєф, розпис, авторські техніки,

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

керамічна мозаїка, доповнення іншими матеріалами – скло, дерево, метал); стилістикою (наприклад, інспіровані академічною чи народною течіями в українському іконописі та пластиці); усталеною іконографією (Ісус Христос, Богородиця, ангели, святі), в якій простежуються основні типи української ікони, регіональні, локальні особливості іконопису, сакральної пластики західних регіонів України 19 – першої трет. 20 ст. За художнім змістом є репліки, творчі інтерпретації чудотворних ікон, оригінальні спроби індивідуального розв'язання теми, які поєднують богословське трактування священного образу з сучасною формою вислову, виходячи з арсеналу виражальних засобів кераміки, національних мистецьких традицій, нових технологій тощо.

Актуалізація ікони у львівській кераміці, що акцентує широке коло питань (повернення втрачених за тоталітаризму ділянок мистецтва, адаптація сучасних тенденцій, явище «нової кон'юнктури» та інших), є складовою розлогої проблематики як новітнього українського іконопису, так і національних підвалин сучасного церковного декоративного мистецтва.



14. Аліна Кондратюк, кандидат мистецтвознавства, начальник науково-дослідного відділу вивчення мистецької спадщини НКПІКЗ

Мученицький цикл у системі розписів церкви Спаса на Берестові 40-х рр. 17 ст.

Ключові слова: церква Спаса на Берестові, монументальний ансамбль, система розписів, Македонське Відродження, мученик, мученицький цикл.

Вмонументальному ансамблі церкви Спаса на Берестові 40-х рр. 17 ст. виявлено характерні риси й суперечності доби Петра Могили: інтер'єр храму набув рис псевдоготики, розписи виконано у традиції поствізантійського мистецтва, а в орнаменталіці виявлено ознаки стилю Пізнього Відродження. Притому особливості самої системи розпису, вибір основних тем і сюжетів багато в чому тяжіють до ще більш раннього періоду й презентують варіант храмової декорації, що склався за доби Македонського Відродження (9–11 ст.) – саме у цей час у мистецтві Візантії формується програма храмового розпису, що відзначається зумовленістю всіх елементів, і найважливішою засадою церковного мистецтва стає догматичне мислення. У створеній в київському храмі системі розписів виявлено основні аспекти еклесіології – ідею божественного встановлення Церкви та її вселенської єдності. В контексті діяльності Петра Могили з реформування

української православної церкви ці ідеї набули особливої актуальності і знайшли вираження, зокрема, в монументальному малярстві.

Характерною особливістю ансамблю церкви Спаса є розгорнутий мученицький цикл. Відповідно до візантійської традиції, простір стін і склепінь храму мав заповнюватися образами святих і зображеннями празників. Найчисельніша у київському храмі за кількістю група композицій – поодинокі постаті святих. Це пророки, ченці, апостоли, святителі, мученики. Мученицький цикл містить 21 фігуру і може бути зіставлений за кількістю композицій з циклом Страстей Христових. Переважна більшість зображених мучеників належить до раннього періоду християнської Церкви. Загалом, застосовані у храмі принципи візантійської системи розписів післяіконоборницької доби і сюжетний набір не виглядають як архаїзм і у могилянський період знову актуалізуються. Зі смертю святителя змінюється й ситуація в духовному житті України. З середини 17 ст. розвиток монументального малярства відбувається вже іншим шляхом.



15. Анна Коржева, викладач історії мистецтва і дизайну КЗ ЛОР ЛДКДУМ ім. І. Труша, молодший науковий співробітник науково-дослідного сектору ЛНАМ, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Ю. О. Бірюльов)

Типологічні особливості та стильова еволюція дитячих надгробків шляхетських родів на західно-українських землях 16– першої половини 17 ст.

Ключові слова: дитячі надгробки 16 – першої половини 17 ст., типологія, стильова еволюція.

Поява і поступове виокремлення дитячих надгробків у самостійну групу меморіальної пластики пов'язані з поширенням та адаптацією ренесансних гуманістичних ідей на західноукраїнських землях у першій чверті 16 ст. Передумовами розвитку дитячого меморіального портрету стали потреби створення візуальних свідчень значущості і матеріальної спроможності представників шляхетських родів, виразу батьківської любові й безмежного горя втрати нащадка.

Дитячі надгробки 16 – першої половини 17 ст. представляють, переважно, узагальнені образи без відтворення індивідуальних рис, що зумовлено як відсутністю портретних зображень померлих (посмертних масок, олійних і графічних робіт), так й реалізацією роботи у матеріалі через тривалий час після їхньої смерті. Виділяють дві групи дитячих ме-

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

моріальних пам'ятників: 1) самостійні дитячі надгробки, позначені поєднанням у пластично і ритмічно цілісній композиції оголеного (зрідка вкритого накидкою чи одягненого) дитячого тіла, прообразом якого у низці випадків слугували ренесансні путті, з атрибутами *vanitas* (черепом, перехрещеними кістками, лавровими вінками тощо); 2) дитячі надгробки, підпорядковані загальній концепції надгробків батьків (переважно матері).

До першої групи включаємо надгробок Кшиштофа Гербурта, виконаний бл. 1558 р. Джованні Марія Моска з Падуї, надгробок дітей Даниловичів, Каспара, Катерини та Ельжбети, створений бл. 1580-х рр. львів'янином Яковом Трвалим та дитячий надгробок Радзивіла (?), вірогідно, авторства учня Яна Пфістера Мельхіора Ерленберга з Вроцлава. До другої – надгробок Єжи Сенявського (помер у 1574 р.), що започаткував серію надгробків Сенявських, імовірно, авторства Германа ван Гутте з Аахена.

Особливістю дитячих надгробків 16 – першої половини 17 ст. стала еволюція від стилістики пізнього Ренесансу до маньєризму і раннього бароко, що засвідчують образно-формальна специфіка, скульптурний та орнаментальний декор, інскрипційні написи.



16. Євген Котляр, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри монументального живопису та ТІМ ХДАДМ

Галицька школа синагогального малярства: спроба реконструкції

Ключові слова: Галичина, синагогальне малярство, регіональна школа.

Східноєвропейська традиція розписів синагог складалась з багатьох регіональних центрів, які формувалися в ареалі домінуючих місцевих традицій: народних або професійних, зорієнтованих на провідних майстрів та художні школи. Основні тренди синагогальної декорації у Східній Галичині були пов'язані з впливом віденської школи декоративного живопису, на базі якої виник і львівській осередок. Здебільшого їхні вихованці й розписували синагоги наприкінці 19 – першої третини 20 ст. Стилістику галицької школи можна побачити у розписах синагоги «Цорі Гілад» у Львові. Хоча автентичний живопис 1936 р. був переписаний під час ремонту молитовної зали у 2006–2007 рр., можемо впевнено казати про повноту програми, іконографію та художню манеру, яка репрезентує локальну традицію. Автор розписів Максиміліан Кутель належав до кола майстерні братів Флек, які розписували божниці по всій Галичині і за-

лишили численні ескізи розписів синагог (у колекціях Музею етнографії та художнього промислу у Львові та Музею Ізраїлю в Єрусалимі), схожих за стилістикою до роботи Кутеля. Регіональний контекст доповнюють й залишки розписів синагоги Якуба Гланзера у Львові і Старої синагоги у Чорткові, повне розкриття яких з-під тиньку могло б дати уявлення про широту і варіативність всієї традиції. Доповнюючи це коло світлинами втрачених пам'яток стінопису з Жовкви, Дрогобича, Перемишля, Городка, Бурштину, Добромилія, Івано-Франківська тощо, можна стверджувати про панування східногалицької школи синагогального малярства, яка програмно ґрунтувалася на розписах місцевих дерев'яних синагог 18 – 19 ст. (Ходорів, Гвіздець, Кам'янка-Струмільова, Яблонів, Фельштин, Берездівці та ін.), але ансамблево й стилістично – на традиціях ілюзорної декорації троплей, що еkleктично поєднувала єврейську символіку з репрезентативною архітектурно-орнаментальною системою розписів палацово-храмових плафонів на теренах Австро-Угорщини.



17. Павло Кравчук, студент 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. О. О. Рижова)

Історіографія дослідження українського старообрядницького іконопису

Ключові слова: старообрядницька ікона, старообрядницьке мистецтво, класифікація, українська культура.

Попри широке побутування старообрядництва на території України, на сьогоднішній день іконописні традиції старообрядницьких центрів нашої держави залишаються малодослідженими.

Так, перші спроби вивчення української старообрядницької ікони були здійснені Е. Гусевою, яка досліджувала ікони, що зберігаються у храмах Одеської та Вінницької областей, а також с. Біла Криниця, під час експедицій до вказаних регіонів. Однак, у 1980-х рр. ця тема не набула підтримки та розвитку в експертному та науковому середовищі. В подальшому, вже за часів незалежності України, Ю. Горбуновим та Б. Херсонським опубліковано альбом «Липованская икона 18–20 веков», в якому висвітлюються особливості української старообрядницької ікони, вперше здійснюється її класифікація та виокремлення як гілки старообрядницького іконопису із власними прийомами та традиціями.

Окрім цього, Ю. Горбуновим опубліковано статтю «Старообрядческая иконопись юго-западной Украины и Бессарабии 19 – начала 20 веков», в якій досліджуються ікони, написані на території Одеської облас-

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

ті, розглядаються їхні стилістичні та техніко-технологічні особливості, а також сюжети, що користувались найбільшим шануванням серед місцевих старообрядців. Окрім зазначеного, автором робиться посилення та опосередковане порівняння з іконами таких старообрядницьких центрів як Ветка та Стародуб'я. Внесок у дослідження іконопису старообрядців-липован, здійснено також співробітником Інституту етнології та антропології РАН С. Ініковою у роботі «К вопросу о липованских иконах», де автор аналізує стан іконописання не лише старообрядців Одеської та Чернівецької областей України, а й таких країн як Молдова та Румунія. Водночас, основний акцент дослідження робиться не лише на дореволюційну, але й на сучасну ікону.

Як висновок, слід зазначити, що на відміну від традицій російсько-старообрядницького іконопису, українська старообрядницька ікона потребує подальшого вивчення та дослідження, адже наукові праці вітчизняних та іноземних дослідників окреслюють багатогранність вітчизняного сакрального мистецтва та підтверджують невід'ємність старообрядницької ікони від української культури.



18. Лариса Купчинська, кандидат мистецтвознавства, доцент, науковий співробітник Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника

Феліціан Лобеський і його дослідження портрету 17–18 ст. у храмах Львова

Ключові слова: Феліціан Лобеський, дослідник, художник, портрети, опис, копії.

Феліціан Лобеський народився у 1814 (1815) р. у м. Новий Вісьнич, навчався у Краківській школі образотворчого мистецтва, а згодом у Львівському університеті. У 1844 р. вступив до Віденської академії образотворчого мистецтва. До Львова повернувся через матеріальну скруту, співпрацював з багатьма відомими діячами краю. Тут він помер у 1859 р.

В історії української культури Ф. Лобеський відомий як дослідник мистецьких пам'яток західноукраїнських земель. До найвідоміших його праць належить публікація «Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa» (Львів, 1852–1855). Причиною її появи була відсутність опису ікон та інших станкових творів, які знаходилися у храмах Львова в першій половині 19 ст. У статті автор дав детальну характеристику в тому числі портретам 17–18 ст., які бачив в інтер'єрах церков і костелів міста, на коридорах монастирів, що діяли при них, відтворив при наяв-

ності напис, зафіксував дату появи або ж іншу важливу історичну ознаку, зазначив їхнє розташування.

Вивчаючи портрети, Ф. Лобеський звернув увагу на поганий стан їхнього збереження. Це спричинилося до виконання художником з них копій, яких сьогодні налічується 16 (1850–1851). Усі вони виконані на папері вугіллям і білилами. В їхній основі лежать твори 17–18 ст. із латинського собору Львова. У наступні роки митець планував виконати копії портретів з інших храмів міста і, навіть, околиць.

Дослідження діяльності Ф. Лобеського свідчить, що художник здійснив велику роботу для збереження мистецької спадщини 17–18 ст. Він підготував реєстр творів, який є вагомим базисом для дослідження мистецтва в цілому, і портретного живопису зокрема на західноукраїнських землях, залишив у копіях пам'ятки, окремі з яких сьогодні є втраченими.



19. Тетяна Куцир, магістр мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України

Опільське народне вбрання в акварелях 19 ст.

Ключові слова: Опілля, народний одяг, ансамбль народного вбрання, акварель, Ю. Глоговський, К. Келісінський, С. Путятницький, Ю. Коссак.

Важливе значення для вивчення народного вбрання Опілля мають акварельні малюнки 19 ст., у яких репрезентовано комплекси народного вбрання, окремі їх компоненти, варіативність декору, орнаменти оздоблення. У цьому контексті перш за все слід згадати опубліковані та неопубліковані досі акварелі Ю. Глоговського та К. Келісінського, виконані у 1820–1830 рр. На них зображені характерні типи селян та міщан із м. Львова, м. Городка, м. Галича, м. Бережан та їх околиць, а також із сіл Давидів, Наварія, Олеско. Їхній аналіз допомагає з'ясувати особливості тогочасного народного вбрання, варіативність поєднання у буденні, святковій та обрядовій ансамблі, характерний колорит та притаманні їм декоративні вирішення. Увагу привертає значний асортимент верхнього полотняного, сукняного та хутряного одягу, представлений в акварелях. З'ясуванню конструктивних особливостей допомагають зображення, виконані з різних ракурсів. Крім того, ці акварелі дають багатий матеріал для порівняння сільського вбрання із міським, а також дають змогу прослідкувати зміни, які відбулись у опільському народному вбранні впродовж 19 ст.

Серія малюнків С. Путятницького близька до творів Ю. Глоговського та К. Келісінського за часом створення (1840–1850 рр.), манерою ви-

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

конання, а також вибором об'єктів зображення. На збережених 72 акварелях та 8 рисунках, які походять з Галичини, детально відтворені конструктивні та художні особливості народного вбрання Опілля 19 ст. Важливе значення мають акварелі із м. Кам'янка-Бузька та його околиць, оскільки мешканці цієї території не зустрічались раніше у відомих творах образотворчого мистецтва.

Гравюри, обрані Я. Головацьким для праці «О народной одежде, убранстве русинов или руських в Галичине и северо-восточной Венгрии» та «Народныя песни Галицкой и Угорской Руси», були виконані з акварелей відомих художників, зокрема Ю. Коссака та А. Грабовського. Етнограф залишив детальні коментарі до них, описав окремі компоненти одягу з різних місцевостей, особливості святкового та буденного ансамблю вбрання. Окрім праць Головацького, гравюри Ю. Коссака були розміщені у «Образах Червоної Русі» В. Завадського.



20. В'ячеслав Лабзін, студент 2 курсу магістратури ФОН ФТІМ НАОМА (наук. керів. О. Ю. Ненашева)

Києво-Подільська Покровська церква та її відновлення у 1949–1960-х роках. Деякі нові факти

Ключові слова: Києво-Подільська Покровська церква, відновлення, реставрація.

Києво-Подільська Покровська церква, що збудована в 1766–1772 рр. КІ. Григоровичем-Барським, за час свого існування зазнала значних втрат та декількох відновлень. Значно потерпіла в наслідок київської пожежі 1811 р. Так перекриття між верхньою і нижньою частинами храму та його бані було зруйновано. Постраждав зовнішній і внутрішній вигляд пам'ятки. У другій декаді 19 ст. було відбудовано бані та інтер'єр храму, але міжповерхові склепіння відновлено не було. До західного фасаду прибудовано двоповерхову «теплу» церкву Іона-воїна, а з обох боків апсиди – прямокутні різниці та паламарню.

В першій половині 20 ст. церкву було зачинено, та храм значно занепадав. В наслідок розмивання й осідання фундаменту східного боку будівлі в стінах апсиди утворилися наскрізні отвори, було пошкоджено значну частину зовнішнього декору, дерев'яні конструкції бань та дахи опинилися в аварійному стані, втрачено більшу частину внутрішнього оздоблення.

У 1953–1960-х рр. завдяки клопотанням настоятеля отця О. Глаголева та старости храму О. Горбовського за кошти громади, проведено рес-

таврацію храму: було укріплено фундамент та відбудовано пошкоджені частини стіни апсиди, замінено дерев'яні конструкції бань та перекриття даху, відремонтовано зовнішні фасади. Проведено відновлення внутрішнього декору інтер'єрів: іконостаса, вівтарної частини, склепінь та настінного живопису. Живописні образи євангелістів для парусів центральної бані храму та запрестольний образ Покрови, всі на полотні, виконав І. С. Їжакевич. Живописні медальйони із зображеннями Христа Емануїла, Богоматері, Іоана Хрестителя та янголів серед орнаментів, як і орнаменти на підпружних арках, в конхах та на барабані центральної бані, виконані Л. І. Спаською. Її авторству належить також настінне зображення «Явлення Божої Матері на горі Почаївській», що підтверджено записами з сімейного архіву Глаголевих. Різьблений іконостас з живописом І. С. Їжакевича, Ф. І. Коновалюка та Л. І. Спаської, після закриття храму 1960 р., було демонтовано та передано до однієї з сільських церковних громад України.



**21. Ольга Лагутенко, доктор мистецтвознавства,
професор кафедри ТІМ НАОМА**

Вплив художньої школи Кракова на творчість Івана Труша

Ключові слова: І. Труш, Школа красних мистецтв у Кракові, Л. Вичулковський, Я. Станіславський, художня освіта.

Виставкові події осені 2018 року – проект «Краків. 1900-ті», присвячений мистецькому життю міста на межі 19–20 ст., розгорнутий у Національному художньому музеї Кракова, та виставка творів І. Труша у київській галереї «Ню-арт» – спонукали до роздумів над вказаною темою доповіді.

Як відомо, І. Труш вступив до краківської Школи красних мистецтв у 1891 р., тоді, коли цим закладом керував Ян Матейко. На той час провідним у Школі був історичний живопис. Матейко своєю творчістю романтично підносив минуле Польщі, прославляв могутні сили нації, привертая увагу до тієї історичної доби, коли Краків був столицею незалежної країни. Піететне ставлення визначного майстра до історії польського народу, його відданість ідеям національно-визвольного руху, ймовірно, стали тим підґрунтям, на якому зросла національна самосвідомість Івана Труша. Від молодих літ через все життя Труш проніс те відчуття громадської відповідальності художника, яке надихало його на потужну

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

суспільно-мистецьку працю. У краківській Школі Труш пройшов студії академічного малювання у Ізидора Яблонського, історичного живопису у Владислава Луцкевича, релігійного живопису у Юзефа Унежиского, історичного і побутового живопису у Леопольда Леффера. Після смерті Матейка (1893) Труш залишив Школу, у 1894 р. був вільним слухачем Віденської Академії, але потім знову повернувся до Кракова, де новим його вчителем у реорганізованій Школі став Леон Вичулковський, згодом – Ян Станіславський.

Л. Вичулковський був відомим майстром портрету, власне того жанру, що стане провідним у творчості І. Труша. Від своїх вчителів молодий художник перейняв і захоплення пейзажним живописом. Жанрові картини Л. Вичулковського і пейзажі Я. Станіславського написані на пленері, в них відчутні впливи французького імпресіонізму, але разом з тим в творах помітне тяжіння до збереження цілісності, до узагальнення пластичного мотиву, до вагомості пастозності кольорового мазку. Їхній творчий шлях розгортався у напрямку стилю модерн або сецесії. Твори Вичулковського нерідко вражають трагічним звучанням символізму.

Широко відомим завдяки експонуванню на виставках був так званий «український цикл» Л. Вичулковського – низка живописних жанрових творів, як «Оранка на Україні» (1892), «Копання буряків» (1893 та 1895), що не могло не справити враження на молодого українського художника. Особливо помітний слід впливу у творчості І. Труша залишив Я. Станіславський, що сам походив з України, з Київщини, був безмірно закоханим у її природу, ландшафти й краєвиди. Він ставився до пейзажу як поет і громадянин. Історією дихає його написаний з натури «Старий мур» (1884), епічністю сповнена пейзажно-жанрова робота «Біла Церква» (1890). А у таких композиціях, як «Краєвид з капустою» або «Вулики на Україні» (1895), прості мотиви стають дорогішими через мерехтіння кольору, затишність, відчуття природної гармонії.

Не дивно, що найповніше Труш виявив себе у пейзажному живописі, де він розкрився як лірик, романтик, який є дуже чутливим до настрою, але важливо зазначити, що його приваблювала не так сонячна насиченість природи, як стани переходу – вечірні, сутінкові, нічні, в чому він проявив себе як символіст. У творчості майстра помітне бажання через певний пейзажний мотив передати ідею таємничості природи, ідею самотності людини у світі.



22. Рада Михайлова, доктор мистецтвознавства, професор КНУД

Пленер як засіб академічної освіти студентів-іконописців (на прикладі міжнародного іконописного пленеру 2018 Львівської національної академії мистецтв)

Ключові слова: пленер, академічне навчання, фахово-професійна освіта, живопис, іконопис, християнська культура, іконографія.

Пленер, який на початку 19 ст. розвинувся в Англії як технічний прийом та набув значення естетичної основи живопису імпресіонізму у Франції в другій половині того ж століття, від початку 20 ст. став частиною навчального процесу та фахово-професійної освіти академічних закладів. У живописі – це правдиве відтворення природного освітлення, кольору, повітряного середовища, а також робота в специфічних для митця умовах поза межами майстерні. Пленер збагачує митця вмінням налаштуватися на тонкі кольорові та світлові градації, усвідомити закономірності розподілу світла у природі, осягнути зміну її станів.

Ознакою нашого часу стали міжнародні пленери, що дозволяють обмінятися досвідом, поділитися творчими здобутками, знайти нові ідеї. Їх, зокрема, щорічно проводить Львівська національна Академія мистецтв спільно із молодими митцями із Польщі у селі Замлиння Любомльського району на Волині. Темою VIII студентського пленеру-2018 стали «Знаки часу», що відображають складну проблематику сьогодення.

Впродовж багатьох століть християнська культура залишається виразником високих духовних прагнень та морально-етичних цінностей людини. Іконі – одному з головних предметних символів християнства й змістовно-смыслового навантаження віри, належить у християнській культурі провідне місце. Історія іконописання, що починається з 3–4 ст. із зображень в катакомбах та некрополях – підземних кладовищах Італії, Північної Африки й Сирії (Палестини), проходила на тлі появи нової християнської обрядовості та церковної знакової системи. До неї увійшли нові для мистецтва зображувально-образні сакралізовані знаки: риба – знак Христа (Мт. 7:9-11), що у грецькій мові передавали перші літери акростиху «Ісус Христос Божий Син Спаситель»; голуб з гілкою оливкового дерева – символ Святого Духа; пальма – ознака мучеництва й перемоги в Христі; якір – таємне зображення Христа; човен – образ Церкви; хліб – символ Євхаристії; ягня – «Агнец Божий, який світу гріх забирає» (Йо. 1:29); виноградна лоза – «Я виноградина, ви – гілки. Хто перебуває в Мені, а Я в ньому, – той плід приносить щедро» (Йо. 15:5); Оранта – Марія Богоматір; Добрий пастир – нагадування про те, що Бог шукає кожного, хто заблукав, підтримує у вірі під час переслідувань (Йо. 10:14, Мт. 9:13, Мр. 2:17, Лк. 5:32). З часом знакового смислу набули і іконографічні типи християнства, які сформувалися

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

в процесі розвитку літургії – Христос Пантократор (Вседержитель), Спас Нерукотворний, Богородиця (Одигітрія-Провідниця, Милування-Елеуса), Оранта (Знамення, Неопалима купина); зображення церковних свят, інші.

Ікона виробила особливу образно-зображувальну мову, де кожний знак – символ, що поєднується із іншими і створює конкретний інформативно-смысловий контекст. Багатозначна інформативна система іконопису дозволяє сприйняти й зрозуміти важливий у зверненні людини до Бога духовний сенс буття. Попри те, що іконопис, створюваний впродовж багатьох століть святими духовидцями, не мислився як твір мистецтва і перш за все мав значення віронавчального тексту, його потужний мистецький потенціал відкрив ще один шлях до осмислення знакового простору Духу, Світла і Гуманізму – естетичний. Драматичний пафос, емоційність, естетична витонченість, незалежно до офіційних регламентацій, надає іконі риси художнього витвору. Це дозволяє віруючому, звернувшись до ікони, відбутися у всій сутності духовного очищення, розумового просвітлення та естетичного збагачення.

Іконописання, притаманне східному християнству й поширене у країнах з православними традиціями – греко-католицької, коптської, маронітської церкви, поєднує їхню спільну релігійну історію та культуру від її появи у Римі-Візантії, де вона стала офіційною державною ідеологією. У цьому колі – Вірменія, Греція, Грузія, Румунія, Сербія, Україна, східно-європейські та близько-східні країни. Іншу традицію походження – західноєвропейську, має католицька ікона, яка побутувала у Польщі та інших європейських країнах. Вона менш регламентована, більш ілюстративна, оповідальна, вільна у композиції, часто авторська. В Україні, у якій в силу певних історичних чинників існували обидві традиції, іконописний пленер у Замлинні – свідчення і підтвердження їхньої спільної важливості. На підсумковій виставці у Луцьку митці продемонстрували сучасну версію бачення іконопису та розмаїття інтерпретацій його провідних ідей як знаків нашого часу.



23. Оксана Мосендз, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ (наук. керів. Л. Д. Соколюк)

Колір як виражальний засіб у зображеннях національного костюму в українському живописі (кін. 19 – перша трет. 20 ст.)

Ключові слова: українське мистецтво, живопис, національний костюм, колір, контраст, тепло-холодна гама, кольоровий тон, валер.

Зображуючи персонажів у народних костюмах України, її мистці кін. 19 – першої третини 20 ст. уміло використовують основні якості кольору – колірний тон, світлоту і насиченість. В основу кольорової гами національного вбрання історично лягли чисті яскраві кольори. Червоні свитки, жупани, шаровари, різнокольорові плахти, запаски, кептарі, червоні хустки – всі ці деталі українського костюму живописці виділяють кольором для концентрації уваги глядача. («Гість із Запоріжжя» Ф. Красицького). Світлотність і насиченість кольору при зображенні костюму додають емоційності в сприйнятті картини («Українська ніч. Побачення» М. Пимоненка, «Хеленка у вікна» В. Яроцького).

Уміле використання колірних контрастів костюму – білих сорочок, червоних свиток, шароварів, різнокольорових плахт, збагачують колорит картини, відгукуються виразним акордом в душі глядача («Молода господиня» М. Пимоненка).

Розділення кольорів за колірним тоном і відтінками на теплі і холодні, яскраві та приглушені при зображенні українського костюму, за звичаєм з виділенням домінуючого кольору, використовується художниками для створення гармонійного цілого в картині («Весілля в Київській губернії» М. Пимоненка, «Колядки в Малоросії» К. Трутовського).

Відтворення кольорів українського костюму за допомогою вальорів використовувалося для передачі складної градації світла і тіні в межах одного кольору, посилення відчуття матеріальності світу, взаємодії персонажів і довкілля, а також в цілому для підвищення емоційного впливу на глядача («Діти на леваді» О. Кульчицької).



24. Аліна Мулик, художник-реставратор Львівського музею історії релігії, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Д. О. Янковська)

Настінний живопис Мартина Яблонського в костелі отців домініканців у Підкамені

Ключові слова: настінний живопис, Мартин Яблонський, сакральне мистецтво.

Монументальний живопис 19 ст. мав помітне розповсюдження в декоруванні костелів. Настінне малярство ніби пов'язувало урочистість інтер'єрів з пишністю різьблень та скульптурної пластики в єдине ціле. Так, у 19 ст. у Вознесенському храмі домініканського монастиря у Підкамені проводились відновлювальні роботи настінних розписів та створювались нові живописні композиції.

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

Документи свідчать, що у другій половині 19 ст. в костелі отців домініканців у Підкамені виконував розписи живописець Мартин Яблонський (1801–1876), який здобув мистецьку освіту у Львові, Варшаві, Кракові й Відні, прославився не лише, як портретист, літограф, але й реставратор та художник-монументаліст. 1865 року М. Яблонський приїздив до монастиря у Підкамені, де відновив костельні і монастирські образи. Тоді він перемалював зображення апостолів на стовпах, образи, що представляли Таємниці Розарію, Отців церкви. Скупі відомості, які вдалось розшукати, свідчать, що в той же час він намалював на стінах костелу вісім великих образів і залишив тут свій власний портрет. А у 1866 р. Яблонський на стовпах храму виконав образи святого Миколая, святого Фоми Аквінського, святої Марії Магдалени і святої Варвари.

Фрески, датовані 19 ст., були пошкоджені під час пожеж 1915-го та 1916-го років і спеціально консервовані пізніше в міжвоєнний період. Нехай вищезгаданий настінний живопис Мартина Яблонського є всього невеликою частиною з малярства костелу, все ж він може стати підґрунтям для більш повного історичного відтворення оздоблення Вознесенського храму домініканського монастиря у Підкамені.



25. Олексій Овчаренко, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА

До проблеми гештальту в образотворчій спадщині Т. Г. Шевченка

Ключові слова: Шевченко, гештальт, метафора, іконографія.

Проблема гештальту є універсальною проблемою мистецтва, що однаково важлива для будь-яких епох, стилів та видів творчої діяльності, адже це проблема пошуку найбільш адекватних рішень морфологічного та семантичного взаємозв'язку окремих елементів у мистецькому творі, проблема принципової логічної схеми, яка може мати різноманітне заповнення конкретними формами, але разом з тим, має своє досить стає, глибинне значення, яке є до певної міри незалежним від тієї чи іншої предметної артикуляції. Дослідження глибинної структури творчості Тараса Шевченка є актуальним науковим завданням, адже його творчий доробок в усій його багатогранності звучить в українському історичному контексті надсучасно. У вивченні творчості Шевченка, здавна і можна сказати закономірно, існувала перевага праць літературознавчого й філологічного спрямування. Але останнім часом саме прагнення до нехрестоматійного розуміння витоків і ментально-

образних механізмів шевченкової творчості спонукало до розробки нових підходів.

Живописні, графічні та поетичні твори Тараса Шевченка є взаємодоповнюючими елементами цілісного способу образного мислення, утворюють нерозривний синтез на рівні внутрішнього переживання і являють собою семантико-пластичні конструкти, в яких композиційно-органічно поєднуються традиції давньоукраїнської гравюри та іконопису із впливом академічної школи і класичного європейського мистецтва. Потужне образне бачення Шевченка дозволяє йому вільно аранжувати та перетворювати вже існуючі гештальт-схеми та досягати цілком оригінального художнього рішення.



26. Олена Осадча, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри монументально-декоративного і станкового мистецтва КДАДПМід ім. М. Бойчука

Храм – просторова ікона

Ключові слова: храм, просторова ікона, Дерево Життя, композиційна система, структурно-просторова схема.

Храм є просторовою іконою не лише за функціональним призначенням, Хсуть якого полягає у тому, що він, як і ікона, є образом-посередником, за допомогою якого встановлюється зв'язок між світами, а й за особливостями облаштування внутрішнього архітектурного об'єму. Як і композиційна система ікони внутрішнє облаштування храму підпорядковано ієрархії сакральних зон.

Основна центральна вісь храму, святий престол і Царські врата утворюють структуру Голгофського хреста – просторову структуру Дерева Життя, яка, за принципом аналогії, також присутня і в іконі. Центральна вісь в іконі має значення основного стрижня композиції, адже ця зона відводиться лише для Спасителя або головних осіб сюжету, що акцентує увагу на трансцендентності Божественної природи. Іконостас – нижня перекладина Голгофського хреста – розділяє сакральний простір на дві нерівні частини, розмежовуючи простір вітварної і центральної частин храму. За принципом аналогії у композиційній системі ікони горішня частина відводиться лише для зображення престолу Божого (Етимасії) чи Його благословляючої десниці, крім того, може міститися зображення Святого Духу у вигляді голуба тощо. Тобто горішня частина в іконі транслює події, пов'язані зі світом Божественним, водночас нижня частина відводиться для зображення земного світу з історичними чи євангельськими сюжетами.

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

У храмі, як і в іконі, смисловий центр сакрального простору – образ Христа Вседержителя розміщується у вершині рівностороннього трикутника зі стороною, що відповідає ширині храму. Центр німбу проходить саме по лінії золотого перетину.

Отже, існує прямий взаємозв'язок між просторовою структурою храму і аналогічним структурним принципом, який діє у контексті топографії ікони.



27. Ігор Ремізівський, викладач кафедри техніки та реставрації творів образотворчого мистецтва НАОМА, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. М. В. Русяєва)

Аналіз художньої та технологічної мови перегородчастих емалей доби Київської Русі на прикладі колту з колекції музею історичних коштовностей України

Ключові слова: перегородчасті емалі, колти, сірин, декоративні елементи, технологія.

Перегородчаста емаль – одна з найскладніших і трудомістких з поміж інших технік ювелірного мистецтва, яку вчені часто порівнюють із живописом. Її застосовували для витончених і коштовних прикрас, серед яких особливе місце посідають колти. Ці елементи головного убору мають різну форму і конструкцію. Предметом нашого вивчення є колт з колекції Музею історичних коштовностей України, випадково знайдений у Києві в 1876 р. За типологією Т. Макарової він належить до початкового періоду емалевої справи на Русі. Форма колта кругла, опукла, мигдалеподібна з напівкруглою підвісною дужкою з круглого в перетині дроту. У центральній верхній частині – напівсферичний виріз. До країв припаяні парні кільця, що закріплюють дужку для підвішування. Колт виготовлено зі сплаву на основі золота.

Двостороння прикраса традиційно декорована різними зображеннями. На лицьовому боці геральдична сцена: два сирина з повернутими до центру головами, що стоять обабіч від стилізованого «древа життя». Художник прагне показати об'ємність фігур птахів за допомогою піднятого крила. Образ птаха – один з найулюбленіших у мистецтві Давньої Русі. У ньому вбачають як дуальність чоловічого та жіночого початку, так і взаємозв'язок світлої і темної сторін оточуючого світу. На зворотному боці – геометричний малюнок. В середині зображено коло з орнаментом у вигляді трилисника. З боків від кола зображено рогоподібні декоративні елементи.

В декорі колта не виявлено двох однакових, навіть простих за профілем елементів узору. Перегородки, які надають певної живописності композиції, одночасно мають технологічний характер. Вони розділяють зображення на окремі чарунки, в які клали різні за кольором емалі. Цей «бордюр» умовно розділяється на дві групи. Перша – прості геометричні форми у вигляді кола, овала, трикутника, чотирикутника, серцеподібні та краплеподібні; друга – профілі у вигляді завитків, трілисників, прямолінійних і криволінійних не замкнених ліній.

Важливий аргумент у дослідженні та розкритті особливостей прийомів виготовлення є художній аналіз, з урахуванням технологічних особливостей виготовлення. Опис наступного дозволяє припустити, що перегородчаста емаль має декілька особливих технологічних прийомів виготовлення, які застосовували стародавні майстри.



**28. Ганна Решетньова, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. Л. С. Міляєва)**

Порцеляна з колекції М. З. Фрадкіна у Харківському художньому музеї

Ключові слова: приватна колекція, фарфор, М. З. Фрадкін, Г. Я. Крігер, Харківський художній музей.

Харківський художній музей відомий постійно діючою виставкою порцеляни, більшість виробів з якої (бл. 900) належали пристрасному збирачу творів з фарфору та лікаряю за професією – Катерині Михайлівні Шпектор. Проте, мало кому відомо, що в експозиції представлено також унікальні твори з колекції видатного українського художника-графіка – М. З. Фрадкіна (1904 – 1974), який, разом із своєю дружиною Ольгою Яківною Крігер (1911–1970), зібрав чудові твори музейного значення. Після смерті Мойсея Залмановича (Михайла Зіновійовича) до музею надійшло близько ста предметів порцеляни, художні твори та бібліотека (загалом понад 4000 експонатів).

Станом на липень 2018 р. завідувач відділу декоративно-ужиткового мистецтва ХХМ Т. Ю. Литовко надала нам список порцелянових творів з колекції О. Я. Крігер та М. З. Фрадкіна, де налічується 108 предметів. З них, Німеччина: Майсен – 14, Пассау – 1, Айзенберг – 1, Дрезден – 1, Берлін – 1, Людвігсбург – 1; Австрія: Відень – 3; Франція: Севр – 1; Голландія: Дельфт – 1; Швеція: Рьорстранд – 1; Росія: ІФЗ – 14, ЛФЗ – 5, завод Гарднера – 2, Попова – 19, завод братів Корнілових – 2, завод Терє-

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

хових і Кісельових – 1; Україна: завод Міклашевського – 14; невизначені російські заводи – 21, невизначені європейські заводи – 5. Порцеляна представлена з різних заводів без відповідної хронології, певної тематичної лінії не простежується. Проте, опрацювавши архів художника, вдалося ознайомилися з цікавими оповідями мемуарного характеру, які розкривають ставлення Фрадкіна до колекціонування порцеляни.

Враховуючи, що певні вироби («Алегорія-Азія», «Збитенник», «Турок з трубою» та ін.) повністю не атрибутовано, вважаємо за необхідне проаналізувати та уточнити місце виготовлення цих предметів. Таким чином, колекція Крігер-Фрадкіна потребує більш ґрунтовного дослідження та опису задля збереження безцінних творів, які нині зберігаються в фондах та архіві Харківського музею.



29. Ольга Рижова, кандидат мистецтвознавства, реставратор станкового та олійного живопису першої категорії, провідний науковий співробітник відділу наукової реставрації та консервації НКПІКЗ; Інна Івакіна, зав. науково-дослідним сектором збереження пам'яток образотворчого мистецтва, книг і документальних матеріалів відділу фондово-наукової роботи НКПІКЗ; Віра Распопіна, зав. відділом фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ

Дослідження ікони «Преображення Господнє» (НКПІКЗ) з празникового ряду головного іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври

Ключові слова: ікона «Преображення Господнє», Києво-Печерська лавра, Успенський собор, іконостас.

Ікона «Преображення Господнє» (КПЛ - Ж - 2149, 66 x 63 x 3,5 см, дерево, Олійна техніка) надійшла до колекції заповідника в 1934 р. з «Лаврського іконостасу Великої Лаврської церкви»; була реставрована в 1981 р реставраторами інституту «Укрпроектреставрація», однак, комплексні дослідження пам'ятки не проводилися. В рамках планової наукової роботи співробітниками НКПІКЗ і ННДРЦУ були проведені архівні (І. Івакіна, НКПІКЗ), оптичні, візуальні, мікроскопічні дослідження; техніко-технологічний аналіз живопису (О. Рижова, НКПІКЗ); фізико-хімічні дослідження проб фарбового шару і ґрунту живопису (В. Распопін, ННДРЦУ). Іконна дошка має восьмикутну форму; складається з двох частин; має товщину 3,5 см.; шпонка одностороння, фігурна, врзана; одна з частин основи має додаткове кріплення тріщини шпонками типу «ластівчин хвіст», зворотній бік ікони оброблений струганком. На звороті дошки сліди від кріплення ікони в іко-

ностасі (отвори по периметру і виїмки з отворами з правого боку дошки). Подібну форму іконного щита має ікона «Стрітення» (И - 254) з колекції НХМУ, яка надійшла з Великої Лаврської церкви в 1934 р. в Заповідник (тоді – Всеукраїнське музейне містечко), разом з досліджуваною іконою «Преображення» (КПЛ - Ж - 2149, НКПКЗ).

За результатами фізико-хімічних досліджень проб фарбового шару і ґрунту живопису з'ясовано, що ґрунт ікони клей-крейдианий, одношаровий, щільний і значної товщини (0,5 до 1,5 см). Наповнювач ґрунту – крейда, сполучник – тваринний клей. Пігменти фарбового шару – свинцеві білила, що містять домішки срібла, індиго (органічний синій), ярь-мідянка (зелений), охра червона, умбри. Пігменти характерні для ікон, які вийшли з лаврських майстерень в кінці 17 – першій чверті 18 ст., що не суперечить датуванню ікони 1719–1729 рр., часом спорудження іконостасу Успенського собору. Під час дослідження в ІЧ-випромінюванні вдалося розпізнати під шаром фарби підготовчий малюнок. Малюнок вільний, нанесений пензлем і фарбою, ймовірно, вугільною чорною. Моделювання ликів на іконі відрізняється такою ж свободою і узагальненістю форм, широкі площини одягу моделюються «швидкими» рухами, «світла» на складках прописані легко і невимушено. Подібні особливості манери спостерігаємо і в живопису ікони «Зішестя Святого Духа на апостолів» (И - 190, НХМУ) з того ж празникового ряду Успенської церкви.

Таким чином, в результаті комплексних досліджень отримана інформація про індивідуальні технічні прийоми художника і використовуваним ним живописні матеріали, виявлені стилістичні аналогії.



**30. Алесь Скоромна, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. М. В. Русяєва)**

Сучасні підходи до реставрації кераміки Трипільської культури на прикладі музейних пам'яток

Ключові слова: кераміка, Трипільська культура, техніко-технологічні дослідження, консервація, реставрація, автентичність, збереження.

Кераміка Трипільської культури, що зберігається у фондах та експозиціях історичних, краєзнавчих та археологічних музеїв України, потребує сучасного науково-дослідного підходу, який передбачає, окрім, формально-стилістичного аналізу, поглибленого дослідження техніко-технологічних особливостей, стану збереження, умов перебування до вилучення з культурного шару. Врахування даних такого комплексного дослідження дає можливість більш точної атрибуції цієї групи виробів.

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

Істотною вимогою реставрації Трипільської кераміки є мінімальне втручання та максимальне збереження (укріплення і розкриття поверхні), обмеження втручань у первісний вигляд, відмінність привнесених доповнень (тонування з відтворенням частин розписного чи рельєфного декору). Застосовані матеріали повинні бути довговічними та не перешкоджати проведенню повторної реставрації.

Вибір методик і правильне обґрунтування та складання програми реставраційних заходів є важливими факторами, що впливають на подальшу збереженість керамічних виробів.

Визначають методи роботи, які залежать від: складу глиняної маси, домішок, структури та якості випаленого керамічного черепка; стану його збереженості; природи нестійких і стійких забруднень; слідів попередньої реставрації. Методи реставрації не мають призвести до порушення єдності історичної й естетичної цілісності предмета.

Отже, обґрунтовані сучасні методи і підходи проведення консервації та реставрації кераміки Трипільської культури мають відповідати основній меті реставрації, а саме збереженню автентичності пам'яток для відтворення культури і мистецтва доби енеоліту.



31. Олесь Соловей, доцент кафедри живопису та композиції НАОМА, здобувач кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. М. Р. Селівачов)

До історії створення мозаїчних панно М. Стороженка «Києво-Могилянська Академія 17–18 ст.» та «Львівське братство. Ставропігія 16–17 ст.»

Ключові слова: М. Стороженко, монументально-декоративне мистецтво, мозаїка, шістдесятники.

Ім'я Миколи Стороженка невід'ємне від традиції монументально-декоративного мистецтва України другої половини 20 ст. Воно належить до плеяди майстрів, які відроджували традиції і водночас створювали «естетичну нішу» творчої свободи із застосуванням широкого спектру нових матеріалів, формальних прийомів і засобів виразності. В час глорифікованого соцреалізму, досить жорстко регламентованого у станковому малярстві, монументалісти, здійснюючи «план монументальної пропаганди», апелюючи до замовника, робили акцент на специфіці матеріалів, умовності мови цього виду мистецтва, часові зміщення, в яких доба Київської Русі поєднувалася з відкриттями в царині космосу, а в пошуках пластичної

виразності мали за орієнтир традиції народного мистецтва і здобутки західного модернізму. Слід нагадати пунктирно знакові події того часу, які активно впливали на запит і формування соціокультурного середовища, в якому зароджувалося монументально-декоративне мистецтво України: 20 з'їзд КПРС, доба хрущовської відлиги, діяльність Клубу творчої молоді «Сучасник», нова парадигма архітектурного будівництва, створення секції монументально-декоративного мистецтва, дисидентський рух шістдесятників, що розгортався у напрямку відродження національної культури.

Доля виконаних М. Стороженком в Інституті теоретичної фізики (1969–1971) мозаїк є відбитком суспільно-політичних колізій того часу. На запрошення керівництва ІТФ 1967 р. мистець береється розробляти єдину концепцію трьох поверхів холів центрального корпусу, пропонує проект з трьох тем: «Львівське братство. Ставропігія 16–17 ст.», «Києво-Могилянська Академія 17–18 ст.» та «Запорозька Січ – Іван Сірко, Маруся Чурай, Петро Калнишевський». У творчому доробку мистця ця робота є визначальною у багатьох аспектах: зміна парадигми щодо якості живописної тканини мозаїки, винятковість авторського відкриття стосовно оберненого методу кладки смальти і монтажних робіт, переосмислення і трансформація стильової програми бойчукізму, актуалізація досвіду мозаїчного оздоблення Софійського та Михайлівського Золотоверхого соборів у Києві, і найсуттєвіше – це реалізація внутрішнього погляду на транскрибовану історію України. Зрештою це призвело до подальшого конфлікту з системою, панно «Запорозька Січ – Іван Сірко, Маруся Чурай, Петро Калнишевський» було заборонене для виконання. (Сьогодні на цьому місці – керамічне панно «Космос» І. Марчука). Монументально-декоративне мистецтво було під пильним наглядом ідеологічного відділу ЦК КПУ, реалізувати подібну програму художнику випала нагода лише в часи перебудови у 1987–1992 рр. в мозаїці «Україна скіфська – Еллада степова». Досліджувані твори стали одним із символів тих надій, які покладались художниками-шістдесятниками на відродження національної культури.



32. Ігор Соловійов, магістр кафедри ХД, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Д. О. Янковська)

Художньо-стилістичні особливості тетраподу церкви Св. Мч. Йосафата в м. Червоноград

Ключові слова: інтер'єр храму, тетрапод, церковні меблі, еkleктика, декор.

Тетрапод займає одне з головних місць в облаштуванні храмового інтер'єру. Цей елемент літургійного циклу являє собою переважно

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

прямокутний стіл, який розташований в центрі храму перед іконостасом. На ньому розміщують хрест та ікону для преклоніння, інші обрядові предмети. Розрізняють два головних типи конструкцій тетраподів: столовидний і тумбовидний, а також за компонуванням кришки: пряма і скісна як в попітрах та аналоях.

В церкві Св. Мч. Йосафата м. Червоноград Львівської обл., оздоблення якої відбувалось у перші роки 21 ст., встановлено великий тетрапод, який заслуговує окремої уваги. Він має нетипове конструктивне компонування, зокрема, ніжки стоять безпосередньо на підлозі а не на додатковій горизонтальній площині. Ще однією особливістю є те що кришка тримається на восьми спарених колонах. Також важливим конструктивним елементом є доволі широка царга, яка має додаткові вирізи: напівовальний спереду і півкруглі з боків. Основа тетраподу виконана із дуба, а для різьблених декоративних елементів використано липу. Стилістичною особливістю є еkleктизм, який в контексті даного інтер'єру прослідковується у всіх основних елементах облаштування.

Декорування тетраподу викликає деякі протиріччя, але зважаючи на стиль інтер'єру сприймається доволі гармонійно. Головним декоративним елементом є царги, оздоблені ажурним та накладним рельєфним різьбленням. По чотирьох кутах тетраподу, на царзі під кришкою, розміщені маскарони у вигляді голівок ангелів з крилами. Особливістю цих пластичних форм є поєднання напівоб'ємних облич з рельєфними крилами. Центральна декоративна група на царзі, яку скомпоновано в овал, є символічним зображенням у вигляді відкритої книги з літерами «альфа» і «омега», в обрамленні акантового орнаменту та контурного багету з іонами. Передня царга додатково декорована двома накладними рельєфами у вигляді гілок аканту обабіч центральної групи. Бічні царги оздоблені аналогічним способом з деякими відмінностями. Центральні групи утворюють колоподібні композиції. Окремим декоративним елементом є колони, оздоблені гвинтовим рельєфним різьбленням у формі виноградних листків по всій довжині, і завершені капітелями з волютами та іншими елементами рослинного характеру. Загалом в проектуванні сучасних тетраподів простежуємо різноманіття художніх стилів та напрямків. Однак, єдина цілісна стилістика зустрічається досить рідко, переважає синтез та еkleктика. Не став винятком і цей мистецький прикрашений вид анало: його конструкція збалансовано поєднана з великою кількістю декору різнопланового за формотворчою концепцією. Водночас художня цінність цього тетраподу як мистецького твору прочитується лише в контексті меблевого ансамблю інтер'єру даного храму.



33. Світлана Стець, старший науковий співробітник
ЛНГМ ім. Б. Возницького

Ф. К. Моцарт й А. Лянге – знакові постаті в культурі Львова першої половини 19 століття

Ключові слова: культурна спадщина Галичини, Ф. К. Моцарт, А. Лянге.
У вивченні культурної спадщини Галичини цікавим, проте ще мало опрацьованим науковцями, залишається період, який охоплює першу половину 19 ст. – час, коли були закладені основи поступу суспільно-культурних явищ у Львові в загальноєвропейському контексті, що згодом принесли місту славу «мистецького П'ємонту». За останні роки появились нові мистецтвознавчі напрацювання й публікації в ділянці львівського образотворчого мистецтва, історії музики та театру, проте такі знакові постаті як композитор Франц Ксавер Амадей Моцарт, якого прийнято називати «львівським Моцартом», та художник Антон (Антоні) Лянге – «патріарх львівського пейзажу» – не виокремлювались для співставлення.

Вони прибули до Львова з Відня в першому десятилітті 19 ст. Кожен у галицькій столиці вів активне громадське життя. Син ушлякеного В. А. Моцарта влаштуовавав концерти з власних та батькових творів, давав уроки музики в елітних родинах, брав участь в створенні співочо-музичного товариства «Святої Цецилії» (1826). Під його орудою в греко-католицькому соборі св. Юра прозвучав закінчений ним «Реквієм» В. А. Моцарта. А. Лянге працював художником в театрі, видав у літографічній майстерні Й. Піллера «Збірник найгарніших й найцікавіших місцевостей Галичини» (по 35–37 літографій в комплекті) та альбом «Збірник видів цінних парків в Польщі» (44 літографії в 11-ти теках-зошитках) в 1825–1827 рр., брав участь в першій публічній виставці 1837 року.

Вдалося виявити нові біографічні відомості про те, що обидва митці виростили в одному родинному колі: мати композитора Констанція та мачуха художника Алоїза з Веберів були рідними сестрами. А. Лянге народився не в 1774 чи 1779 р., як це подають вітчизняні й закордонні енциклопедичні видання, а 1778 р. в першому шлюбі популярного драматичного актора віденського Бургтеатру Йозефа Лянге (1751–1831) та співачки Марії з Шіндлерів (1757–1779). Життєпис Ф. К. Моцарта добре досліджений та спопуляризований. З цих же джерел можна почерпнути більше інформації й про художника, якого раніше вважали сином міфічного актора Макса Лянге. Встановлено, що А. Лянге в 1791 р. брав безкоштовні уроки в популярного пейзажиста Лоренца Шонбергера (1768–1846/47), що вплинуло на його подальшу творчість і посприяло отриманню служби театрального художника в одному з трьох найславніших театрів Австрійської монархії – львівському. Сюди на роботу він прибув не на запрошення С.

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

Скарбка в 1810 р., як це усталилось в історіографії, а в 1808 р., ще до приїзду до Львова Ф. К. Моцарта. Ангажував його спів-директор театру Ф. Краттер. 1834 року обоє родичів служили в театрі: А. Лянге малював декорації, а капельмейстером був Ф. К. Моцарт.



34. Сергій Штешенко, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ (наук. керів. Л. Д. Соколюк)

Шляхи розвитку монументально-декоративного храмового живопису в Україні доби модерну

Ключові слова: українське мистецтво, стиль модерн, храмовий монументально-декоративний живопис, проблема національного стилю, культ середньовіччя в мистецтві, неовізантизм.

Монументально-декоративним храмовим живописом у стилі модерн в Україні пов'язані імена багатьох видатних майстрів мистецтва: М. Бойчука, В. Васнецова, М. Врубеля, І. Іжакевича, М. Реріха, О. Сокола, О. Щусєва та ін. Період кін. 19–поч. 20 ст. у їхній творчості збігається з посиленням пошуком нових шляхів мистецького розвитку, що, зокрема, супроводжується культом середньовіччя, культом краси, новими формами синтезу, зростанням уваги до проблеми національного стилю тощо.

Нова сторінка відкривається як у самому храмовому зодчестві, так і в його художньому оформленні. І кожен із вказаних майстрів відзначався своїм неповторним особистісним внеском. Спільним для всіх них було звернення до національних коренів, відродження монументальності, новий підхід до декоративного оформлення, переосмислення середньовічного мистецтва як цілісної системи, прагнення не лише до стильових змін з орієнтацією на середньовіччя, коли закладалися основи національних шкіл, а й підвищений інтерес до технологій монументально-декоративного живопису, що застосовувалися у ті далекі часи і сприяли розв'язанню проблеми монументальності.

М. Бойчук став засновником стильового напрямку в українському мистецтві, що отримав назву «неовізантизм», першим відродив техніку фрески. Його храмовий живопис відзначався як переосмисленням і використанням візантійських форм, так і введенням деяких рис новітніх мистецьких шукань європейського мистецтва. У розписах на хорах Кирилівської церкви М. Врубель втілює своє відчуття візантійського мистецтва та мистецтва Київської Русі, збагативши його досвідом академічної школи. Риси академічного підходу простежуються і в модерних розписах В. Васнецова у Володимирському соборі Києва. Більше умовності в

мозаїчних панно в екстер'єрі Троїцького собору Почаївської Лаври, виконаних за ескізами М. Реріха. Підвищеною орнаментальністю відзначаються інтер'єри Трапезної церкви Києво-Печерської лаври, де працював І. Їжакевич та ін., та Трьохсвятительської церкви у Харкові, виконані О. Соколом. До техніки силкатного живопису звернувся О. Савінов у розписах Преображенського храму в маєтку Наталівка на Харківщині.



35. Оксана Сьомак, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. Л. С. Міляєва)

Празникові ікони останньої чверті 16 ст. з околиць м. Калуш. Перспективи дослідження

Ключові слова: український іконопис, іконостас, празниковий ряд, іконографія, НХМУ, Калуш.

Празників ікони з невідомої церкви в околицях прикарпатського міста Калуш були надіслані до Києва з поля Першої світової війни відомим дослідником мистецтва та його збирачем Д. Щербаківським. На той час він перебував у лавах армії російської імперії та попри бойові дії рятував мистецькі пам'ятки. На сьогодні в наявності є вісім празників: Введення в храм Богородиці, Благовіщення, Різдво Христове, Хрещення, Преображення, Увірування Фоми, Зішестя Святого Духа, Успіння Богородиці.

1920 р. до сучасного НХМУ як дар Д. Щербаківського перейшли дев'ять празникових ікон з околиць Калуша. Дев'ята («Вознесення Господнє») зникла з музею, і зараз її доля невідома.

До специфічних рис зазначених наявних в колекції НХМУ ікон слід віднести наступне:

- присутність рідкісного сюжету для українського празникового чину 16 ст. – «Увірування Фоми» (свідчення про розширений празниковий чин);

- емоційне вирішення сцени «Успіння Пресвятої Богородиці», її піднесений та навіть мажорний лад (усміхнені уста Спасителя та вираз радості на обличчях окремих апостолів), оригінальне іконографічне розв'язання сюжету майстром;

- ознаки впливу західноєвропейського мистецтва в іконографії та художньому трактуванні дієвих осіб сакральних сюжетів (зазначено в попередніх наукових нотатках, що торкаються предмету дослідження) у поєднанні з яскравим та безпосереднім творчим виразом майстра іконопису фольклорного спрямування (вагомість лінії як засобу виразності, українізовані типажі, загальна декоративність зображуваного, пропорційні відхилення).

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

Ці невеличкі празникові ікони є показовими взірцями зміни мистецького вислову в православному іконописі згасаючої візантійської традиції, що сприймала інспірації культури Відродження. Додамо, що в останній чверті 16 ст. український празниковий ряд ще не був остаточно сформований, тож кожна пам'ятка є важливим фрагментом для складання образу празникового чину цього періоду. Ми спробували дізнатися про конкретне походження празникового ряду під час спеціальної експедиції до калуського району, але вона не дала бажаних наслідків. Є ще надія дізнатися про це в архіві Д. Щербаківського.



36. Маргарита Хребтенко, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Т. Р. Тимченко)

Основні види золочення в іконописі Гетьманщини другої половини 17– першої половини 18 ст.

Ключові слова: український іконопис, золочення, сухозлітне золото і срібло, чинене золото, полімент, асист.

Українські іконописці доби бароко шукали способи зображення божественного сяйва. Створення ефекту світлоносності було для них важливим завданням. Тож не дивно, що характерною особливістю українського барокового іконопису було широке застосування різних видів золочення, яким вкривали різьблене орнаментальне тло ікони, німби, а також використовували у зображенні одягу, атрибутів святих та інших деталей.

Обстеження понад п'ятдесяти ікон з колекцій музеїв України дало можливість виявити, що українські іконописці широко використовували такі види золочення: сухозлітні золото і срібло (у вигляді тоненьких листочків фольги), «двійник» – скуті разом листочки золота і срібла, а також чинене золото і срібло (у вигляді порошку, який змішується з в'язивом). Зазвичай для золочення великих площин використовували сухозлітне золото, срібло і «двійник», які накладали на темно-червоний або жовтий полімент – спеціальний ґрунт на основі болюсу (чи іншого залізооксидного пігменту) і витриманого білка яйця або колагенового клею. Здавна була відома й техніка золочення без поліменту, втім, серед досліджених нами ікон другої пол. 17– першої пол. 18 ст. переважає золочення на полімент. Для створення візерунків у зображенні тканин чи інших деталей, які потребували накладання позолоти поверх фарбового шару, здебільшого обирали позолоту на асист (так звана інокопь) – спеціально приготований клейовий розчин на основі часникового соку

чи іншого складу. На асист накладали шматочки сухозлітки, що давало можливість створити візерунок з чіткими контурами та рівномірним полиском. Чинене золото і срібло, навпаки, застосовувалось для створення більш м'якого ефекту, без сильно вираженого металічного полиску. Його наносили за допомогою пензля як фарбу, завдяки чому мали змогу варіювати товщину і ступінь прозорості шару.

На одній іконі майстри часто комбінували кілька видів декорування благородними металами. Своєрідною «візитівкою» українського барокового іконопису стало застосування кольорових лаків поверх золочення чи сріблення. Усе це свідчить про високий рівень обізнаності українських майстрів із різноманітними технічними прийомами олійного живопису.



37. Ольга Шапаренко, студентка 1 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. Т. Ф. Кротова)

Особливості прояву українського архітектурного модерну в місті Дніпро

Ключові слова: український архітектурний модерн, м. Дніпро, будинок Хреннікова, мотиви орнаментики.

На зламі епох Європа переживала буремні часи, переосмислення яких вилилося в новий і неповторний стиль – модерн, він розвивався яскраво, динамічно, і мав свій власний відбиток в кожній країні. Україна не стала винятком, більш того, на її землях сформувався єдиний архітектурний стиль, який увібрав всю силу народного мистецтва, відомий в історії як український архітектурний модерн. Для України модерн став потужним внутрішнім поштовхом для вивільнення духу національної ідентичності.

Епоха українського архітектурного модерну була бурхлива, проте швидкоплинна, її «древом життя» стала Центральна Слобожанщина, проте поодинокі пагони розійшлися на південь, один з яких дійшов до м. Дніпра. На той час Катеринослав – був містом, де ще жили спогади козацьких вольностей, де на стінах петриківських мазанок розквітали фантастичні квіти і злітали павичі. Тому не дивно, що ідея побудувати символ міста в «новому українському архітектурному стилі» знайшла відгук саме тут, у Дніпрі. Ідея зародилася у відомого історика, етнографа та шанованого жителя міста Катеринослава Д. І. Яворницького. Вінцем його зусиль та непереможного бажання втілити народні й козацькі мотиви в архітектурі та оздобленні – став будинок Хреннікова (проект київського архітектора П. Фетісова).

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

Побудований 1913 року на замовлення катеринославського підприємця, мецената і популяризатора української культури Володимира Хреннікова в стилі українського архітектурного модерну, цей чотириповерховий будинок з шестикутними вікнами, багатоярусними шатровими баштами вже більше ста років залишається головною окрасою та символом міста. Білосніжні стіни вигідно контрастують з червоною черепицею, відтіняють кольори майолікового декору. Самобутні орнаменти майоліки, що прикрашають головний та бокові фасади будівлі, утворюють незвичайні яскраво-декоративні панно, на яких буйно переплітаються казкові квіти у вазонах та дивні птахи.



38. Агнета Шашкова, магістр реставрації, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Т. Р. Тимченко)

Типи поновлень та авторських правок в іконах Покровського храму на Пріорці (за результатами досліджень з допомогою макрофотозйомки)

Ключові слова: І. Їжакевич, атрибуція, макрозйомка, авторська правка, авторське поновлення, різночасові шари живопису.

Представлено результати проведених нами візуальних досліджень (з використанням направленою видимого світла та макрофотозйомки) чотирьох ікон Покровського храму, що були написані І. Їжакевичем у 1943–1945 рр. З'ясовано, що ікони мають різні типи авторських різночасових фрагментарних утручань: правки (пентіменті) та поновлення, а також пізні неавторські нашарування. Розрізнення авторських та неавторських живописних шарів ґрунтується на аналізі техніки живопису (зокрема, прийомів накладання фарбових сумішей, ступеню їх прозорості, слідів природного старіння). Авторські правки виявлені на іконах: «Покрова Пресвятої Богородиці», де нижню пару херувимів автором було прописано двічі, з незначною зміною малюнку; «Преображення Господнє», де спостерігаються фрагменти (фігури Ісуса, пророка Мойсея, апостола Іоанна Богослова), розміри яких було змінено автором з метою поліпшення композиції.

В іконах «Богоматір з немовлям» та «Спас на престолі» виявлено фрагменти, що були переписані, як ми вважаємо, самим І. Їжакевичем, з метою надання яскравості тьмяним фарбам та поновлення кольору у місцях дрібних втрат. Причиною швидкої руйнації фарбового шару, вважаємо, є недотримання технології живописних робіт через поспіх та неякісні матеріали, які художник використовував під час Другої світової

війни. Припускаємо, що автора було запрошено для поновлення ікон приблизно через 10 років після їх створення (у сер. 1950-х рр.). Так, в іконі «Богоматір з немовлям», ймовірно, повністю переписаний хітон Немовляти: він більш щільний, порівняно з іншими частинами одягу Ісуса та Богоматері, й помітно відрізняється від іншого живопису за тональністю. В іконі «Спас на престолі» до авторського поновлення слід віднести верхню частину хітону та гіматію, п'ястя рук. Інші фрагменти (шия та обриси голови Ісуса, німб) могли бути переписані пізніше, у 80–90-х рр., під час капітального ремонту храму: для них характерні щільний непрозорий шар живопису, відсутність об'єму, використання глухих кольорів, що відрізняються від загального колориту.

Отже, реставраційне дослідження, що ставить за мету порівняльний аналіз окремих ділянок поверхні живопису, дозволило зі значною мірою вірогідності виявити первісні ділянки живопису І. Їжакевича (періоду 1943–1945 рр.), прописані ним приблизно через десять років фрагменти (авторські правки й поновлення), а також пізні неавторські втручання (1980–1990-х рр.). В умовах діючого храму, де інші методи дослідження застосовувати проблематично, подібний підхід може бути досить інформативним.



39. Олександра Шевлюга, викладач кафедри ТІМ НАОМА

«Спас Нерукотворний» в українському іконостасі

Ключові слова: «Спас Нерукотворний», іконостас, перед вівтарна огорожа.

Характерним елементом живописного ансамблю українського іконостаса є ікона із зображенням «Нерукотворного Спаса», яка традиційно у нас розташовувалась над царськими вратами, починаючи з 15 ст. Найраніша іконостасна ікона «Нерукотворного Спаса», яка дійшла до нас, походить із церкви с. Радруж кінця 14 – початку 15 ст. Прикметно, що вже ця пам'ятка має ту усталену форму горизонтального прямокутника, яка буде незмінною для подібних ікон протягом наступних двох століть. Довжина ікон збігається із шириною отвору для царських врат в іконостасі. Витоки такого розташування не були досі відомі в українській науці, але у храмах Греції (регіон Лаконія) збереглися передвівтарні муровані стінки, пізнього 13 ст. оздоблені фресковими іконами, де в центрі, над проходом до вівтаря, зображувались «Нерукотворний Спас» (Mandylion) з боку нави та «Начрепій» (Keramion) зі зворотнього боку, тобто над порталом з боку вівтаря. У розписах часів Київської Русі «Спас Нерукотворний» розміщувався, як свідчать фрески Новгорода і Пскова, у замку попружних арок. Мабуть, не випадково його

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

було розміщено в центрі передвітарного арочного готичного склепіння в люблінській каплиці святої Трійці (1418), адже там не могло бути іконостаса, або передвітарної огорожі. Незмінний горизонтальний формат українських ікон «Спаса Нерукотворного» кінця 14 ст. переконує в тому, що вже на початку 15 ст. місце розташування цього образу в українських іконостасах було богословськи й конструктивно обґрунтовано та сформовано ще в попередній період. Враховуючи знаходження цього образу на передвітарних стінках Греції пізнього 13 ст., можемо стверджувати, що українське священство орієнтувалося на сучасну грецьку практику в оздобленні передвітарних конструкцій та безпосередньо переймало окремі структурні та змістовні елементи відповідно до принципів творення вже свого передвітарного ансамблю. Прикметним для українських іконостасів є саме усталене місце цього образу, який тісно пов'язувався з вітарем. Саме таке розташування «Нерукотворного Спаса» в українському іконостасі є його особливістю, яка остаточно утворилася протягом 13–14 ст.



40. Катерина Шиман, бакалавр монументального та станкового живопису НАОМА

Особливості Михайлівського храму у смт. Вороніж Сумської області

Ключові слова: Михайлівський храм, смт. Вороніж, В. Растреллі, І. Григорович-Барський, Покровська церква у Києві, архітектурне оздоблення, українське бароко.

Згадка про існування поселення Вороніж, що знаходиться у Шосткінському р-ні Сумської обл., зустрічається у «Повісті минулих літ» (1113) та у Лаврентіївському літописі (1177) як поселення «Воронаж».

У 1776 р. коштом братів М. І. та А. І. Холодовичей було закладено мурований храм. Завершення будівництва і освячення його відбулось 1781 р. Споруда належить до архітектурного типу триконхових храмів, тридільна, двоповерхова, до підбанного квадрату з трьох боків прилягають екседри.

Досі відкрите питання щодо того, хто є автором проекту будівництва. М. А. Андреев, через схожість храму із собором у Козельці, припускає, що його збудовано за планом В. Растреллі. Водночас, за планувально-просторовим типом він досить точно повторює Покровську церкву в Києві (1772) та собор Красногірського монастиря під Золотоношею (1771). Це дає підстави Г. Н. Логвину та М. П. Цапенко вважати, що над зведенням міг працювати київський архітектор І. Григорович-Барський.

Цікавим є факт про оформлення іконостасів. У 1865 р. архієпископом Михайлівської церкви призначено І. К. Бугославського – за його сприяння було створено верхній та нижній іконостаси. Дружина сина священика засвідчує, що у оформленні брала участь саме іконописна майстерня Миколи Мурашка. На сьогодні розписів того часу не збереглося. Впродовж століть пам'ятка зазнала деяких утрат, змінилась форма бань, втрачені пластичні відкриті сходи на північному й південному фасадах. Зараз ведуться реставраційні роботи із додаванням контрастних кольорів під час оформлення фасаду храму, що може привести до втрати загальної цілісності образу.

Михайлівська церква у смт. Вороніж є справжньою пам'яткою архітектури національного значення, яку необхідно більш детально досліджувати та зберегти.



41. Оксана Широка, магістр сакрального мистецтва, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Л. Л. Косів).

Страсна тематика Акафіста Христа в українському мистецтві 17–18 ст.: Розкаяння апостола Петра

Ключові слова: Акафіст Ісуса Христа, Страсті Христові, Розкаяння апостола Петра, гравюра, стародрук, символ.

Однією з провідних тем Акафіста Христа в українському мистецтві 17–18 ст. є зображення страсних сцен. Страсті Христові, як самостійні іконографічні цикли у мистецтві 16–17 ст. мали розгорнуту іконографію (20–30 сюжетів). Вони ілюстрували окремі фрагменти тексту Акафіста Ісуса Христа (церковний грецький гімн, укладений приблизно у 11 ст., складається з 25-ти віршів, що відображені у 25-ти композиціях) в українській гравюрі 17–18 ст. До страсних сюжетів Акафіста Христа належать: В'їзд до Єрусалиму, Воскресіння, Вознесіння, Оплакування, Увірування Томи, Розкаяння апостола Петра. В Страстях Христових Розкаяння Петра розгортається у трьох епізодах: Христос перед Анною; Христос і служниця; Каяття Петра. В Акафісті Ісуса Христа в даному сюжеті представлена однофігурна сидяча постать Петра або його півфігурне зображення зі схилою на руку головою чи складеними у молитві руками. Композиція має символічний характер, присутні атрибути апостола: ключ від брами Небесного Єрусалиму, вручений Петру, як главі Церкви; півень – символ потрійного відречення апостола від Христа; печера – місце народження (Різдва Христового) та смерті Ісуса (в іконографії Воскресіння, Зішестя в Пекло), покаяння та молитви для

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

монахів-самітників. Цей сюжет зображений на гравюрах українських видань стародруків «Акафісти» 17–18 ст. Психологізм постаті апостола, переданий нашими майстрами, притаманний для західноєвропейських зразків живопису та гравюри, зокрема протестантської (наприклад, гравюри Мартіна де Воса, 16 ст.; Гендріка Голціуса, 1589 р.). Тісні контакти протестантизму та православ'я, поширення друкованої книги, сприяли розвитку даної іконографії в українському мистецтві 17–18 ст.



42. Уляна Щевйова, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Н. Я. Левкович).

Художнє вирішення вхідних дверей та в'їзних брам у житлових спорудах Східної Галичини кінця 19 – першої третини 20 ст.

Ключові слова: вхідні двері, в'їзні брами, портал, житлова архітектура.
Вхідні двері та в'їзні брами відігравали важливу функціональну й декоративну роль в системі художнього оздоблення житлових споруд кінця 19 – першої третини 20 ст., ставали візуальним центром фасаду та невід'ємною частиною ансамблю фасад-портал-вестибюль. Дизайн вхідних дверей і в'їзних брам нерозривно пов'язаний із загальною архітектонікою та стилістикою споруди, адже він задумувався ще на стадії проектування. Розмаїття дерев'яних та кованих брам і дверей того часу, а також художня оригінальність фурнітури є відображенням не лише естетичного смаку замовника, а й демонстрацією творчих можливостей архітектора-проектанта.

Згідно з результатами досліджень Б. Губаля та Н. Бабій, загальну модель вирішення дверей у житлових спорудах Східної Галичини поширено в межах двох основних типологічних груп – прямокутника та арки з півциркульним завершенням. Основу становлять прямокутні полотна стулок, що завершуються фрамугою. Членування стулок симетричне, переважно, дворядне. Нижній ряд, здебільшого, має форму перспективних квадратів чи прямокутників. Верхній ряд вирізняється ширшим розмаїттям художнього вирішення. Вузька довга тахля, або світлове вікно, має форму прямокутника чи набуває пластичних форм. Цей елемент завжди складно обрамлений, насичений стильовими деталями історичної належності. Різної форми сандрики, іноді подвоєні, півколонки з композитними капітелями, різьблені картуші, медальйони, геометричні та рослинні орнаменти, рокайл, перлові мушлі – саме пластика, а не конструкція визначала стилістику цих деталей. У період

сецесії в декорі домінуючими стали флористичні мотиви та їхні варіації. Архітектонічно оформлювалися і притворна планка. У зовнішньому вигляді стулок дверей все більшого значення набували вікна. Художньо оздоблені захисні ґрати вікон у стулках становили важливий декоративний акцент оформлення входу. Іноді зустрічаються ініціали власника, вигадливо вплетені в мереживо декоративних ґрат.



43. Софія Янкевич, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ
(наук. керів. В. В. Чечик)

В. Шекспір в українському мистецтві на початку 20 ст.: до проблеми затребуваності творів

Ключові слова: В. Шекспір, українське мистецтво, поч. 20 ст.

На початку 20 ст. українські митці вирішували питання, пов'язані зі становленням національного мистецтва, що пояснює слабкий інтерес до світової класики. Художники зверталися до шекспірівської теми лише у зв'язку з театральною справою.

Перші інсценізації п'єс драматурга у театральному просторі України пов'язані з російським драматичним театром («Соловцов», Київ; Миський театр, Харків) й відмічені 1910-ми роками. Постановки п'єс «Гамлет», «Венеціанський купець», «Ромео і Джульєтта» за режисури Г. Гаєвського та М. Синельникова були оформлені П. Андріяшевим. Вистави об'єднані принципом історичної трактовки місця дії. Художник виконував писані декорації, використовуючи у роботі натурні пейзажні етюди.

Україномовна версія постановок п'єс В. Шекспіра відбулася на злами 1910–1920-х рр. («Макбет», Кийдрамте, реж. Л. Курбас, костюми з костюмерної братів Лейфер). Л. Курбасу належить постановка «Макбета» 1924 р., створена у співпраці з театральним художником В. Меллером. Пластичне вирішення простору сцени відзначене умовністю та дієвістю.

Деякі шекспірівські вистави 1920–1930-х рр. були театром нездійснені, тож ескізи провідних митців 20 ст. Б. Косарева («Приборкання норвільової», 1926), І. Федотова («Венеціанський купець», 1934), В. Меллера («12 ніч», 1935), А. Петрицького («12 ніч», 1936) лишилися у якості образотворчих творів, не використаних за призначенням.

Звернення художників початку 20 ст. до шекспірівської теми відбувалося у співпраці з режисерами-постановниками та обумовило подальше відображення світової класики саме у сценічному відгалуженні образотворчого мистецтва України.



Темур Якубов, Олексій Васильєв, Петро Малинка, Юлія Майстренко-Вакулєнко, Лада Наконєчна, Єлизавета Зігура, Євген Образцов, Анастасія Омєлич, Олексій Вацєнко, Сергій Сабакарь та інші гості конференції



Анна Юрченко,
Кетєвані Марка-
рова, Катєрина
Цигикало



Гості конференції.
За першим столом
Михайло Сєлівачов



Тимофій Дюкарєв, Валєрія Уман-
ська, Тєтяна Мячкова, Леонтій
Барилюк, Ольга Дєнисюк, Наталія
Корчина, Олена Кашшай, Ірина
Чуботіна, Юрій Горпинич, Марина
Стрєльцова, Катєрина Цигикало
(сидить) та інші гості конференції



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

Керівники: аспіранти кафедри ТІМ НАОМА Марина Володимирівна Стрельцова, Валерія Євгеніївна Пітеніна

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

Значення мистецтвознавчої освіти в процесі ідентифікації та дослідження нематеріальної культурної спадщини України

Ключові слова: нематеріальна культурна спадщина, Національний Реєстр, кваліфіковані кадри, декоративно-ужиткове мистецтво.

Україна багата на прояви нематеріальної культурної спадщини. Елементи НКС мають визначне історико-культурне значення й існують в нашому повсякденному побуті. На сьогодні в країні існує проблема недостатньої обізнаності населення про національну нематеріальну культурну спадщину, що потребує активного залучення широкого кола фахівців до діяльності по її збереженню, популяризації, зумовлює актуальність даного питання. Основу збереження НКС заклала Конвенція «Про охорону нематеріальної культурної спадщини» (2003), ратифікована Україною. Для виявлення наявних елементів НКС, необхідно здійснювати інвентаризацію – пошук, відбір, ідентифікацію, документування – для формування Національного переліку. За Конвенцією термін НКС «означає ті звичаї, форми показу та вираження, знання та навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти й культурні простори, які визнані спільнотами, групами й у деяких випадках окремими особами як частина їхньої культурної спадщини». Вагою складовою різноманітних проявів НКС є «знання та практики, пов'язані з традиційними ремеслами (народними художніми промислами), виховними й освітніми традиціями тощо». Тому, для атрибуції

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

необхідні фахівці із відповідною освітою: народознавці, музейники, а особливо, мистецтвознавці.

На сьогодні, від України на занесення, як до Національного переліку так і до реєстру ЮНЕСКО, претендують такі визначні прояви декоративно-ужиткового мистецтва: «Косівський керамічний промисел», «Опішнянська кераміка», «Кролевецькі ткани рушники». Враховуючи багатство української культури, можна прогнозувати зростання кількості таких пам'яток. Для ефективної діяльності в цій галузі, знання фахових мистецтвознавців виступають на перший план, що потребує від майбутніх фахівців обізнаності у процесах вивчення, виявлення і значення НКС для культури та мистецтва. В Україні розроблені відповідні методики, що потребують широкого оприлюднення і включення в освітній процес для підготовки фахівців. За приклад наведемо «Методичні рекомендації з виявлення, ідентифікації та документування елементів НКС». Проведення роботи по створенню, наповненню і веденню Реєстру елементів НКС потребує і, в перспективі, вимагатиме загальних зусиль спеціалістів різного фаху, узагальнення національного та міжнародного досвіду, удосконалення підготовки кваліфікованих кадрів.



2. Леонтій Барилук, старший викладач кафедри дизайну і технологій КНУКІМ

Арт-об'єкти в дизайні міського середовища

Ключові слова: арт-об'єкт, інсталяція, пластичний акцент, просторові композиції, еспланада, ландшафт, топіарій.

Останнім часом художники, скульптори всього світу привертають увагу до своєї творчості не тільки через виставки, але й завдяки масштабним інсталяціям і просторовим композиціям на вулицях, площах міст, в ландшафтному середовищі. Це явище в художній культурі стало предметом даного дослідження. Актуальність теми полягає в необхідності творчого осмислення нових об'ємно-просторових композицій пошукового характеру, що з'явилися в дизайні міського середовища багатьох країн і отримали назву арт-об'єкти.

До арт-об'єктів відносять об'ємні композиції та інсталяції, як правило недовготривалого призначення, які не несуть високохудожнього й естетичного навантаження, але можуть бути просторовими акцентами архітектурного середовища. Матеріалами для створення арт-об'єктів можуть бути кольорові метали і необроблена деревина, стара гума і побутова техніка, книги і картон, поліетиленова плівка, тара та інше. Для детального дослідження цього мистецького явища пропонується класифікація:

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

Інсталяції на вулиці: «Кишенькова річка» – інсталяція іспанських анонімних художників міста Мадрида, якими створена імітація водяного потоку із 2000 поліетиленових пакетів з водою, штучними рибками і водоростями; «Бур'яни-мутанти» – демонструє, як люмінесцентне освітлення ядучого зеленого кольору спотворює довколишнє світло; «Річка з книг» – утворена із 10000 викинутих бібліотеками Парижу старих книг і розкладених уздовж пішохідної еспланади центру міста.

Об'ємна скульптура та просторова композиція: гірка із 1500 старих стільців поміж будинками (Колумбія, автор – Дорис Сольседо); людина із картоної тари 9-ти метрів висотою, звінена з перил автомобільного мосту (Аргентина, автор – Пабло Куругчет); унікальний павільйон із викинутої пивної тари «Voxel» (Німеччина, м. Детмольд, автори – студенти університету).

Паркова декоративна композиція: арт-об'єкти корейського скульптора Йонг Хо Джи, створенні із автомобільних покришок; головна частина монумента Яну Сибелусу в Фінляндії, композиція створена із 600 сталевих труб різного діаметру; декоративна скульптура та арт-об'єкти сучасного парку Києва «Наталка» з бронзи.

Абсурдна скульптура: гібрид марципанової свинки і качки (м. Турку, Фінляндія); підвішений на лямках білий носоріг в Потсдамі; людина, що стоїть догори ногами, пам'ятник Чарлзу Ля Трубу в Мельбурні; пам'ятник середньому пальцеві в Мілані; величезна шпилька «Материнство» у Глазго; пам'ятник Францу Кафці у Празі.

Ландшафтні арт-об'єкти, топіарії: Діва Грязюки (сад Хеліген, Великобританія); Голова Гіганта (сад замку Маркіз'як, Франція); «Велика дірка» (парк міста Сіань, Китай); «Тунель гліциній» (сад квітів Каваті Футзі, Японія); «Тунель любові» (Клевань, Україна).



3. Людмила Барко, студентка I курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. О. А. Лагутенко)

Впливи західноєвропейського та східного мистецтва на творчість О. Фіщенка

Ключові слова: лінорит, естамп, супрематизм, абстрактна композиція.

Творчість видатного українського графіка, народного художника України, майстра ліногравюри О. Фіщенка не отримала ґрунтового наукового дослідження в українському мистецтвознавстві. Графічні твори митця мають певну цілісність, а своєрідні принципи побудови композицій, використані ним у рисунку та живопису, характерні й для ліноритів. Художник у своїх рисунках використовує мотиви, притаманні для японської

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

гравюри, зокрема передача стихійних явищ (пориви вітру, дощу, гроза, спалахи світла), мотиви скелі з вертикалями водоспадів. Ритміка горизонталей і вертикалей характерна для циклу «Вечірній Київ». Організація композиційного простору за допомогою тонування верхньої і нижньої частини зображення також близька східній традиції. Окремі його гірські пейзажі нагадують трактування японськими художниками гори Фудзі.

У творчості О. Фіщенка 1980-х рр. помітні впливи європейських митців 20 ст. – П. Пікассо, А. Матісса, Ф. Леже, Ж. Брака та інших. В ліноритах на урбаністичну тематику відчутні принципи побудови абстрактної композиції та спостерігаємо ознаки художнього напрямку супрематизму. Зокрема, архітектурні пейзажі Києва носять дуже умовний характер зображення й нагадують супрематичні композиції. У натюрморті «Настільна лампа», виконаному в техніці ліногравюри, можемо зауважити схожість з роботами на подібну тематику П. Пікассо завдяки використанню контрастних кольорів, динамічного руху світлових потоків та декоративної стилізації. У портретах художника присутні елементи абстрактного мистецтва (супрематизму), в яких поєднано зображення портретованого з ритмікою фонових абстрактних елементів, що іноді асоціюються з символами. Наприклад, у портреті Миколи Хвильового символічно виступає хрест. За допомогою шлям автор виокремлює деталі зображення, акцентуючи увагу на головному в композиції. Новаторство О. Фіщенка полягало в тому, що в своїх творах йому вдавалось поєднувати форму та пластику з абстрактним змістом. Чіткість графічних рішень та прагнення до художнього синтезу, лаконічність форм та гармонія насичених кольорів, підкреслена декоративність та композиційна пластичність, майстерність виконання у поєднанні з самобутньою авторською технікою друкування естампів складають неповторну власну манеру художника – майстра кольорової ліногравюри.



4. Наталія Беняк, старший викладач кафедри монументального живопису ЛНАМ

Актуальні напрями розвитку сучасного українського мистецтвознавства з використанням наукометричних засобів

Ключові слова: наукометричні платформи, наукометрична база даних, індекс наукового цитування, «Наукова періодика України».

Розглянуто основні напрями розвитку публікацій у царині українського мистецтвознавства, представлених на світових наукометричних платформах. Серед відомих можемо назвати дві універсальні наукометричні

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

платформи: Web of Science (Web of Knowledge) компанії Thomson Reuters та SciVerse Scopus видавництва Elsevier. До складу Web of Science входять бази даних Science Citation Index Expanded (8,3 тис. назв наукових журналів), Social Sciences Citation Index (2,7 тис. часописів з соціальних наук) та Arts & Humanities Citation Index (2,3 тис. назв видань з мистецтвознавства та гуманітаристики). На сьогодні, коли доступ до інформації та управління її розповсюдженням відіграє надзвичайно велике значення, вчені почали звертати особливу увагу на оцінку поширення даних. Якщо ж говорити про інформацію наукову, яка практично перетворилася на один з найпотужніших засобів впливу на суспільну свідомість і розвиток науки, постало питання ранжування наукових повідомлень, публікацій та інформації загалом.

Наукометрична база даних – бібліографічна і реферативна база даних, інструмент для відстеження цитованості наукових публікацій. Це також пошукова система, яка формує статистику, що відображає стан і динаміку показників значущості, активності та індексів впливу діяльності окремих вчених і дослідницьких організацій. Вкрай важливою є роль міжнародних баз даних у популяризації наукових видань і наукових установ. Ці бази, використовуючи насамперед статистичні методи, беруться підраховувати кількість посилань на ту чи іншу наукову працю, а відтак, вирахувати цінність оприлюднених результатів досліджень. Тобто за основу береться науковий інтерес, який викликала певна публікація, і цей інтерес визначає оцінку вартісності публікації, рейтингу вченого чи наукової установи, вищого навчального закладу.

Концепція створення Українського індексу наукового цитування передбачає формування єдиної бази даних суб'єктів вітчизняної сфери документальних комунікацій, синтаксичного аналізатора пристатейної бібліографії та програмно-технологічного інструментарію отримання наукометричних даних. Науково-видавнича інфраструктура має назву «Наукова періодика України» (Scientific Periodicals of Ukraine). Технологічна платформа забезпечує процеси редакційного опрацювання, публікації та післяпублікаційної підтримки наукових періодичних видань України. Платформа забезпечує відстеження показників цитованості робіт у статтях, представлених у проекті «Наукова періодика України» зі списками пристатейної бібліографії.



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

5. Михайло Бокотей, кандидат мистецтвознавства, в.о. завідувача кафедри художнього скла ЛНАМ

Дизайн гутного декоративно-ужиткового посуду львівських підприємств-скловиробників кінця 20 століття

Ключові слова: гутне скло, підприємства-скловиробники, декоративно-ужитковий посуд, художники-склярі, майстри-гутники.

Друга половина 20 ст. – період суттєвих і виразних змін в українському скловиробництві, доба розвитку напрямку декоративно-прикладного мистецтва – художнього скла. У його контексті яскраво вирізняється специфічна ланка – гутне скло, наділене особливо характерними рисами національної самобутності. Принципово важливу роль у формуванні визначальних ознак львівського гутного скла цього періоду відіграли відроджені й розвинуті традиційні засоби формотворення, культивовані з покоління в покоління майстрами-гутниками.

Асортимент виробів з гутного скла, який виготовлявся на українських підприємствах цього періоду, за пластичними та утилітарними особливостями можна поділити на три основні групи: побутовий посуд, декоративний посуд, скульптурна пластика. Кількісно найбільшу групу скляної продукції становив побутовий посуд, тобто вироби широкого вжитку. Найбільшими виробниками саме цього виду продукції були Київський завод художнього скла, Львівське виробниче об'єднання «Райдуга», Романівський склозавод, Бережанський, Костянтинівський та інші. Проте, виключно традиційним гутним способом цей вид продукції виготовляли тільки на Львівській експериментальній кераміко-скульптурній фабриці.

Над дизайном виробничих зразків гутної продукції ЛЕКСФ працювали водночас майстри-гутники і професійні художники, чия творча активність була скерована у двох напрямках – на створення авторських індивідуальних композицій та на проектування зразків для масового тиражування. Ці дві суттєво відмінні за характером ділянки творчості не могли не піддаватися взаємовпливові, дякуючи чому асортимент виробів групи малотиражного декоративно-ужиткового скла упродовж 1970–1990 рр. значно розширився і змінився. Саме в цей період сформувався й утвердився в декоративно-прикладному мистецтві нашої країни важливий напрямок – дизайн гутного скла. Безперечно, безпосередній вплив на його формування мала діяльність таких непересічних особистостей, як А. Бокотей, Ф. Черняк, І. Аполлонов, А. Балабін, Л. Митяєва, О. Гуцин, С. Мартинюк, Б. Галицький, З. Масляк, М. Павловський, Я. Мацієвський, О. Гера, П. Семененко, П. Думич та ін. Саме у виконаних

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

цими митцями та майстрами-гутниками зразках проявляються основні тенденції дизайну продукції українських підприємств-виробників гутного скла цього періоду.



6. Олег Болюк, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України

Методика вивчення художнього дерева у ході роботи комплексних експедицій 1995–2017 рр. на території Західної України

Ключові слова: метод, експедиція, художнє дерево, атрибуція, 1995–2017 рр., Західна Україна.

Практичний (емпіричний), експериментально-теоретичний та теоретичний рівні пізнання спонукають досягнути смислові закономірності розвитку процесу, поширення явища та побутування окремого твору декоративного мистецтва й розкривають кожну обумовлену проблему. Польові дослідження давньої та сучасної різьби по дереву актуальні через: кількісно малий рівень обстеження пам'яток, що не дозволяє досягнути реальний їх стан збереження; художню й історичну цінність давніх виробів, а новітніх творів – осмислення сучасних трансформацій явища ужиткового мистецтва.

У польових дослідженнях важливим аналітичним індикатором є: відображення на виробі особистісної інтелектуальної й психічної ментальності автора, відтак – узагальненого менталітету його етносу. Доцільно використовувати експеримент (спостереження, вимірювання, порівняння, опис), що уможливило з'ясувати провенанс твору, історію явища, прогнозування (гіпотезу, припущення) його подальшого розвитку, трансформації чи згасання. Фіксація інформації оптимальна завдяки опитуванню (інтерв'ю, співбесіді).

У польових умовах визначаються час виготовлення знахідки, період якого може коливатись у межах століття, десятиліття чи року; місце створення (майстерня, осередок або школа – у сенсі традиційних особливостей деревообробки конкретного регіону), авторство (індивідуальне, колективне). Допомогає у цьому наявність епіграфіки.

Отримані статистичні, вербально-інформаційні дані потрібні для порівняння, яке вчений використовує впродовж усього дослідження. Цінним завершальним етапом у методиці польових досліджень є опрацювання здобутого матеріалу вже на робочому місці у вигляді звіту.



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

7. Ольга Буднікова, мистецтвознавець, доцент кафедри суспільних наук КНУТК і ТБ ім. І.К. Карпенко-Карого

Значення освітлення в живопису та кіно

Ключові слова: світлотінь, живопис, кінематограф.

Робота зі світлом є важливою складовою у творчості як майстрів живопису, так і кіно-телеоператорів незалежно від напряму їхньої художньої діяльності. Освітлення відіграє велику роль у сприйнятті художником навколишнього світу, світло є одним із засобів художньої виразності.

У живопису, фотографії та кіно існує термін «світлотінь» – світловий потік, що випромінюється джерелом світла, потрапляє на різноманітні за формою та кольором поверхні, що розташовані під різними кутами відносно променів. В результаті вимальовується картина розподілу світла і тіні.

Живопис, для якого характерне протиставлення світла й тіні, іменується «к'яроскуро». Одним з перших такі прийоми живопису відкрив Мікеланджело Мерізе де Караваджо. Майстром, який домігся вражаючих результатів завдяки застосуванню контрасту світлого і темного, був французький художник 17 ст. Жорж де Латур. Використання контрастів, ефектів світлотіні та її нюансів стали улюбленими засобами моделювання образів, передачі драматизму сюжету в творах Рембрандта ван Рейна.

Враховуючи взаємовплив між живописом і кіно, нам із завідувачем кафедри кіно-телеоператорства Б. В. Вержбицьким, здалось доцільним в практичній роботі студентів-кінооператорів з курсу поєднати два завдання: оживлення картини (з курсу історії образотворчого мистецтва) та кіноосвітлення (з операторської майстерності). Студенти мають виконувати роботи в тому ж освітлювальному режимі, що і картини художників.

Під час виконання практичних робіт того чи іншого жанру студент набуває досвіду роботи над зображальним рішенням композиції, теми та сюжету, засвоює методику та конкретні засоби (прийоми) композиції, світлотіньового рішення кадру та картини.

Під час доповіді демонструються студентські роботи О. Ляхно, С. Войтюка, К. Вознюка, В. Іванусі.



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

8. Наталія Булавіна, мистецтвознавець, завідувач відділу кураторсько-виставкової діяльності та культурних обмінів ІПСМ НАМ України

Значення художньої комунікації в логіці розвитку сучасного візуального мистецтва України

Ключові слова: художній процес, сучасне мистецтво, арт-система.

Специфіка сьогоденної української арт-ситуації із спадком рудиментарного доменно-тусівочного принципу організації і розрізненими знаковими системами потребує створення єдиного комунікативного поля і висуває перед мистецтвознавцями нелегке завдання «зшити» минуле й майбутнє.

Сучасний мистецький процес логічно відображає складну, поліваріантну і не ясну картину нашої сьогоднішньої культури в цілому і умонастроїв і філософії життєбудови художників покоління «вісімдесятих» і пострадянської генерації молодих креаторів зокрема. Особливості проживання часу різними стратами, які ментально перебувають у різному часовимірі (чії свідомість, психологія тощо сформовані різними реальностями □ від епохи радянської до періоду незалежності) з часто присутньою метафорикою позачасовості, паузи та ін., характеризує місцеве середовище.

Характеристики моделей художньої комунікації в новому тисячолітті базуються на т. зв. «феномені співмешкання», автономному існуванні різних творчих груп, які демонстративно уникають прямих контактів, не помічають один одного, не визнають авторитетів колег, не сприймають минулих напрацювань (естетичних парадигм) як частину художнього досвіду, що лише ускладнює інституалізацію сучасного мистецтва й не сприяє розгляду в перспективі історії актуального мистецтва України.



9. Олексій Васильєв, старший викладач кафедри живопису та композиції НАОМА

Про модель «Колірне дерево»

Ключові слова: «Колірне дерево», теорії кольору, «небесні кольори», «земні кольори», єдність кольорів, колористика.

Теорії кольору – велика галузь знань, що знаходиться на стику різних дисциплін: кольорознавства, фізики, хімії, оптики.

Під час літнього дощу, ми можемо спостерігати зразок «ідеального» кольору – веселку. З точки зору фізики – це переломлення сонячного

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

променя через природну призму, краплі води, і його поділ на кольори видимого сонячного спектра, де кожному спектральному кольору відповідає певна довжина світлової хвилі. Спектральні кольори веселки ми можемо образно назвати «небесними кольорами». Колір будь-якого матеріального предмета ми бачимо, сприймаючи світлову хвилю, що відбивається від матеріалу цього предмета. Ці кольори образно можна назвати «земними». Існує нерозривний зв'язок між матеріалом і кольором, який він відбиває. Так молодий зелений лист, який містить цей колір завдяки хлорофілу, знаходиться посередині між «синім» небом і «жовтою» землею. Лист жовтіє, падає, стає частиною «жовтої» землі, глини, в якій жовтий обумовлений присутністю заліза. І тільки через безліч століть, глибоко під землею в залізній руді ми можемо виявити вкраплення синіх, зелених, жовтих і червоних фракцій. Мінерали «підземного царства» відображають кольори «небесної» веселки. З них роблять фарби. Те, що ми видавлюємо на палітру – не просто абстрактна кольорова маса.

Уявімо собі дерево з великою кроною. Стовбур цього дерева білий – це світло (і біла фарба), а чим далі від стовбура, до гілок і листя, тим більш кольоровою стає кожна гілка і листочок. Коріння дерева йдуть у землю, і земля з сірої невизначеності набуває повноту колірних відтінків земляних фарб. Синява неба опускається в зелень органічних фарб земних рослин, синьо-зелену гладь води, колір продовжує існувати у відтінках землі. Останні спалахи крапп-лаку і перехід в темряву (до чорної фарби). Але виникає світло, чорний переходить в синій, підіймаючись до неба. Цей образ допоможе краще представляти живу єдність кольору в природі і в живописі.

«Колірне дерево» являє собою об'ємно-просторову модель, в якій наочно відображені колірні взаємодії і співвідношення між кольорами сонячного спектра («небесними») і кольорами фарб, що мають цілком «земні» фізико-хімічні та оптичні властивості. За допомогою цієї моделі, в якій «ідеальні» кольори і «кольорові речовини» фарб знаходяться в певній взаємозалежності, можна тільки за кольором фарби уявити собі її зв'язок з іншими кольорами і фарбами і визначити, як складати ефективні суміші фарб. Наша модель задумана як наочний посібник для студентів, яка покликана полегшити запам'ятовування величезної кількості інформації про фарби та їхнє змішування.



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

10. Дмитро Величко, викладач кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського

Значення виїзних пленерів для формування професійних і особистісних якостей у здобувачів вищої освіти мистецьких спеціальностей

Ключові слова: виїзний пленер, традиція, Одеська школа живопису, світло, простір, колорит.

Однією з визначальних особливостей образотворчого мистецтва Одеси є збереження традиції пленерного живопису, що починає відлік з кінця 19 ст. У системі освітнього процесу навчальна художньо-творча практика «Пленер» має велике значення як з точки зору професійної підготовки, так і виховної мети. Пленер має інші завдання і характер роботи ніж аудиторне навчання.

Природа – першоджерело кольорових і тонових відношень для художника. Невпинність часу є стимулятором творчості на природі. Студенти навчаються уважному спостереженню особливостей кольорових станів світлоповітряного середовища, що постійно змінюються, і відпрацьовують методи роботи «на мотиві». Пленер – вчитель швидкого художнього мислення. Приходить розуміння, що кожна втрачена хвилина може коштувати не достатньо переконливою передачею неповторного природного колориту і відсутністю бажаного результату. «Мобілізація» уваги і творчих сил сприяє не тільки закріпленню живописних навичок, а й розвиває колористичну пам'ять для подальшої роботи у майстерні.

Важливо організувати саме виїзні пленери. Кожна поїздка – це комплекс нових вражень і досвіду. З одного боку – вивчення історії місцевості, культурних традицій, архітектури, знайомство з населенням. З іншого – відчуття інакшого за характером простору, природних особливостей клімату, рельєфу місцевості, специфіки колориту в залежності від сезону й освітлення, нарешті місцевої флори і фауни. Всі ці враження та емоції мають відображення у творах. У процесі виїзної практики студенти згуртовуються як колектив, вирішують не тільки творчі, а й побутові моменти, що виховує терпимість, людяність, здатність організувати, допомагати іншим.

Сьогодні пленерний живопис має ще більше завдань як для художника, так і для глядача. Він набуває функціонального значення у соціальному і екологічному аспектах: привертає увагу до краси оточуючого світу. Художник стає провідником, звертає увагу на вразливість навколишнього середовища. Вчить глядача цінувати природу, змушує замислитись про зв'язок людини (тимчасового) та природи (вічного).



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

11. Олександр Віслободов, старший викладач кафедри техніки і реставрації творів образотворчого мистецтва НАОМА

Реставрація картин П. О. Білецького з колекції родини (виступ на пленарному засіданні)

Ключові слова: картини П. О. Білецького, реставратори педагога О. В. Віслободов і В. В. Люш, автопортрети, портрети членів родини, пейзаж, натюрморт.

Реставрація дев'яти картин із сімейного зібрання професора кафедри ТИМ П. О. Білецького проходила на нашій кафедрі з 2011 по 2018 рр. Ці роботи завжди знаходилися в помешканні родини і ніде не експонувалися. Вони були не дуже складними в реставрації, і цю роботу ми цілком могли надати нашим студентам в якості завдань літньої практики, здійсненої під керівництвом двох викладачів (педагоги-реставратори О. В. Віслободов і В. В. Люш). Говорячи про сімейну колекцію в цілому, зазначу професіоналізм авторського виконання. Відомо, що Платон Олександрович мав гарну освіту: спочатку Харківське художнє училище (1939–1941), в роки евакуації Суриківський художній інститут і, нарешті, Київський художній інститут, майстерня О. Шовкуненка, яку закінчив 1949 р. Згодом він присвятив себе історії мистецтва і вже більше не повертався до занять живописом, але сім'я завжди дбайливо зберегала живописні експерименти свого глави. Не вдаючись до опису технологічних процесів реставрації, зазначу лише окремі особливості та риси. Почну з двох автопортретів. Один з них написаний темперою на картоні в 1946 році. У тому ж році був виконаний олійними фарбами парний портрет дружини Горислави Михайлівни. Це були перші сімейні портрети, створені незабаром після одруження. Всі, хто бував в будинку Білецьких на Паньківській, а потім і на Кловському узвозі, пам'ятають їх на стіні поруч. Інший автопортрет 1940-х рр. зберігався на антресолях. Він написаний прямо на проклеєному полотні, без ґрунту. До початку і середини 1950-х рр. відносяться два овальних портрета дочки Олени. На одному вона зображена ще в дитиною, на іншому – вже школяркою. У 1953 р. був написаний портрет дружини з сином Іваном (в одnorічному віці). На ньому є авторський підпис. У роботах на полотні часто присутні осипи, характерні для стандартного радянського емальсійного полотна. Іноді є біологічне забруднення. У галереї портретів виділяється своїм розміром (80x67 см) і цікавим колоритом напівфігура темношкірого юнака «Портрет Юсуфа», знайомого Платона Олександровича 1950-х – початку 1960-х рр. Він написаний дуже безпосередньо, але був згорнутий і довгий час зберігався на антресолях. Тому в цьому творі було багато дрібних втрат і осипання фарби, в місця яких підведено ґрунт, здійснені

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

тонування і розгладження полотна. На виставці відреставрованих робіт П. Білецького, яка зараз експонується в кабінеті мистецтва НАОМА, можна побачити етюди 1940-х рр. Один з них – вид київського подвір'я на тлі Софійської дзвіниці; інший – букет у вазі. Останній був написаний на дуже тонкому картоні, у якого були обламані всі кути. Картон довелося доточити і оформити рамочкою для зручності експонування.



12. Тетяна Вуєва, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. Г. О. Андрес)

Колекція українського радянського мистецтва у Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького та особливості її експонування

Ключові слова: Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького, соціалістичний реалізм, радянське мистецтво, експозиція, пропаганда.

В умовах становлення незалежної України актуалізується потреба переосмислення подій та явищ минулого, з метою об'єктивного аналізу цілісної картини розвитку українського мистецтва. Одним з ключів до розуміння мистецьких явищ періоду, коли Україна була у складі СРСР, є необхідність дослідження творчості українських митців та особливостей діяльності музейних інституцій, які існували за панування радянської ідеології. З іншого боку, і в сучасних умовах, актуальним є об'єктивне висвітлення радянського мистецтва як частини історії, особливо, коли процеси декомунізації часто витісняють можливість конструктивної дискусії про українське радянське мистецтво.

Історичною особливістю є те, що при заснуванні митрополитом Андреем Шептицьким Національного музею у Львові у 1905 р., за основу його було взято церковний музей. Після 1940 р., коли музей оголосили власністю радянської держави, та до 1991 р. як історія його виникнення, так й ім'я його засновника офіційно не озвучувалася. Разом з тим, поповнення колекцій і створення експозицій продовжувалося і в 1947 р., окрім народного і класичного мистецтва (19–20 ст.), з'явився відділ «Українське радянське мистецтво». Але мистецтво соціалістичного реалізму не захопило весь музейний простір, а було вписано в експозицію ліричних пейзажів, світських портретів, «буржуазно-поміщицьких» натюрмортів та ін. В музейних каталогах цього часу увага також зосереджена саме на українській старовині, книжковій мініатюрі, іконопису. Українське радянське мистецтво займало не провідну роль в описі

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

збірки. Усі інші роботи, які прямо або опосередковано відносили до соціалістичного реалізму у цей період, об'єднані узагальненим поняттям «українське радянське мистецтво». Після проголошення незалежності та відновлення імені засновника, відроджена першочергова функція музею, а українське радянське мистецтво представлено фрагментарно. На даний час перед працівниками музею стоять нові виклики: об'єктивно досліджувати, осмислювати та представляти історію українського мистецтва в усій її цілісності, у тому числі її складову – українське радянське мистецтво.



13. Алла Гаврилюк, аспірант КНУКіМ (наук. керів. М.Р. Селівачов)

Дизайн музейної кімнати центру археології Києва: «пошуки жанру» відомчого музею

Ключові слова: археологія, відомчі музеї, музеєфікація, дизайн експозицій, Київ.

Популярність відомчих музеїв і музейних кімнат зростає в 1960–1970 рр., коли їхня кількість збільшилася у рази. Міні-музейний бум співпав з археологічним бумом, епохальними знахідками при будівництві Подільської гілки метро. Подільській експедиції Інституту археології надали постійне приміщення по вул. Г. Сковороди, 9б – класичну споруду поч. 19 ст., садибу останнього київського вїйта Івана Киселівського.

Кімнати та підвали швидко заповнювалися ящиками з матеріалами розкопок, а на дворі склали габаритні знахідки. Майбутній музей почався з пари десятків планшетів, спроектованих і виконаних одним із археологів, Русланом Орловим, до чергової наукової конференції. Після того планшети змонтували у вестибюлі та вздовж парадних сходів приміщення динамічною діагональною композицією. Її об'єднав попід стелею фриз із кількох планшетів, який представляє розроблену кандидатом історичних наук Михайлом Сагайдаком стратиграфію ландшафту та культурних шарів Подолу 7–13 ст. Експозицію доповнили фотографії з розкопок.

З початку 2000-х рр. розпочалося обладнання самої музейної зали. Коли ремонтували стіни, стелю, підлогу, виявили фрагменти паперових шпалер 19 ст., тогочасні монети, трамвайні білети, обгортки цукерок, інші свідчення епохи. Відтак оформилася концепція: показати не тільки діяльність експедиції, а й побут киян 19 ст. на прикладі реконструйованого інтер'єру в будинку вїйта Киселівського. Для цього шукали в архівах стародавні креслення будівлі, з урахуванням конкретного простору

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

замовляли меблі, вітрини з сучасним освітленням. Поступово склався експозиційний план. Активну роль у створенні музейної кімнати відіграли її головний дизайнер, художник-реставратор Катерина Омельчук, і художник Подільської експедиції Валентин Шумаков.

Перлиною експозиції є натурна реконструкція кахляної груби 18 ст. Окремі кахлі одного набору, виконані калузькими майстрами в голландській стилістиці, довго зберігав у себе відомий археолог Михайло Брайчевський. Він урятував їх при демонтажі старої забудови. Відсутні кахлі замінили бутафорією (надрукували на папері та заламінували) для досягнення цілісності образу та створення затишної атмосфери старовинного подільського будинку. Тепер у цій залі відбуваються конференції, семінари й інші публічні заходи, проводяться екскурсії для гостей-науковців і студентів.



14. Анастасія Гайсюк, студентка 1 курсу магістратури кафедри ОДПМ та РТМ КПНУ ім. І. Огієнка (наук. керів. І. С. Підгурний)

3D об'єкти та векторна графіка: спільні і відмінні риси

Ключові слова: 3D моделювання, векторна графіка, графічний дизайн, 2D графіка.

Сучасні професійні дизайнери, володіючи інструментами ряду графічних редакторів, здатні поєднувати їхні переваги для створення якісних вихідних проектів. Однією з перших сходинок до цього є чітке розуміння основоположних термінів і понять графічного дизайну, таких як векторна графіка і 3D об'єкти та їх розмежування.

Аналіз основоположних термінів та понять графічного дизайну дає можливість виділити подібність та відмінність 2D та 3D графіки.

Таким чином, спільні риси: обидві будують вершини, з'єднанні кутами, щоб утворити багатокутник; версії обох графік можна застосовувати для створення анімації; 2D та 3D можуть використовуватися, щоб зробити комп'ютерну презентацію реального об'єкта. У свою чергу відмінності характеризуються тим, що: зазвичай, 3D моделі використовують рівні кути, тоді як векторна графіка – вигнуті, що робить тривимірні зображення залежними від роздільності; перед рендером 3D моделі розбиваються на трикутники, тоді як вектори мають тисячі версій багатокутників; 3D моделі при рендері використовують віртуальне світло, а об'єкти векторної графіки ні; очевидно, що будь-які 3D ефекти у двовимірній графіці є фальшивими та не змінюють її визначення.

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

Підсумовуючи, можна констатувати, що межа між 3D та 2D графікою (зокрема векторною) не є чіткою і має багато нюансів для подальшого вивчення. Розуміння спільності між цими двома поняттями дозволить графічному дизайнеру комплексно вивчати відповідне програмне забезпечення, а відмінностей – створити свій спосіб виконання проекту, переключаючись між програмами.



**15. Вікторія Галудзіна-Горобець, здобувач КНУКіМ
(наук. керів. Л. М. Білякович)**

Рокайльні мотиви у стилі New Look: трансмісія культурних кодів

Ключові слова: рококо, New Look, трансмісія культурних кодів, історизм у дизайні одягу.

Трансмісія культурних кодів, зокрема образотворчого мистецтва у дизайн одягу, є перспективним напрямом наукових досліджень. Одним з її прикладів став New Look, що інтегрував мотиви стилю рококо, поширеного у французькому мистецтві 18 ст. Світоглядною передумовою явища слугувала суголосність властивих повоєнній Європі і «галантному століттю» очікувань свята, естетизованого, розкішного життя. Близькими суспільній свідомості кінця 1940–1950-х рр. були естетичні ідеали рококо, відображені в ціннісних категоріях «l'agrément» – приємність, «la gaieté» – веселість, «le beau fini» – прекрасна довершеність, «la grâce» – граціозність, принадність, «le joli» – миле, красиве, привабливе, «la finesse» – витонченість, «la légèreté», «la facilité» – легкість, «le douceur» – солодкість, м'якість, ніжність, «l'élégance» – елегантність. Спільні риси простежуються в утвердженому у 18 ст. і на межі 1940–950-х рр. ідеалі жінки – витонченої, елегантною, піднесеної над прозою життя.

Відзнаками стилю New Look стали вишуканість, елегантність, витончені колористичні, фактурні і декоративні ефекти, рафінований Х-подібний силует, контраст вигнутих і прямих ліній, процин і об'ємів.

Особливістю моделей Christian Dior та інших послідовників стилю New Look вважаємо відтворення форм і силуетів костюмів рококо і нео-рококо у нових матеріалах та в адаптації до сучасного сприйняття.



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

16. Марія Глушко, викладач кафедри менеджменту мистецтва ЛНАМ

Журнал «Образотворче мистецтво» в культурно-мистецькому просторі України

Ключові слова: мистецький журнал, презентація, дискусія.

На початку 21 ст. в Україні відчувається брак якісного мистецтвознавчого супроводу мистецького процесу: інформація подається у форматі загального огляду, відсутня фахова аналітика та намагання вписати в контекст критичні зауваження. Це веде до того, що широке коло читачів не розуміє, як оцінювати мистецьке явище.

Журнал Національної спілки художників України «Образотворче мистецтво» (далі – «ОМ») – один з найстаріших мистецьких журналів, що видається з 1935 р. Трансформації змісту і форми журналу зумовлені чітким усвідомленням змін в соціокультурному просторі країни. Сьогодні «ОМ» – інформаційне середовище, що розширює межі спілкування, робить процес обміну думками доступним і зрозумілим. Визначення ролі видання вкрай важливе завдання, адже публікації містять цілісне й повне відображення мистецької ситуації. В рамках презентації «ОМ» 25 квітня 2018 р. у Львові головний редактор Олександр Федорук розповів про те, з чого розпочалась діяльність редакції, які видатні особистості в ньому працювали, проаналізував особливості функціонування в сучасних реаліях, окреслив перспективи розвитку. В ході дискусії доповіла редактор журналу Ольга Собкович: «Не дивлячись на те, що журнал належить НСХУ, ми не любимо інтереси інституцій, арт-дилерів, культурних діячів, а намагаємося подати інформацію про мистецькі процеси, які відбуваються». Це свідчить про сформовану позицію у висвітленні мистецького процесу, відображену в дискусіях, з твердженням чи запереченням тієї чи іншої точки зору.

В обговоренні взяли участь провідні українські мистецтвознавці. Кандидат мистецтвознавства Роман Яців відносить журнал до спектру елітарних видань: «Члени редакції тривалий час виводять журнал зі стану відомчого в стан відкритої професійної платформи для представлення фахових, професійних матеріалів про мистецтво». Доктор мистецтвознавства Орест Голубець стверджував, що «ОМ» – це єдиний мистецький журнал в межах України, певна субстанція, яка існує та відстоює пріоритети і національні інтереси, а своїми вчинками підтримує мистецький процес.

Позицію редакції журналу та відданість справі можна вважати взірцевою, адже безперервний пошук нових імен, представлення широкого діапазону аналітичних матеріалів про культурно-мистецькі події, критичне осмислення сучасних мистецьких практик здатні оптимізувати суспільну свідомість 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

17. Марія Гнілоскуренко, аспірант факультету архітектури НАОМА (наук. керів. Л. П. Скорик)

Інтерактивна рекреація в історичному архітектурному середовищі міста як платформа для демонстрації та вивчення українського мистецтва

Ключові слова: історичне середовище міста, українське мистецтво, містобудівні інтер'єри, інтерактивна рекреація, публічно-соціальний простір.

Інтерактивна рекреація в історичному міському архітектурному середовищі слугує об'єднуючою ланкою міста, що забезпечує його цілісність в містобудівному, культурному та соціальному аспектах, виступає як поліфункціональний та гнучкий простір, де населенню цікаво та корисно проводити час. На сьогодні у вітчизняних історичних містах катастрофічно не вистачає публічних місць для широкого спектру функцій, а їхнє створення вирішить проблему необхідної оптимізації вуличного простору, переформатування містобудівних інтер'єрів вулиць і площ із інертних публічно-соціальних просторів у якісні та ефективні елементи міської культурної інфраструктури, що стане запорукою сталого розвитку міського соціуму.

В умовах роз'єднаності жителів міста і відсутності сталих каналів для обміну інформацією інформаційним та комунікативним простором стануть саме містобудівні інтер'єри – публічні простори. Інтерактивні публічні простори – одна з ключових складових комфортного співіснування індивіда та суспільства в цілому. Це місця колективного та індивідуального єднання і розвитку людей із багатством історичного, культурного, архітектурного та природного надбання міської субстанції.

В Україні однією із функцій публічного простору може бути демонстрація українського та зарубіжного мистецтва для ознайомлення та подальшого їхнього вивчення. Інтерактивна рекреація виступатиме як платформа для спілкування та взаємодії людей в історично сформованому середовищі міста, що має високу історико-естетичну інформативність. Наше суспільство потребує покращення якості життя у місті, що невід'ємне від переосмислення міського середовища та розробки програм для створення та розвитку публічних громадських місць, що мають включати в себе і програми для популяризації, можливості ознайомлення та більш детального вивчення населенням та гостями українських міст національного культурного надбання.



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

18. Людмила Горбатенко, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри живопису ХДАДМ

До методики викладання дисципліни «Кольорознавство»

Ключові слова: кольорознавство, світло, колір, гармонізація.

«Кольорознавство» – одна з дисциплін природничо-наукової підготовки студентів, яка вивчає систему постійно діючих закономірностей взаємодії кольору та світла, що сприяє розвитку колористичного мислення та розумінню кольорової гармонії при створенні образної цілісності будь-якого твору, адже закони гармонізації закорінені в об'єктивно існуючих закономірностях кольоросприйняття. Найбільш ефективними формами та методами роботи є практичні заняття, на яких студенти навчаються виявляти світлотональні відношення, загальну світлотну тональність, параметри, визначення та гармонізацію кольорових відношень. Пропонується ввести додаткове завдання для узагальнення набутих знань та навичок «Гармонія кольорових плям у реальній взаємодії простого натюрморту у середовищі». Завдання спрямоване на рішення колористичного та загальносвітлотного взаємозв'язку фігури-фону у неглибокому просторі. Композиція у заданому форматі. Вибір формату паперового аркушу визначає подальше розташування предметів натюрморту та пріоритетних ліній композиційної побудови: вертикалі, горизонталі, діагоналі. Визначення параметрів світла та тіні у межах тепло-холодності та насиченості допомагає веденню усіх подальших етапів колористичної побудови натюрморту. Визначення типу кольорової гармонізації забезпечує грамотну побудову кольорової шкали локальних плям, що беруть участь у натюрморті та їх подальшого збагачення. Кольорове збагачення локальних кольорових плям за визначеною кольоровою шкалою допомагає втримати рівновагу між живописним різноманіттям кольору та світлотональністю локальних плям натюрморту. Вміння володіти збагаченням кольору згідно форми, дає змогу будувати живописний об'єм плям та предметів у реальній взаємодії простого натюрморту у середовищі. Таким чином, запропоноване завдання дозволяє об'єднати знання, отримані у попередніх вправах, та наочно показати їхнє практичне використання у професійній діяльності.



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

**19. Анна Гордієнко, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. А. О. Пучков)**

Вітрувіанський анаморфоз

Ключові слова: анаморфоз, візуальні промені, перспектива, Вітрувій.

Розумові спекуляції наукових «ігор» (Scholarly Games) перспективної системи зумовлюються механізмом створення оптичної ілюзії. Геометрична структура оптичної ілюзії: розтягнуті, «розсіюванні» промені, що створюють композиції-загадки «an enigma, a wonder, a marvel». Розсіюванні зображення відтворені оптичними променями – Вітрувіанський механізм «для виправлення помилок зору». Вітрувій у «De architectura libre decem» (I ст. по Р. Х.) першим із відомих почне описувати закони зорового сприйняття через так звані перспективні візуальні промені, що згодом, через віки, трансформуються у явище анаморфозу, своєрідну техніку фантомних форм. Це зафіксовано у Вітрувія: «І бачимо ми це завдяки впливу образів, або завдяки променям, що випромінюються з очей, як думають фізики; й у тому, й у іншому випадку очевидно, що зір око веде до помилкових підсумків». За Ю. Балтрушайтісом («Anamorphic Art», 1969), наше око помилково сприймає візуальні перспективні особливості, і через те правдиве видається помилковим, а відтак речі здаються відмінними від того, чим вони є насправді: «Це той самий принцип деформування природних форм, отримання рівності через нерівність та стабільність через нестабільність». Око справді не завжди дає вірне враження від побаченого, воно дуже часто обманює розум в його судженнях. Точне дотримання оптичного сприйняття при зображенні простору на площині взагалі неможливо. Це означає, що не може бути створено наукової системи перспектив, що транслює на площину картини всі елементи зображення в точній відповідності із механікою зорового сприйняття. Отже, поняття «видимий образ», «бачення», «природне зорове сприйняття» завжди будуть означати результат спільної роботи системи «око + мозок», а не одного лише ока. Вітрувій першим звернув увагу на цю обставину, особливо важливу під час сприйняття творів візуального мистецтва.



**20. Юрій Горпинич, студент 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА
(наук. керів. Л.О. Лисенко)**

Незавершеність як художній прийом у творчості Ніни Денисової

Ключові слова: українська художниця, покоління шістдесятників, нон-фініто, звільнення від фігуративності, невизначеність форм.

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

Ніна Денисова, українська художниця, яка з початку 1960-х рр., всупереч ідеям стриманого та ідеологічно навантаженого соцреалізму, розвивала власну художню мову у книжковій (насамперед, дитячій) ілюстрації, графіці та живописі. Вона була частиною покоління шістдесятників, творчі пошуки та експерименти якого стимулювали розвиток особливої виразності в українському мистецтві кінця 20 ст.

Зараз Ніна Денисова разом зі своїм чоловіком Миколою Малишком проживає в селі Малютянка Київської області. Ніна та Микола постійно підтримують один одного, розвивають свою творчість у різних напрямках. Якщо Малишко в своїх пошуках дбайливо плекає колір, то Денисова часто використовує прийом нон-фініто (від італ. Non finito – «незавершений») – художній принцип, що базується на образній взаємодії предметного зображення та безпредметної порожнечі, вільної зони полотна, яку утворюють пофарбовані білим ділянки картин. Саме практика «малярства», до якої вдається подружжя, уможливило звільнення від фігуративності, описовості, та навіть більше – від форми в живописі.

В своїх полотнах художниця піднімає питання необхідності сюжетності в картинах, фокусуючись на процесі малювання як засобі художнього осмислення. Її роботи – це зачарування взаємодією кольорів, невизначеністю форм, наповненістю полотна чи його недоторканістю. Це фрагментарний і тому найщиріший вираз захоплення світлом і тінню, лінією, крапкою та раптово впорядкованим рухом їхніх мас, що вражає на невеликій відстані від картини, де перевіряється її відповідність простору.



**21. Віктор Григоров, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. М. Р. Селівачов)**

Традиції українського монументального живопису в творах київських монументалістів у другій половині 20 ст.

Ключові слова: монументальний живопис, композиція, образно-пластична система.

На формування образно-пластичної системи монументального живопису др. пол. 20 ст. вплинув ряд факторів: специфіка архітектурного планування, вимоги державних замовлень, попередні здобутки української монументалістики. У цей час монументальне мистецтво широко застосовувалось для оздоблення різних типів громадських будівель. Київські майстри створили велику кількість творів у найрізноманітніших техніках.

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

Працюючи над проектами художники часто зверталися до різних композиційних прийомів, образів, колористичних рішень своїх попередників. Деякі стінописи та мозаїки переймали стилістичні особливості певного періоду, натомість в інших відчувається творче переосмислення, в якому не одразу помітні впливи попередніх епох. Слід зазначити, що наслідування образно-пластичної системи часто спеціально використовувалося відповідно до стилістики інтер'єру чи екстер'єру. Тому критичний підхід до таких творів має бути обережним, адже монументалісти, переважно, були обмежені реаліями архітектурного простору та побажаннями замовника. На практиці митці розпочинали розробки ескізів та задумів або на етапі готового архітектурного проекту, або, у деяких випадках, готових інтер'єрів, що, безперечно, звужувало творчі можливості. Вдале звернення до давньоруських мотивів бачимо у мозаїках Г. Кореня та В. Федька на станції київського метрополітену «Золоті ворота». Часто митці орієнтувались на стінописи та мозаїки Київської Русі, адже вони мали критерії, які відповідали запитам часу. Зокрема монументальне мистецтво 1960–1980-х рр. тяжіло до площинності та декоративності, композиції будувалися на умовних вирішеннях образів без застосування просторових побудов. Неможливо оминути і стиль бароко, який був поширений на території України у 17–18 ст. Його складні форми не зовсім відповідали завданням монументалістики 1960–1970-х рр., до певної міри стилістичні особливості бароко мали протилежний характер. Проте вже у 1980–1990-х рр. у монументальному живопису все частіше починають з'являтися набагато складніші просторові рішення. Київські художники звертаються до стилістики українського бароко, вдаються до його переосмислення і застосовують у своїй монументальній практиці, зокрема М. Стороженко, В. Прядка та інші.



22. Людмила Гудзієнко, студентка 1 курсу магістратури факультету образотворчого мистецтва ХДАДМ (наук. керів. Л. Ю. Мельничук)

Наталія Вергун – поетеса українського живопису

Ключові слова: Н. Вергун, живопис, колорит, селянський побут.

Творчість слобожанської мисткині Наталії Вергун – яскрава репрезентація українського мистецтва другої половини 20 – початку 21 ст. Її доробок відзначається високим рівнем художньої майстерності, різноманітністю форматів і технік, довершеністю композиційної побудови та звучним колоритом.

Творча особистість Н. Вергун формувалась у суперечливому мистецькому просторі 1950–1960-х рр. Вона закінчила Харківське художнє

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

училище та Ленінградський інститут живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна, де її вчителем за фахом був А. Мильников. Після повернення в Україну художниця поринула у мистецький простір, в якому відбувалось оновлення естетики живописної системи в умовах послаблення ідеологічного тиску, що давало змогу зображувати дійсність без звичного пієтету, звертаючись до українських сюжетів.

Нагхненна спілкуванням із Т. Яблонською та відчуваючи захоплення українським селом, Н. Вергун створює низку живописних творів, в яких оспівує красу навколишньої дійсності. Основною темою полотен художниці стає селянський побут у поетичному трактуванні, якому присвячені цикли «Рідна земля» (1969), «Поетична Україна» (1993). Про творчі пошуки свідчить серія натюрмортів «Пори року» (1970–1983), в яких мисткиня надає природі «живого» звучання, а дерева та квіти виступають як повноцінні герої художнього твору. Більшість її робіт вирізняє яскравий колорит та імпресіоністична манера виконання творів великими пастозними мазками із помітною фактурою фарби. У камерних роботах художниця часто звертається до темного глибокого тла, насичуючи картини драматизмом і символікою кольорів. Високий художній рівень виявляється у побудові композицій, у світлотіньових вирішеннях площини та колористичній гармонії полотен. Творчі експерименти художниця продовжує і в графіці, переважно в пейзажному жанрі (як міському – на ранньому етапі творчості, так і в сільському). Головною ж темою її робіт до сьогодні залишається краса української природи, села, квітів, в яких втілено любов до українського народу та бачення прекрасного у повсякденному житті.



23. Юлія Гупало, викладач кафедри дизайну Хортицької національної навчально-реабілітаційної академії

Асоціативна карта, як один з методів проектування в графічному дизайні

Ключові слова: проектування, асоціативно-образне мислення, асоціативна карта.

Одним з перших етапів попереднього проектування в графічному дизайні, починаючи від формалізації графічних зображень до розробки фірмового стилю, є формування концепції, основної ідеї проекту. Для реалізації поставленого завдання доцільно використати відбір асоціативного ряду проєкцій понять і замальовок. Розвиток асоціативно-образного мислення дизайнера – одне з важливих завдань в освітньому процесі, що

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

дозволяє нестандартно мислити, знаходити нові рішення в оточуючому нас середовищі.

Асоціативна карта – схематичний метод формування ідей, що візуалізує індивідуальну творчу уяву дизайнера, спираючись на запас знань і відомостей особи відносно обраного поняття. Подібна схема створюється у вигляді графіку-паутиння, що зображує слова й малюнки-начерки, які відходять від центральної тези.

Одним з родоначальників візуалізації процесу мислення був Тоні Бьюзен, а систематизація думок у вигляді карти є лише одним з найбільш простих та універсальних способів їхнього відображення. Суть такої карти полягає в поєднанні ключового елементу асоціативними зв'язками з окремими частинами, що допомагає утворювати іноді несподівані рішення та формулювати нові концепції. Якщо проконтролювати потік свідомості та творчих думок практично неможливо, то розробка асоціативної карти дозволяє зафіксувати цей процес, створити міжсистемні зв'язки і розвивати їх далі із заданими параметрами в процесі проектування.

Цей метод є своєрідною технікою творчого мислення при проектуванні. Пошук асоціативних зв'язків спонукає дизайнера до розширення світогляду, сприяє розвитку асоціативно-образного мислення особистості та допомагає створювати яскраво індивідуальні об'єкти дизайну.



24. Ольга Денисюк, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА

Рисунки скульптора Григорія Крука з фондів Національного художнього музею України

Ключові слова: графічна спадщина, скульптор Григорій Крук, мистецтво української діаспори, рисунки.

Григорій Крук один із найвідоміших скульпторів української діаспори 20 століття. Проте якщо скульптурні твори вже добре знані та описані, графічні залишаються маловідомою сторінкою творчого доробку митця. Зокрема, графічні начерки, що зберігаються у фондах Національного художнього музею України, вперше презентуються для широкого загалу. Йдеться про 11 рисунків, що були подаровані колекціонером із Мюнхена наприкінці 1992 р., які жодного разу не експонувалися та їхня наявність для багатьох фахівців, дослідників творчості митця є невідомою.

Всі рисунки датуються 1960-ми роками, виконані на папері (приблизний розмір 30x40 см; 50x40 см) олівцем або сангіною. Серед них: «Оголена, що сидить на стільці», «Оголена жінка зі спини», «Оголена

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

жінка, що присіла на праве коліно», «Начерк напівоголеної жінки, що стоїть», «Оголена жінка, що стоїть на колінах», «Оголена з піднятою рукою», «Оголена жінка, що стоїть зі спини» та інші. Також у фондах графіки музею зберігаються три літографії кінця 1970-х рр. та один фотовідбиток з рисунку оголеної натури (1978).

Найбільша колекція рисунків Г. Крука сьогодні зберігається у бібліотеці Українського вільного університету у Мюнхені, якому митець ще за життя заповів практично весь свій творчий доробок. У 1986 р. університетом був виданий каталог графічних начерків художника (близько 240 рисунків). Роботи з цього каталогу були частково проаналізовані В. Луканем у статті «Жанр «Ню» у рисунках Григорія Крука» (2012), а також згадані Д. Степовиком у публікації «Графіка Григорія Крука» (1992). Інших досліджень, які б детально аналізували великий графічний доробок митця, нам невідомо. Тому подальші мистецтвознавчі дослідження рисунків митця мають стати предметом більш ґрунтовної розвідки.



25. Альона Доколова, аспірант КУНКіМ (наук. керів. С. М. Деркач)

Співвідношення функцій інформаційно-комунікаційних технологій і соціально-культурної діяльності

Ключові слова: 3D-відеомапінг, культурно-дозвіллева діяльність, аудіовізуальне мистецтво.

Глобальні процеси, які розгортаються на соціально-економічному, інформаційному, духовному й культурному рівні в сучасний період, ведуть до зміни соціально-культурної сфери, що вимагає пошуку нових форм і методів побудови соціокультурних процесів. Спостерігається тенденція оновлення форм культурно-дозвіллевої діяльності, обумовлена впровадженням до неї нових інформаційних технологій. Провідні позиції при цьому займають технології аудіовізуальної творчості, пов'язані зі створенням фото-, кіно-, відео- й телевізійного мистецтва. Одним з інноваційних видів аудіовізуальної творчості, що відкриває інші масштаби соціального креативу, демократичності й різноманітності можливостей самовираження, стає 3D-відеомапінг. Як напрям аудіовізуальної творчості він пов'язаний із загальними функціями соціально-культурної діяльності й водночас має власні, специфічні функції. Проведений теоретичний аналіз досліджень соціально-

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

культурної діяльності дає підстави визначити її основні функції, що характерні і для 3D-відеомапінгу:

- комунікативна;
- інформаційно-просвітницька;
- культурно-творча;
- рекреативно-оздоровча.

Названі загальні та специфічні функції 3D-відеомапінгу застосовуються в різних аспектах соціально-культурної діяльності і творчої само-реалізації її учасників, орієнтуючи їх на естетичне сприйняття реальності й мистецтва; у процесі аудіовізуальної комунікації вони сприяють засвоєнню культури, створюючи тим самим передумови для формування аудіовізуальної культури особистості.



26. Марина Дудка, студентка 1 курсу магістратури кафедри ОДПМ та РТМ КПНУ ім. І. Огієнка (наук. керів. Н. О. Урсу)

Інтерпретація геометричних мотивів у сучасних бісерних композиціях

Ключові слова: бісер, геометрична форма, орнамент, арт-дизайн.

Бісероплетіння належить до числа найбільш захоплюючих народних мистецтв, яке має багатотисялітню історію існування.

Сучасне бісероплетіння можна віднести до сфери арт-дизайну, об'єкти якого поєднують у собі сукупність естетичних, функціональних, технологічних і ергономічних властивостей. Важливою особливістю сучасних виробів, здебільшого прикрас із бісеру, є підвищена увага до художньої виразності об'ємно-конструктивної геометричної форми. Будь-яку геометричну форму можна використати при створенні бісерної композиції, будь-то прикраса чи вишивка бісером на одязі. Проте майстри сучасного бісерного мистецтва приділяють особливу увагу художній виразності об'ємно-конструктивної геометричної форми. Даний факт до певної міри надає підстави відзначити деяку спорідненість між сучасним арт-дизайном бісерних прикрас та авангардними течіями, зокрема образотворчим гімном геометричній формі – супрематизмом К. Малевича. Крім того, в деяких сучасних бісерних виробках відчувається сильний вплив експресіонізму.

Підсумовуючи можна стверджувати, що сучасні бісерні прикраси, у більшості випадків, мають інтерпретаційний канонічно-копіювальний характер. Тому подібні перші кроки на шляху оновлення канонічних традицій при виготовленні прикрас із бісеру разом із тонким відчуттям

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

магістральних сучасних стильових напрямків та свідомим намаганням вписатися у загальносвітовий процес етнографічної самоідентифікації націй сприятимуть входженню сучасного українського народного мистецтва у світовий контекст арт-дизайну.



27. Тимофій Дюкарев, студент 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. Л. С. Міляєва)

Твори Романа Сельського у приватних збірках

Ключові слова: Роман Сельський, приватні збірки, живопис, графіка.

Роман Сельський (1903–1990) — видатний український живописець, графік, педагог, організатор та учасник мистецького життя Львова середини – другої половини 20 століття. В цей період українське мистецтво більш активно включається до процесів, що відбувались в культурі Західної Європи. Саме тому постать Р. Сельського набуває вагомого значення, як в контексті європейського, так і українського мистецтва. Художник навчався у Кракові (1922 – 1927) і Парижі (1927 – 1929). Завдяки безпосередньому спілкуванню з творчістю відомих на той час європейських майстрів, він трансформував їхній творчий досвід у своїх роботах. Його творах притаманна особлива декоративність, спрощеність і лаконічність форм, гармонія колористичних поєднань, звучність лінійних ритмів та характерний контрастний контур, що окреслює кожен елемент картини. Таким чином, майстер знайшов свій неповторний стиль, свою манеру, збагатив українське мистецтво новими пластичними рішеннями, ідеями та знахідками, які згодом передавав своїм учням.

Його ім'я є видатним серед митців Львова і доволі часто згадується в українській та польській мистецтвознавчій літературі. Роботи художника знаходяться у музеях та приватних колекціях. Актуальність теми зумовлена тим, що творчий доробок майстра, що зберігається в приватних зібраннях, до останнього часу не завжди був відомий українському мистецтвознавству. Відкриття нових творів допоможе переглянути мистецьку спадщину Р. Сельського та створити нове, більш ґрунтовне уявлення про його мистецтво, що безумовно є важливим для відтворення історії українського мистецтва 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

28. Анна Єфімова, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри менеджменту мистецтва ЛНАМ

Проект «Сучасне декоративне мистецтво: молода генерація» у галереї ЛНАМ. Підсумки та рефлексії

Ключові слова: декоративне мистецтво, молода генерація, виставка, експозиція, галерея ЛНАМ.

14 травня 2018 року у галереї Львівської національної академії мистецтв відкрилась виставка творів художньої кераміки, скла, текстилю, дерева та металу. Експозиція мала на меті показати широкому загалу, що роблять сьогодні представники однієї із найбільш потужних шкіл декоративно-прикладного мистецтва в Україні. Міцне традиційне підґрунтя водночас дало їм можливість розвиватися у цілком сучасних, експериментальних напрямках, які далеко не завжди мають прикладний характер. Проект також черговий раз підтвердив тезу про розмитість граней між образотворчим, декоративним мистецтвом та дизайном. Виставка провокувала до роздумів, рефлексій, дискусій і тим самим фіксувала певний етап розвитку львівської школи декоративного мистецтва. До експозиції увійшли твори студентів старших курсів та випускників факультету останніх 10 років, яким властиві новаторські, концептуальні, експериментальні рішення та високі естетичні якості. Окрім того, було зроблено акцент на особистих рефлексіях: проведено он-лайн опитування серед студентів, випускників, професорів із лише одним запитанням: «Що для Вас сучасне декоративне мистецтво?». Відповіді та роздуми на цю тему доповнили експозицію. Також безперервно транслювалася презентація досягнень відомих випускників факультету, що успішно реалізували себе після випуску, працюють за фахом або ж вийшли за його межі.

У галереї ЛНАМ – це перший проект, який комплексно репрезентує здобутки усього факультету та демонструє новий погляд на сучасне декоративне мистецтво. Він став показовим з огляду на концепцію діяльності галереї ЛНАМ як простору для підтримки творчих ініціатив молоді, отримав широкий розголос у ЗМІ та мав важливе значення для популяризації як самого факультету так і Академії 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

29. Валентина Єфремова, мистецтвознавець

Вплив творчості Миколи Стороженка на виховання світогляду суспільства

Ключові слова: Україна, художник М. Стороженко, образотворча мова, світогляд.

Твори народного художника України, лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка, академіка НАМУ М. Стороженка безумовно стали окрасою пересувних виставок, які влаштовувала громадська організація «Сумське земляцтво у місті Києві». Так у проектах, присвячених пам'яті М. Макаренка (1870–1938), з'явилися «Портрет матері», триптих «Орфей», композиція «До Основ'яненка» з епічної серії «Мій Шевченко» пензля Стороженка. Під час однієї з наших зустрічей художник казав про важливість впливу творів на свідомість людей. Дійсно, виставка – одна із складових, де виховується світогляд суспільства, що й намагатиметься зробити автор на прикладі вище названих творів.

Творча енергія Стороженка вміщувала цілий всесвіт, але він вважав, що найдорогоціннішим для людини є його мати. Тому на першу виставку він запропонував «Портрет матері», в створення якого вклав любов та вдячність до рідної матері, доля якої була не простою. Погляд жінки-берегині, охоронниці роду й народу зі свічкою, викликає хвилюючі емоції. Перед нам сукупність любові та відповідальності, жертвовності та благородства. Бездоганна реалістична манера живопису розкриває принципи академічної київської школи, надаючи твору високої художньої цінності.

«Орфей» ще не вивчений досконало образ, але в ньому Стороженко персоналізує велику силу мистецтва. Він створює триптих, в якому закладає свою концепцію значення творчого дару, як джерела гармонії, людяності, краси – хаос перетворюється у космос, негатив у позитив, з'являються такі гуманістичні складові як шляхетність, добро, радість. У кожній частині триптиху – «Орфей», «Містерія Орфея», «Орфей та Еврідіка» – життєдайна енергія здатності мистецтва змінювати світ на краще.

Стороженко стверджував, що Кобзарєва спадщина – невичерпна криниця для формування національної свідомості українців. Він розгортає нове тлумачення Шевченкіани, і створює живописну епопею українського державотворення. Взявши за основу послання Т. Шевченка «До Основ'яненка», митець пропонує осмислити кожен крок героїчного періоду, донести до нащадків самовіддану боротьбу козацтва за свою землю. Через могутні художні образи він «воскресає» дух і славу гетьманів, які прокладали дорогу до незалежного та гідного життя

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

своєму народу. Інша складова твору – звернення до нащадків, як продовжувачів справи формування вільної України. Творча спадщина М. Стороженка не тільки має художню та моральну цінність, а й розкриває багатогранний дар митця-громадянина, який синтезував вселюдський культурно-мистецький досвід. Художник постійно був у пошуках ідеалів, знаходив їх та щедро засівав своє поле добірними художніми образами. Так виникли Трипілля, Скіфія, «Осяяні світлом», розпис церкви Миколи Притиска на Подолі, нове осмислення Кобзаря та масштабна «Голгофа», які наповнили мистецьку криницю Стороженка космічною силою, здатною виховувати суспільство, націю. Від творчої спадщини Майстра ми причащаємося й сьогодні. Будуючи храм душі кожного з нас Микола Андрійович закладав почуття відповідальності художника перед суспільством, прокладаючи до віваря України свою унікальну художню та філософську стежину.



30. Анатолій Жук, викладач кафедри академічного живопису, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Д. М. Скринник-Миська)

Жанр міського пейзажу в контексті розвитку плерного руху

Ключові слова: урбаністичний пейзаж, урбаністичний плер, міська натура, архітектурні мотиви, художньо-практичні навички.

Урбаністичний пейзаж займає особливу ланку у творчості сучасних художників. Його розвиток зумовлений стрімкою урбанізацією. Митці різних епох і стилів неодноразово зверталися до теми міського пейзажу, прагнучи відобразити власне бачення життя у найрізноманітніших інтерпретаціях.

На плерерах формується світогляд художника, його розуміння взаємовідносин людини і міста. Урбаністичні плерні роботи різних років відображають атмосферу міського та громадського простору. Замальовуючи архітектурні мотиви міста автор передає специфіку навколишнього світу, висловлюючи при цьому свій емоційний стан. Художники концентрують свою увагу на нескінченних фасадах міста як архітектурно-історичної спадщини, великих площах і знакових будівлях, так і промислових районах, темних провулках і звичайних вулицях. Урбаністичний пейзаж певною мірою відображає результат діяльності людини. Його специфіка на відміну від ландшафтного пейзажу полягає у трактуванні просторового середовища, що включає в себе будинки, вулиці, площі. Міські простори відрізняються насиченою палітрою

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

нових будівельно-оздоблювальних матеріалів, зовнішньою рекламою тощо. В урбаністичних роботах митець передає великий обсяг естетичної, історичної і художньої інформації, розкриває своєрідний характер, мінливий і рухливий стан міста, вулиць, окремих будівель, постатей людини в міському пейзажі, замальовки окремих архітектурних деталей. Більш ретельно пророблене художньо-практичне зображення урбаністичних мотивів вимагає поглибленого аналізу елементів міської натури. Працюючи в жанру урбаністичного пейзажу в митця виробляється ряд художньо-практичних навичок, формується розуміння творчого процесу та уміння аналізувати природу. Пейзаж найбільш яскраво може показати справжню емоційну наповненість художника та розкриває розуміння основних властивостей композиції, рисунку і кольору.



31. Лілія Журавель-Змеєва, художник декоративно-прикладного мистецтва, аспірант КНУКіМ (наук. керів. О.П. Пенчук)

Досвід міжнародної виставкової діяльності художнього текстилю в Україні (на прикладі міжнародного бієнале художнього текстилю «Скіфія»)

Ключові слова: художній текстиль, міжнародна виставка, бієнале «Скіфія», авторський текстиль.

Наприкінці минулого століття почалася активна інтеграція українсько-народний проект з художнього текстилю Міжнародне бієнале художнього текстилю «Скіфія» 1996 року у місті Херсоні. Задуманий як симпозиум, у рамках якого було проведено пленер і виставку авторського текстилю, проект Людмили Єгорової та Андрія Шнайдера перетворився на масштабну платформу для творчих пошуків художників з усього світу. За цей час у бієнале брали участь представники з 68 країн, таких як Англія, Японія, Італія, Швейцарія, Данія і безумовно Україна. Кожного разу виставка представляє найкращі 150-200 робіт останніх років у напрямі художнього текстилю.

У різні роки концепція бієнале включала обмеження по розмірам (30х30), за гендерним принципом (участь у ІХ текстильній виставці 2012 р. брали лише чоловіки) Проте здебільшого організатори не обмежують художників конкретними вимогами та концепціями, тож допускається використання найрізноманітніших матеріалів, що можуть бути пластичними, де нитка виступає лише зв'язуючою ланкою. Художники, не обмежені ані

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

техніками, ані матеріалами, створюють роботи як у традиційних текстильних техніках ручного килимового, гобеленового ткацтва, батика, валяння, плетіння тощо, так і в різноманітних авторських техніках, з використанням нетрадиційних матеріалів. На Міжнародне бієнале приймаються роботи у 2D і 3D форматах. Використання несподіваних матеріалів можна вважати одним з концептів проекту. Художники працюють з папером, шкірою, бісером, металевим дротом, поліетиленом, пластиком, синтетичними тканинами, фотоплівками, шнурами, нитками, волокнами тощо.

«Скіфія» стала джерелом натхнення для створення ще кількох потужних всеукраїнських виставкових проектів з художнього текстилю, наприклад, трієнале художнього текстилю, проте у міжнародному ракурсі Міжнародне бієнале художнього текстилю «Скіфія» залишається найбільш потужним.



32. Ольга Зінчук, художник-реставратор ЛФ ННДРЦ України, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Т. О. Панфілова)

Джерела інспірації та особливості написання акварельних листів художника Олега Козака

Ключові слова: художник Олег Козак, гуманіст, акварельне малярство, колорит, водяна техніка, папір.

Олег Козак (02.07.1948 – 12.06.2017) – ім'я, що широко відоме у Львові. Художник досяг високого мистецького рівня в написаннях акварелей, здобув визнання серед колег та шанувальників водяної техніки у цілому світі. Аквареліст отримав освіту в Українському поліграфічному інституті ім. І. Федорова за спеціальністю «Графіка», спеціалізація «Оформлення та ілюстрація книги».

Акварельне малярство розкриває мистецьку індивідуальність та професійну подачу О. Козака. Акварельні листи привертають увагу прозорістю кольору, різноманіттям світла, відблисками та контрастами гри технічних засобів. Художник застосовував доступні матеріали, що пристосовані для передачі відповідного моменту, зберігаючи власну енергетику та енергетику зображуваного. За основу він використовував папір, переважно доволі тонкий, що диктував безпомилковість у творчому процесі, а гранично чесна техніка акварелі дозволяла передавати потік інформації через дрібні деталі. Філігранні роботи митець розпочинав з невеликих ділянок, розпрацьовував їх, додаючи колір і створюючи «просмакований» контраст між білим тлом та складним колоритом. У зрілих творах прослідковується велика кількість власне відкритого паперу.

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

Натхненням для художника служив увесь навколишній світ. До роботи митця надихали попередники, особливо М. Врубель та В. Сєров. Гуманіст по своїй суті, О. Козак любив усіх та все. За словами художника, людина – це космос, непересічна та неповторна планета, яка цим і є цікавою. Автор, спраглий донести власне бачення світу, формував неповторний почерк, стиль та ауру через широкий спектр зацікавлень. Зокрема полюбляв польське та французьке кіно. Будучи меломаном, Олег Козак черпав ідеї у прогресивному року 1970-х рр., у джазі та етномотивах, у класичних композиціях тощо.



**33. Юлія Каменецька, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. П.В. Нестеренко)**

Мистецтво оформлення книги як феномен української культури

Ключові слова: графіка, ілюстрація, дитячі книжки, видавництва України.

Книжковий ринок в Україні 21 ст. постійно розвивається. Нині актуальними є не лише специфічні наукові видання, але й дитячі книжки, різноманітні варіації популярної літератури для молоді та дорослих. Особливо насичені ілюстративними матеріалами дитячі книжки, адже підрастаюче покоління формує уявлення про світ з візуального матеріалу, на якому будується асоціативний ряд та уява дитини. Чим більш доступними для розуміння та привабливими є ілюстрації, тим більша вірогідність, що художник впорався зі своїм завданням. Випробувані традиції оформлення дитячої книжки успішно втілюються в роботі найвідоміших книжкових видавництв, які представляють Україну на численних форумах та книжкових ярмарках. Серед них варто відзначити видавництво «Веселка», яке не одне десятиліття приносить радість маленьким читачам. З великої кількості нових видавництв варті уваги «А-БАБА-ГАЛА-МАГА» з 26-річним досвідом видання неповторно яскравих книг та «СТАРОВОГО ЛЕВА», яке з 2001 р. працює у Львові.

Звичайно, оформлення книг це не лише ілюстрації всередині, але й обкладинка, іноді чохол чи футляр для посиленого захисту та солідності видання. Книжкова ілюстрація прикрашає, додає привабливості та насичує образами.

Підсумовуючи, варто сказати, що технологічний прогрес не зможе прибрати з історії тієї культурної традиції творення книг, яка складалася століттями. Книга – це не лише джерело інформації, а й мистець-

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

кий твір, художній образ та його вплив на того, хто гортатиме сторінки. Оформлення книги – це процес, без якого книга не матиме привабливого зовнішнього вигляду, не буде продаватись і не буде ширитись соціумом. Автоматизоване виробництво – це лише наступний крок у розвитку технологій, ще один крок у майбутнє, у якому варіантів для оформлення книги стане ще більше.



34. Наталія Качковська, учений секретар Національного заповідника «Давній Галич», здобувач КНУКіМ (наук. керів. М. Р. Селівачов)

Новаторські тенденції у творчості художника-коваля Олега Бойкова

Ключові слова: Івано-Франківськ, архітектурне ковальство, сучасні мистецькі тенденції, збереження національних традицій, Олег Бойков.

На початку 1990-х рр. в містах та містечках Західної України відроджується художній метал в архітектурі. Значний інтерес являє кований архітектурний декор Івано-Франківська, де збереження традицій ковальського мистецтва тісно поєднане з новаторськими тенденціями. У 1980-х рр. поштовх до відродження та розвитку сучасного ковальського мистецтва в Івано-Франківську дав Олег Бойков (1949–1994), який віртуозно володів багатьма методами художньої обробки металу та природним відчуттям матеріалу. Майстер поєднав основні методи ковальства та досвід набутий у косівській школі декоративного ремесла з природним відчуттям естетики металу. Внесені ним у формоутворення прийоми та форми дають підстави вважати їх інноваційними у контексті закономірностей розвитку тогочасного архітектурного ковальства в регіоні. У роботах простежується інтерпретація мотивів української народної вишивки. Більшість творів виконано на основі гуцульських народних орнаментів та декоративних композицій, що використовуються здебільшого в художній обробці шкіри. Звернення О. Бойкова до традиції забезпечують творчу спадкоємність як ковалів 19 – початку 20 ст., так і народних майстрів інших видів декоративно-ужиткового мистецтва, а у ширшому розумінні – сприяють збереженню колективного культурного досвіду українців, зв'язку і взаєморозумінню поколінь. Одночасно у творах автора прослідковується прагнення персоніфікації композицій. Переважна більшість робіт, виконаних за авторськими проектами, відзначається пошуком нових форм: 1) об'ємних, просторових, наближених за характером до природних в'юнких або видовжених стебел із бутонами та розкритими квітами; 2) фронтальних, площинних рішень, де природні

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

мотиви зазнають геометричної стилізації, поєднуючись із традиційними етнічними мотивами. У 1986–1993 рр. О. Бойковим виконані роботи з оздоблення інтер'єрів, екстер'єрів та благоустрою в Івано-Франківську, Трускавці, Вигоді, Львові, Долині.



35. Олена Кашшай, аспірант кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка (наук. керів. О. В. Школьна)

Творча спадщина художника А. М. Кашшай у музеях Донеччини та Криму

Ключові слова: Антон Кашшай, український живопис, закарпатська художня школа, Україна, 20 ст.

Темою дослідження є доля творчої спадщини закарпатського художника Антона Кашшай (1921–1991). Ґрунтовний обсяг наукової роботи полягає у тому, щоб знайти і об'єднати в одну інформаційну базу наявні в музеях України твори митця задля подальшого систематизування та детального аналізу. Актуальним є пошук та введення в науковий обіг його творів, які сьогодні розпорошені між фондами музеїв України, за кордоном і у приватних зібраннях, а також знаходяться у фондах музеїв на території Криму та Донбасу, нині не підконтрольних Україні. Зокрема, твори А. Кашшай різних років знаходяться в музеях Донецька, Горлівки, Краматорська, Маріуполя, Луганська, а також у Сімферополі та Севастополі.

Експонати з фондів вищезгаданих художніх музеїв надають важливий матеріал для дослідження творчості майстра. Завдяки державній політиці по формуванню колекцій обласних музеїв, що впроваджувалась у радянські часи, в них зберігається значний корпус творів художника, що охоплюють головні періоди його творчого життя та характеризуються високими художніми якістьми. В радянські часи закупівлі до фондів музеїв здійснювалися державою цілеспрямовано – картини відбиралися з обласних, республіканських та всесоюзних виставок, що дозволяло музеям формувати власні фонди.

Головними документами, що підтверджують факт наявності робіт А. Кашшай в означених музеях та фіксують дати і умови їх передачі, є архіви музеїв, а також інформація, отримана автором в результаті особистого листування. У відповідь на запити керівництвом музеїв були надані офіційні листи, в яких детально вказані наявні на сьогодні у фондах роботи А. Кашшай, час їх надходження, інвентарні номери та інформація про джерела надходження. Ці документи слугують фактологічною

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

базою для здійснення подальшого дослідження долі творів митця в колекціях музеїв. Наявність експонатів у фондах нині підтверджена дирекцією художніх музеїв Севастополя, Сімферополя, Донецька.



36. Віктор Кириченко, доцент кафедри графічних мистецтв НАОМА

Поліптих, поліптих-об'єкт як найскладніші композиційні форми в системі викладання композиції студентам спеціалізації «вільна графіка»

Ключові слова: диптих, триптих, поліптих, об'єкт, поліптих-об'єкт.

Поліптих є найскладнішою візуальною формою, для опанування якою потрібен весь комплекс знань, вмінь та навичок, отриманих студентами відділення графічного мистецтва впродовж 1–4 курсів. Система викладання композиції в майстерні «вільної графіки» базується на принципі поступового ускладнення – від простого до складного. Починається курс з простих дво- або трифігурних композицій, під час виконання яких викладач виявляє вміння студентів вирішувати прості композиційні задачі, засвоєні студентами на молодших курсах, потім – серія з двох чи більше робіт на задану тему. На наступному курсі завдання ускладнюється, студенти створюють більш складні візуальні форми, такі як диптих і триптих. І остаточною мірою їхнього навчання на шляху до диплому бакалавра є така складна інтегральна форма, як поліптих. Ще більш складною візуальною формою є об'єкт, але він виходить за межі двовимірного простору і є продуктом синтезу різних видів образотворчого мистецтва скульптури, живопису та інших мистецтв.

Поняття «об'єкт» в сучасному образотворчому мистецтві має дуже широкі межі визначення та використовується для визначення різноманітних форм об'ємного та багатовимірного сучасного художнього твору в альтернативному мистецтві. Об'єкт – це синтез кількох видів мистецтв та технічних досягнень, які використовуються разом з образотворчим мистецтвом для підсилення його звучання, виразності та сучасності. Інсталяція, ландшафт-арт, медіа-арт, перформенс можуть бути складовою об'єкта.

Завдання «поліптих-об'єкт» має свої обмеження, які полягають в синтезі двох художніх форм – поліптиха та об'ємно-просторової форми. Цей синтез спрямований на розвиток об'ємно-просторового бачення у студентів; допомагає знаходити площинні рішення у багатовимірному просторі і спонукає до розуміння взаємодії кількох видів мистецтв, як, наприклад, сценографію або скульптуру у графіці.

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

Для кращого розуміння процесів, пов'язаних з альтернативним мистецтвом, і для підвищення якості освіти необхідно залучати до викладання інші мистецькі навчальні дисципліни, вивчати не лише класичне, а й актуальне мистецтво, практикувати проведення майстер-класів та інших видів робіт, пов'язаних з різними напрямками сучасного мистецтва.



37. Остап Ковальчук, кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи НАОМА

Столітній ювілей Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури в контексті тенденцій світової художньої освіти початку 21 ст. (виступ на пленарному засіданні)

Ключові слова: вища художня освіта, образотворче мистецтво, академізм, креативність, традиції.

Знагоди 100-річчя НАОМА колективу варто підвести підсумки історичного минулого та означити стратегію розвитку. Характерно, що як виникнення академії у вирі державотворчих процесів початку минулого століття, так і численні реформи її структури були пов'язані з політичними і соціальними катаклізмами. Столітній ювілей не став винятком, а, радше, підкреслив цю закономірність історичного шляху навчального закладу. У минулому столітті державна політика штучно ізолювала нашу освіту від світової, натомість нині, коли Україна все більше інтегрується у глобальну економіку та культуру, визначення місця навчального закладу у світовому процесі художньої освіти стало як ніколи на часі.

Більшість вишів світу в основу концепції освіти поклали розвиток креативних здібностей студентів. В Західній Європі, обох Америках, Японії цей процес почався ще з другої половини минулого століття. Сьогодні він превалює у глобальному масштабі. Отже, художні школи, що як і НАОМА, продовжують дотримуватися академічних засад, нині є у меншості. Це виші України, країн пострадянського простору і кількох європейських країн, що позиціонуються як класичні школи. Також академічна освіта ще збереглася у певних вишах КНР. Але з огляду на стрімку глобалізацію цієї країни, і там вона вже не превалює, як було в середині 20 ст.

Винятковість такого стану слід використати як своєрідну перевагу. Оскільки саме поняття креативності та актуальності мистецтва нині не має чіткого визначення. Як бачимо, за останні десятиліття у світі не ви-

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

никло нових моделей художньої освіти. В той же час новітня, спрямована на створення актуального мистецтва, модель мистецької освіти, глибоко укорінилася у переважній більшості вишів світу. Використання елементів академізму на сьогодні є, залежно від точки зору, певним креативним шляхом, чи маргінальним проявом консерватизму, в будь-якому разі – це оригінально. Тому було б нерозважливо повністю відкинути академічну модель на користь мейнстріму. Варто шукати не лише вирішення проблеми співіснування, а шляхів взаємодоповнення та взаєморозвитку старого і нового у художній освіті.



38. Наталія Корчина, студентка 1 курсу магістратури ФЗН ФТІМ НАОМА (наук. керів. Л. О. Лисенко)

Тема пам'яті в скульптурній пластиці **А. Ф. Рибачук і В. В. Мельниченка**

Ключові слова: Ада Рибачук, Володимир Мельниченко, острів Колгуєв, скульптурна пластика, цикл «Крик птаха».

Тема пам'яті займає головне місце в творчості видатних українських художників А.Рибачук та В. Мельниченка. Вінцем їхнього доробку є Стіна Пам'яті в кремаційному обрядово-поховальному меморіальному комплексі Парк Пам'яті на Байковій горі м. Києва. Її знищення вандалами-чиновниками УРСР у 1982 р. обурило і психологічно травмувало авторів. В найважчий момент свого життя, щоб не збожеволіти, художники вирішують працювати з глиною і створюють цикл скульптурних робіт «Крик птаха», присвячений спогадам про їхнє перебування на острові Колгуєві за полярним колом, а також декілька робіт в пам'ять про видатних людей епохи.

Цикл північних скульптур представляє образи ненецького народу, який став для митців близьким і рідним, адже вони прожили на Далекій Півночі загалом 7 років. Саме там, в найважчих умовах для людського існування, А. Рибачук та В. Мельниченко побачили високоморальні людські стосунки поміж аборигенів, в яких не існувало корупції, фальші, заздрості. В північній філософії образ людини завжди був невід'ємно пов'язаний з образом природи. Такі еталонні відносини людей різко контрастували з марнославством, амбіціозністю та урбанізмом Києва.

Працюючи над циклом «Крик птаха», митці переосмислювали побачене, почуте та прожите за полярним колом. Вони вважали той суворий край моделлю світоустрою і надали скульптурним образам ненців характерних рис, властивих мешканцям Півночі в будь-якій життєвій

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

ситуації, а саме: самовідданість, велич людського духу, непереможність і в той же час гуманність до слабших.

Скульптурні роботи, присвячені видатним особистостям 20 століття, створені в цей же період (1980–1990-ті рр.). Вони, як і північний цикл, зберігають пам'ять про сильних духом людей, що зробили вагомий внесок в культуру, освіту та медицину країни.

Спогади А. Рибачук та В. Мельниченка, втілені в скульптурній пластичності, є не тільки проявом високої свідомості та моралі двох унікальних людських особистостей, а й складовою творчої пам'яті культури України, без якої самотуність духовних досягнень нашого суспільства неможлива. Адже тільки через осмислення героїчного чи травматичного досвіду минулого можна говорити про зв'язок епох, про збереження національної пам'яті. Саме пам'ять і досвід формує історію мистецтва, визначає вектор розвитку культури в майбутньому.



39. Наталія Кубриш, кандидат мистецтвознавства, доцент ОДАБА

Роль дисциплін образотворчого циклу в підготовці майбутніх архітекторів

Ключові слова: образотворче мистецтво, творчість, професійна та художньо-естетична культура, підготовка майбутніх архітекторів.

Пріоритетним завданням сучасної вищої архітектурної освіти є не тільки професійна підготовка, а також розвиток творчого потенціалу особистості, формування художньо-естетичної культури майбутнього фахівця. У процесі професійної підготовки майбутніх архітекторів необхідним є набуття ними образотворчих умінь – художньо-графічних і художньо-аналітичних. Професія архітектора є творчою, а тому вимагає від фахівця володіння образотворчою грамотою, методами і засобами гармонізації та художньої виразності, знань законів композиції і формотворення. Для повноцінної творчості важливим є осмислення майбутніми архітекторами духовної, емоційної та художньо-естетичної змістовності навколишнього світу, що сприятиме пошуку нових і оригінальних рішень, підходів, методів проектування. Означені вміння формуються, перш за все, засобами образотворчого мистецтва. Тому дисципліни образотворчого циклу є базовими в підготовці архітекторів і передбачають всебічне пізнання студентами природи, її творчого перевтілення художньо-образними засобами; є основою формування професійних якостей і фахових компетенцій, готують до вирішення складних професійних завдань в архітектурній діяльності. Важливими завданнями образотворчих дисциплін є розвиток

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

у майбутніх фахівців творчого і об'ємно-просторового мислення, почуття пропорційності та гармонії, розуміння таких категорій, як динаміка і статика, ритм, симетрія і асиметрія, архітектоніка тощо. Підсумовуючи, доходимо висновку, що образотворчі дисципліни мають багатofункціональне значення в професійній підготовці майбутніх архітекторів: формують професійно-творчу діяльність, позитивно впливають на емоційний стан та інтелектуально-творчий розвиток особистості, формують духовну і художньо-естетичну культуру, є стимулом привнесення гармонії і краси в навколишній світ.



**40. Ганна Лисенко, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ
(наук. керів. К. Ю. Мельничук)**

Мистецькі пленери Запоріжжя. «Хортиця крізь віки»

Ключові слова: мистецький пленер, сучасне українське образотворче мистецтво, художнє життя.

Помітну подією в художньому житті Запоріжжя є Всеукраїнський пленер «Хортиця крізь віки», який започатковано в 2003 р. на базі Запорізької організації Національної спілки художників України. Метою пленерів на Хортиці є відродження інтересу до історичного жанру в сучасному українському образотворчому мистецтві, привернення уваги митців та глядачів до творчого переосмислення історії України, її козацької слави, цивілізаційних та екологічних проблем сьогодення, збереження художнього образу острова.

За п'ятнадцять років проведення пленеру в ньому брали участь як знані майстри – народний художник України В. Патик зі Львова («На Хортиці», «Хортиця. Могила над Дніпром»), заслужений художник України В. Гонтаров з Харкова («Спека», «В місячному сяйві»), заслужений художник України В. Шендель з Донецька («Гроза наближається», «На Хортицю»), заслужений художник України І. Гресик із Запоріжжя («Савур-Могила», «Дике поле»), так і молоді художники – І. Драган (Тернопіль), К. Білетіна (Одеса), О. Мотика (Львів), Р. Пилип (Ужгород) та багато інших мистців. З роками запорізькі пленери набули загальнонаціонального значення та міжнародного визнання, про що свідчить участь у них широкого кола мистців з-за кордону – Арам Салайї (Ірак), Стефан Балаш (Словаччина), Валентинас Варнас (Литва), Енес Левіч (Швеція) та ін.

Головною відмінністю пленеру «Хортиця крізь віки» від інших є те, що його тема розкривається не тільки засобами образотворчого, але

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

й декоративно-прикладного мистецтва. Відтак, важливим підсумком пленеру є набуття нового досвіду та збагачення власної професійної майстерності представниками різних видів мистецтва. За результатами роботи видаються каталоги, які дають можливість дослідити широке жанрове та видове розмаїття доробку пленеру, ознайомитись з особливостями творчої манери мистців, відчуті зміни в українському мистецтві протягом цього часу.



41. Наталя Лоза, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ ім. К.Д. Ушинського

Зображення голови натурника на нейтральному та кольоровому тлі як етапні завдання у системі вивчення дисципліни «Теорія та практика живопису»

Ключові слова: академічний живопис, зображення голови людини, тло, колорит.

Серед багатьох різнопланових завдань, що вирішують студенти художньо-графічного факультету, особливе місце посідає зображення голови людини. Вивчення принципів побудови голови, обличчя є ключем як до створення портрету, так і взагалі до будь якого образу людини у жанровій композиції чи тематичній картині. Цій проблемі присвячено цикл завдань з дисциплін малюнка та живопису на 2 та 3 курсах на ХГФ. У системі навчання живопису можна виділити завдання, що мають принципово важливе значення як етапи опанування живописною майстерністю: зображення голови натурника на нейтральному тлі та зображення голови натурника на контрастному кольоровому тлі.

Зображення голови людини на нейтральному тлі – обов'язкове початкове завдання класичної академічної школи. Його потрібно виконувати одразу після гризайлі, коли студенти тільки починають знайомитись з живописом голови. Обов'язковими складовими цього завдання є контрастне бокове освітлення та нейтральне за кольором (зазвичай сіре) тло. Колір фону доцільно обирати світліше ніж та частина обличчя натурника, що знаходиться у тіні, але, більш темне за його освітлену частину. Саме ці умови дозволять спрямувати увагу студента на більш детальне ліплення об'ємної форми засобами світлотіні, не відволікаючись на зайву гру кольору, досягти цілісного бачення та побудови об'єму, враховуючи лише тепло-холодність світлотіні.

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

На відміну від попереднього, завдання зображення голови натурника на активному за кольором тлі потребує від студента більш впевнених навичок побудови форми. Його слід виконувати лише після низки простіших завдань, у яких використовується оточення не дуже яскраве за кольором. Активне кольорове тло – зелене, синє або червоне – додає до досить складної задачі побудови форми людської голови ще й суто живописні задачі гармонізації кольорових відносин, пошуку контрастів, що доповнюють один одного та створення загального колориту. Введення у постановку активного кольору, потребує більш насиченого, контрастного вирішення усього полотна. Зокрема, це зумовлює більш декоративне ліплення об'єму кольором, використання активних рефлексів та контрастів країв.

Обидва завдання відіграють важливу роль у системному опануванні навичками зображення голови людини. Їхня наявність в програмі навчання студентів є необхідною, оскільки сприяє формуванню сприйняття і передачі загального цілісного колориту, живописної свободи у академічних і творчих роботах.



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

Особливості творчості художника-ювеліра Августа Вольського

Ключові слова: історична тематика, об'ємно-пластичні композиції, методи, прийоми, формотворення, мілка пластика.

Векслюзивних творах Августа Вольського (м. Славути) відображена історична тематика, що окреслена низкою геральдичних композицій ювілейних преміальних медалей, присвячених пам'ятним подіям Острога. Майстер активно розвиває медальєрне мистецтво, удосконалюючи власну майстерність в об'ємно-пластичних композиціях, де оперує традиційними виражальними прийомами формотворення в техніках дрібної пластики, використовуючи при цьому дорогі метали та коштовне каміння, а також уміло застосовує прийоми техніки художніх емалей. У творах художника відчутно простежуються тенденції та мотивація до відтворення національних традицій. А. Вольський був одним з перших, хто започаткував у 1995 р. приватне підприємство – ювелірний салон «Август», що спеціалізувалося на виготовленні ювелірних виробів з дорогих металів за індивідуальним замовленням, що в ті часи вважалося прогресивним досягненням. Гідним результатом семирічної праці є реалізація ідеї бага-

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

тофігурного твору «Шахи» (2016), що за мету має відображення життя та подій козацької доби, де за основу взято протистояння України з Османською імперією. Одним зі знакових складних та цікавих творів, як вважає сам майстер, є відтворення реліквії – медалі «Князь Костянтин Острозький» (2000-ні рр.), що була реконструйована по фотографії. Також варто відзначити прикраси: каблучка (2014), комплект «Міраж» (2014) та ін., що вказують на різноплановий асортимент виробів митця.



43. Юлія Майстренко-Вакуленко, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка НАОМА

Особливості методики викладання рисунка в Київському державному художньому інституті у 1945–1959 роках

Ключові слова: академічний рисунок, методика викладання, Київський державний художній інститут.

Викладачами кафедри рисунка у перші півтора повоєнних десятиліття були випускники живописного факультету Київського художнього інституту, переважна більшість з яких вчилися у Ф. Кричевського та О. Шовкуненка. Завідував кафедрою у 1945–1959 рр. С. Григор'єв, який свого часу навчався у К. Єлеви, Ф. Красицького, Ф. Кричевського. Тогочасні рисунки студентів (О. Данченка, О. Лопухова, М. Попова, Л. Призанта, В. Рижих, М. Ряснянського, Ю. Шейніса, Г. Якутовича, Ю. Ятченка та ін.), що зберігаються у навчально-методичних фондах кафедри рисунка, вражають неймовірною довершеністю виконання, багатством тонального моделювання форми, наближеністю до фотографічної реалістичності. Академічний рисунок того періоду сповна відповідав вимогам методу соцреалізму. Часто це рисунок-картина, з усіма організованими в навчальній постановці елементами побутового інтер'єрного простору й джерелами світла: партизани біля пічки, сталевари, червоноармійці зі зброєю, старий з хлопчиком грають у шахи, дівчата розмовляють, фехтувальники, двоє очікують на вокзалі тощо.

Багатство тонального моделювання рисунків другої половини 1940–1950-х рр. порівняно з довоєнними роками зумовлене широким вжитком (поряд з графітним олівцем) багатощарової відмивки чорним соусом. Цьому сприяло також обов'язкове завдання з копіювання, яке виконувалося рисунковими матеріалами (графітним олівцем або мокрим соусом) з тональних живописних творів світової класики, яке за-

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

провадив С. Григор'єв. Сутність академічних постановок з рисунка цих років була однаковою для студентів усіх образотворчих спрямувань – живописців, графіків, скульпторів. При такому підході до трактування форми й простору, підміні задач рисунка на чисто живописні – тонові, рисунок втратив свою роль інструмента пізнання, дослідження структури об'єкту й простору. Та невдовзі тонально-градаційне моделювання, сюжетність, побутовість поступляється місцем пошукам пластичного образу й світлоносності рисункових аркушів шістдесятників.



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

Гуцульські мотиви у творчості Романа Сельського: особливості інтерпретації образів (на прикладі творів із збірки Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького)

Ключові слова: Львівська національна галерея мистецтв, Р. Сельський.

Львівська національна галерея мистецтв володіє унікальною збіркою творів класика українського колористичного живопису Романа Сельського – близько сотні живописних творів, рисунків та акварелей. Саме у стінах галереї у грудні 1976 – січні 1977 рр. відбулася перша персональна виставка митця. Улюбленим мотивом у творчості художника були українські Карпати, їх краєвиди та оселі гуцулів. Подружжя Сельських разом зі своїми учнями кожного літа виїжджали на два-три місяці в гори. Протягом 1950–1985 рр. ними було відвідано багато гірських сіл, сходжено безліч гірських стежин. Карпатські мотиви вирізнялися особливою емоційністю. У гірській тематиці спостерігаємо колючі мотиви засохлих, завалених дерев, мотиви хащі, буреломів, силуети пнів («Черета» 1973, «Бурелом» 1968, «Карпатський мотив» 1970, «Гуцульщина» 1972, «Дземброня» 1980). Мотиви гірських просторів змінюються мотивами замкненими, коли краєвиди проглядаються крізь ледь прочинене вікно чи двері, з ганку («На ганку. Криворівня» 1958, «Теплий промінь» 1958, «З вікна» 1974), що звертає нас до ранньої творчості художника, пов'язаної із сюрреалістичними експериментами. Обов'язково, у тому клаптику інтер'єру з'являється невеликий натюрморт, на вікні чи столі, із предметами гуцульського народного побуту. У творах Р. Сельського часто відсутня межа між натюрмортом і пейзажем. Перший – створює ефект присутності людини, чогось більш реального, а вікно стає своєрідним порталом для переходу в інший вимір, що уособлюється з тим чи іншим краєвидом.

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

Гуцульські натюрморги художника вирізняються особливою теплою гамою, затишком, народним колоритом: барвисті вовняні ліжники, смугасті верети, глечики та свічники («В Гуцульській хаті», 1981). Часто художник створює композиції з народних побутових предметів, які більше нагадують фрагмент гуцульського орнаменту, а ніж натюрморт («Дзембронський натюрморт» 1965, «Натюрморт» 1967). Цікавою є у плані стилізації робота «Інтерпретація на тему Косівський цвинтар», що за композицією і кольором нагадує знамениту «косівську» кераміку. Майстер перед нами як витончений колорист, що розбудовував школу українського колоризму. У своїй творчості митець вдало поєднав український поетичний світогляд із європейською культурою та властивою їй системою образного мислення.

Роман Сельський – непересічна творча особистість, з якою пов'язують цілу епоху українського мистецтва, безпрецедентну кількість художників-учнів, художників-колег, що не уявляли свого становлення без цього митця.



45. Вікторія Маланюк, кандидат архітектури, старший викладач кафедри мистецтв КНУКІМ

Художній проект «А4, кулькова ручка» від Карась Галереї як унікальний мистецький експеримент

Ключові слова: малюнок, кулькова ручка, сучасне мистецтво, художній проект.

Започаткований у 2006 р. відомим київським галеристом Євгеном Кара-сем щорічний художній проект «А4, кулькова ручка» відбуватиметься вже втринадцяте. Концепція даного проекту передбачає використання нетрадиційної для малюнку техніки – простої кулькової ручки та обмеження за розміром – формат офісного паперу А4. За дванадцять років свого існування проект об'єднав під своєю егідою як професійних художників, таких як Анатолій Криволап, Олександр Ройгбурд, Влада Ралко, Олексій Аполлонов, Олександр Животков, так і дизайнерів одягу Вікторію Гресь, Олексія Залевського, і навіть літераторів Оксану Забужко, Юрія Андруховича, Сергія Жадана та композиторів Валентина Сильвестрова, Віту Польову, Олександра Щегинського. Колекція творів проекту налічує близько 5000 малюнків кульковою ручкою, у тому числі і раритетні роботи митців, які, вже, на жаль, відійшли у вічність. Запропоновані у попередніх роках теми «Документ часу», «Український натюрморт», «Знаменитості», «Київський пейзаж», «Український мотив», «18+» у цьому році поповнились новими – «Архітектура» та «Впізнаваний персонаж». Ретроспективні виставки проекту, репрезентовані на різноманітних міжнародних фестивалях, зокрема і Книжковому арсеналу

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

лі у 2018 р., є своєрідним індикатором актуальних тенденцій у сучасному мистецтві та наочно демонструють, як використовуючи мінімальні засоби можна досягнути максимальних результатів. Проект «А4, кулькова ручка» – це унікальний мистецький експеримент, який за допомогою доступних, демократичних засобів малюнку акцентує увагу на самотності сучасного мистецтва України та дає можливість студентам вищих мистецьких закладів заявити про себе та розкрити свій творчий потенціал.



46. Петро Малинка, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. О. Ю. Денисюк)

Методика оптимізації техніки шовкодруку для навчання на художніх спеціальностях

Ключові слова: шовкодрук, базові технології, ХДАДМ, НАОМА.

Шовкодрук – це тиражна техніка, різновид трафаретного друку; в 1938 р. у США визнана мистецькою технікою. З 1960-х шовкодрук застосовують художники усіх континентів. Зараз в таких країнах як Великобританія та США ситодрук – найпопулярніша естампна техніка; її вивчають у мистецьких навчальних закладах.

В українських навчальних закладах шовкодрук входить до програм образотворчих спеціальностей лише у Харківській державній академії дизайну і мистецтва та частково в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Серед основних причин непопулярності шовкодруку є дорожнеча сучасних матеріалів для цієї технології. Доцільним шляхом вирішення цієї проблеми є використання дешевших аналогів.

Базові складові технології ситодруку дешевші та удосконалені, а отже, більш економічно придатні для застосування у процесі навчання студентів-художників. У якості базових технологій існує три найпростіших способи шовкодруку: клейовий, тушовий і фотоспосіб. Устаткування частково замінене підручними аналогами. Проте, перш ніж запроваджувати ці технології до навчальної програми на художніх спеціальностях, треба визначити: 1) придатність їх художньо-виражальних засобів для вказаної мети; 2) вартість таких технологій. Для першого скористаємося емпіричним та формально-аналітичним методами. Для другого створимо математичну модель оптимізації із зазначенням вартості матеріалів та якості отриманого результату. Таким чином ми отримаємо технологію шовкодруку, оптимальну за ознаками ціни та художньо-виражального потенціалу.



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

47. Наталія Манчук, аспірант ХДАДМ (наук. керів. О. В. Гончар)

Дидактична іграшка як складова дизайнерського середовища

Ключові слова: дизайн, предметне середовище, дидактична іграшка.

Дизайн є творчою діяльністю, спрямованою на формування і впорядкування предметно-просторового середовища, в процесі якої досягається єдність її функціональних та естетичних аспектів. Розвивальна потужність предметного середовища особистості – це система матеріальних об'єктів її діяльності, що функціонально моделює зміст розвитку духовного і фізичного стану. Одним із головних складових предметно-просторового середовища слід вважати іграшки; з огляду на вік дитини 5–7 років – дидактичні іграшки.

Дидактична іграшка (дидактика – від грец. *Didaktikos* – повчає, що відноситься до навчання) – це особлива категорія іграшок, в змісті або конструкції яких закладені навчальні (розвиваючі) завдання. Тому, дидактичні іграшки займають особливе місце. Вони викликають величезний інтерес у дітей, адже дозволяють їм активно діяти й отримувати різноманітні результати в житті дитини, оскільки є його першим навчальним матеріалом.

Закладений в них загальний принцип діяльності відкриває широкі можливості для вирішення найважливіших дидактичних завдань: розвиток сенсорики та дрібної моторики, вміння діяти з предметами; знайомство з властивостями і призначенням предметів; збагачення й уточнення знань і уявлень про навколишній світ, про кількісні і просторові відносини в ньому; розвиток психічних процесів (пам'ять, увага, мислення та ін.) і розумових операцій (порівняння, узагальнення, класифікація та ін.); розвиток мови і вміння застосовувати чітку і точну термінологію тощо.

Однак було б неправильно зводити значення дидактичних іграшок тільки до вирішення навчальних завдань, оскільки освітній елемент в них гармонійно поєднується з цікавістю, емоційністю, а ігровий задум – з невимушеністю виконання. У зв'язку із зазначеним перспективи подальшого наукового пошуку ми пов'язуємо із більш докладним вивченням дизайнерських аспектів дидактичної іграшки.



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

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

Династія Зноба: традиційність скульптурних образів та новація художньої мови

Ключові слова: Іван Зноба, Валентин Зноба, Микола Зноба, скульптура.

В українській скульптурі не так багато творчих династій, мистецтво яких можна аналізувати у контексті трьох поколінь. Серед них привертає увагу династія, яку започаткував Іван Зноба та продовжили син Валентин Зноба і онук Микола Зноба. Творчість трьох поколінь митців певною мірою відобразилася у розвитку українського пластичного мистецтва. У своїх творчих роботах родина скульпторів зверталася до тем, що оспівували національну своєрідність (Шевченкіана, козак Мамай, Гопак, Бокораш та ін.). Також їх скульптурна спадщина налічує чисельні роботи портретного жанру – галерея скульптурних портретів вражає великою кількістю відомих діячів мистецтва, науки та політики. Творчість фундатора мистецької династії, І. Зноби, презентує скульптора, як послідовника класичної академічної школи реалізму. Його син В. Зноба вирізняється новаторством, він привніс у реалістичне зображення власне бачення емоційного стану та експресивну динаміку руху. Творчість М. Зноби характеризується наслідуванням основних принципів класичної академічної школи, якої дотримувалися його батько та дід. Його твори набувають вражаючих емоційних характеристик завдяки вмінню передавати в пластиці миттєвий настрій образу у поєднанні з ліризмом.

Наприкінці 1970-х рр. В. Зноба власним коштом побудував величезну скульптурну майстерню, яку у 2006 р. родина митців вирішила перетворити на приватний Музей-майстерню Зноби-Голембієвської. Дана фундація за роки свого існування не тільки виконувала функції збереження родинної колекції скульптури та живопису, а й завдяки зусиллям директора Музею М. Зноби постійно поповнювала свої фонди. Встановлено, що ця унікальна мистецька локація є значним культурним надбанням України. Вона потребує особливої уваги з приводу вивчення та збереження її основної експозиції та фондів як з боку громадськості, так і на державному рівні.



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

49. Віталій Мітченко, доцент кафедри графічних мистецтв НАОМА

Взаємовпливи архітектурних та шрифтових мистецьких стилів

Ключові слова: формотворчі елементи, мистецький стиль, складальні шрифти, система знаків.

Італійський вчений, фахівець із семіотики Умберто Еко в творі «Отсутствующая структура» (2004) стверджує: «Архітектуру можна розглядати як систему знаків». Спираючись на цю думку, викладемо окремі тези щодо взаємовпливів архітектури та мистецтва шрифту.

Літера створюється з окремих формотворчих елементів: основних та сполучних штрихів, які утворюють вертикальні, горизонтальні, похилі лінії, а також овали та напівовали, криволінійні елементи, карби тощо. Слово також будується з окремих «тілець» лігер, внутрішніх лігерних просвітів та міжлігерних пробілів на пласкій поверхні паперового аркуша. Архітектурний об'єкт також будується з окремих формоутворюючих елементів, але, на відміну від літери або слова, він є просторовою конструкцією. Відомий практик графічного мистецтва В. Фаворський, сучасний шрифтотворець Ю. Гордон, теоретики мистецтва Г. Руубер і В. Арнхейль свого часу довели, що при появі на аркуші будь-якого графічного елементу, створюється ілюзія просторової взаємодії предмета на площині аркушу, що спричиняє оптичні ілюзії. В. Фаворський називав це явище «просторовістю» аркушу паперу. Прикладом привнесення просторовості у звуковий ряд слова або фрази, складених з голосних та приголосних літер, може слугувати поезомалярський твір М. Семенка «Сільський пейзаж».

Зауважимо, що конструкції перших латинських шрифтів епохи Відродження були розроблені саме архітекторами: учнем Леонардо да Вінчі Лукою Пачолі, Жофруа Торі, Фелічі Фелічіано та німецьким живописцем і графіком Альбрехтом Дюрером. Мірилом пропорцій в архітектурі та в побудові літер були пропорції тіла ідеальної людини, яке вписувалось у коло й квадрат. Доба бароко надала приклади каліграфічних літер, які стали візуальною формулою нового етапу розвитку шрифтотворення. Барочні каліграфічні волюти повторювали пластику архітектурних декорів. Класицизм, а потім ампір повернули до життя статичні шрифти. Триває посилення контрасту між основними та з'єднувальними штрихами. Еклектична архітектура середини – др. пол. 19 ст. спричинила появу декоративних орнаментальних складальних шрифтів і т. зв. єгипетських та італійських шрифтів, вперше з'явився гротеск. Стиль модерн кін. 19 – поч. 20 ст. привніс декоративізм в оздоблення фасадів особняків та рослинні орнаменти у мальовані шрифти. Німецький художник Отто

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

Екман розробив шрифт для складання, в якому не було жодної прямої лінії. Нарешті, у 1920-ті рр. сформувався новий мистецький стиль – конструктивізм, і разом з ним нове життя отримали гротескові шрифти, які органічно співіснували з функціональною архітектурою нового інтернаціонального стилю.

Отже, ми можемо стверджувати, що літерні знаки багато століть органічно співіснували в єдиному мистецькому просторі з архітектурою.



50. Олена Мудаліге, студентка 2 курсу магістратури факультету образотворчого мистецтва ХДАДМ (наук. керів. Л. Д. Соколюк)

Духовно-християнські символи у побутовому жанрі Віктора Гонтарова

Ключові слова: українське мистецтво, Віктор Гонтаров, побутовий жанр, символіка.

Своєрідний талант Віктора Гонтарова проявився у різних сферах мистецької діяльності – у монументальному і станковому живописі, графіці, педагогічній роботі, у створенні власної школи зі своїм самобутнім напрямом. Нонконформіст, критично налаштований вільнодумець, він і за радянських часів знаходився в опозиції до соцреалізму, а з набуттям Україною незалежності, коли прискореними темпами розвивалося сучасне актуальне українське мистецтво, В. Гонтаров знайшов своє місце і на цій новій хвилі.

Народившись у селі, він духовно не поривав зв'язків з народною культурою, з українською художньою традицією, що простежуються в його творах на релігійну тематику. У побутовому жанрі, мистець підносить життя пересічної людини до рівня високого ідейного наповнення біблійних сюжетів, як, наприклад, в картині «Березень 1947-го» (2001), де передано дух післявоєнної доби через власні дитячі спогади.

Одним із важливих засобів, що використовує художник для відтворення трансцендентного змісту, що виходить за межі реального земного буття, стає мова символів. Серед них – гасова лампа і книжка, що сприймаються як джерело світла і знань, до яких тягнеться хлопчик у бідній повоєнній селянській хаті. Коза поруч з людиною – розуміння єдності всього живого. Вікно в центрі картини – символ Всесвіту, що розкривається перед дитиною. Ікона Божої Матері з Христом-дитиною на руках у правій частині картини, виділена червоним кольором, в той час як вся картина виконана в монохромній гамі, сприймається як символ торжества життя, віри, надії.

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

На значущі ситуації і явища самої дійсності спирається символіка і в інших картинах побутового жанру В. Гонтарова.



51. Ірина Муляр, студентка 1 курсу магістратури кафедри ОДПМ та РТМ КПНУ ім. І. Огієнка (наук. керів. Н. О. Урсу)

Анатолій Лучко. Штрихи до портрету митця

Ключові слова: Анатолій Лучко, живописець, пейзаж, народне мистецтво, кубофутурист.

Кам'янець-Подільський – місто, що зберегло дух середньовіччя. Своєрідність та унікальність його полягають у гармонійному поєднанні ландшафту і містобудівної структури середньовічного міста, в якому військові інженери, використовуючи чудові природні властивості, створили фортифікаційну систему, що не має аналогів у Європі та упродовж багатьох століть приваблює митців своєю неповторною красою.

Саме таке місце обрав для життя відомий на Поділлі самотній митець, живописець Анатолій Степанович Лучко. За півсотні метрів від каньйону над р. Смотрич було розташоване його помешкання, що водночас служило художньою майстернею. Сам він родом з Тернопільщини. Народився 27 грудня 1940 р. у селі Підгайці, хоча батьківські корені пов'язані з Хмельниччиною (село Москалівка, Ярмолинського району).

Картини, написані А. Лучком, мають за честь експонувати чимало українських музеїв. Відомо, що живописні подільські пейзажі митця милують око власників багатьох приватних колекцій в Росії, Польщі, Канаді, США, Німеччині та інших країнах.

Розглянувши відтворені художником колоритні подільські й карпатські пейзажі можна дійти висновків, що роботи митця глибоко співзвучні творчості багатьох кам'янець-подільських художників його кола і тісно пов'язані з традиційним народним мистецтвом через глибоке сприйняття і фахове втілення мотивів геометричного та композицій килимового орнаментів. Зокрема, в творах Анатолія Лучка особливо помітний зв'язок із творчістю легендарного подільського художника-кубофутуриста Олександра Грена.



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

**52. Тетяна Мячкова, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. Н. Ю. Белічко)**

Бібліографічний покажчик «Іван Дряпаченко – художник, який малював дерево роду і народу»

Ключові слова: Іван Дряпаченко, Анатолій Коваленко, Борис Литовченко, Костянтин Бобрищев, Полтавська ОУНБ ім. І. П. Котляревського.

Попри значну кількість публікацій у 20–21 ст. про українського художника Івана Дряпаченка (1881–1936), більшість з них містить помилкові данні. Але найголовнішу проблему становлять «байки» про життя і творчість майстра, опубліковані у фахових виданнях. А саме: історико-краєзнавчому виданні Костянтина Бобрищева «Отчий край» (Полтава, вид-во «Дивосвіт», 2002, С. 194–203), науковій статті Анатолія Коваленка «Квітуха Україна Івана Дряпаченка» (Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: збірка наукових праць. Харків, 2003–2004, № 3–4. С. 41–47) та статтях Бориса Литовченка у періодичній пресі 1981–1997 рр. Частка вигадок у них без посилань на джерела інформації становить понад 90 %.

Причини криються в тому, що про І. Дряпаченка писали або не фахівці, або мистецтвознавці, які використовували не архівні документи чи власні наукові розвідки, а матеріали, надані краєзнавцями-аматорами. Тому при підготовці бібліографічного покажчика «Іван Дряпаченко – художник, який малював дерево роду і народу» ми разом з Полтавською обласною універсальною науковою бібліотекою ім. І. П. Котляревського прийняли рішення про вилучення зі списку джерел низки публікацій. До бібліографічного покажчика включені матеріали, віднайдені мною, а також джерела з фонду Полтавської наукової бібліотеки. Загальний обсяг – понад 130 джерел.

Випуск бібліографічного показника є першою спробою розкрити талант митця через професійні та науково-популярні матеріали. Видання розраховане на широке коло читачів – мистецтвознавців, художників, науковців та всіх, хто цікавиться непересічною особистістю Івана Дряпаченка.



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

53. Вікторія Найденко, студентка 2 курсу магістратури факультету образотворчого мистецтва ХДАДМ (наук. керів. Л. Д. Соколюк)

Олег Лазоренко: у річищі постмодерністських шукань

Ключові слова: сучасне мистецтво, постмодерністська культура, харківська художня школа, «Слобожанське буриме», Олег Лазоренко.

Олег Анатолійович Лазоренко (нар. 1961 р.) – один із найбільш талановитих і активних діячів авангардного руху в сучасному українському мистецтві. Навчався на дизайнерському відділенні художньо-промислового факультету Харківського художньо-промислового інституту (1978–1983). У 1982 р. стажувався в Німеччині (м. Галле). Працюючи після закінчення навчання художником-конструктором у філії Всесоюзного науково-дослідницького інституту технічної естетики (НДІТЕ) у Харкові, брав участь у різних конкурсах. На лейпцизькому ярмарку 1987 р. був нагороджений золотою медаллю за дитячий конструктор.

У знаковому для України 1991 р., коли вона нарешті здобула незалежність, у Харкові було утворено авангардне художнє об'єднання «Буриме», одним із представників ядра якого нині є О. Лазоренко. Коли шквал соціально-культурних потрясінь «крутих 90-х» зруйнував залишки українського дизайну, він, як і дехто з його колег, відійшов від конструкторської діяльності, захопившись живописом. Втім, здобута у Харківському худпромі професійна освіта, досвід проектної діяльності відіграли свою роль. Результатом художніх пошуків молодого тоді мистця став його неповторний творчий метод, що базувався на синтезі засобів проектної та живописної культури, на використанні досягнень мистецтва фотографії, колажу, прийомів оп-арту, а в цілому – естетичних принципів постмодернізму. Важливою знахідкою майстра стало введення в його творах четвертого виміру – часу, коли на його картинах оживають герої минулих часів, вступаючи у віртуальну розмову з нашими сучасниками. Географія місць, куди мистець виїжджає на пленери, охоплює численні куточки нашої планети. Змінилася й географія місцезнаходження мистця. Він не став емігрантом, але постійно працює десь далеко за межами України – в Сирії, Йорданії, Палестині, Туреччині, Старому Єрусалимі, Чорногорії, Болгарії, Індії, здобуваючи заслужене визнання як один із найбільш цікавих представників харківської художньої школи зі своїм неповторним творчим методом.



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

**54. Лада Наконечна, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. О. А. Лагутенко)**

Освітні моделі в Українській академії мистецтва

Ключові слова: Українська академія мистецтва, освітні моделі, модернізм, академізм.

З часу заснування першого вищого мистецького закладу України в Києві в 1917 р. у ньому неодноразово змінювалася система структурних підрозділів та було випробувано декілька освітніх моделей. Найбільш повноцінно було реалізовано модерністську (у Київському художньому інституті, 1924–1930 рр.) та після чотирьох років існування у форматі Київського інституту пролетарської культури – «пост-академічну» (від моменту реорганізації закладу в Український художній інститут, 1934–1939 рр.).

Українська академія мистецтва була задумана як модерна, адже засновниками не була підтримана академічна система мистецької освіти, яка в кінці 19 ст. все ще залишалась провідною. Перші роки роботи Академії були пов'язані з дореволюційним розвитком імпресіонізму, модерну та символізму, а освітня програма орієнтована на станкові форми мистецтва та розвиток переважно живопису. За радянського періоду в Київському художньому інституті, правонаступнику Академії, співіснували різноманітні тенденції, для яких спільними були прагнення синтезу мистецтв, розвиток монументальних форм та колективного виробництва. Модерністська освіта була орієнтована на подолання усталеної художньої традиції, стверджувала поняття новизни як цінності, проте засадничими для неї стали вимога рівноправності й рівноцінності виробничого мистецтва з мистецтвом образотворчим. В Інституті здійснювалися спроби об'єктивізації навчальних методів, базовані на аналізі головних елементів мистецтва та пошуку законів формотворення. Академія була не лише експериментальною лабораторією для розвитку модерністичної освітньої моделі та мистецьких напрямків, але, як головний організаційний центр нової української радянської культури, ставала органом контролю. Після заборони будь-яких інших, окрім методу соціалістичного реалізму, шляхів розвитку, зокрема формальних пошуків, відбувається централізація художнього процесу й уніфікація навчальних програм. Основою викладання стають принципи реалістичного відтворення дійсності та методи академічної дореволюційної освіти. Відтепер провідні позиції знову займають станкові форми та міметична концепція мистецтва. Сформована радянським часом освітня модель приймається за основну і в сучасній Академії.



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

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

Журнальна обкладинка у творчості Віталія Мітченка

Ключові слова: графіка, журнальна обкладинка, Віталій Мітченко.

Творчість Віталія Мітченка в галузі макетування, оформлення та ілюстрування книжок, станкової графіки, каліграфії загальновідома. За свою діяльність у галузі оформлення книжково-журнальної продукції він отримав понад 20 дипломів та інших відзнак на всіляких конкурсах. Доктор мистецтвознавства Олександр Федорук, відзначаючи досягнення митця, зазначав, що В. Мітченко успішно їх «репрезентує сьогодні на вимірі світових стандартів, органічно вписуючись у престижіві орієнтації дизайнерської культури». Понад 45 років художник перебуває у розквіті творчих інтенцій, кожен його твір позначений високою культурою, демонструє вишуканий смак. Свої знання, досвід і майстерність він передає студентам на кафедрі графіки в НАОМА, які з часом продовжать нести естафету української книжково-журнальної графіки. За плечима В. Мітченка багатий досвід праці художнім редактором у видавництві художньої літератури «Дніпро» (1976–1986), головним художником цього видавництва (1999–2004), а також видавництва учбової літератури «Грамота».

З набуттям незалежності в Україні художник активно включився в творчий процес, займаючись художнім оформленням книжок і часописів. Він автор обкладинок київських журналів «Український Світ» (№ 1, 1992; № 1–2, 1993; № 1–6, 2006), «Київська старовина» (№ 2, 1994); «Пам'ять століть» (№ 1, 1996), «Fine art» (№ 2–3, 2009), оновленого варіанту російськомовного часопису «Радуга» (№ 1–2, 2015) тощо.

2006 року вийшло з друку третє число видання Національної спілки художників України «Образотворче мистецтво», присвячене досягненням творчої молоді – вихованців київської, львівської, харківської мистецьких академій. Часово-просторове рішення до нього виконав В. Мітченко. Спочатку назва часопису повністю відтворювалась на обкладинці, а згодом художник скоротив назву до лаконічного логотипу «ОБРАЗ.М» (з № 1 2009), що надало зовнішньому оформленню обкладинки більш модерного вигляду. З того часу шрифтовий логотип журналу залишається незмінним.

Обкладинки часописів В. Мітченка завжди відзначає висока художня культура шрифту й новизна образного мислення.



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

56. Андрій Нікітін, старший викладач кафедри рисунка НАОМА, здобувач кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Н. Ю. Белічко)

Ретроспективна виставка Володимира Нікітіна

Ключові слова: виставка, академія, каталог, графіка, рисунок, акварель.

Мистецтво завжди потребувало меценатства і спонсорської підтримки. Політеїзм др. пол. 20 ст. і нові віяння поч. 21 ст. вносять свої корективи в просвітницький, культурний і громадський процеси. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, як провідний художній заклад, виконує не тільки свою основну навчальну місію, а й здійснює посильну спонсорську підтримку сучасним митцям. У лютому 2018 р. у виставковій залі НАОМА була відкрита ретроспективна виставка заслуженого художника України В. Нікітіна «Світ очима художника», де експонувалося понад 100 робіт різних творчих періодів з фондів НАОМА, приватних колекцій та архіву родини художника. До цієї події було видано каталог, присвячений 70-річчю від дня народження митця. Видання містить твори, що не ввійшли до загальної виставкової експозиції, але це значно розширило уявлення про розмаїття творчих спрямувань художника. Графічні цикли 1970–1980-х рр. витримано в контексті тогочасного політичного і соціального життя. Вони несуть свій оригінальний історичний підтекст і властивий художнику образний ряд.

Лірика та камерність пейзажів Седнева у творчості раннього періоду з 2000-х рр. змінюється епічністю і своєрідністю космогонії китайського циклу, італійських мотивів та серії «Ню». Роботи отримують інший формат, стають масштабними, набувають рис монументальності. Так у серії «Китайські мотиви» В. Нікітін змальовує світ провінційного, з історичною патиною Китаю, фокусуючи увагу глядача на історичних куточках його провінцій, підкреслює характерні риси культурної спадщини цієї країни. Перехрестя культурних шляхів сходу і цивілізація заходу синтезувало в його творчості новий період пошуків в італійському циклі. Важливу роль художник приділяв колориту, фіксуючи різні стани освітлення і часу доби. Етюдна манера надає картинам циклу свіжість і легкість, не переважуючи і не відволікаючи від цілісності сприйняття. Жіночий образ поетично оспіваний в його рисунках і акварелях. Серія «Ню», до якої художник повертався протягом багатьох років, розкрила його як вмілого майстра в передачі краси і вишуканості жіночого тіла. Цикл блискучих за технікою виконання акварелей, об'єднаних під назвою «Квіти України», може підтвердити ще одну грань його таланту як Майстра акварельного живопису, який віртуозно володіє технікою, що не припускає жодних виправлень.

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

Залишена художником спадщина дає право говорити про його нетомну роботу і значний творчий потенціал. Художник був нашим сучасником і належав до майстрів, творчість яких формувалася на початку 1970–1980-х рр. Значний пласт мистецтва цих десятиліть мало вивчений і з часом може бути втрачений. Він потребує переосмислення, адже з часом набуває зовсім іншого історичного статусу.



57. Юрій Новачинський, керівник відділу видавництва та інформації ЛНАМ, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Г. Г. Стельмашук)

Роль спеціалізованих он-лайн платформ в запровадженні інновацій у мистецькій освіті

Ключові слова: мистецька освіта, онлайн-платформи, база випускників, ЛНАМ.

Постійні зміни, що відбуваються в українській системі вищої школи в контексті проблематики мистецької освіти набувають особливого значення. Унікальність знань та досвіду викладачів, а також необхідність поєднання значного обсягу теоретичного матеріалу та практичного його пояснення стають причинами все більшої самостійності опрацювання матеріалу, що стосується історії галузі, її відомих світових та локальних представників минулого тощо. В умовах постійного динамічного потоку інформації, викладачі скеровують студента в он-лайн, де, послуговуючись готовими реферативними напрацюваннями, він передруковує існуючі тексти та не осмислює їх. Однак сучасний Інтернет простір містить велику кількість спеціалізованих мистецьких платформ, використання яких може мати практичне значення у контексті освіти. Зупинимось на двох можливостях використання:

1. Спеціалізовані он-лайн енциклопедичні видання, серед яких слід виділити Google Art Project (<https://artsandculture.google.com/>). Онлайн-платформа, запущена у 2011 р. у співпраці зі світовими музеями, дає можливість отримати доступ до зображень художніх робіт високої чіткості, однак (що найважливіше), дає змогу до пошуку інформації по наступним категоріям: митці, техніка виконання, історичні події чи особистості, мистецькі течії, колекції музеїв чи країни створення. Такі пошукові можливості дають змогу студентам опрацювати якісний візуальний матеріал, а для викладачів – обрати тематику для самостійної роботи студентів;

2. Сайти ЗВО. Вивчення історії навчального закладу є ключем до розуміння сутності Школи, її витоків, розвитку та досягнень. До прикладу, у Львівській національній академії мистецтв станом на сьогодні ведеться

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

робота по створенню он-лайн каталогу випускників кожної кафедри з вказівкою теми дослідження, починаючи з 1953 р. Це дозволить студентам осмислювати досвід попередніх поколінь випускників, вивчати тематику досліджень, при потребі звертатись до Музею за візуальним матеріалом. В той же час, для теоретичних дисциплін заплановано відмовитися від форматів рефератів на певну тему на користь коротких біографічних досліджень митців-випускників з подальшою їх публікацією на сайті.

Отже, спеціалізовані мистецькі он-лайн платформи мають ряд переваг перед іншими, загальними джерелами інформації, а їх використання в самостійній роботі студента мають заохочуватися викладачами. Важливим мотиватором має слугувати усвідомлення цінності проробленої роботи та розвиток критичного мислення.



58. Анна Носенко, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ ім. К. Д. Ушинського

Живопис Сергія Лозовського: «музично-поетичний реалізм»

Ключові слова: Сергій Лозовський, одеська мистецька школа, плерен, традиція, пейзаж.

Заслужений художник України Сергій Володимирович Лозовський, визнаний майстер живописних вражень і колористичних роздумів, педагог-просвітитель, уже більше 30 років виховує студентів на художньо-графічному факультеті Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського, передаючи традицію одеської мистецької школи. Творчість Лозовського можна визначити як «музично-поетичний реалізм». Слідом за імпресіоністами, митцями Товариства південноросійських художників, одеськими майстрами 20 – початку 21 ст. сучасний живописець обрав для себе основним методом – роботу на відкритому повітрі – плерен. «Мінливість у сталості» і «незмінність у скороминущості» Лозовський шукає і знаходить у, на перший погляд, простих пейзажних мотивах. Його надихають мальовничі місця різних регіонів України, але особливе місце в його творчості займає багатогранний колоритний образ Одеси. Живописець виробив унікальний метод поетапної багатосеансної роботи на плерені, в якому логічне освоєння світу поєднується зі здатністю тонко відчувати цінність кожної неповторної миті життя. Системний підхід автора включає пошук і створення вивіреної, продуманої композиції, а потім тривале терпляче спостереження світлових і колірних станів мотиву і, нарешті, емоційне втілення в кольорі.

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

Живопис Лозовського можна назвати «перламутровим». Кожне полотно майстра висвічує міради відтінків виразних і ледве вловимих мазків-відблисків, що складаються в оці уважного глядача в колірні симфонії. Постійне спостереження і робота з натури на пленері дозволяє простежити найтонші нюанси зміни предметного кольору в рухомому світло-повітряному середовищі холодно-сніжною зимою, соковитою весною, «розплавленим» літом або «вогненною» осінню і передати це в живопису. Героями пейзажів-картин і пейзажів-етюдів Лозовського стають (словами М. Волошина) «вологе світло і матові тіні», «туманні саява і промені», «кипіння вод і ртутний блиск парчі».

З дитинства знайомий з музикою (мати – музикант і педагог), художник створює в мальовничих композиціях музичні ритми за допомогою пластики ліній та силуетів, що народжують напругу внутрішнього життя форми. Вибудовуючи ритмічний малюнок, Лозовський не тільки організує сприйняття картини в часі, а й передає відчуті ним настрої мотиву: *adagio* (повільно, спокійно), *andante* (невимушено, не поспішаючи), *animato* (жваво) або *allegro* (весело і швидко). Живопис, як і музика, здатний не тільки втілювати настрої, але і створювати його. Сяючі пейзажі Сергія Лозовського пробуджують у глядача відчуття радості від краси навколишнього світу.



59. Василь Одрехівський, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри монументально-декоративної скульптури ЛНАМ

Концептуально-пластичні особливості скульптури українських митців зарубіжжя у 20 столітті

Ключові слова: українська скульптура, американська скульптура, Михайло Урбан, Костянтин Мілонадіс, мінімалізм, кінетичні твори, О. Архипенко.

Важливою складовою історії української скульптури є досягнення українських митців, які жили та працювали за межами території України у 20 ст. Творчі знахідки Михайла Урбана та Костянтина Мілонадіса (обидва більшу частину творчого життя провели у США) по-особливому цікаві з пластичної та концептуальної точки зору. Скульптор М. Урбан синтезує у своїй творчості практики живопису та об'ємної пластики з металу та дерева. У роботах митця проявляється абстрактний та фігуративно-антропоморфний характер, а також риси конструктивізму. Він зацікавлений архітектонікою монументальних форм, їхньою цільністю та монолітністю. У творчості митця можна простежити співзвучність з тогочасними

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

тенденціями американської скульптури мінімалізму, де протиставляються лаконічні вертикальні та горизонтальні конструкції.

Твори К. Мілонадіса є унікальними, оскільки митець обрав для дослідження засобами скульптури рух та динаміку. Його твори уособлюють дух епохи, в якій індустріалізація і технологічність присутні в усіх сферах життя. У різні часи в мистецтві зустрічалися факти залучення до творів рухомих елементів, однак саме в 20 ст. митці зайнялися свідомо і серйозно проблемою фактичного руху як естетично-зображального елементу. Легкі конструкції митця є протиположністю традиційного розуміння скульптури, як сформованої у середовищі маси, яка заповнює і трансформує його. У цьому розумінні, роботи К. Мілонадіса є, свого роду, скульптурами негативного простору. Лінії його композицій тільки обмежують та формують простір, не маючи на меті його заповнювати, зводячи, водночас, свою відчутну матеріальність до мінімальності. Кінетичні твори митця резонують з навколишнім середовищем, оскільки є чутливими до найменших вібрацій. Засади динамізму визначають основні критерії існування кінетичної скульптури, яка заперечує її розуміння як статичного об'єму в просторі. К. Мілонадіс унікальним чином поєднує фізику і скульптуру, де баланс і рівновага стають кінцевою метою кожної композиції.

Фундамент, закладений О. Архипенком з його широким спектром експериментів, – від класичних студій до абстрактних пошуків, від «скульпто-живопису» до рухомої «Архипентури» – виявився плідним ґрунтом для творчої праці чималої когорти митців наступних поколінь. Вони продовжили не тільки активізувати трансформації ідейно-пластичних аспектів скульптури, розвиваючи ідеї О. Архипенка, а й створювати свої сміливі винаходи, співзвучні тогочасним тенденціям.



60. Олександра Осадча, викладач кафедри ТІМ ХДАДМ

Релігійна мотивація в творчості Галини Новоженець

Ключові слова: біблійні образи і сюжети, митці Західної України, Галина Новоженець, колір, візантійський канон, нефігуративне мистецтво.

Біблійні образи і сюжети стали важливою складовою творчості сучасних митців Західної України, демонструючи при цьому включеність в загальний контекст розвитку вітчизняного живопису. Так, доробок львів'янки Галини Новоженець має чимало спільного із установами, маніфестованими представниками «Живописного Заповідника». Для «фі-

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

лософії» робіт автора чи не першочерговим стає саме колір: перевага надається стриманій гамі (основна «тріада» — червоний, вохра, золотий), локальний манері нанесення фарби. Принципова двовимірність, площинність композицій є результатом осмислення візантійського канону та його реалізації в українському малярстві.

Її художній метод О. Голубець охарактеризував як «матеріалізовану поезію». Усі елементи на полотнах майстра формують образну цілісність, що за своєю суттю нагадує нестійку матерію пам'яті. Це спроба живописної фіксації Платонівської «Поєми». Вона постійно являє себе в нових ракурсах й спонукає до опрацювання тем циклами, серіями (триптихи, диптихи). Християнська мотивіка в таких її роботах, як «Білий убрис» чи «Дванадцять», виражає себе в поєднанні християнської символіки та концентрації на «самості» самої живописної матерії. Великий вплив на більшість вітчизняних художників-ненаративістів 1990-х рр. мали далекосхідні традиції, зокрема дзенські концепції шуньяти, просвітлення тощо. Хоча, безумовно, роботи Г. Новоженець підпадають під означення не «ненаративного», а «нефігуративного» мистецтва, в її біблійних композиціях відчутний вплив естетики буддистського сакрального мистецтва, що базується на постійній монотонній та величавій повторюваності. Вона маніфестує себе в прозорій ритміці сполучень геометричних форм, дозволяючи досягнути ефекту монументальності, що споріднює зображення з естетикою церковного мистецтва.

Автор створює перед нами своєрідну «формулу», безособову та схематичну, але сповнену специфічного релігійно-естетичного переживання. Це переживання вже з початку Нового часу поступово заповнює в культурі порожню (внаслідок руйнування певних релігійних догматів) ніщу і схоже на Кантівську категорію «величного».



61. Віктор Осадний, старший викладач Кременчуцького національного університету ім. М. Остроградського, аспірант ХДАДМ (наук. керів. В. В. Шуліка)

Внесок І. Задорожного у монументальне обличчя міста Кременчука

Ключові слова: Іван-Валентин Задорожний, вітраж, Кременчук.

Розквіт монументально-декоративного мистецтва України у другій половині 20 ст. стався у 60–80-х рр. Це була так звана друга хвиля національного відродження, поштовхом до якої була творчість М. Бойчука та його послідовників. Яскравим, універсальним, незламним представником

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

того періоду є І.-В. Задорожний. Універсальність митця проявляється в опануванні різними техніками, однією з яких є вітраж. Серед найбільших в Україні за площею (150 кв. м) – вітраж «Наша пісня, наша слава», виконаний художником у палаці культури м. Кременчука Полтавської області. Підходячи до оформлення палацу комплексно, художник на боковому фасаді створив рельєф та об'єднав ці твори декоративною решіткою над центральним входом. Назвою до вітража стали слова з вірша Т. Шевченка «До Основ'яненка». Пісенно-романтичний настрій вітража розкривається у яскравому поєднанні синього, жовтого та червоного кольорів. Композиційно твір складається з трьох вертикальних площин, кожна з яких у нижній частині має горизонтальний сегмент. У центральній частині зображений козак Мамай на коні, який доповнюється сюжетами з історії українського народу. Сам вітраж виконаний з литого скла та бетону. За спогадами жінки майстра Надії Задорожної при створенні вітражу у Кременчуці художник не тільки робив ескізи, а й їздив на склозаводи, де спілкувався з технологами, сам приймав участь у процесі виготовлення кольорового скла. Саме цей вітраж робили всією родиною майстра, розпилюючи та монтуючи скло.

Працюючи у різноманітних монументальних техніках, знаходячи нові пластичні форми для своїх творчих задумів І.-В. Задорожний залишив по собі неоціненний спадок у монументальному мистецтві України.



62. Андрей Павлов, аспирант ХГАДИ (научн. руков. О. В. Соболев)

Разработка айдентики для Фонда Василия Ермилова в свете анализа формальных особенностей прикладной графики художника

Ключевые слова: айдентика, В. Ермилов, прикладная графика, типографика.

Айдентика институций искусства строится, как правило, на простых повторяющихся приемах в типографике и композиции, делая основной акцент на самих произведениях искусства. В тех случаях, когда таковые не используются, основной акцент смещается на абстрактные геометрические композиции, что вполне уместно в разработке ермиловской темы. Сочетая геометрические фигуры из творчества Ермилова с консистентной типографикой и произведениями искусства, айдентика получит возможность быть гибкой в коммуникации, не теряя узнаваемости.

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

В типографіке В. Ермилов активно використовує, незначительно видозмінює, один і той же шрифт з характерною шириною строки і радіусом скруглень. Отличительная і легко узнаваемая единица этого шрифта – буква «а», приметная по ряду его произведений, включая абстрактные коллажи, где она выступает в качестве содержательного элемента. Наиболее известна она по культовой обложке оформляемого им журнала «Авангард». В экспериментах Ермилова со шрифтами прослеживаются отсылки к стилю ар-деко и народным мотивам, а также явное стремление к имплементации геометрических фигур в строение букв. Работы Васи́лия Ермилова очень преемственны между собой в выборе цветовой палитры. Художник часто использует триадную гармонию от красного цвета, изменяя ее оттенки и контраст. Значительная часть цветовых гамм Ермилова содержит 4 цвета в разных оттенках и степенях насыщенности. Это желтый, зеленый, синий и красный. Материал и фактурность произведений является одной из отличающих особенностей творчества Ермилова. Среди геометрических фигур, используемых в прикладной графике, декоративных росписях, коллажах Ермилова, доминируют круг, линия, угол. Многие его композиции строятся на сочетании этих элементов и их производных, например, сегментов круга. Не менее важную роль в творчестве художника играет квадрат и высеченный из квадрата треугольник. Геометрические фигуры в художественном арсенале Ермилова являются элементами «конструктора». Дополняя и вычленяя их друг из друга, художник создает сложные формы, состоящие из набора простых элементов: кругов, линий, углов, квадратов и треугольников. При использовании комбинаций этих геометрических фигур в разработке айдентики возникнет связь с творчеством художника – современная, генеративная и гибкая.



63. Татьяна Павлова, доктор искусствоведения, профессор кафедры ТИИ ХГАДИ

Классический мотив в искусстве нонконформизма: «Скрипка» Евгения Павлова

Ключевые слова: фотосерия «Скрипка» (1972) Е. Павлова, искусство нонконформизма, харьковская школа фотографии, мотив скрипки.

В формулировке темы не случайно напоминание об идиоме «Скрипка Энгера», с дадаистской «непосредственностью» воплощенной в известном снимке Мэн Рэя, финализовавшего эротические коннотации классического мотива скрипки. В 1972 г. представитель андеграундной

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

харьковской группы «Время» Евгений Павлов послал в польский журнал «Fotografia» несколько работ из серии «Скрипка». Прокомментировавший их известный критик Я. Сандерлянд отметил, что главная интенция «Скрипки» относится к власти музыки, ее могуществу и способности вырвать человека из пут цивилизации. Только в контексте дефеминизации и демаскулинизации, навязываемых советским режимом, понятен доминировавший в фотографиях группы «Время» культ обнаженного тела, как одна из фундаментальных позиций их «теории удара». Серия «Скрипка», органично воплотившая идеи неконформизма тех лет, воспринимается в контексте движения советских хиппи и триумфального шествия музыкальной культуры «Битлз» на рубеже 1960–1970-х. Главной новацией работы, значимой для общего культурного пространства неангажированного искусства в СССР, была массовая съемка обнаженной мужской натуры, которая была реализована как художественный проект. Имея тягу к эксперименту с формой, Павлов ввел в съемку много новых приемов: работа с красным светофильтром (тяготение к ночной парадигме с ее протестными коннотациями), применение пленки с ректификацией, использование панорамной камеры «Горизонт» с необычным углом зрения 180° (ставшая позднее брендом харьковской фотографии) и т. п. Первичная идея *homo ludens* была реализована во множественности вариантов с большой амплитудой. Некоторые кадры дышат почти ренессансной чистотой и целомудрием, гармонией музыки, человека и природы. Скрипка в руках юноши покоится на линии горизонта, окаймляя полный южной неги пейзаж. В других – манеристический жест, напоминающий об «Автопортрете» Пармиджанино, но его экспрессия, достигающая эффекта скрипичного тремоло, здесь становится символом разрушительной музыки бунта. Не смотря на трансгрессию в перформансе «с музыкальными инструментами», – эротическая тема в «Скрипке» не могла остаться незамеченной. В тоталитарном режиме СССР подобное явление воспринималось как покушение на устои общества. Однако «Скрипка» Павлова апеллировала к фетишам высокого искусства, резонируя с итальянской классикой и ее далеко простирающимся пышным шлейфом. Всевозможные новаторские опыты – от Караваджо до кубистских «инфраструктур» из парижской мастерской Пикассо или харьковской мансарды Ермилова, – обогатили ее авангардистскими коннотациями, открывая ряд тех трансформаций, что касаются всего континуума культуры, не случайно озаглавленного символом скрипки. Скрипка – почти в каждом кадре съемочного цикла. На ее месте мог быть любой другой инструмент (например, фотоаппарат). Однако именно скрипка, отсылая к названному коннотативному ряду, – ведет к разгадке основного жеста акции. Приложение инструмента искусства к огромной территории реальности, как внешней, так и внутренней, должно было подтвердить здесь если не

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

принципиальную нестыкуемость (неприложимость), то, во всяком случае, невозможность выразить, передать в свободной форме творческую интенцию. Поэтому в финале исчезает и вопрошающий. Удаленной во времени репликой 1986 г. на эту тему, столь значимую для подсоветского культурного пространства, является пессимистичный рефрен из антиутопии российского режиссера Г. Данелии – фильма «Кин-дза-дза»: «Скрипач не нужен!» – бывший все еще актуальным для 1980-х. Завершающим актом украинского хеппенинга стало не вошедшее в съемку сожжение скрипки – жест, органичный для заангажированных Павловым поклонников Д. Хендрикса, прочитываемый в контексте поворотного после хрущевской оттепели 1972 года.

Ретроспективный показ этой работы состоялся в октябре 2000-го. В арт-акции «Детонация хиппи-енда» (куратор Т. Павлова) встретились две скрипки из разных стратегий авангарда: «Скрипка» Павлова (1972) и «Скрипка Магика» Андрея Богатырева (2000). Выставка возвращала к теме сожженной скрипки, чьи звуки, как будто извлекаемые из небытия, в отсутствие каких бы то ни было музыкальных инструментов («Скрипка» Богатырева была создана из рамы велосипедного колеса), стали тем историческим мессиджем, который не затерялся во времени, но достиг своей цели.



64. Олена Папета, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну Київського університету ім. Б. Грінченка

Етнічні мотиви в костюмах Л. Семикіної

Ключові слова: символіка образу, етнічні мотиви, стилізація, міфопоетика, семантика, конструктивні особливості.

Темою даної статті є аналіз етнічних мотивів в дизайнерських моделях одягу Л. Семикіної під назвою «Скіфський степ» (1960–1990). Комплексний аналіз колекції костюмів Л. Семикіної, в якій вона виступає в іпостасях дизайнера, художника і теоретика, дозволив виявити особливості художньо-пластичного світосприйняття автора, характер формальних прийомів, властивих її художній манері. В серії «Скіфський степ» художницею була втілена спроба переосмислення ролі костюму як найважливішого засобу передачі культурної традиції. Костюм розглядається Л. Семикіною як синтез пластичного, орнаментального і кольорового рішення. Образно-пластичний аналіз її колекції підтверджує думку, що будь-яку епоху можна зрозуміти не тільки через літопис, історію чи матеріальну культуру даного етносу, а й через еволюцію одягу. Актуальність

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

такої постановки питання очевидна на сучасному етапі історичного розвитку, оскільки дизайн одягу – як повсякденного, так і офіційного, – залишається одним з наочних засобів демонстрації соціального статусу людини, її етнічної приналежності.

У процесі дизайнерських пошуків образно-символічного рішення своїх моделей Л. Семикіна звертається до археологічних артефактів і історичних реконструкцій скіфо-сарматського одягу, які дали їй можливість простежити трансформацію символіко-сакральних функцій костюму. При цьому вона виділяє його роль як одного з головних атрибутів, що виконував репрезентативну функцію для визначення приналежності людини до соціальної чи духовної еліти. Дизайнер не просто веде діалог з минулим, а своєю творчістю немов нагадує сучасникам: «дух предків живе в нас». На відміну від археології або історії, що свідчать про минулі епохи мовою текстів і артефактів, майстриня переосмислює події минулого через суб'єктивне сприйняття, яке часом виявляється не менш переконливим. Авторські розробки художниці є результатом синтезу численних вражень, «пропущених» крізь призму її художнього бачення. Авторські строї Л. Семикіної переважно виконані з натуральних тканин, частіше з щільного сірого сукна, рясно прикрашеного золотою та срібною аплікацією, яка своїм графічним абрисом нагадує древні письмена і символи. Строї «Сарматський цар», «Тур» мають ідентичну викрійку, в основу якої покладено довге вбрання з широкими рукавами. Головні убори також мають прямі аналоги із скіфо-сарматськими елементами головного вбрання (башликами, тіарами, калафами). Головний убір строю «Сарматський цар» виконаний у формі круглої високої шапки і оздоблений тканиною, що спадає на плечі широкими складками. Л. Семикіна в дизайнерських розробках головних уборів, по аналогії з традиційними формами одягу скіфо-сарматських племен, об'єднує практичність і естетику, утилітарність і символізм.

Для орнаментального оздоблення строїв художницею обрано матеріали, подібні до тих, які використовувалися або могли бути використані при створенні скіфо-сарматської одягу: сукно, фетр, дерево, метал, шкіра. Цим речам властива яскраво виражена декоративність завдяки оздобленню золотими і срібними елементами, з яких складено орнаментально-пластичне декорування її одягу. Геометричний орнамент, яким оздоблено її строї, художниця трактує як універсальний код передачі сакральної інформації, важливої для розуміння культурних і релігійних понять даного етносу.



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

65. Сергій Папета, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтв Київського університету культури

Художник Юрій Єгоров

Ключові слова: нонконформізм, живопис, мистецтво, мариніст, натюрморт, деформація, архетипність.

«**М**и обрали напрямок НЕ ПРОТИ, хай би то був соцреалізм, мертвий академізм чи радянська влада, а ЗА, за право на власний голос», – так формулював позицію членів «Одеської групи» В Маринюк. Зіркую, на світло якої тяглися одеські нонконформісти 1960-х, став Юрій Єгоров. Формально – художник цілком конформний, легально працюючий в структурі радянського мистецтва. І, разом з тим, справжній від початку до кінця в своєму неофіційному живописі.

«З усіх цінностей я купую лише свободу...», – якось сказав Ю. Єгоров. Він якимось чудом зберіг свіжість бачення людини не замордованої повсякденними турботами. Принаймні, те, що він прозирав у своїй Одесі, більше не бачив ніхто. Це та прекрасна буденність, повз яку, зазвичай, сновигають, не помічаючи. Нечисленні речі, що гіпноізують своєю красою, він переживав, немов середньовічний китайський живописець. Його концентрація на них настільки глибока, що, зрештою, митець сам перетворювався на ці речі. Серед них – море, жінки, узбережжя з човнами, причалами або скелями, аскетичні натюрморти з обмеженої кількості предметів. Від картини до картини вони з'являються немов актори у пантомімі – повільні, мовчазні, повторювані й різні.

Сонце і море – ті енергії, що визначають красу його рукотворного світу. Особливо море. У Єгорова це не просто стихія, а якась згущена енергія, чия присутність відчувається навіть, коли моря на картинній площині немає. Сам художник признавався: «в мистецтві зберігається величезний потенціал тріумфуючої енергії». Саме такою тріумфуючою енергією, передусім, постає у нього море. Проте, Єгоров не поспішає розігрувати головний козир мариністів – безкінечність водного простору, відкресленого небокраєм. Його море сферичне, воно ніжно огортає земну сферу, підпорядковує собі берег, човни, людей і все це повільно обертається разом із земною кулею. Здається, що навіть деформації предметів визначені величним рухом планети. Енергія моря в картинах Єгорова найбільш природно сполучається з жіночою енергією. За малим, його моделі імперсональні. Розжарена ваговитість, якась незграбна і, разом з тим, вишукана пластика їхніх тіл асоціюється з першими днями творіння. В цій формі – інертна пливка м'якість божественної глини. Ці істоти ще не надто жваві, вони не встигли вигострити свою індивідуальність. Вони резонують з тріумфуючою енергією стихій.

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

В кращих своїх проявах живопис Ю. Єгорова продовжує аналітичний ірраціоналізм творінь Сезанна, чуттєву архетипність образів Гогена, містичну красу бруталної речовості Пікассо.



66. Светлана Петрашина, старший преподаватель кафедры дизайна Хортицкой национальной учебно-реабилитационной академии

Проблемы и некоторые аспекты преподавания профильной дисциплины «Живопись» в высших учебных заведениях

Ключевые слова: живопись, академическое образование, квалифицированный преподаватель, практическая работа в мастерской.

В последнее время в высших учебных заведениях самым модным словом является «инновация» без учета того, нужны ли новшества в той или иной сфере. От преподавателей высших учебных заведений и студентов требуют занятий научными исследованиями, однако художественное творчество это не только наука, хотя в науке присутствует элемент творчества. Для художника научная работа это художественное произведение, в которое мастер вкладывает все свои знания и умения, свою философию, видение мира, и главное – свою душу. Но для того, чтобы художник в своем произведении мог воплотить свой замысел, ему необходимо обладать мастерством, что достигается упорным трудом под руководством учителя – для этого и существует академическое образование. Так же для художника важны высокий уровень сознания, обширные знания и всестороннее развитие, в чем так же преподаватель должен помогать студенту.

С появлением компьютерных технологий, как уже состоявшиеся художники, так и студенты, широко их используют, что хорошо для графического дизайна, промышленной графики, архитектуры, но не для изобразительного искусства – живописи и станковой графики. Студентам этих специальностей, прежде всего, необходима постоянная работа с натурой в мастерской под руководством преподавателя. Что касается живописи, ни одна компьютерная программа не может передать все нюансы естественного цвета, дыхание воздушной массы, обволакивающей натуру, переходы светотени, внутреннюю энергию природы. На практике студент учится у природы, преподавателя и своих сокурсников, так как у каждого из них есть что-то свое – это три важных компонента обучения. С другой стороны, ключевое значение имеет знакомство сту-

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

дента с огромным пластом изобразительного искусства, наработанным выдающимися мастерами за многие тысячелетия, в ходе обязательного изучения дисциплины «Всемирная история изобразительного искусства».

Студенту во время обучения так же полезно сменить нескольких преподавателей, чтобы ознакомиться с разными школами. Хорошим примером может служить Тбилисская академия художеств, где первые три года студенты оттачивают свое мастерство с опытными преподавателями, а затем на последние три года переходят в творческие мастерские к профессорам, самостоятельно выбирая мастерскую и направление, в котором планируют развиваться и работать.

В последнее время, под грузом того, что нужно заниматься наукой, многие преподаватели пытаются заново «придумывать велосипед», преподнося такие понятия, как нахождение верной композиции, ее цельности, выделение центра, цветовые и тональные отношения, передача характера природы, цветовое единство и обобщение и т.д. как нечто новое. Но все эти законы и положения студент обязан использовать, и использует во время академического обучения. Все они входят в академическую школу, сложившуюся за несколько веков, еще в рамках Российской империи в сочетании с влиянием западных традиций. Эта серьезная школа живописных традиций получила дальнейшее развитие в советском и постсоветском пространстве, однако имела свои нюансы и особенности в каждой из бывших республик, исходя из национального темперамента народов и их традиций.

Следующий важный аспект в обучении художника – это достаточное количество часов, выделяемое на практическую работу. К сожалению, в учебных программах часы профильных предметов катастрофически уменьшаются в пользу самостоятельной работы. В то время как самостоятельная работа студента, прежде всего, творческая и призвана дополнить академическую, но ни в коем случае не заменить ее.

Таким образом, главными аспектами для получения качественного профильного образования в высших художественных заведениях являются академическая школа, квалифицированные преподаватели и возможность их смены, а так же достаточное количество часов для практической работы с натурой, в ходе которой формируется настоящий художник.



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

67. Роман Петрук, художник-живописець, монументаліст, старший викладач КДАДПМіД ім. М. Бойчука

Микола Стороженко «Наш Пелікан» – останній твір видатного художника і педагога

Ключові слова: М. Стороженко, майстерня живопису і храмової культури, НАОМА, Тарас Шевченко, українське необароко, живопис, композиція.

Творення образу Тараса Шевченка «Наш Пелікан» (кольоровий картон, 3 x 3 м), присвяченого 200-літтю з дня народження Кобзаря, безперервна робота над яким велася до останнього дня земного життя Миколи Стороженка, зумовлено творчим неспокоєм майстра, бажанням віднайти ті засоби художньої мови, які сповна виражали би дух видатного українця. І народився абсолютно новий образ, в якому сконцентрований весь український світогляд, те, що ментально властиве українському народові. Микола Андрійович вивершив Слово Шевченка і образ Пелікана (властивий іконі українського бароко) , який кров'ю офірною воскресє своїх пташенят і нагадує нам про жертву Христову, про жертву України.

Стороженко утворює вертикаль Шевченко-Пелікан-Слово. Сам принцип композиційної побудови художник означив як «метафізичний трансмобіл», також, теоретизував з приводу процесу і методики ведення роботи, елементарних складових живопису та їхню взаємодію. Кольорове рішення відповідає кольоровій тріаді: жовтий-червоний-синій, що співзвучно концепції спектралізму (за О. Богомазовим). Слово «композиція», яке часто використовується в навчальному процесі, автор замінив поняттям «проблеми творчості». Микола Андрійович довго шукав погляд Шевченка, бо головне для нього те, що криється за ним – душа і думка. Стороженків Шевченко, з чолом відкритим і свічкою в руці, звертається до Неба – тільки там можна узріти невидиме. Надзавдання Миколи Стороженка в процесі творення образу Шевченка «Наш Пелікан» – глибоке психологічне дійство.



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

68. Іван Пилипенко, живописець, керівник майстерні монументального живопису і храмової культури ім. М. Стороженка НАОМА

Андрій Таран – художник і педагог

Ключові слова: майстерня монументального живопису, Українська академія мистецтва, педагогічна діяльність, А. І. Таран.

Наукове дослідження мистецької освіти України продовжується і спонукає до уважного аналізу початкового етапу її становлення. Відтворити мало-відомі сторінки перших десятиліть існування Української академії мистецтва, детально виписати, зокрема, історію майстерні монументального живопису, розкрити особливості викладацької діяльності її професорів – актуальне завдання для теорії і практики сучасної художньої освіти. Серед плеяди українських художників, які поєднали свій творчий шлях з долею створеного в Києві першого художнього навчального закладу, діяльність митця-педагога Андрія Івановича Тарана (1883–1967) виглядає маловивченою.

Свою майже двадцятирічну педагогічну роботу в Академії (тоді – Інститут пластичного мистецтва) А. Таран розпочав 1922 р., коли його запросили очолити майстерню монументального мистецтва мозаїки як досвідченого фахівця, який мав вагомий практичний, організаційний і викладацький досвід. Родом з українського Нікополя, освіту здобував за кордоном: у Пензенському художньому училищі; в майстерні Д. Кардовського (Санкт-Петербург); в Академії декоративного живопису в Парижі; тривалий час вивчав монументальне мистецтво в Італії, де опановував секрети техніки класичної мозаїки для її подальшого відтворення. Створив і очолив у Пскові художньо-промислові майстерні (1915–1920), згодом керував майстернею монументального малярства в Петербурзькій Академії мистецтва, поєднував творчу і педагогічну діяльність з написанням статей з проблем мистецтва і художньої промисловості. Вихований на реалістичній традиції, знайомий з імпресіонізмом, модерном та ідеями авангарду, А. Таран зумів органічно поєднати ці складові у своїй мистецькій практиці після повернення в Україну для створення в УАМ майстерні, учні якої могли долучитися до процесу формування потужної школи монументального мистецтва мозаїки, спираючись на досвід минулого (зокрема, храмове мистецтво), відродити втрачені традиції завдяки художньому оформленню нової архітектури. Художник розумів створення мозаїки як єдиний процес, що виконується автором або колективом без поділу на творчу і виконавську працю, але з урахуванням лінійно-конструктивних завдань будівничого. Розрізнені відомості, відсутні навчальні програми, знищені твори студентів і педагога унеможливають реконструкцію методики викладання, залишають питання відкритим для подальшого пошуку.



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

**69. Валерія Пітеніна, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. О. А. Лагутенко)**

Дискусії про завдання графічних мистецтв на сторінках київської періодики 1910-х років

Ключові слова: графіка, книжкова графіка, Ф. Ернст, О. Аврагинський.
Укrajнська книжкова графіка знаходилась у складній ситуації. «Немає мистецтва книги як цілого, – пише Ф. Ернст про цей період у передмові до виставки Г. Нарбути. – Міщанство пристосувало до своїх потреб не тільки зміст книги – воно переробило й зовнішній вигляд книжки на свій смак. Йому треба, щоб книжка була дешева, щоб були малюночки, що пояснюють текст, йому байдужі якість там шрифти чи форзаці». Тенденція зростання національного руху, що живила художню літературу, у оформленні книги приймала гіпертрофовані форми: «переплітаючись з хвостатим написом, сидить кобзар, журиться дівчина, скачуть козаки, стирчить тополя, біліє хата та сяє місяць над водою. Усе, що вабить серце, треба вишити на обгортку», продовжує Ф. Ернст.

Поява у 1903 р. зусиллями С. Кульженко «Художньо-ремісничої навчальної майстерні друкарської справи» і першого спеціалізованого видання «Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать», сколихнула хвилю дискусій та усвідомлення завдань мистецтва книги. Дискусії розгорнулися на сторінках нової численної літературно-мистецької преси: «Артистичний вісник», «Українська хата», «Сяйво», «В мире искусств», «Музы», «Труд и искусство», «Искусство и печатное дело», «Дзвін» та ін. Радикальну позицію щодо пропаганди нових течій мистецтва зайняла «Українська хата», що, всупереч назві, протиставляла себе народництву. Художні враження О. Аврагинського, постійного автора часопису, відображають позицію видання. Він пише (№ 2, 1912): «Старі, вчора ще улюблені, імена мало що говорять зараз нашому серцеві, а молодше покоління своїми імпресіоністичними поглядами і теоріями ще не зовсім зрозуміле широкій публіці. ... молодому, свіжому трактуванні фарб боїться публіка повірити. Вона жахається яскравості, кажучи, що в природі щось не так...».

«Искусство и печатное дело» (№ 1, 1910) жорстко критикує ідеї «старого» мистецтва: «Обычное разочарование привезли, вместе со своими картинами, передвижники. Можно удивляться их долготерпеливому передвижению. Пора бы перестать». Найбільш послідовно розглядає часопис питання оформлення книги, в редакційній статті (№ 4, 1910) зазначено: «Книга не только может, но ... должна быть чисто художественным произведением... у нас.. мало еще понимают связь между искусством и печатным делом, внутренним содержанием и соответствующим стилем внешности книги».

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

Безкомпромісність оцінок і жвавість дискусій сприяли розвитку української графіки наступного десятиріччя.



70. Євгенія Погребняк, викладач кафедри монументального живопису, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ (наук. керів. Є. О. Котляр)

Мінімалістичні тенденції сучасного художнього вітражу

Ключові слова: сучасний художній вітраж, мінімалістичність, лаконізм, форми-образи.

Перевантаженість і перенасиченість людини інформацією у світі технічного прогресу та напруженого ритму життя призвела до підвищення інтересу художників до мінімалістських образів-знаків у своїй творчості. Це є одним із аспектів сучасного художнього вітражу. Повне осмислення трансформації, якої зазнав художній вітраж, неможливе без вивчення впливу на нього мінімалістичних тенденцій та виявлення нових характерних рис.

Мінімалістичні образи у вітражних композиціях мають у своїй основі мінімум наповненості та чіткість ліній, пошук абсолютної форми, гармонії простих форм і лаконізму, тонку гру з оточуючим простором. В першу чергу митців цікавить пошук простих, але в той же час сильнодіючих, ефектних засобів вираження задуму. Мінімалістичні вітражі мають різну ступінь умовності, часто переходять в абсолютну абстракцію. Це не конкретні символи та образи, які втілюють традиційні уявлення, а форми-образи, форми-символи, знаки часу, первинні субстрати, комбінації універсальних образотворчих елементів, що виражають – частіше ненавмисно – якісь відчуття, передчуття, передбачення, ієрогліфи станів. У цьому руслі працюють такі вітчизняні митці: О. Лаврищева та В. Маковецький, О. Победова, Б. Федоров, О. Фокін, Л. Фоміна та інші, включаючи молоду мистецьку генерацію з оригінальним індивідуальним баченням ролі вітражу в сучасному мистецтві, які представляють оновлену панораму художнього вітражу.

Таким чином, можна стверджувати, що вітраж проявив неабияку здатність до актуалізації у сучасній художній культурі, трансформуючись під впливом нових тенденцій, як, наприклад, мінімалізм, набуваючи нових форм та смислів.



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

**71. Катерина Попович, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. Ю. В. Майстренко-Вакуленко)**

Особливість трактування фольклорних мотивів в літографіях А. Кравича

Ключові слова: графіка, А. Кравич, плоский друк, літографія, естамп.

А. Кравич належить до київської школи графіки, здобував мистецьку освіту в Київському державному художньому інституті (1967). Художні твори майстра викликають інтерес своєю своєрідною авторською манерою, майстерністю, оригінальністю, складною композиційною будовою. Літографські серії художника заслуговують уваги та подальшого вивчення їх художньо-образних особливостей.

Національна тематика є однією з провідних у творчості А. Кравича. Українська культура з невичерпним фольклором, розмаїттям звичаїв була близька та зрозуміла художнику з дитинства. Фольклорні традиції, проходячи через фільтр індивідуальної свідомості мистця, проявляються в його творчості у новій художній якості. Графічні твори вирізняються розумінням глибинних основ народної образотворчості, обрядовості та символіки.

Майстер графіки для ілюстрування звертається до української літератури, народних джерел, до пам'яток історії. Погляди художника формувались на підґрунті естетики національної народної культури. Графічні твори вирізняються власним мистецьким почерком й самобутністю. В літографіях художника, який використовує діалогічний метод спілкування з літературою, ми спостерігаємо співіснування усталено-традиційних рис фольклору та новаторських методів висловлювання й побудови композицій. До кожної книги, яку він ілюструє – «Оповідання» Л. Боровиковського (1979–1981), «Твори» Ю. Федьковича (1980–1982), твори М. Коцюбинського (1982), «Українські народні думи» (1985–1986) – знаходить оригінальні нестандартні композиційні рішення і прийоми, апелює різними художніми стилями та манерами, демонструє своє особисте бачення канви літературного джерела.

Книжкова графіка – це та ніша, в якій можна було укритися від нав'язаних державою тем та проявити своє бачення розвитку національного образотворчого мистецтва.



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

**72. Олеся Рибченко, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. Т. Ф. Кротова)**

Місце народних традицій у театральній концепції Леся Курбаса

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, українські народні традиції, Лесь Курбас, Анатоль Петрицький, театр «Березіль».

Український театр початку 20 ст. синтезує різні види мистецтва – живопис, музика, костюм, пластика, жестикуляція, мова та ін. Всі ці компоненти утворюють величезний мистецький простір з відображенням цілісної картини світу. З важливим доробком українських сценографів можемо ознайомитися у Національному музеї театрального, музичного та кіномистецтва. Віхи розвитку українського театру «Березіль», на чолі з Лесем Курбасом, можна проаналізувати, дослідивши роботу художників Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Олександри Екстер, Михайла Бойчука. Курбасівська концепція театру стверджувала символи традицій українського народного мистецтва, підносячи їхній рівень до академічного.

На початку двадцятого століття українське образотворче мистецтво театру набуває власних неповторних характеристик. Плеяда українських митців, що розпочинають свою творчу діяльність під керівництвом Л. Курбаса саме на теренах сцени театру, реалізують свої художні здібності, професійно та влучно використовують світовий мистецький досвід, проте величезну увагу приділяють національно-мистецьким традиціям.

Новий етап розвитку українського сценографії розпочався внаслідок принципових політичних змін, що відбулися в Україні після лютого 1917 р. Новація у сфері театрального мистецтва обумовила діяльність Л. Курбаса і очолювана ним Студія, пізніше – «Молодий театр», прагнула втілити модель модерністського мистецтва. «Молодий театр» відстоював позиції авангардизму, з утворенням театру «Березіль» його сцена стала своєрідним експериментальним майданчиком, тут були вперше поставлені п'єси видатних українських митців Миколи Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло») та Володимира Винниченка («Базар», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»). Завдяки генію Л. Курбаса, який поєднав у собі таланти режисера, актора, драматурга і перекладача світової літератури, були по-новому осмислені як світові, так і власне українські твори.



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

73. Євгенія Селезньова, бакалавр образотворчого мистецтва, головний редактор журналу «Про | странство»

Приватні освітні ініціативи як фактор розвитку українського мистецтвознавства

Ключові слова: мистецтвознавство, неформальна освіта, Stedley Art, Invogue Art, Михайло Рашковецький.

Важливою умовою для розвитку будь-якої галузі є формування активної спільноти. Саме професійне спілкування на засади спільних цінностей та інтересів сприяє обміну ідеями та наслідуванню методологічних навичок. Мистецтвознавчі кадри в Україні переважно готують в вишах художнього напрямку та деяких мультипрофільних університетах (наприклад, Одеський політехнічний). Проте обмеженість підготовки мистецтвознавців рамками академічного світу створює певну інкапсуляцію спільноти, ускладнює можливість діалогу із ширшою аудиторією.

З початку 2010-х рр. в Україні почали з'являтися приватні освітні ініціативи, спрямовані на популяризацію історії мистецтва та підготовку нових потенційних мистецтвознавців та критиків. Однією з перших стала фундація Stedley Art на базі стоматологічної клініки Stedley в Києві. Вже шість років поспіль щосені фундація проводить мистецтвознавчий конкурс критичних есе. Переможці отримують цінні призи, до того ж всі фіналісти мають можливість пройти дводенний інтенсив з воркшопів та лекцій від провідних українських дослідників мистецтва. Консолідація українського суспільства 2013–2014 рр. сприяла бурхливому розвитку неформальних освітніх платформ, які, поміж іншим, приділяють чимало уваги історії мистецтва, як у вигляді окремих лекцій, так і у вигляді системних програм, для дорослих, дітей та підлітків. Тільки в Києві восени 2014 р. можна було відвідати щонайменше 10 мистецтвознавчих курсів. Аналогічні програми діють в Одесі, Харкові, Львові, зокрема, нову освітню програму впроваджує Одеський художній музей. Поширеною практикою стає мистецтвознавчий лекторій на базі приватної галереї (напр. Invogue Art, Одеса).

Цікавим прикладом приватної ініціативи є курси з арт-критики М. Рашковецького, спів-куратора Одеської бієнале сучасного мистецтва. В 2016–2017 рр. на базі Музею історії євреїв Одеси він проводив заняття із журналістами, мистецтвознавцями та художниками, що бажали опанувати жанр арт-критики. Слухачі не тільки знайомилися із теорією, але й вчилися писати власні тексти, які на заняттях детально розбиралися. Таким чином, розвиток неформальної мистецтвознавчої освіти сприяє утворенню нових галузевих осередків та розвитку спільноти, укріпленню мистецтвознавчого дискурсу в гуманітарних дослідженнях, публіцистиці, медіа-сфері.



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

74. Михайло Селівачов, доктор мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ НАОМА

Класифікація і типологія: синоніми чи альтернативи?

Ключові слова: класифікація, кодифікація, морфологія, систематика, типологія.

Рідко яке сучасне дослідження обходиться без означених у заголовку понять, які здебільшого вживаються синонімічно, хоч у довідковій літературі типологію слушно вважають одним із видів класифікації і пропонують застосовувати до явищ, які розвиваються в часі. За такою логікою різновидом типології є періодизація, де таксоном є часові відмінності. От тільки вимірюватися вони можуть роками, сторіччями, тисячоліттями, геологічними ерами. Та й у деяких науках (математиці, хімії, музикознавстві) період визначається не тільки часом.

Еквіваленти того й іншого в не надто строгій термінологічній лексиці – групування, диференціація, кодифікація, морфологія, організація, розподіл, розрізнення, систематика, типізація тощо. На нашу думку, головною проблемою є некритичне запозичення мистецтвознавцями класифікаційних схем із природничих наук. Явища, досліджувані природознавцями, існують без очевидних змін упродовж тисячоліть. Ботаніку, зоологію, палеонтологію, геологію цікавлять у першу чергу рід, вид, клас, група, до яких належить об'єкт вивчення. Конкретні ж особливості кожної особини чи мінералу тут неістотні, на противагу до історії мистецтва, де нервом є унікальність особистості. Бо великі митці цінуються зовсім не за свою типовість, а стилістично-регіональні, жанрові, функціональні відмінності мають у мистецтві безліч перехідних форм.

Обминаючи проблему ієрархічних і фасетних систематизацій, нам видається, що поняття „класифікація» вже етимологічно передбачає саме ієрархічний розподіл, а на „типи» можна розподіляти будь-що паралельними рядами. Крім того, ми класифікуємо зазвичай те, що фактично маємо в наявності. Натомість побудова „типології» більш уможливлена, змушує залишати місця для тих явищ, які поки що не виявлені. Отже, прикладом справжньої „типології» можна вважати періодичну систему елементів Менделєєва у хімії, універсальну десяткову класифікацію в бібліографії, систему типів симетрії тощо.



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

**75. Анастасія Силенко, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ
(наук. керів. В. В. Чечик)**

Акціоністське мистецтво арт-гурту «SOSka»

Ключові слова: актуальне мистецтво, акціонізм, інституція, мистецьке життя Харкова, перформативне мистецтво.

Перейнявши й трансформували досвід харківської школи фотографії, надихаючись ідеями соціально-провокаційних проєктів Ханса Хааке та політично спрямованої діяльності гурту «Сині носи», група «SOSka» активно заявила про себе низкою перформативних і виставкових проєктів у 2004 р.

Фактичним відліком діяльності гурту «SOSka» являється 2005 р., коли мистці (М. Рідний, А. Кривенцова, Б. Логачова і О. Поляченко) самочинно захопили одноповерхову будівлю та організували там власну галерею-лабораторію з однойменною назвою. Даний проєкт, який став першою відомою акцією гурту, мав на меті актуалізувати інтерес до сучасного мистецтва та, враховуючи майже повну відсутність виставкових майданчиків, створити альтернативний експозиційний простір для творчої молоді Харкова.

Гострою політичною забарвленістю відзначилася акція гурту під назвою «Вони» (М. Рідний, А. Кривенцова, С. Попов, 2006), коли мистці з фотопортретами відомих політиків замість власних облич зображали маргіналізований прошарок суспільства. Проблему процесу глобалізації, а також питання відносин арт-ринку і сучасного мистецтва мистці висвітлюють у проєкті «Бартер» (2006), у рамках якого художники на периферії Харкова звертаються до місцевих жителів із проханням обмінити продукти сільського господарства на фоторепродукції робіт відомих представників сучасного мистецтва. Розгорнута під час Помаранчевої революції практика відкритого художнього жесту учасників гурту «SOSka» в повному обсязі задовольняла вимогу мистців залучити глядача до діалогу, тим самим встановивши максимальний зв'язок із публічним і соціальним простором та виявити найбільш реакційні зміни соціуму. Перформативність політичних виступів гурту стала новим вектором молодіжної художньої мови в історії актуального вітчизняного мистецтва.



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

**76. Назар Симотюк, викладач, аспірант ЛНАМ
(наук. керів. Л. І. Цимбала)**

Оп-арт як візуальна основа віртуального мистецтва

Ключові слова: оп-арт, цифрове мистецтво, візуальні проекти, комп'ютерні технології, медіа-арт.

З огляду на історичні передумови появи нових різновидів творчих практик 20 ст., принципів художнього мислення, які прийнято пов'язувати з сучасним цифровим мистецтвом, у 21 ст. почала формуватися ера віртуальних творів. Витоками можна вважати початок 20 ст., коли у мистецьких колах було проголошено маніфест футуризму. Представники цього напрямку вважали, що надмірна кількість інформації і шалені ритми розвитку технологій не потребуватимуть створення різноманітних концепцій. Футуристи намагалися прибрати перешкоди між художнім твором і емоціями учасників мистецьких акцій. Важливим аспектом, що окреслює швидкі темпи алгоритмізації і візуалізації художньої свідомості, що привели до широкого застосування комп'ютерних технологій, є творчі експерименти раціонально налаштованих мистців, зокрема Б. Райлі, Х. Р. Сото, Х. Ле Парк, Ф. Морелле, В. Вазареллі. Вивчаючи психофізіологічні основи зорового сприйняття, художники починали реалізовувати свої перші спроби у сучасній візуальній естетиці.

На даному етапі формування процесів сучасного багатовимірного світосприйняття важливим пунктом є використання комп'ютерних технологій. Творчі експерименти перемістилися на нові рівні сприйняття, де художники намагаються пробудити певну художньо-естетичну реакцію індивіда. Комп'ютерні технології сприяють виникненню нового філософсько-естетичного розуміння мистецтва, яке дозволяє переосмислити сучасну, технологічно орієнтовану, творчість мистця, одночасно викликаючи появу нових художніх практик. Відповідно можемо стверджувати, що концепції оп-арту лежать в основі новітніх практик цифрового мистецтва. Використовуючи в своїх творах елементарні геометричні структури, мистці досліджують особливості візуального та інтелектуального сприйняття. В творчості художників роботи набирають інтерактивного характеру, що свідчить чіткий вектор віртуалізації, як нової парадигми художнього процесу.



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

77. Марія Скоблікова, мистецтвознавець, старший науковий співробітник НХМУ

Янголи Олександра Кузьміна

Ключові слова: Олександр Кузьмін, скульптура, с. Буки, Янгол.

Парк у с. Буки поєднав мальовничі красиви, дивовижні об'єкти і церковний комплекс. Все навколо прикрашено скульптурами різних майстрів. Одними з найцікавіших є роботи відомого українського скульптора Олександра Кузьміна, серед яких багато ангелів – янголи у церковному комплексі, янголи, що тримають скрині для пожертв або світильники, але головний серед них – Янгол, який тримає перед собою чарівний камінь кохання, привезений з Кани Галілейської. Саме там Ісус створив перше своє диво, перетворивши воду на вино під час весілля. Освятив таїнство шлюбу. До цього каменя приходять доторкнутися та загадати бажання. Людям властиво створювати легенди, так сталося і тут, виникла вже традиція. Тепер всі, хто приходять сюди, повинні обов'язково обійти навколо нього і тоді, говорять, бажання збуваються. Ось так, ніколи не знаєш, що очікує твій твір у майбутньому. Струнка постане простирає перед собою камінь. Блакитна пагіна, що вкриває її, підкреслює неземне походження та перегукується з небом, створюючи відчуття, що вона підноситься до нього, відривається від землі та водночас залишається міцно стоїти на ній. На питання чому саме Ангел тримає цей чарівний камінь автор відповів: «Янгол завжди є посередником між Богом та людиною». Такі камені були встановлені в різних містах України, деякі з них тримають інші янголи, які на цей раз майстер, виконав у вигляді рельєфів.

Образ ангела у творчості О. Кузьміна зустрічається доволі часто, але за власним визнанням художника, він ніколи не ставив перед собою завдання створювати саме його. Ця тема майже кожний раз приходиться до нього сама, спонукаючи крізь різні обставини та задачі, обирати саме цей образ. Проект «Вавилонська вежа», де вони присутні, твір «Хрещення» та інші. Навіть на двох пленерах народилися образи ангелів: у Польщі «Ангел небесний», що летить, створений за допомогою зварювання, та в Києві дерев'яна фігура «Янгол, що спить». Ще серед них виокремлюється станкова скульптура з бронзи «Янгол-охоронець», який розправляє своє крило. Ідея твору полягає в тому, що янгол-охоронець завжди поруч, і навіть якщо в нього лишиться лише одне крило, він все одно розпрямить його над тобою.

Певно саме Янголи є дійсними охоронцями цього чудового майстра, творчий доробок якого включає у себе різні роботи – від медалей до меморіальних дощок, від станкових робіт до паркової скульптури. Він працює з різними матеріалами та обожнює свою роботу.



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

78. Ольга Смичковська, викладач кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ ім. К. Д. Ушинського

«Ахроматична композиція» у системі фахової підготовки здобувачів вищої освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

Ключові слова: ахроматична композиція, декоративний натюрморт, стилізація, композиційна компетентність.

У системі підготовки здобувачів вищої освіти ОС «бакалавр» спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» на першому році навчання з дисципліни «Теорія та практика живопису» важливе місце відводиться завданням по темі «Ахроматична композиція». Комплекс вправ для аудиторної і самостійної роботи має на меті розвиток композиційної компетентності та навичок художнього перетворення форми. У курсі «Теорія та практика живопису» робота над декоративною композицією сприяє розширенню уявлень студентів про закономірності композиційного рішення творчих робіт, використання різних можливостей ахроматичних тонів.

Жанр натюрморту є показовим в процесі освоєння прийомів декоративної стилізації. Для створення декоративного натюрморту застосовуються загальні методи і прийоми стилізації форми. Основною вимогою до створення будь-якого натюрморту є досягнення повної єдності групи зображуваних об'єктів. Завдання з ахроматичного рішення композиції із застосуванням двох чи трьох тонів спрямовані на ознайомлення здобувачів з роллю і значенням світлових відносин, можливостями застосування їх у композиції, поєднаннями ахроматичних тонів, на розвиток творчих здібностей в процесі виконання різних видів художньої діяльності, уміння переробляти реалістичне зображення об'єкта за допомогою двох (трьох) тонів на декоративне, можливість використовувати різноманітні форми об'єктів при композиційному рішенні творчих робіт.

Завдання показують діапазон можливостей: від граничного спрощення зображуваних об'єктів до ускладнення форми, активного наповнення її декоративними елементами, співзвучними загальній ідеї композиції.

Комплекс вправ передбачає вирішення таких завдань: організація декоративної композиції за допомогою художніх засобів цілісності і руйнування площини, композиційна рівновага, статика-динаміка, виявлення домінанти композиції (наприклад, по масі, по висоті), нюансоване поєднання ахроматичних тонів.



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

79. Ганна Снітко, мистецтвознавець, куратор Картинної галереї Українського гуманітарного ліцею КНУ ім. Тараса Шевченка

Характерні особливості монументальної творчості Миколи Обезюка (до 80-річчя від дня народження скульптора)

Ключові слова: монументальна скульптура, портрет, пам'ятники, видатні постаті української культури.

Уже на початку творчості М. Обезюк означив свою тему. Духовні лідери нашого народу 19 ст. стануть посталями його монументів. Кожна скульптура створювалася на основі глибокого вивчення епохи, біографії, характеру діяча культури, науки. В ній не лише портретна схожість, але й акцент на суспільній значимості особистості. Це завжди натури цільні, глибокі, з багатим внутрішнім світом. Вони є для нього героями, такими і постають у монументах. Не завжди він міг зреалізувати свої задуми повністю через брак коштів, і тоді, замість фігури у повний зріст, з'являлися бюст, голова. Скульптор йшов на такий компроміс, бо це давало можливість увічнення знакової особистості у пам'ятнику, і ставало нагадуванням «чиїх батьків ми діти». М. Обезюк митець, як він сам зазначає, багато в чому інтуїтивний. Ця інтуїція від глибокого знання історії мистецтва, творчості видатних попередників (від Мікеланджело до Родена), вчителів (І. Севери та Б. Якуніна), побратимів по цеху (І. Кавалерідзе, А. Німенка). Художник болісно сприймає все, що пов'язане з Україною, її історією, долею народу, минулим і сучасним. Пам'ятник великій поетесі Лесі Українці на центральній площі Луцька (1970) є композиційним центром міського ансамблю. Автор зазначав, що постать Лесі настільки велична, що її не обов'язково піднімати на п'єдестал. Скульптура передбачає круговий огляд, при якому активно працює виразний силует. Напруга форм здається повторює внутрішній стан поетеси, кожний ракурс поглиблює зміст і розкриває задум автора – наблизити величну історичну постать до людей, передати глибину її внутрішнього світу, одухотвореність. Голова нахилена вперед, ліва рука притискає до грудей книжку. Риси зосередженого обличчя виразно промодельовані. М. Обезюк в скульптурі прагне організованої композиції. Починає роботу з вибору місця, де буде жити його твір (музей, площа, сквер), що відповідно диктує свій масштаб, завдання, може підказати, як вирішувати тему, з яких точок буде сприйматися твір найважливіше. У Києві було встановлено пам'ятник видатному письменнику, перекладачу, мовознавцю, редактору, громадському діячу Б. Грінченку (2011). Скульптура добре прочитується з різних ракурсів, органічно вписується у простір вулиці. У зображенні сидя-

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

чих фігур М. Обезюка переважають споглядальні моменти. Такими постають Т. Шевченко у Гусятині, П. Куліш у с. Мотронівка на Чернігівщині та Леся Українка у Новограді-Волинському. Найчастіше художнику вдалося реалізувати свої задуми в традиційній формі портрета – голова, погруддя. У своїх портретних монументах М. Обезюк тяжіє до розкриття психологічного світу людини, виявлення індивідуального, характерного (пам'ятники М.Павлику, С. Виноградському, О. Пчілці, І. Пулюю). Створені майстром образи духовно збагачують глядача, приносять естетичне задоволення. У творах скульптора відсутня декоративність, стилізація. Він відповідає на одвічні питання людей, які шукають у мистецтві неперехідні духовні цінності та замислюються над усвідомленням величі життя.



80. Людмила Соколюк, доктор мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ ХДАДМ

Школа Раєвської-Іванової в контексті європейського руху мистецтв і ремесел (Харків, др. пол. 19– поч. 20 ст.)

Ключові слова: Харків, школа Раєвської-Іванової, мистецтво і ремесла, мистецтво і промисловість, стиль модерн, орнамент.

1869 року у Харкові була відкрита приватна рисувальна школа Марії Раєвської-Іванової – першої в Російській імперії жінки-художниці. Не випадково для своєї школи видатна просвітниця обрала художньо-промисловий профіль, що тоді, за доби модерну, набував все більшої популярності в європейських країнах. Здобувши професійну освіту в Європі і лише склавши необхідні іспити для отримання звання художниці в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв, Раєвська-Іванова була досить добре обізнана з особливостями тогочасного художнього руху, що набував все більшої сили в країнах Західної Європи, спрямованого, зокрема, на союз мистецтва і промисловості. Харків на той час перетворювався з транзитного міста на промислове. Посилення конкурентоспроможності його промислових виробів прямо залежало від художньо-естетичної складової.

Обраний Раєвською-Івановою тип школи був досить рідкісним для системи мистецької освіти в Російській імперії, що знаходилась під контролем досить консервативної по відношенню до нововведень Санкт-Петербурзької академії мистецтв. Тому із цієї системи для свого закладу засновниця харківської школи взяла найсильнішу рису академічного навчання – ставлення до рисунку як до основи професії. Разом з тим

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

так само надзвичайно важливого значення Раєвська-Іванова надавала вивченню орнаменту, якому належала особлива роль у формотворенні мистецтва модерну. У викладанні вона не лише користувалась альбомами найвидатніших на той час авторів, включаючи Овена Джонсона, а й сама створила низку чудових посібників. При школі працювали різноманітні курси для ремісників (ковалів, столярів, вишивальниць тощо). Викладачі школи також проводили заняття для майбутніх інженерів у розташованому поруч Харківському технологічному інституті.

Модель школи Раєвської-Іванової, що об'єднувала як підготовку майстрів станкового живопису, так і фахівців художньо-промислового профілю, виходячи з потреб і особливостей промислового міста, пройшла випробування часом і знайшла подальше продовження в діяльності Харківської державної академії дизайну і мистецтв.



81. Оксана Соколюк, студентка 2 курсу магістратури кафедри ТІМ ХДАДМ (наук. керів. Т. В. Павлова)

Авангардисти Павло і Михайло Брозголі як представники еміграції серед харківських живописців (кін. 20 – поч. 21 ст.)

Ключові слова: художня культура Харкова, авангардне мистецтво, Павло і Михайло Брозголі, французька живописна культура, постімпресіонізм, експерименти П. Сезанна.

«Круті 90-і» минулого століття, як їх тепер називають, стали черговою хвилею еміграції для чималої кількості українських діячів культури. Серед харківських живописців, які в кінці 1990-х покинули рідне місто і подалися в еміграцію, були представники нового етапу авангардного руху в художній культурі краю останньої третини 20 ст. – батько і син (відповідно Павло і Михайло) Брозголі. Павло Брозголь (1933 – 2004) мистецьку освіту здобув у Харківському художньому училищі. Але справжнім своїм вчителем вважав Б. Вакса – учня видатного українського мистця першої пол. 20 ст. Л. Крамаренка, наслідувача французької живописної культури. На новому історичному витку П. Брозголь, під впливом Б. Вакса, намагається переосмислити постімпресіоністичні принципи П. Сезанна щодо побудови контрастами кольору міцної, матеріальної, об'ємної форми, її узагальнення і геометричності. Харківський мистець продовжив експерименти Сезанна, зосередившись на проблемах взаємодії світла і кольору, їх вібрації, лінії і кольору, «живопису в обмеженій палітрі», «плавленого

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

кольору» тощо. П. Брозголь виробив свій власний метод, що ґрунтувався на традиціях українського і європейського авангарду та сезанізму. Ознаками створеної ним системи є конструктивний малюнок, система доповняльних кольорів, низка технічних прийомів, серед яких особливе місце займає змішування фарб не на палітрі, а безпосередньо на полотні. Не випадково мистець основним жанром для себе обрав натюрморт, зробивши його головним об'єктом своїх мистецьких експериментів. Саме в натюрморті мистець знаходив можливість відтворити своє особистісне переживання світу і людського життя. Емігрувавши 2002 р. до Німеччини, Павло Брозголь не встиг розгорнути свою творчість, пішовши невдовзі з життя, але передав свою школу синові – Михайлу Брозголю (1955 р. н.), який емігрував разом з ним.



82. Олена Спасскова, аспірант кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ ім. К.Д. Ушинського (наук. керів. А. А. Тарасенко)

Літографії В. Г. Єфименка до повісті М. М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»

Ключові слова: В. Г. Єфименко, М. М. Коцюбинський, графіка, ілюстрація, літографія.

Майже все своє життя одеський графік В. Г. Єфименко (1933–1994) працював над ілюстраціями до повісті М. М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Постійно перебуваючи у творчому пошуку художник кожного разу створював нові композиції і використовував нові техніки. Так, у 1971 р. з'явилися дві окремі ілюстрації у техніці літографії.

В першому зображенні автор створює великомасштабні портретні образи які мають виразну психологічну характеристику. По центру знаходиться усміхнена дівчина Палагна, що курить традиційну люльку. Фрагментарне зображення відьми Химки, яка знаходиться позаду Палагни, може бути відсилкою на тему людського віку, яка була притаманна творчості Ганса Бальдунга Гріна та Густава Клімта. На передньому плані ілюстрації знаходиться мольфар Юра. Його зображення є темним камертоном серед м'яких ліній, що передають текстуру графітного олівця з плавними переходами від білого до сірого. Можемо порівняти дану літографію з ілюстраціями Є. Кібрика до повісті Р. Роллана «Кола Брюньйон». Фрагментарне, кінематографічне зображення героїв дозволяє якнайкраще передати їхній емоційний стан. Друге зображення ілюструє фінал повісті і має назву «Смерть Івана». Воно основане на сприйнятті фільму С. Параджанова. «Живописні» сцени стрічки продо-

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

вжили своє життя в композиціях В. Єфименка та Г. Якутовича. В обох ілюстраціях герой знаходиться на передньому плані, але, якщо Якутович демонструє його у повний зріст, то Єфименко використовує кінематографічний прийом крупного плану і показує лише фрагмент – лице Івана та полум'я свічок.

Аналіз ілюстрацій Єфименка до повісті Коцюбинського свідчить про глибоке проникнення одеського графіка в духовний світ літературних персонажів, створення виразних психологічних образів. Гравюрам художника притаманний не лише синтез літератури й графіки, але й активне використання кінематографічних прийомів.



83. Оксана Сторчай, кандидат мистецтвознавства, наук. співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ

Мистецтвознавство в Київському археологічному інституті

Ключові слова: Київський археологічний інститут, післядипломна фахова освіта, методика викладання, курс історії мистецтва, видатні вчені.

Утворений за найкращими зразками західноєвропейської гуманітарної школи, яка передбачала ґрунтовне вивчення національних і всесвітніх пам'яток історії та культури, Київський археологічний інститут (1917 – 1924; далі КАІ) був одним із найавторитетніших навчальних і наукових закладів України, поява якого свідчила про високий рівень розвитку тогочасної вітчизняної гуманітарної науки. Основною метою КАІ була підготовка самостійних фахівців-дослідників: археологів, архівістів, мистецтвознавців, працівників музеїв та бібліотек для роботи в державних і приватних закладах. Приймались особи з вищою освітою (без в. о. – вільними слухачами). Курс навчання був трирічним, тобто – це була післядипломна фахова освіта. На I курсі читалися лекції і проводилися практичні заняття; на II-му – студенти продовжували слухати лекції, але працювали переважно за семінарською системою, вивчали фонди бібліотек, архівів, музеїв, брали активну участь у наукових екскурсіях; III курс присвячувався написанню і захисту дисертації, практичним заняттям з однієї дисциплін, колективній науково-дослідній праці. Методика викладання в КАІ, зокрема історії та теорії мистецтва, полягала в поєднанні лекцій, семінарів, практичних занять, зокрема екскурсій, науково-дослідної роботи. Така форма навчання сприяла підготовці високопрофесійних наукових кадрів,

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

розквіту вітчизняних гуманітарних наук в цілому і мистецтвознавства зокрема, яке проводили відомі фахівці: Д. Айналов, В. Базилевич, Ю. Берлінер, М. Василенко, С. Гілярів, О. Грушевський, В. Данилевич, А. Дахнович, Л. Добровольський, М. Довнар-Запольський, В. Завитневич, В. Зуммер, Ф. Ернст, І. Каманін, К. Квітка, П. Клименко, В. Козловська, Ф. Колодій, В. Кордт, А. Кримський, Б. Курц, А. Лобода, М. Макаренко, Г. Максимович, С. Маслов, М. Могілянський, В. Модзалевський, І. Моргілевський, В. Міяковський, Г. Павлуцький, М. Пальмов, В. Пархоменко, Н. Полонська, В. Прилуцький, А. Стороженко, П. Смирнов, В. Розов, П. Тутківський, Д. Щербаківський, Ф. Шміт та ін. Перелік імен свідчить, що до викладання було залучено видатних вчених, зокрема провідних мистецтвознавців, праці яких мають наукову цінність дотепер.

КАІ відіграв важливу роль у розвитку вітчизняної мистецтвознавчої школи, де було створено відповідну кафедру. Впродовж існування КАІ, паралельно на кафедрі історії і теорії мистецтва Київського університету, єдиний її педагог Г. Павлуцький викладав історію західноєвропейського, російського і українського мистецтва. Завдяки його зусиллям це був найбільш повний курс з історії мистецтва за весь час існування кафедри. Університетською програмою не передбачалося такої кількості навчальних годин на спецкурси, семінари й екскурсії, як у програмі КАІ. Крім того, в новоствореній Українській Академії мистецтва (далі Інститут пластичних мистецтв) кафедри теорії і історії мистецтва не було, але певні курси лекцій з історії мистецтва викладалися. У КАІ ґрунтовно вивчалася історія українського і всесвітнього мистецтва з метою підготовки вітчизняних фахівців-мистецтвознавців. Інститут мав відділ історії мистецтва, а у 1922 – 1924 рр. отримав статус Київських археологічних курсів при науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства. Викладалися такі основні курси: історія українського мистецтва, історія східного мистецтва, історія античного мистецтва, історія середньовічного мистецтва, історія візантійського мистецтва, історія мистецтва Ренесансу, історія нового мистецтва, історіографія мистецтва, сфрагістика, методологія історії мистецтва, методологія археології, енциклопедія архітектури, художньо-антикварна справа, історія орнаменту, книжковий орнамент і мініатюра, геральдика, нумізматики, декоративне мистецтво, історія графічного мистецтва, музеєзнавство, історія і теорія стилю, історія і теорія естетички, практичне фотографування, практичні заняття з історії мистецтва, спецкурси з історії матеріальної культури (необов'язкові). Як бачимо, КАІ давав всебічну підготовку для подальшої наукової і практичної роботи з мистецтвознавства. Історія мистецтва займала також вагомий частку в програмах інших відділів Інституту – архівному, провінційних музеїв, архівів та бібліотек, археологічному (з підвідділами передісторичної й історичної археології), бібліотечному, етнографіч-

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

ному. Викладали визначні мистецтвознавці: С. Гіляров, А. Дахнович, В. Зуммер, Ф. Ернст, В. Кульженко, І. Моргілевський, Г. Павлуцький, Н. Полонська, Ф. Шміт, Д. Щербаківський та ін. Також існувала традиція запрошувати відомих фахівців для читання спецкурсів. Важливою складовою діяльності КАІ була науково-дослідна робота, зокрема написання і захист дисертацій (згодом так наз. аспірантура) і практичні заняття (в музеях, архівах, на археологічних розкопках, наукові екскурсії тощо). Тема студювання теорії та історії мистецтва в Київському археологічному інституті ґрунтовно не вивчена, немає монографічного дослідження, а тому розробка її на часі.



**84. Марина Стрельцова, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. Л. О. Лисенко)**

Український симпозіумний досвід 2010-х рр.

Ключові слова: міжнародний симпозіумний рух, скульптурні симпозіуми, ландшафтна скульптура, парки симпозіумної скульптури.

Українські скульптурні симпозіуми останніх років формують свою ідентичність, інтегруючи світовий досвід міжнародного симпозіумного руху та власні надбання. Національний симпозіумний досвід 2010-х рр. засвідчив наявність кількох еволюційних ліній, передусім, організаційного та концептуального характеру. До державного та муніципального додалися приватний (Канів, 2011 – 2018, за винятком 2012 та 2014 рр.; Ходосівка, 2013, 2017) та змішаний (Закарпаття, 2014 – 2018) симпозіумні формати. У змішаній моделі ініціаторами й організаторами симпозіуму виступають громадські організації за підтримки державних інституцій та приватних спонсорів. Окрім виконання традиційної функції естетичного ушляхетнення публічного (міського, сільського) чи приватного простору, а також духовного розвитку потенційного реципієнта, кожен з цих симпозіумів переслідує ще й власні завдання (соціокультурні, формування приватної колекції ландшафтної скульптури за авторством певних митців, створення образу міста-музею шляхом розбудови парків симпозіумної скульптури та інсталювання окремих симпозіумних творів у різних частинах міста та ін.).

Відповідно до цілей симпозіумів формулюється доволі широко трактована тема («Мій Ірпін», 2014; «Історія та духовність», Прилуки, 2018; «Музика міста», Покровськ, 2018) або декларується її відсутність (Канів, 2011 – 2018); визначається кількість та географія учасників. Аналізуючи найбільш репрезентативні українські симпозіумні акції 2010-х рр., мож-

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

на зробити висновок, що їм властиві: 1) доволі камерний характер (3 – 10 осіб); 2) зазвичай відсутність конкурсу ескізів; 3) запрошення учасників з урахуванням їхнього попереднього творчого доробку і наявності оригінальної пластичної мови та, у випадку з національними симпозиумами, – з міркувань психологічного комфорту в групі; 4) зумовленість міжнародного статусу симпозіумів переважно іміджевими причинами, що разом із обмеженнями фінансового характеру пояснюють невеликий відсоток іноземних скульпторів у складі симпозіумних команд; 5) поступове оновлення складу учасників національних симпозіумів за рахунок нової генерації скульпторів; 6) експерименти з новими для української симпозіумної практики матеріалами та техніками (метал, зварювання), а також робота з різними матеріалами в рамках одного симпозіуму; 7) поодинокі випадки застосування поліхромії в ландшафтній скульптурі (дерево, метал).

Загалом, у зазначений період різко збільшується кількість симпозіумів. Так протягом 2018 р. пройшли 5 міжнародних (Закарпаття, Київ, Канів, Покровськ) та 2 всеукраїнські симпозіуми (Прилуки, Маріуполь). В симпозіумному доробку суттєво зростає кількість символічних і знаково-асоціативних абстрактних робіт, які значно урізноманітнюють візуальний образ сучасних парків симпозіумної скульптури.



85. Юлія Стульнікова, викладач Хортицької національної учбово-реабілітаційної академії, аспірант ХДАДМ (наук. керів. В. А. Сушко)

Від паперового декору до мистецтва витинанки. Визначення прототипу

Ключові слова: паперовий декор, витинанка, М. Є. Станкевич, кустодії, наслідування, прототип.

Аналіз багатьох письмових свідчень дозволяє з впевненістю зробити висновок щодо генези витинанкарства як виду декоративного мистецтва – становлення і виокремлення витинанки відбувалося протягом тривалого часу і ключовим у розвитку стало саме 20 ст. Не зважаючи на те, що монографія М. Є. Станкевича «Українські витинанки» вважається найбільш змістовною і ґрунтовною працею за темою паперового прорізного декору, повторний аналіз літератури виявив нові важливі аспекти щодо становлення цього виду мистецтва. Одним з аспектів є питання прототипу витинанки, яким М. Є. Станкевич вбачає кустодії: «Своєрідним прототипом українських витинанок можна вважати невеликі шматочки білого паперу з ажурно витягнутими краями, що служили підкладкою і оздобою для

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

канцелярських печаток в середині 16 ст.». І хоча далі в тексті сам автор застерігає від швидких висновків: «Народні паперові прикраси, що послужили прототипом витинанок, не були ні наслідуванням, ні прямим продовженням канцелярських паперових «кустодій» і «силуетів» художників», – перше припущення набуває статусу твердження і використовується в багатьох публікаціях різних авторів.

Повторний аналіз праці К. В. Широцького «Очерки по истории декоративного искусства Украины. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем», на яку спирається і М. Є. Станкевич, дозволяє з впевненістю визначити, що прототипом витинанки і витинанкарства в цілому виступають купонні шпалери, з яких вирізалися окремі мотиви і наклеювалися на стіну, утворюючи певну композицію. Наслідування селянами заможної верстви населення, певна мода на паперовий декор утворили цілу систему оздоблення народного інтер'єру, яка включала у себе витяті паперові прикраси, настінні розписи, витяті розписи на папері.



86. Андрей Тарасенко, кандидат искусствоведения, доцент ЮНПУ им. К. Д. Ушинского

Ангел Пустыни: образ Иоанна Крестителя в монументальной скульптуре Николая Худолия

Ключевые слова: скульптор Н. Худолий, образ Иоанна Крестителя, традиция.

Новые возможности получает христианская тема. В 2010 году в Днепропетровске, на куполе храма, воздвигнутого в честь Собора Св. Иоанна Крестителя, была установлена монументальная статуя пророка. Архитектурный проект Александра Плосконоса был создан специально с учётом установки фигуры Крестителя. Скульптура на вершине православного храма установлена впервые. Скульптор Николай Худолий (1946 г. р.) нашёл точный размер статуи (высота – 4,6 м; крест – 7,5 м), соразмерной как с архитектурой, так и с людьми в пространстве набережной Днепра, к которым обращён страстный призыв последнего Пророка. Днепр уподоблен Иордану. Для погружения верующих в воду предусмотрена купель на понтоне. При выборе лучшего из представленных на конкурс проектов заказчики оценили пластическую метафору: парящие в воздухе драпировки плаща Иоанна вызывают ассоциации с крыльями. Возникает связь с иконографией «Иоанн Креститель Ангел Пустыни». Текст Евангелия: „вот Я посылаю Ангела Моего пред лицом Твоим, который приготовит путь Твой пред Тобою«» (Лк.7:17–29) дал основание изображать Иоанна Предтечу крылатым Ангелом.

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

В основе трактовки фигуры Крестителя лежит академический канон. Но Н. Худолый не ограничивается классическим наследием. Выразительная графика черт лица Св. Иоанна свидетельствует о внимательном изучении скульптором византийской иконописи и скульптуры средневековья, дающих возможность передать «обоженную» духом плоть. В то же время, орнаментальная фактура верблюжьей шкуры вызывает в памяти ювелирный декор облачений в скульптуре Ренессанса, а энергичное движение Пророка напоминает широкий шаг Иоанна в скульптуре Родена. Владение наследием предшественников и творческое вдохновение позволило скульптору 21 века создать впечатляющий образ пламенного Пророка. Сохранение классической традиции сочетается с поиском новых форм выражения. Пережитые и переосмысленные художниками христианские мотивы и образы различных времён приобретают новые качества.



87. Ольга Тарасенко, доктор искусствоведения, профессор ЮНПУ им. К. Д. Ушинского

«Безвесие»: экстатические темы искусства авангарда

Ключевые слова: экстаз, темы искусства авангарда, кубофутуризм, «безвесие».

«**П**олётность» в искусстве 1910-х – 1920-х гг. воплотилась не только в «Летатлине» Татлина, картине «Аэроплан над поездом» (1913) Н. Гончаровой и в «безвесии» «Черного квадрата» Малевича. Изучив тематику изобразительного искусства начального периода авангарда, мы можем заметить приверженность художников темам, в которых на физическом уровне, в фигуративных изображениях показана возможность отрыва от земной тверди. Мы можем выделить некоторые.

Тема цирка, в котором «все возможно» – и воздушный полет гимнастов и хождение по воздуху (по проволоке). Этой теме отдали дань, в частности, Ф. Леже, Якулов, А. Архипенко.

Тема любви, также была воспринята как возможность вознесения над прозой обыденного. Не только влюбленные М. Шагала, но и слившиеся в единое в поцелуе пары А. Архипенко, отказались от земного тяготения.

В этих же типологических рядах мы можем отвести место теме стихий. Уже не земли, но воды и огня. В «Маленьких радостях» (1913) В. Кандинского над оставшейся частью земли доминирует небо (стихия

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

воздуха), сливаючись з «пучинами вод». В его же композиції «Імпровізація. Потоп» (1913) земля вообщє затоплена мировими водами. Стихія огня виражена в рваных спіральных ритмах композиції А. Богомазова «Пожар в Києве» (1916), вода – мотив композиції М. Матюшина «Музыкальная зарисовка на морскую тему» (1918).

Для розвитку вихревої спіральної композиції искусства авангарда важное значення имели мотивы мельницы (В. Кандинский, Э. Хеккель, П. Мондриан, М. Чурленис), карусели (Д. Бурлюк, Н. Кульбин), круглых часов. В изобразительном искусстве кубофутуризма танец выступает как один из важных мотивов отрыва от земной тверди, обретения экстагической энергии и спонтанного вхождения в вихревые ритмы начала последнего века второго тысячелетия.



88. Анастасія Тичкова, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. О. А. Лагутенко)

Художні школи, які вплинули на формування манери Адальберта Ерделі

Ключові слова: Адальберт Ерделі, Закарпатська школа живопису, європейський модернізм.

Адальберт Ерделі – один з найвидатніших українських художників 20 століття. Його спадщина входить до національного надбання відразу чотирьох країн (Україна, Угорщина, Чехія, Словаччина), а художній метод гідний займати провідне місце в історії європейського мистецтва. Творчий шлях А. Ерделі сповнений пошуків та експериментів, в його роботах можна побачити ознаки експресіонізму, символізму, фовізму, сезанізму. На манеру художника значно вплинули угорська, німецька та французька художні школи. Під час перебування в Будапешті молодий митець займався в майстерні у Кароя Ференці (послідовника Шимона Голлоші), який вчив студентів свіжості сприйняття в передачі природи, застерігав від сухості і замучених форм, говорив про важливу роль враження для живописця. Наступним важливим етапом було знайомство художника з німецьким експресіонізмом у Мюнхені у 1922–1925 рр. Поїздка на три роки до Франції та вивчення передових течій модернізму допомогли майстру остаточно сформуватися як одному з провідних українських митців свого часу.

Після повернення з Франції його розуміння кольору призвели до нового розуміння форм. Художник намагався виявити архітектоніку природи та предметів, що на його полотнах ставали дедалі динамічни-

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

ми і складними. Від досяг синтезу світла та тіні, моделювання об'єму і просторових планів, прагнув показати характер речей та їхньої форми, будуючи барвисті плани.



89. Єгор Тітенков, викладач кафедри художнього дерева, аспірант ЛНАМ (наук. керів. О.З. Рибак)

Параметризм як еко-тренд в сучасному дизайні меблів

Ключові слова: дизайн, еко-тренди, параметризм, меблі, інтер'єр, декор, технології.

Параметризм як провідний напрямок в дизайні 21 століття сформувався на перетині скульптури, біології, математики і комп'ютерних технологій та став безпрецедентним явищем не лише в сучасній архітектурі, але і в художньому проектуванні меблів та інтер'єрів. Його засновниками вважаються британські архітектори-дизайнери Заха Хадид та Патрік Шумахер.

Цей стиль дозволяє створювати органічні атрибути інтер'єру з унікальним дизайном і ергономічними формами. Від початку розвитку параметричного моделювання більшість проєктів мали спрямування громадського призначення, оскільки, зазвичай вони вимагають великих площ експлуатації (до прикладу, стінові панелі, перегородки та лавки тощо.). Однак, дуже швидко цей напрям знайшов своє відображення у меблях, елементах інтер'єрного декору та навіть у скульптурі. На відміну від прямих ліній мінімалізму та розкоші модерну, параметрика футуризму є чимось цілком новим і незвичним. Плавність ліній та текучість форми органічно взаємодіють із природним середовищем. Важливим аспектом є те, що параметризм підпорядкований екологічним концепціям. Технології виготовлення та сучасні матеріали дають можливість безшовного модульного проектування меблів та декоративних елементів, які будуть складовою суцільного інтер'єру. Функціональність у поєднанні з технологіями та екологічний підхід у проектуванні нового типу дає можливість створювати нові об'єкти, які будуть не лише переосмислювати навколишній світ, а й позитивно впливатимуть на розвиток екологічного мислення у суспільства.



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

90. Ілона Ткачук, викладач, аспірант кафедри менеджменту мистецтва ЛНАМ (наук. керів. Д.М. Скринник-Миська)

Живописний твір як знакова система

Ключові слова: живопис, знакова система, семіотика, текст, художня мова.

Взаємодія з будь-якими видами знакових систем у живописі для реципієнта передусім актуалізує семіотику, – як загальну теорію, методологію значень і мов. У семіотичний ракурс потрапляють чуттєві якості зримих означників, які можуть бути інтерпретовані як своєрідний «текст», що має специфічні принципи побудови і вимагає особливого «читання», а не простого вербального переказу, де видиме замінене вербальним.

Трактуючи живопис як повідомлення (текст), потрібно розуміти його особливості. Етимологія «тексту» (сплетіння, побудова, зв'язок) відсилає до широкого його розуміння, яке позиціонує текст як організовану сукупність знаків для реалізації певної системи інформації. Вона володіє формальною зв'язаністю і змістовою цілісністю, що задається певними культурними кодами.

Синтаксичний аспект живопису становить множину елементів сприйняття, у сполучуваність яких закладено ряд організуючих принципів. Синтаксична впорядкованість базується на поєднанні елементів живописної композиції у єдине ціле, яке не є результатом простої суми елементів, а становить якісно нове утворення. Повне витіснення семантичних відношень на користь виключно синтаксису характеризує саме нефігуративний живопис, який демонструє цілковитий відрив від предметності та представляє внутрішньо гармонійну комбінацію колірних плям і ліній.

Компонентами різних рівнів художнього твору проявляється ряд референціальних функцій:

- міметичні засоби репрезентації об'єктів, що відсилають до них суб'єкта через певну схожість зображення зі своїм референтом;
- формальні компоненти живопису – лінії, кольорові плями, пропорції і т. д., які презентують такі, наприклад, реально відсутні в них якості, як: рух, вага, напруга;
- метафоричні засоби, тобто символи в найбільш звичних для мистецтвознавства значеннях.

Ідея «прочитання» творів живопису походить від семіотичної теорії, що часто використовує термінологію, яка базується на мові – для того, щоб здійснити процес інтерпретації. Для семіотики мова стала моделлю форми спілкування. «Текст живопису» представляє скупчення знаків,

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

зазвичай інтерпретованих відповідно до правил або конвенцій конкретних засобів виразу чи форми комунікації.



91. Євгенія Федюн, магістр станкового живопису, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ (наук. керів. М. М. Ковальова)

Академічні живописні роботи 1970–1980-х років учнів Харківського художньо-промислового інституту

Ключові слова: академічні живописні роботи, живопис, Харківський інститут, натура, традиції, Харківська художня школа.

Український живопис 1970–1980-х рр. у сучасному мистецтвознавстві оцінюється або в рамках офіційного мистецтва соцреалізму, або нонконформізму шістдесятників. Академічні роботи учнів Харківського художньо-промислового інституту означеного часу збереглися у методичному фонді ХДАДМ і вводяться до наукового обігу вперше. На другому курсі студентами вивчалось зображення напівфігури. Збережені полотна демонструють не тільки традиції харківської художньої школи, а й відображають еволюцію розвитку українського живопису. Таким чином, цей пласт національної академічної школи потрібно вписати в загальний контекст розвитку станкового живопису України, простежити основні тенденції розвитку харківської художньої школи.

В роботах відчувається ретельне вивчення природи, потяг до об'єктивного відображення особистості. Фігури виконані у стриманому колориті, сприймаються лаконічно на картинній площині. У рішеннях більшості композицій головна увага приділяється трактуванню обличчя та рук моделі. Художники майстерно відтворюють динаміку руху живописних плям, доповнюючи загальні відношення декоративними елементами.

У живописних роботах простежуються характерні риси харківської художньої школи, якій притаманні індивідуально-психологічна розробка образів, реалістичність трактування форми. Визначено, що в академічних постановках 1970–1980-х рр. збільшився арсенал засобів образотворчої виразності, відчувається тяжіння до монументально-декоративних рішень, до символічно-алегоричних мотивів.



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

92. Ірина Ходак, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ

Перші історії українського мистецтва: до проблеми стильової періодизації

Ключові слова: історія, українське мистецтво, західноєвропейський художній процес, стильова періодизація, формаційний підхід, хронологічний підхід.

Історія «історій» українського мистецтва добігла столітнього ювілею, проте ані актуальність проблематики, ані поважна дата поки не спонукали комплексно (тобто поза окремими персоналістичними студіями) проаналізувати та акумулювати набутий досвід.

Вихід у світ праць «Нарис історії українського мистецтва» (1916–1917; 1922), «Українське мистецтво. Вступ до історії» (1918) М. Голубця, «Українське мистецтво: конспективний історичний нарис», «Скорочений курс історії українського мистецтва» (1923) Д. Антоновича спровокував у науковому середовищі активну полеміку й актуалізував низку питань методологічного характеру, насамперед щодо засад періодизації художнього процесу та його відповідності загальноєвропейським стилям. Одні вчені (Д. Антонович, Д. Щербаківський) наполягали, що «Україна була в постійних зносинах з Європою, жила взагалі європейським життям, європейською культурою і в мистецтві переживала всі ті доби, якими жила й Європа: романо-візантійську добу, готицьку, відродження, барокко і клясичний стиль». Їхні опоненти, головно В. Залозецький, визнаючи оптимальність стильової періодизації, застерігали, що візантійська культура витворила на наших теренах мистецькі форми, принципово відмінні від західноєвропейських, своєрідність яких стала наслідком «глибокої диференціації основ візантійської культури під подихом окциденту».

Аналіз архівних матеріалів засвідчує, що відмова від стильового підходу на користь формаційно-хронологічного відбулася через політичні реалії в розробленій Д. Щербаківським і Ф. Ернстом програмі «Нарису історії українського мистецтва» (1925). Попри це, у 1930-х рр. концепцію історії вітчизняного мистецтва як невід’ємної складової європейського художнього процесу було названо «теорією українського фашизму про шляхи розвитку культури і мистецтва» (С. Томах, З. Толкачов, В. Овчинников, Є. Холостенко), що унеможливило видання в УРСР колективних праць «Нарис історії українського мистецтва» (1929), «Українське мистецтво (Матеріали до історії)» (1930). Навіть у повоєнний період над кожною спробою синтетичного огляду національної художньої спадщини нависав дамоклів меч звинувачень у «буржуазному націоналізмі», що призводило до заборони видань одних («Короткий нарис історії українського мистецтва», 1947 р.)

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

та суттєвого цензурування інших (шеститомна «Історія українського мистецтва», 1966–1970 рр.) історій, у яких імена вчених першої третини 20 ст. зазвичай згадували з негативною конотацією.



93. Галина Хорунжа, старший науковий співробітник Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького

Відображення науково-технічного прогресу у візуальних практиках радянського періоду: концепції та форми (на прикладі робіт з колекції ЛНГМ ім. Б. Возницького)

Ключові слова: візуальні практики, соцреалістичний канон, «радянська нерадянськість», нова соціальна ідентичність.

Важливим блоком серед базових для ідейної складової радянської моделі було фактично, сакралізоване ставлення до науково-технічного прогресу, як практичної реалізації квазірелігійної концепції діалектичного матеріалізму. Зокрема, громадяни, зайняті у секторі фундаментальних наукових досліджень, їхня соціальна функція та особистісні якості отримали фіксацію у варіативних художніх практиках 1950–1980-х рр. від реалістичних зрізів актуального стану до футурологічних конструкцій (наприклад тексти А. Беляєва, В. Дудінцева, Ю. Германа, Д. Граніна, І. Єфремова, В. Каверіна, братів Стругацьких; фільми І. Бекмієва, С. Кулішова, Т. Левчука, Г. Натансона, М. Ромма, І. Таланкіна; живописні та графічні роботи Д. Гордєєва, І. Грабаря, В. Єфанова, М. Нестерова). Колекції державних музеїв колишнього СРСР у контексті репрезентації вказаного концептуального зрізу державної ідеології поповнювали через державні закупівлі тематичними роботами – зразками соцреалістичного канону. Так, у збірці Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького зберігаються два характерних зразки – «Портрет молодого вченого» Ю. Щербатенко та «Валентина Терешкова» А. Іванової. Особливості іконографії вказаних персоналій, увага до репрезентації професійних якостей та виразна увага до виокремлення особистісних характеристик т. зв. радянської людини у цих роботах домінують над засадничими рисами соцреалістичних візуальних практик, притаманних ще у 1950-ті рр. Це є результатом трансформаційних тенденцій, властивих для радянської художньої культури періоду після 20 з'їзду КПРС та «відлиги» і пов'язаною з ними новою соціальною ідентичністю, котру можна умовно окреслити, як «радянська нерадянськість».



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

94. Катерина Цигикало, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НА-ОМА (наук. керів. Л. О. Лисенко)

Концептуальні проекти Олександра Сухоліта початку 1990-х років

Ключові слова: скульптура, Сухоліт, «Азбука», КДХІ, скульптурний семінар, естетика простору.

Останню чверть 20 ст. можна охарактеризувати як рубікон, який перетнуло мистецтво України, вступивши в період її незалежного розвитку. Очолений О. Сухолітом скульптурний семінар «Азбука» відмічений у багатьох мистецтвознавчих публікаціях як новаторський проект.

«Азбука» – це семінар-дослідження скульптури, організований митцями у 1992 р. До складу творчої групи увійшли О. Сухоліт (Київ), А. Полоник (Донецьк), Р. Кухар (Київ), О. Рідний (Харків). Олександр Сухоліт в контексті саме цього проекту може претендувати на звання скульптора концептуаліста. В процесі роботи над семінаром, художник більше шукав відповіді на філософські запитання, аніж намагався досягти концептуального звучання проекту. Учасники семінару не будували Вавилонську вежу, аби уніфікувати всю скульптурну мову. А, навпаки, розклали вже збудований масив, який вони отримали в художньому інституті, на найдрібніші, часто абстрактні деталі. Скульпторами «Азбуки» керувало намагання зрозуміти природу і світ, упорядкувати і вибудувати певні співвідношення простору і думок, лінії та об'єму. Тому процес створення цих робіт був схожий на археологічні розкопки, подорож в минулі епохи.

Виставка «Ієрархія простору» (1992) – результат однойменного семінару, що відбувся після «Азбуки». Виставка репрезентувала погляд скульпторів на світ через призму багатовікової історії скульптури в різних історичних ареалах, хоча своїми коренями зверталася до духу землі, до вічних зв'язків людини землі і неба. Інсталяція виставки була поділена на сім днів, подібно до семи днів створення світу: перший означав світло, другого дня було творення простору, третього – землі, четвертого – неба, п'ятого – людини, шостого – дому, сьомий день присвячено множинності – відкриття для публіки. Головним завданням виставки стало визначення простору, який є рівноправним елементом скульптурного об'єму. Творчість О. Сухоліта включає в себе елементи науки, філософії, релігії і надає можливість знайти відповіді на такі виклики сучасності, як проблеми пошуку шляхів досягнення єдності духовного і матеріального.



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

95. Ірина Чуботіна, магістр дизайну кафедри художнього моделювання костюма КНУТД, аспірант КНУКіМ (наук керів. О. П. Пенчук)

Чоловіча мода 1960–1970-х рр. в Україні: сприйняття, вивчення, оцінювання

Ключові слова: чоловіча мода, історія костюма, українська мода 1960–1970-х рр., дизайн.

Межа 60–70-х рр. 20 ст. – це переломний час в історії як світової так і української моди. Саме тоді відбувається одна з найбільш значущих трансформацій в чоловічому одязі. В цей період класичний костюм, який мало змінювався протягом майже півтора століття, поступається новітнім дизайнерським розробкам, і в чоловічому повсякденному ужитку поширюються елементи спортивного, військового, одягу для відпочинку, тобто майже нівелюється чітка регламентація, і натомість формуються стилі одягу, мілітарі, спорт, рок тощо. Молоде покоління стає в авангарді модних подій: воно не тільки всебічно впливає на моду, воно саме її продукує. В той час, коли жінки пропагують феміністичні ідеали, чоловіки вивільняють від традиційних суспільних норм, чоловіча мода переживає період кристалізації індивідуалізму, коли одяг стає прапором політичних, соціальних, культурних і мистецьких вподобань.

Чоловіча мода другої половини 20 ст. є невичерпним джерелом натхнення для сучасних дизайнерів, та викликає зацікавленість науковців. Проте, зміни в українській чоловічій моді цього періоду не достатньо висвітлені у наукових працях.

Коріння байдужого ставлення до цієї теми полягає в кількох причинах. По-перше, відносно невеликий проміжок часу відділяє від означеного періоду, що заважає об'єктивності дослідження мистецької спадщини, для визначення її внеску у вітчизняний або світовий дизайн. Так, одяг після Другої світової війни є об'єктом дослідження критиків, а не мистецтвознавців. По-друге, особливе незацікавлене ставлення до чоловічої моди, яке досі стає на заваді як розвитку чоловічого одягу, так само як і до вивчення його в рамках історії костюма. І третя причина криється у вибіркового відношенні до української історії та історії дизайну, як її частини. Ті відрізки історичного процесу, які наразі є «приємними» для соціуму, стають актуальними, інші – навпаки. Це особливо стосується часів радянської України, коли сучасне критичне ставлення до її спадщини заважає об'єктивному баченню «темних» і «світлих» сторін історії мистецтва.



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

96. Жанна Шкляренко, магістр культурології, аспірант КНУКіМ (наук. керів. Л. О. Поліщук)

Архаїчний компонент перформансу

Ключові слова: перформанс, ритуал, перцептивність, синкретизм.

Перформанс було винайдено близько 180 тис. років тому в нижньому палеоліті, що доводить образотворення в кожному з нас як біологічну реальність.

Для розкриття творчого потенціалу через інструменти перформансу важливим є розуміння механізмів і завдань мистецтва, якому притаманна перцептивна (сприйняттєва) багатомірність. Поєднання анатомічних і біологічних факторів у результуючому перцепті (спогаді) зумовлене можливістю економії часу на визначення об'єкту, оскільки приналежність до біологічного виду, його дії, міміка цікавлять реципієнта образної комунікації в першу чергу.

Синкретичне буття в стародавню епоху розглядалося, як прекрасно організоване живе матеріалізоване тіло, абсолют, космос. Архе (грец. «arche» – «початок пізнання») (універсум), ніколи не припиняв свого існування з музикою, природою, пантеоном богів і людьми з їх єдиним тілесним феноменом виразності.

Антидії художника, що лежать в основі перформансу співпадають з серединною (лімінальною) частиною ритуалу, обряду священнодіяства, а сам творець уподібнюється міфологічному трікстеру з його основними функціями: трансгресією, естетичністю, медіаторністю.

Отже, в основі перформансу прослідковується архаїчний принцип синкретизму. Провокативні дії митця базуються на міфологічному образі трікстера і вказують на подібність з серединною (лімінальною) частиною ритуалу. Митці, сприймаючи мистецтво як живе тло, використовують перформанс для увиразнення образної мови і швидшого обміну змістами.



97. Олена Щербатюк, мистецтвознавець, кандидат філософських наук, доцент КНУТК і ТБ ім. І. К. Карпенка-Карого.

Можливості інтерпретації портретного живопису в практиці підготовки фахівців екранних мистецтв

Ключові слова: портрет, живопис, екранні мистецтва, візуальний досвід, інтерпретація.

Історія образотворчого мистецтва є посутньо важливою складовою підготовки фахівців екранних мистецтв. Йдеться не лише про загальний освітній рівень, а й набуття певного візуального досвіду, формування свого роду «культури бачення» як «кваліфікаційної характеристики»

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

майбутніх телевізійників і кінематографістів. А відтак, – в навчальному процесі традиційно практикуються різні форми інтерпретації образотворчих практик мовою фотографії або екрану. Традиційна увага в окресленому контексті до образу людини в образотворчому мистецтві, й до портрету зокрема, уявляється такою, що не потребує додаткових тлумачень, – адже йдеться про вирішення завдань, що в той чи інший спосіб постають і перед екранними практиками.

Діапазон інтерпретацій живописного портрету може бути доволі широким: фаховий екранний показ, «оживлення картини», складова комплексних творчих завдань тощо. Продуктивність такого роду «вправ» може бути унаочнена на одному з прикладів: студентам спеціалізації «режисура телебачення» (майстерня А. Непиталюка, викладач і куратор проекту – А. Заманська) пропонувалось через «пильне вглядання» в обличчя колег віднайти «риси схожості» зі зразками портретного жанру й інтерпретувати живописний твір за участю обраної «моделі» засобами фотографії. Важливо, що від пошуків «типажу» через «опрацювання» широкого діапазону матеріалу в певних роботах автори прийшли не до «розігрування твору», а власне до портрету обраної особи. І це було досягнуто саме через живописний досвід з «переоสมисленням» художніх особливостей «першоджерела». А отже, – стало ще одним свідченням, що творче опрацювання досвіду портрету як жанру «на перетині різноманітних можливостей розкриття сутності людини засобами інтерпретації її обличчя» (Ю. Лотман) є продуктивним і стимулюючим завданням в контексті підготовки фахівців екранних мистецтв.



98. Елла Щербина, доцент кафедри українознавства ХДАДМ

Національні елементи у сучасному образотворчому і візуальному мистецтві

Ключові слова: національні цінності, художники Закарпаття, Т. Яблонська, елементи ідентичності, візуальне мистецтво.

Як відомо, національні цінності у духовній сфері – це золотий фонд відтворення загальнолюдських цінностей і культурних традицій народу. Ці важливі елементи мають своє втілення якнайбільше в образотворчому і візуальному мистецтвах, починаючи з стану «відлиги» 1960-х років і до сьогодні.

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

Філософія номадного мистецтва продукувала фолькостиль, яким позначені твори художників Закарпаття Й. Бокшая, А. Коцки, А. Ерделі, Ф. Манайла та ін. Національна ідентичність властива творам Т. Яблонської, Т. Голембієвської, Н. Вергун, Л. Чернова та ін.

У 1980–1990-ті рр. розширилася парадигма образотворчого мистецтва. Митці почали сміливіше використовувати власні способи самовираження, синтезувати у своєму досвіді досягнення художників різних напрямів і стилів. Підтвердження цього може бути творчість Т. Яблонської, яка використовувала у своєму доробку досягнення реалістів, імпресіоністів, фовістів, примітивістів. Звичайно, у кожному разі автор вдавалася до засобів того напрямку або стилю, що найбільш було співзвучним концепції її твору, оригінальному світобаченню.

Кінець 20 – початок 21 ст. став епохою зміни політичних процесів і, що найважливіше для України, здобуттям власної незалежності. Зміни у політичному житті стали основою для виникнення «нової хвилі» українських художників. Одними із важливих мистецьких надбань цього періоду є проекти О. Тістола і М. Маценка «Українські гроші», «Музей архітектури», що є своєрідним феноменом світобачення, зафіксованого у предметно середовищі. Елементи ідентичності досить часто інтерпретуються мовою сучасного мистецтва, в тому числі візуального мистецтва.

Сучасні практики відео-арту, медіа-арту, ленд-арту стають майданчиками вивчення надбань українських і європейських мистецьких шкіл, що буде, сподіваємось, гарним балансом національного і загальнолюдського у новітньому мистецтві.



99. Валентина Юденко, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. О. І. Овчаренко)

Неопримітивізм у творчості бойчукіста Онуфрія Бізюкова в період 1960–1970-х рр.

Ключові слова: неопримітивізм, бойчукізм, О. Бізюков, українські художники.

Неопримітивізм став однією з найстійкіших течій в українському образотворчому мистецтві 20 ст. Відкривачем неопримітивізму в українському мистецтві вважається М. Бойчук, який запропонував переосмис-

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

лення та симбіоз надбань давніх «примітивних» культур, візантійського релігійного живопису, народного мистецтва та європейського авангарду. Проявом такого симбіозу стало виникнення «бойчукізму», одним з яскравих представників якої у 1920–1930-ті рр. був Онуфрій Бізюков.

Серед українських мистецтвознавців лише Д. Горбачов класифікує творчість художника як «неопримітивізм». Погоджуючись з видатним мистецтвознавцем слід однак відзначити, що творчість О. Бізюкова взагалі, а особливо у період після Другої світової війни, була значно ширшою, ніж лише неопримітивізм. Впродовж свого творчого життя він працював у напрямках кубізму, бойчукізму, імпресіонізму, реалізму та неопримітивізму.

І хоча О. Бізюков в основному став відомим завдяки течії бойчукізму, у його творчості 1960–1970-х рр. неопримітивізм посідає досить значне місце. Основною відмінністю творів мистця у стилі неопримітивізму від творів у стилі бойчукізму є відсутність візантійської складової (неовізантизму), яка проявлялась у м'яких обрисах фігур, великих площинах локальних кольорів, монументальному звучанні творів. Твори Бізюкова у стилі неопримітивізму 1960–1970-х рр. невеликі за розміром, спрощені за формою та трактуванням перспективи, наївні за змістом, вони нагадують зразки селянської та дитячої творчості. Стилістика цих творів перегукується з творчістю Д. Бурлюка повоєнного періоду (глибокі і в той же час наївні сценки сільського життя; образ села – як Едему, представники якого – доярки, косарі, старі та діти тісно пов'язані з тваринним і рослинним світом – світом коней, корів, птиці, землі, квітів). Найпоказовішими з робіт О. Бізюкова є «Відпочинок косаря», «Сільська вулиця», «Розмова в полі» та інші. Вони підкреслюють універсальність простих, елементарних форм буття, пом'якшують і навіть нівелюють формальні національні акценти, притаманні бойчукізму.



100. Ганна Юрченко, студентка 2 курсу магістратури ФТІМ НАОМА (наук. керів. К. М. Гамалія)

Розвиток художньої мови Сергія Панича

Ключові слова: «українська нова хвиля», необароко, український живопис, С. Панич.

Живописна творчість Сергія Панича є винятковою частиною явища «української нової хвилі». Художник обрав шлях самоізоляції від оточуючої реальності, не підтримав популярну у 1980–1990-х рр. практик вступу до художніх угруповань.

У другій половині 1980-х рр., після доби «брежнєвського застою» в

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

українському мистецтві з'являються нові джерела натхнення – заново відкрито авангард та мистецтво українського бароко, проте метод соцреалізму все ще був впливовим. Більшість художників працювали у форматі монументального живопису. Вищеназвані риси були притаманні творчості цілого покоління митців того часу, серед них був і С. Панич. Але він знайшов свої засоби виразності та ідейно наповнив роботи, що зробило його яскравою індивідуальністю на європейській мистецькій сцені.

С. Панич навчався в КХІ в майстерні М. Стороженка. В його творчості помітно вплив наставника, який познайомив молодого художника з українським бароко. Переламний момент настав у художньому баченні митця у 1988 р., у зв'язку із надзвичайно важливим явищем в історії українського мистецтва – пленером «Седнів-88», який організували Т. Сільваші та О. Соловйов.

Умовно можна виділити цикл робіт, що було виконано на пленері «Седнів-89». Пройшов всього рік з попереднього пленеру, але в цих полотнах ми бачимо зміну парадигм – соціальність замінено «притчевістю». Роботи Панича 1989 р. наповнено експресією, надривним рухом.

Елементи, що притаманні українському бароко, все більше починають з'являтися у творах художника з кінця 1989 р. Він вивчає гравюру Києво-Печерської типографії, захоплюється панегіриками, книжковими ілюстраціями та заставками. Одні живописні твори переймають риси рисунку – втрачають колір, набувають графічності, інші – навпаки, виглядають як збільшені до монументального розміру розфарбовані гравюри.

Творчість Сергія Панича, припинена майстром у 2004 р., – феномен, в якому художній метод залучає цитування, загравання зі смислами, контрасти тексту і зображення.



101. Олег Яремчук, старший викладач, здобувач кафедри дизайну і технологій КНУКіМ (наук. керів. С. Д. Безклубенко)

Сучасні тенденції ідентифікації кольору на основі колірних палітр

Ключові слова: колір, палітри кольорів, кольорознавство, поліграфія, дизайн.

Колір є чи не найважливішою складовою сучасного мистецтва та дизайну, тому велика увага приділяється більш глибокому вивченню кольору. У багатьох країнах існують інститути, центри або комітети з вивчення кольору, метою яких є об'єднання зусиль в галузі дослідження сприйняття кольору. Найдавніша таблиця фарб, видана в Стокгольмі І. Бренненим в 1680 р., була

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

дуже примітивна і являє собою просте зібрання всього наявного матеріалу по фарбам. Деяким прогресом відзначилася робота Р. Валлера (1689), який всі кольори розташував у вигляді квадратної сітки. У сучасному світі актуальність використання кольірних палітр не лише зросла, а збільшилася інформаційно, оскільки враховуються кількість компонентів кольору, склад пігментів фарби, носії та ін. Виділяють чотири основні палітри кольорів:

1. RAL (Райхс-Аусшус фюр Ліфербедінгунген). Інститут встановив стандарт на кольірний простір, розділивши його на діапазони і позначивши кожен колір однозначним цифровим індексом. Для визначення кольору за системою RAL видаються віяла, каталоги і ПО. Всього міститься понад дві тисячі відтінків по RAL.

2. NCS (Natural Color System, природна система кольору), запропонована скандинавським інститутом кольору. Заснована на системі протилежних кольорів, знайшла широке застосування в промисловості для опису кольору на основі шести простих кольорів: білий, чорний, червоний, жовтий, зелений і блакитний. Для визначення кольору за системою NCS видаються каталоги і ПО. Остання редакція кольірної палітри містить 1950 кольорів.

3. PMS (Pantone Matching System або Pantone), розроблена в США фірмою Pantone Inc. Використовує цифрову ідентифікацію кольорів зображення для поліграфічного друку як сумішевими, так і тріадними фарбами. Існує безліч каталогів зразків кольорів Pantone, кожен з яких розрахований на певні умови друку (для друку на різних типах паперу / металізованих фарб (золота, срібна) тощо).

4. HKS (аббревіатура з 3-х німецьких виробників фарб: Hostmann-Steinberg Druckfarben, Kast + Ehinger Druckfarben і H. Schmincke & Co.) Модель HKS схожа з моделлю Pantone і може використовуватися в будь-якому друкованому виданні для отримання передбачуваних кольорів, яка містить 120 основних кольорів і 3520 відтінків для різного типу паперу.

Слід зазначити, що вказані палітри кольорів містять кольори, які неможливо відтворити з використанням кольірного простору СМУК.



Доповідає
Ольга
Новікова



Тетяна Грущенко, Людмила Григорівна Владова, Людмила Лисенко, Марта Логвин, Ольга Лагутенко, Ганна Решетньова, ?, Ке Сунь, Ольга Новікова.

Володимир Лозовий, Наталія Василичина, Юлія Майстренко-Вакулєнко, Наталія Корчина, ?



Секція 3. Класичне і сучасне мистецтво Заходу та Сходу.

Керівник: Людмила Олександрівна Лисенко кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА

1. Наталия Андрущенко, старший научный сотрудник Одесского муниципального музея личных коллекций им. А. В. Блещунова

Исследование символики росписи на оборотной стороне ширмы коромандельского лака династии Мин (ОММЛК)

Ключевые слова: символизм, китайская культура, хуа няо, коромандельский лак, музей Блещунова, Одесса.

Роспись оборотной стороны китайской ширмы 17 в. из собрания Одесского муниципального музея личных коллекций им. А. В. Блещунова, выполненная в жанре «хуа няо», через цветы и птицы передаёт образы и поэтические ассоциации. Цветы, рожденные Землей, которая оплодотворена Небом, воплощают в единение двух Великих начал – Инь и Ян. Птицы своим полетом также связывают Землю с Небом. Частицы Неба и Земли порождают «гармоничное ци», от которого и произошло все сущее на земле. Декоративное изображение травы на ширме свидетельствует о незримом присутствии человека. Проросшее семя – символ зарождающейся жизни. Таким образом, цветы и птицы, воплощая духовное начало человека, выражают сущность триады – Небо, Земля, Человек. Растительность (пионы, хризантема, цветущее дерево персика и др.) связана с цикличностью времен года, т.е. идеей движения времени.

Роспись оборотной стороны ширмы соотносится с представлениями о времени (четыре сезона и специальный сезон для Центра) и пространстве (четыре стороны света и Центр). Им соответствуют пять зооморфных существ, «пять первоэлементов/первостихий» (у син) и «пять цветов» (у сэ). Космологическая модель на ширме музея в завершённом виде выглядит так: сезон – Лето, сторона света – Юг, на ширме изображены Птицы, первостихия южной зоны – Огонь. Изначально ширма имела много деталей ярко-красной окраски. Династии Мин покровительствовала стихия Огня, которой соответствует красный цвет. В

центре ширмы внизу за камнем, среди деревьев, цветов и птиц, симметрично изображены два Феникса, приходящих в мир лишь во времена великого умиротворения. Эта божественная птица – порождение солнца или огня. Выражение «самцу и самке феникса вместе летать» означает «счастливые супруги». Изображение камня (валуна) на переднем плане не случайно. Камень являл собой мужское начало Ян. Нерушимый, неуязвимый, он символизирует стабильность, постоянство и воплощает иную, отличную от человеческой (также от растительной и животной) форму бытия. В процессе проведенного исследования, была раскрыта символика всех птиц, цветов и деревьев. Например, ворона в Китае символизировала сыновнее почитание, потому что эта птица заботится о своих родителях, когда те становятся недееспособными или старыми. Цветы лилии помогают забыть неприятности. Кроме того, существует поверье, что этот цветок способствует появлению сыновей. Гранатовое дерево – китайское слово «гранат» звучит так же, как «поколение за поколением», поэтому символизирует многочисленное потомство.

В основе китайской культуры – сложная система знаков и символов, несущих необычную смысловую нагрузку, не постигнув которую, нельзя в полной мере понять культуру Поднебесной.



2. Олена Боримська, мистецтвознавець, зав. науковим відділом експозиційно-виставкової роботи Національного музею “Київська картинна галерея”

Принцип трансформації в експонуванні колекції “Мистецтво 20 ст.” Національного музею “Київська картинна галерея”

Ключові слова: виставковий проект, принцип трансформації, колекція, виставкова стратегія.

У 2018 р. виповнюється 10 років, як була започаткована довготривала програма «Реалізм 20 ст.». Вона включала тематичні виставки, що один чи два рази на рік презентували збірку «Мистецтво 20 ст.» з колекції Національного музею «Київська картинна галерея» з огляду обмеження площі постійної експозиції. Поступово з'явилася можливість від тематичних виставок перейти до принципу порівняння художньої практики десятиліть: 1920–1930-ті, 1940–1960-ті, 1970–1990-ті рр. А згодом, враховуючи постійне поповнення колекції цього періоду творами українських майстрів, постало завдання вивчення нових надходжень, що й зумовило ви-

окремлення чисельної групи експонатів у самостійну колекцію з подальшою трансформацією в окремих виставковий проект. Робота над проектом передбачає наукову обробку, систематизацію, аналіз й видання каталогу колекції. Все це є наочним підтвердженням логіки виставкової стратегії як невід'ємної від науково-дослідницької й науково-популяризаторської музейної діяльності.

Перші дві виставки нового проекту «Музею – з любов'ю: Дари митців України: живопис, графіка, скульптура» та «Український натюрморт» відбулися в ювілейному для «Реалізмів» 2018 році. Експозиція «Дари митців України» окреслила загальний характер й особливості музейної колекції. Більшість творів була подарована музею художниками безпосередньо чи передана фондами Міністерства культури та Національної спілки художників України, починаючи з кінця 1970-х рр. 113 експонатів презентували майстрів різних генерацій, естетичних уподобань: від класиків українського мистецтва С. Григор'єва, Т. Яблонської, Л. Чичкана, С. Шишка, майстрів шістдесятих М. Вайнштейна, Ю. Луцкевича, В. Рижих, Г. Неледві, О. Дубовика до наступного покоління – А. Криволапа, Є. Гордійця, С. Одайника, В. Буднікова, М. Гуйди. Експозиція завершувалася роботами художників, які розпочали творчий шлях у 1980–1990-ті рр. Це: О. Ольхов, Т. Красна, П. Лебединець, Б. Михайлов, О. Приходько, М. Вайсберг, Б. Єгіазарян, С. Животков. В окремому залі експонувалися графічні твори О. Фіщенко, О. Данченка, О. Губарева, О. Міловзорова, В. Бабенцова, А. Чебікіна, С. Отроценка, Ю. Чарішнікова, О. Подер'янського, П. Макова, О. Аполлонова, О. Придувалової, О. Стратійчук. Численні майстри представляють розмаїту картину технічних різновидів оригінальної та тиражної графіки, різноманітні стилістичні прийоми, засоби художньої виразності. Вітчизняна скульптура представлена роботами Ю. Укадер, Ю. Синькевича, М. Грицюка, В. Зноби, О. Косткевича, О. Редька, Є. Прокопова, Л. Козлова, О. Владимірова, що уособлюють розвиток вітчизняної пластики впродовж кількох десятиліть.

Виставка надала можливість ознайомитися з різними художніми школами України: Києва, Харкова, Одеси, Донецька. Продемонструвала ліричне забарвлення творчості представлених майстрів. Також дозволила говорити про сімейну художню традицію – Яблонська, Отроценка, Атаян, Синькевичі, Рижих, Неледві та ін. Засвідчила потужність практики пленерного живопису (Ольхов, Красна). Заглиблення у філософсько-етичну проблематику (Неледві, Б. Михайлов).

Інша – «Український натюрморт» – була частиною міжмузейного однойменного проекту, що через конкретний жанр вирішував проблему самоідентичності. Твори Л. Чичкана, Є. Звездова, Р. Багаутдінова, Г. Бородай, О. Фіщенко, О. Рижих, М. Муравського, Л. Годунової,

І. Павельчук, В. Бистрякова, Г. Неледві, М. Вайнштейна, О. Отрощенко, О. Придудалової, С. Чаркіна, М. Прокопенка, Ю. Вакуленка та ін. гідно презентують цей жанр і розмаїття його втілення у мистецькому творі – від класичних композицій до умовно-фігуративних зображень.



3. Наталія Васишина, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. Л. О. Лисенко)

Літературні сюжети в творах Е. Делакруа “Загибель корабля Дон-Жуана” та “Після корабельної аварії”

Ключові слова: художник-романтик, романтичне світосприйняття, сюжет, ідеал, літературний твір.

Відомий французький художник-романтик Ежен Делакруа в своїй творчості неодноразово звертався до літературних сюжетів. Важливим джерелом натхнення для нього завжди були твори відомого англійського поета-романтика Джорджа Байрона. Делакруа у 1839 р. пише картину “Загибель корабля Дон-Жуана”. Це був період, коли байронізм уже не був таким популярним. Для світової європейської літератури образ Дон Жуана завжди був дуже привабливим. Він став головним героєм творів Тірсо де Моліна, Ж.-Б. Мольєра, К. Гольдоні, Е.-Т.-А. Гофмана, О. Пушкіна, П. Меріме, Ж. Санд, Л. Українки, Б. Шоу, М. Фріша та ін.

Романтичне світосприйняття переосмислює образ Дон Жуана, який з жіночого спокусника та пристрасного коханця перетворюється в шукача ідеалу краси. Недосяжність ідеалу, гіркий смуток розчарування і розвіяні ілюзії.

Окремо виділяється герой Байрона, виходячи з романтичної концепції цього образу. Над поемою “Дон Жуан” поет розпочав працювати у 1818 р. Часто цей образ розглядається як підсумковий в пізній творчості поета, адже він для Байрона був не менш важливий, ніж “Чайльд-Гарольд” на початку творчого шляху. Сюжет твору – подорож іспанського аристократа, під час якої він переживає різні пригоди. Чистий душею та щирий юнак, через певні обставини, поступово втрачає всі свої ілюзії.

Салон 1840 р і картина Делакруа “Загибель корабля Дон-Жуана”. Юний Дон Жуан, якого після першого роману з жінкою вирішено відправити подалі від Севільї та майбутніх спокус. Корабель тоне. На човні серед безмежного моря Дон Жуан і його супутники. Яка доля їх чекає? Тривожне питання ставить Делакруа про майбутнє світу та людини.

1840–1847 рр. датується інша картина на сюжет “Дон Жуана” (Москва, ДМОМ ім. О. С. Пушкіна). Повна назва картини “Після корабельної аварії (Барка Дон Жуана – мертве тіло кидають у воду)”. Від відчаю в попередній роботі – до надії!

Спільність романтичного світосприйняття, відтворення емоційного стану героя-романтика та висвітлення головної проблематики твору єднають літературу та живопис.



4. Вениамин Вершинин, старший преподаватель отделения «Дизайн и искусство» Международного гуманитарного университета, Одесса

Композиционные приёмы жанра «Цветы и птицы» древнекитайской живописи в современном экологическом плакате

Ключевые слова: композиция, жанр «Цветы и птицы», экологический плакат, образ, символика.

В жанре «Цветы и птицы» Китая проявлена гармония природы. Освоение древних традиций способствует достижению выразительности современного экоплаката. Древнекитайская живопись основывается на традиционном символизме китайской культуры – в пятёричном цикле стихий. В жанре «Цветы и птицы» мастера передавали свой восторг от созерцания элементов живой природы в слиянии со стихией.

Рассмотрение построения композиций «Птицы и цветок сливы Мэй» (Династия Сунн) и «Воробей на ветке» Ци Байши показывает, что им свойственны простота и ясность. Расположение элементов композиции соответствует пропорциям «золотого сечения», что актуально как для древнего, так и современного искусства. Композиции построены на классических принципах контраста инь–ян. В отличие от архитектуры классической европейской системы изобразительного искусства, важной особенностью является приём диагональной симметрии, способствующий передаче динамики, что соответствует мировосприятию даосизма.

В экологических плакатах Ванг Рюксю, представленных на триеннале «4-й блок» в Харькове (2015), использованы аналогичные композиционные приёмы. В плакате (без названия) художник изображает очертания плывущих лебедей расположенных, как и в классических работах, по диагонали с использованием членения по «золотому сечению», где чёрный силуэт переходит в оперение белого цвета. Приём

трансформации силуэтов птиц напоминает графику М. К. Эшера, где чёрно белые элементы располагаются наподобие инь и ян, символизируя единство и борьбу противоположностей в бесконечности. Освоение приёмов древнекитайской живописи приносит ценные плоды в творчестве современных художников в области дизайна, графики и искусства экологического плаката.



5. Валерія Горбачова, студентка 2 курсу магістратури факультету образотворчого мистецтва ХДАДМ (наук. керів. Л. Д. Соколюк)

«Група 1890» в індійському мистецтві другої половини 20 ст.

Ключові слова: індійське мистецтво, Бенгальське відродження, «Група 1890», індійський поставангард, Джагдіш Свамінатхан.

Після здобуття Індією незалежності починається новий етап для її митців. Художники не тільки продовжують лінію національного відродження, але й намагаються переосмислити попередні процеси. Таким яскравим та швидкоплинним явищем на цьому шляху стала «Група 1890».

Офіційно «Група 1890» виникла 25–26 серпня 1962 р. під проводом Джагдіша Свамінатхана. Сама ж назва ні до чого не апелює, оскільки позначає номер будинку, в якому відбулася їхня перша зустріч. Група об'єднувала художників з усієї Індії (крім східних областей країни). Вони продемонстрували рівень невдоволення, який поширювався в індійському культурному полі. До складу увійшли Амбадас, Джерам Пател, Джйоті Бхат, Рагхав Канерія, Балкрішна Пател, Гулам Мохамад Шейх та інші. Власні цілі та погляди «Група 1890» розкрила у маніфесті, опублікованому 1963 р. У першому пункті митці визначають головну проблему індійського мистецтва – згубна, на їх погляд, цілеспрямованість пошуку ідентичності. За їх словами, попередні покоління замість того, щоб розкривати справжні можливості мистецтва, націлюють увагу на еkleктичність: від раннього вульгарного натуралізму Раджа Раві Варми та пасторального ідеалізму Бенгальської школи, через гібридний маньєризм європейського мистецтва до втечі в «абстракцію», як свідчення космополітизму. Найбільшою істотною відмінністю «Групи 1890» від інших індійських мистецьких угруповань був той факт, що вони не пропагували конкретний стилістичний напрям чи відданість певній художній техніці. Більше того, саме це об'єднання стає першим, що формулює власне розуміння художнього твору в індійській теорії мистецтва. Митці

заявляють, що творчий акт створює власне інформаційне поле, і при роботі над твором художник повинен відмовитись від надання переваги стилю, вибору техніки тощо. У такому разі твір мистецтва стає ізольованим від будь-якої бутафорії з боку автора.

Незважаючи на те, що «Група 1890» отримувала позитивні відгуки від Дж. Неру, Октавіо Паса та загалом мистецької спільноти, об'єднання розпалося вже після першої своєї виставки. Причиною, яку вбачають мистецтвознавці, стали проблеми, що виникли перед митцями щодо можливості слідувати власним ідеалам та запропонованим принципам.



6. Петро Грицюк, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Р. Т. Шмагалю)

Творчість Наума Габо та її значення в контексті розвитку художнього металу кінця 20 століття

Ключові слова: скульптура, пластика, метал, форма, концепція, конструктивізм.

Наум Габо (справжнє ім'я Наум Певзнер, 1890–1977) є одним із лідерів світового авангарду багато в чому завдяки своєму вмінню вільно грати з формою, використовуючи отвори і порожнечі, які взаємодіють з навколишнім середовищем. Його роботи відрізняються простотою та оригінальністю геометричних форм, які він доповнює тонкими металевими нитками. У 1920 р. він розробив власний «Реалістичний маніфест», який згодом розвинув в концепцію «конструктивної скульптури». Робота «Голова № 2» – одна з візитних карток автора, в якій повною мірою виражена ідея формування скульптури з простору. Наум Габо створює оригінальні пластичні об'єкти, надає їм особливої образної виразності, використовуючи м'яко деформовані поверхні та мерехтливі металеві нитки. Його твори нагадують витончені та глибокі образи краси космічних об'єктів («Бронзова сферична тема», 1964–1965, «Варіації», 1974–1975). Водночас, Габо – один з піонерів конструктивізму і кінетичного мистецтва. Творчий почерк майстра різноманітний: від епатажної дисгармонії до строгих спрямованих увись або симетричних сферичних форм; від повітряних композицій, утворених перегином безлічі натягнутих ниток, до великогагових конструкцій. У своїх творах він застосовував широкий спектр прийомів і матеріалів: використовував алюміній, сталь, фосфоритну бронзу, позолоту, мармур, дерево, картон, оргскло, акрил, нейлонові нитки.

У роботах пізніших років пластичним засобом служить не маса об'єкту, а її протилежність – порожнеча. Ясна форма, сучасні матеріали, регулярність суворої геометричності і точні розрахунки натхненної при-

родою інженерні фантазії служили основними художніми засобами для вираження абсолютно нової естетики. Скульптури Наума Габо входять до колекцій провідних музеїв світу, а саме – Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку, Музею Штедель (Städel) у Франкфурті-на-Майні, Галереї Тейт в Лондоні та ін. Творчість Наума Габо займає провідне місце у розвитку скульптурної пластики 20 ст. Його мистецька та теоретична спадщина справила надзвичайно потужний вплив на розвиток як станкових так і монументальних концепцій в сучасному художньому металі.



7. Тетяна Грущенко, мистецтвознавець, науковий співробітник інституту культурології НАМУ

«Книга змін» Олександра Аксініна

Ключові слова: Олександр Аксінін (1949–1985), «Лабіринти Аксініна» – виставка в НХМУ (2017), офорти, китайська «Книга змін», гексаграми, дослідник Ігорь Введенський, сайт www.aksinin.com (2008–2018).

Ім'я Олександра Аксініна, яскравого представника львівського андерграунду радянських часів, вже не вперше звучить на нашій конференції. У виданні Четвертих Платонівських читань ми можемо ознайомитись з тезами доповіді відомого дослідника та популяризатора його творчості, доцента Академії психології і педагогіки Південного Федерального університету Ростова-на-Дону Ігоря Введенського (К., 2017. С. 35–36), а також – студентки 4 курсу ФЗН ФТІМ НАОМА Наталії Корчиної (там само. С. 46–47). У виданні наступного року (П'яті Платонівські читання) І. Введенський продовжив аналіз візуальних концептів у графічному доробку О. Аксініна (К., 2018. С.45–46). У 2017 році за ініціативи та фінансової підтримки І. Введенського вийшла друком довгоочікувана книга львівської дослідниці Любові Ллюхіної «Час і вічність Олександра Аксініна» (1 і 2 тт., К., 2017). Урочиста презентація видання відбулася в НХМУ, в залах виставки «Лабіринти Аксініна» (листопад–грудень 2017, куратори: Ігор Введенський, Олена Грозовська, Оксана Баршинова). Окремі офорти з виставки були подаровані музею. Інтерес до спадку майстра набуває нових обертів, адже головна тема його творчості – це абсурд, нісенітниця, безглуздя людського буття, яка і багато століть тому, і вчора, і сьогодні не втрачає свого глибинного сенсу. Олександр Аксінін загинув в автокатастрофі у молодому віці, але об'єм, інтелектуальна напруга мистецької спадщини вражає й знаходить все нових прихильників його творчості. Однодумці художника продовжують працювати над її осмисленням. Від 2018 року шанувальники й дослідники спадщини Олександра Аксініна

мають змогу здійснити подорож лабіринтами графічних циклів, текстів, фотографій, документів, гексаграм, есклібрів, символізм на оновленому фундаментальному сайті – www.aksinin.com (засновники, автори, куратори – Марія Щур та Юрій Гітлік). «Його творчість – цінність для вгамованих» (Едмунд Пуздровський, 1988).



**8. Людмила Лисенко, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри ТІМ НАОМА**

Медардо Россо: скульптура і фотографія

Ключові слова: Медардо Россо, виставка в музеї Перті Гуггенхайм у Венеції, архів скульптора, музей М. Россо в Бардзіо.

Россо. Минула форма (Transient form) – з такою назвою у вересні 2007 р. в музеї Перті Гуггенхайм у Венеції відкрилась виставка скульптур, фотографій, архівних матеріалів, пов'язаних з життям і творчістю одного з найдивніших і приголомшливих своєю спонтанною, непередбачуваною манерою роботи у воску, глині, гіпсі італійського маестро Медардо Россо (1858–1928). Куратори проекту – Паола Мола і Фабіо Віттучі. Його складовою стало видання каталогу, де вперше документально, візуально, фактологічно відображено надскладну історію кожного творіння майстра. Від варіанту до варіанту, від кожної авторської фотофіксації воно немов продовжувало змінюватися, вбираючи нові відчуття, рефлексії автора, навколишнього простору, особливостей природного і штучного освітлення, спеціально створюваного для кожного експоната самим автором. Слова особливої подяки в пояснювальній статті каталожного видання звернені до правнучки Россо – Даніле Мержоре Россо, яка з 1990 року займалася обробкою, вивченням і осмисленням складних для буденного сприйняття архівних матеріалів. Вони зберігаються разом зі скульптурами художника в музеї, створеному з ініціативи сина, Франческо Россо, в рік смерті батька в м. Бардзіо. Тексти, листи, окремі висловлювання Россо багато разів видавалися на Заході. Але на виставці 2007 р. вперше до дослідження невлітлого творчого процесу скульптора була активно підключена фотографія, здатна зафіксувати вигляд скульптури в дану конкретну мить. Скульптор довіряв їй більше, ніж відгукам глядачів або оцінці критиків. Біографія майстра як і його твори категорично не збігаються із загальноприйнятими нормами. Навчався в Академії образотворчих мистецтв в Брера. Але через 11 місяців був вигнаний за повне неприйняття академічної школи. Навчався виключно за власними уявленнями, копіював античну скульптуру. У 1890-і облаштувався в Парижі, відкривши студію на бульварі Батіньоль.

Її відвідував навіть великий Роден, зацікавившись незвичайним текучим способом ліплення Россо. Це вплинуло на його манеру виконання статуї Бальзака. У своєму уявленні про сенс і суть творчості Россо був також неповторний і може бути названий єдиним імпресіоністом в історії сучасної скульптури (про це в 1937 р. писав професор Борис Терновец у статті «Мистецтво Медардо Россо»). Він переривав свою роботу до того, як вона починала набувати чіткі контури і форми. На його переконання в природі все рухається і немає нічого матеріального, натура виявляється не зовні, а всередині, вона таємнича і в кожен момент буття інша. «Тіла не обмежені лініями, об'єми пронизані оточуючим світлом і не існують як маса і твердість. Закінчена / ... / ера скульптурного блоку, який глядачеві судилося обходити. На мої роботи потрібно дивитися як на картину, на оптичний відстані, де вона відновлюється за допомогою сітківки ока». Персонажі італійського генія немов вихоплені з потоку повсякденного буття в мить якогось минулого стану. Низка голівок усміхнених дівчаток, молодих жінок і навіть бабусь (Руффіана з розкритим беззубим ротом чи то плаче, чи то сміється), хвора дитина, жінка під вуаллю, Іветт Гільбер, мадам Х (що відгукнеться в Принцесі Х Бранкузі), мадам Нобле, той, що читає газету, ті, що їдуть в омнібусі, ті, що цілюються під ліхтарем...

Італійські музеї та галереї сьогодні дуже активно експонують роботи Россо. Часто за контрастом з творами класичного мистецтва вони виглядають як об'єкти сучасних арт-практик і, здається, балансують на межі життя-смерті подібно пост глобальному людству на планеті Земля.



9. Марта Логвин, провідний науковий співробітник НММБВХ

Мотиви даоської філософії та народної релігії у творах китайського живопису з колекції Музею Ханенків

Ключові слова: даосизм, народна релігія, китайський живопис, художні матеріали, композиція, іконографія божеств, колекція китайського живопису Музею Ханенків.

Даосизм – це розмаїте релігійно-філософське і культурне явище, яке у величезній мірі вплинуло на формування стилів і жанрів китайського класичного живопису.

Важко перелічити усі аспекти такого впливу: від вибору художніх матеріалів до принципів портретного живопису і композиції краєвиду. Важливим для розуміння даоських практик у живописі є постулат про

те, що людська істота є мікрокосмом. Часопростір для неї стиснутий до вимірів її земного існування. Отже, і кожен творчий акт, у такому разі, набуває грандіозного значення. Картина чи каліграфія має вмістити в себе всю гармонію Всесвіту. Це також і зворотній процес: кожен твір вдосконалює особистість його автора.

На рівні народної релігії даосизм створив широкий пантеон божеств, духів, фантастичних істот, шанованих як локально в окремих провінціях Китаю, так і у всьому Східноазійсько-Тихоокеанському регіоні. Іконографія цих божеств і фантастичних істот стала невичерпним джерелом натхнення як для професійних художників, так і для аматорів.

На прикладі окремих творів з колекції китайського живопису Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків ми продемонструємо принципи добору матеріалів, композиційних та іконографічних особливостей, що є прямим втіленням даоських концепцій.



10. Володимир Лозовий, студент 2 курсу магістратури факультету образотворчого мистецтва НАОМА (наук. керів. Л. О. Лисенко)

Образ дитини у світовій скульптурі

Ключові слова: дитячий образ, скульптура, пластика.

Зображення дитини в світовій скульптурі – цікава тема для професійного художника. Дитина – це не доросла людина, і в неї свій особливий дитячий світ. Вона має власні характерні особливості. Це радість, щирість, допитливість та тендітність. Дійсно, той настрій дитинства, відчуття казки, передчуття дива, повна довіра та безпосередність: це все притаманне саме дитині. При слові дитина, в нас перед очима спливає певний позитивний асоціативний ряд. Бо діти рідко сумують, вони не мають підступних намірів, прості у спілкуванні. Вони несуть у собі той позитив і гармонію, які часто втрачаються в дорослому світі.

Чи можна забрати в дитини дитинство? Чи може дитина вести себе не властиво своїй природі, – наприклад, бути підступною або зламанною горем? Цілковито забрати дитинство в дитини не можна, в яких би умовах вона не росла (навіть у воєнні роки діти знаходили привід посміятися, любили побешкетувати, погратися). Я погоджуюся з думкою, що образ дитини в цілому несе в собі позитивне та добре. Дитина є завжди дитина. Та питання яке я поставлю і на яке сам відповім, звучить так: чи можливо зображати дитячий образ в мистецтві в такий спосіб, що суперечить дитячій природі? Можливо, бо це – мистецтво, а не наука, не психологія. Це не бездумне копіювання вже існуючого, а пошук нових сенсів. Це діалог

між творцем та глядачем на хвилюючу тему. І якщо художник навмисно трактує певний предмет в невластивий йому спосіб, то він робить це аби донести свою думку до глядача, запропонувати тему для роздумів.

На прикладі низки зображень скульптур авторів різних епох, ми розглянемо способи трактування дитячого образу в скульптурі – від античності до сучасної української практики.



11. Руслан Лубинський, студент 2 курсу магістратури
ЗФН ФТІМ НАОМА (наук. керів. О. А. Лагутенко)

Мотиви «ідеального минулого» в образотворчому мистецтві Німеччини 1933 – 1945 років

Ключові слова: історія мистецтва, мистецтво Третього Рейху, «ідеальне минуле», дух Середньовіччя.

В образотворчому мистецтві Німеччини 1933–1945 рр. почасти вбачають виключно пропаганду. Але такий погляд є упередженим. Залишати мистецтво Третього Рейху без дослідження і не визнавати професійність та обдарованість митців, що працювали в нацистській державі, помилково. Звертаючись до історії, міфології, наслідуючи естетичні ідеали минулого, художники отримували простір свободи, можливість відійти від утилітарності. Історичне минуле або міф у мистецтві Третього Рейху займає особливе місце.

Третій Рейх мав власну культурну політику. Політичний дискурс спирався на візуальну складову. Вживаючи термін «Мистецтво Третього Рейху», ми говоримо про окреме явище в історії мистецтва. Мистецтво Німеччини цього періоду наслідує естетичні ідеали минулого, з акцентом на спадкоємність традиції, зв'язок поколінь. У пошуках традиції та естетичних ідеалів художники Третього Рейху не були однотайними: кожен «блукав» шляхами історії у пошуках джерел. Відслідковувати ці шляхи важливо, адже так ми матимемо уявлення про «ідеальне минуле» митців у нацистській Німеччині.

До мистецтва скульптури античності звертався Арно Брекер. В його пластиці образи нової людини, героя, переможця. Прикладом може бути скульптура «Готовність». Середньовічне та мистецтво впливало на Вернера Пайнера. Він захоплювався стилізацією. Так, наприклад, його гобелен «Облога Марієнбурга» відсилає глядача у 15 ст. Пайнер володів техніками старих майстрів, так він передавав дух Середньовіччя з його героїчним ідеалом. Зв'язок минулого із сьогоденням відображено у гравюрах Георга Слюйтермана фон Лангевейде. Так, на гравюрі «Орденський замок Фогельзанг» у «середньовічну» ксилографію органічно вписуються сучасні образи.

Політизована інтерпретація лицарського ідеалу унаочнена на полотні Губерта Ланцингера «Знаменосець», де Адольф Гітлер постає в образі лицаря. Робота позбавлена історичного ресентименту, в ній – кричущий пафос агресивної сучасності.



**12. Людмила Мельничук, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри ТІМ ХДАДМ**

Твори з колекції Б. і В. Ханенків у Харкові

Ключові слова: мистецька колекція Б. і В. Ханенків, Українська картина на галерея, Харківський художній музей.

Історія побутування колекції київських збирачів Богдана й Варвари Ханенків після революції 1917 р. є складною й трагічною. Подарована Києву, вона була розпорошена по різних музеях, як й інші націоналізовані колекції. Аналізуючи каталоги (Ханенків 1896, 1899 рр., Музею мистецтв ВУАН 1927 і 1931 рр.), спогади Б. Ханенко, інвентарні книги Української картинної галереї в Харкові, додамо важливі штрихи до реконструкції славнозвісного зібрання.

До УКГ 1940 р. з Харківського історичного музею надійшла низка творів зарубіжного мистецтва без вказівки на походження. Деякі з них вдалось виокремити як такі, що належали колекції Ханенків. У Харківському художньому музеї нині зберігаються «Портрет римського офіцера Бартоломео Кенни» та «Поклоніння немовляти», світлини яких з посиланнями «з колекції Ханенків» знаходимо в каталогах Музею мистецтв ВУАН, у спогадах, каталозі Б. Ханенка згадується робота «Портрет лицаря» флорентійської школи. «Портрет римського офіцера Бартоломео Кенни» експонувався 1984 р. на виставці в Державному музеї образотворчого мистецтва в Москві. Тоді ж автором його був названий Бартоломео Манфреді (атрибуція В. Маркової) – один з найпалкіших послідовників Караваджо, який мав великий вплив на поширення караваджизму в Європі. Картина «Поклоніння немовляти зі св. Франциском Асизьким і св. Кларою» належить Лодовіко Маццоліно – майстрові ферарської школи кін. 15 – поч. 16 ст.

У 1949 р. «Фрукти» невідомого художника з колекції Ханенків повернуто до Київського музею західного і східного мистецтва, а 1962 р. «Портрет молодої дами» Г. Тьоборха (?) надійшов до Алупкінського палацу-музею. Картину «Розп'яття» Джоттіно, яка за авторством, назвою, розмірами ідентична зазначеному в каталозі Музею ВУАН творові з колекції Ханенків, втрачено в роки Другої світової війни.



**13. Ван Мінъ, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ
(наук. керів. Є. О. Котляр)**

Розвиток донаторського чину у розписах печер Дуньхуана

Ключові слова: Дуньхуан, розписи печер, донаторський чин, еволюція.

Дослідження тисячолітньої спадщини монументального малярства у китайському печерному монастирі Дуньхуана (4 – 14 ст.) показує певне місце донаторських зображень у програмі та ієрархії килимових розписів сотень збережених печер. Вони свідчать про виникнення, розвиток, розквіт та занепад цього мотиву відповідно до історичних епох життя монастиря, зміни китайських імператорських династій, панування ханської самобутньої культури чи різноманітних інокультурних впливів. Портрети жертводавців презентують реальних людей різних прошарків суспільства, а через них і поступові зміни образотворчого канону, який віддзеркалює поєднання китайських художніх традицій із впливами уйгурських, хотанських, тангутських, тибетських, монгольських та інших народів через зображення типажу та костюмів. Роль та місце донаторського чину з часом збільшується від скромних поодиноких фігур та невеликих груп у вигляді умовних силуетів під вівтарними нішами (Північна Вей, 368–534 р. та Північна Лян, 397–439 р.) до величезних процесій із сотень людей, розміщених у нижніх регістрах по периметру печери (Північна Чжоу, 557–581 р. та Суй, 581–618 р.). Цим зображенням вже притаманні ретельність і деталізація, а згодом й портретні характеристики. Найбільшого розквіту цей цикл набуває у добу Тан (618–907 р.), коли фігури донаторів збільшуються до натурального розміру і розміщуються окрім залу ще на стінах коридору біля входу в храм. Композиція фігур, їх пози та атрибутика показують мотив молитовного звернення до божества. Велику частину циклу складають жінки, які демонструють тогочасну моду. Якщо танські зображення показують розквіт саме китайських художніх традицій, то у більш пізні століття, зокрема у добу Сі Ся (1032–1227 р.), коли Дуньхуан підпадає під вплив не ханських правителів, відповідно змінюється й репрезентація донаторського чину.



14. Ольга Новікова, старший науковий співробітник НММБВХ, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О. А. Лагутенко)

Китайський монохромний фарфор епохи Цін: особливості виготовлення та функціонування (на прикладі творів з колекції НММБВХ)

Ключові слова: НММБВХ, монохромний фарфор, доба Цін, лань-яо, «бичача кров», «жертвний червоний», «персиковий цвіт», «пудровий кобальт», «місячне сяйво».

Винайдення нових полив різноманітних кольорів і відтінків, а також повернення забутих на той час або таких, що вийшли з моди, було найбільшим досягненням цінських керамістів. Це надало можливість виготовляти фарфорові вироби із яскравим монохромним забарвленням.

Не зважаючи на те, що європейці надавали перевагу китайській розписній порцеляні, в Китаї, в першу чергу, цінувались вироби із монохромною поливою.

На перший погляд, це виглядає дивно, проте, якраз такі твори свідчили про високу професійність майстрів-керамістів, та мали особливий статус: їх виготовляли як для потреб імператорського дому, так і для чиновників. Саме вироби монохромного фарфору могли входити до арсеналу предметів так званого «столика вченого».

У фондах Національного музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків зберігається невелика колекція монохромних керамічних предметів епохи Цін (Цин, 1644–1911), серед яких є вироби фарфору таких кольорів: лань-яо («бичача кров», «жертвний червоний» або «криваво-червоний»), «персиковий цвіт», «пудровий кобальт», «місячне сяйво», жовтий або колір «ячного жовтка».

Виробництво монохромних полив спиралось на складні хімічні процеси, ключем до яких була правильна робота із піччю. Окрім того, досвідчені керамісти віртуозно працювали із різними барвниками, серед яких мідь (як чиста, так і в її оксидах, що створювала дивовижну кількість хроматичних ефектів, від блакитних і зелених до червоних відтінків різної градації), кобальт і залізо.

Отже, на прикладі монохромних фарфорових виробів з колекції Національного музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків досліджені:

- особливості технології виготовлення таких видів фарфору із поливою відтінків «бичача кров», «персиковий цвіт», «пудровий кобальт», «місячне сяйво», жовтий або «колір ячного жовтка».

- сфера їх функціонування та особливості призначення.



**15. Анна Пузиркова, магістр живопису, здобувач кафедри
ТІМ НАОМА (наук. керів. Ю. В. Майстренко-Вакуленко)**

Експресія в творах біблійної тематики в європейському мистецтві кін. 19 – сер. 20 ст.

Ключові слова: європейське мистецтво кін. 19 – сер. 20 ст., сакральне мистецтво, експресія, авангард.

В європейському мистецтві кін. 19 – сер. 20 ст. з'явився ряд цікавих та виразних творів, які хоч і не відносяться до сакрального мистецтва в буквальному сенсі, але мовою художньої виразності передають через біблійні образи трагізм епохи з її переживаннями двох Світових війн та глобальними суспільними зрушеннями, на тлі яких людська особистість часто відчуває себе загубленою. Цей драматизм часто підкреслювався використанням контрастних кольорів, зокрема фіолетового та жовтого, де останній застосовується для особливої виразності в зображенні фігур. Однією з виразних ознак часу стають специфічні зображення сцени Розп'яття, в яких фігуру протагоніста – Христа на хресті, також часто підкреслює насичено жовтий.

До зображення «жовтого Христа» одним з перших вдався Поль Гоген у 1880-х рр. Продовжили цю лінію Едвард Мунк, з його «Голгофою» 1900; Еміль Нольде, відомий своїм біблійним циклом, з «Розп'яттям Христа» 1912; Марк Шагал, з його численними розп'яттями та «Виходом» вже 1960-х рр., та інші митці відповідного часу. Таким чином, «жовтий Христос» разом з еволюцією мистецтва означеного періоду, як своєрідний символ епохи, проходить крізь постімпресіонізм, символізм кінця 19 ст. до експресіонізму в мистецтві 20 ст. Та ця експресія не обмежувалась лише рамками діяльності експресіоністичних груп.

Найвизначнішими творами часу в напрямку такого своєрідного «сакрального модернізму» є два визначні, сюрреалістичні твори Сальвадора Далі 1950-х рр. – «Христос Св. Хуана де ла Крус», натхненний начерком цього видатного кармелітського монаха-містика та «Розп'яття або Гіперкубічне тіло». До експресивного та навіть і авангардного вирішення біблійної тематики, серед інших, в цей період вдавались і Анрі Матіс, Василь Кандинський, Наталія Гончарова, Макс Ернст, Отто Дікс.



**16. Рада Михайлова, доктор мистецтвознавства, професор КНУТД,
Ганна Кравченко, студентка 3 курсу факультету дизайну КНУТД**

Сальвадор Далі як дизайнер меблів

Ключові слова: авангард, сюрреалізм, митець, дизайн, інтер'єр, творчість, Сальвадор Далі.

Сальвадор Далі (1904–1989), лідер сюрреалізму, досить значну увагу приділив і дизайну, адже йому належить низка ідей щодо створення предметів побуту, виробів прикладного мистецтва, інтер'єру, позначених рисами сюрреалізму. Оригінальні меблі Далі нині є «фішкою» компанії Bd Barcelona Design, яка вже кілька десятиліть випускає розроблені ним взірці, а серія Black Label Collection (у чорному кольорі), випущена нещодавно обмеженим тиражем у 105 екземплярів, показала актуальність ідей митця, адже була розкуплена у лічені дні.

Талант Далі у створенні сюрреалістичних інсталяцій сприяв виникненню у 1974 р. сюрреалістично-ексцентричної ідеї «портретних меблів» у вигляді дивану-вуст. Поєднуючи фантастичне, символічне та функціональне, вони втілили, здавалося б, неможливе – людське тіло та предметну форму. Проте такі меблі виявилися доречними у житловому середовищі. Диван повторює форму губ скандальної зірки Бродвею, актриси Мей Уест (1893-1980), історія життя якої стала для Далі прикладом сили характеру та незалежності духу. Прототипом дивану-вуст фахівці називають картину Далі 1933–1935 рр. «Обличчя Мей Уест, використане у якості сюрреалістичної кімнати», яка увійшла до циклу робіт під назвою «Паранойя та війна». Задум у вигляді кімнати-ілюзії було реалізовано в театрі-музеї Далі у Фігерасі (1974). Промислове виробництво моделі дивану розпочалося в 2004 р. Його розробниками стали Сальвадор Далі та дизайнер Оскар Тускетс Бланка. Оскару Тускетс Бланка належить ідея випуску дивану у чотирьох кольорах □ білому, чорному, червоному та рожевому. Нині ексклюзивне право на продаж дивану Dalilips належить іспанській компанії Bd Barcelona Design, якою Бланка керує від її появи (1972).

Захопившись дизайном кімнат, Далі продовжував свої експерименти. Зокрема, його зацікавили освітлювальні прибори, внаслідок чого з'явилася лампа Braselli. Вона була адаптована Жаном Мішелем Франом для будинку Далі в Порт-Льїгаті. Серед інтер'єрних ідей Далі □ меблі для нічного клубу готелю Президент в Акапулько в формі морського їжака та проект для бару в Каліфорнії. Працюючи над інтер'єром готелю, Далі продумував і дрібниці типу змішувачів та дверних ручок. Також у С. Далі були спроби формування ландшафтного дизайну, приводом для якого стало «умеблювання» його власного саду. У 90-ті рр. взірці меблів

на основі творів Далі створював Жан Мішель Франк (під керівництвом Оскара Тускетса), а їх матеріалізацію – скульптор Хоакім Кампс. Продаж цих меблів також здійснює компанія Bd Barcelona Design.



**17. Рада Михайлова, доктор мистецтвознавства, професор КНУТД,
Дар'я Перетятко, студентка 3 курсу факультету дизайну КНУТД**

Фернан Леже та його «масове мистецтво»

Ключові слова: монументально-декоративний живопис, кубізм, абстракціонізм, примітивізм, дизайн.

Француз Фернан Леже (Fernand Leger, 1881-1955) – один з найбільш знайомих діячів мистецтва 20 ст. Прибічник «естетики машинних форм» та «механічного мистецтва», він створив унікальний світ образів та мову виражальних засобів. Своє кредо висловив на поч. 1920-х рр. у творчій свободі творити пластичні образи, використовуючи лише чисті локальні кольори й великі об'єми, відмовившись від потокань загальноприйнятим смакам, «сірої» палітри, «мертвих поверхонь» заднього плану. Притаманна Леже масштабність, монументальність, пластична ясність і почуття декоративного дозволили творам художника органічно входити, «вписуватися» в сучасну архітектуру. Універсальність його ідей полягає у вмінні знайти рівновагу між декором зовнішнього та внутрішнього простору, наситити його життєствердною святковістю, демократичністю та енергією. Ф. Леже отримав фахову освіту архітектора (1897-1899) та освіту художника (школа мистецтв в Парижі та Академія Жюліана), легко оперував новітніми художніми прийомами та системами. Впродовж творчого життя він перебував у групах кубістів (1900-1915), абстракціоністів (1918-1920), примітивістів (1920-1930), впроваджував естетику урбаністичного техніцизму, доводив необхідність пошуків мальовничих аналогів індустріального оточення. У 1920 р. став прибічником пуризму, у якому працював разом із А. Озанфаном та Ш. Жаннере. Останній, більш відомий в історії мистецтва як Ле Корбюзьє, у подальшому був його однодумцем та колегою в архітектурному дизайні та дизайні інтер'єрів. Архітектурні проекти інтер'єру Леже також здійснював із засновниками групи «Стиль» Пітом Мондріаном і Ван Дусбургом, лідерами модернізму. Він розробляв проекти книжкової, прикладної графіки, театральної сценографії, кіно. Його провідною ідеєю було масове, загальнодоступне мистецтво. Свої ідеї він утілював у мозаїках і вітринах для церкви в Плато-д'Ассі (1947-1949), мозаїках для крипти пам'ятника американцям в Бастоні (Бельгія, 1951), вітражах і шпалерах для церкви в Оденкуре (1951), панно залу засідань будів-

лі ООН в Нью-Йорку (1952), мозаїках і вітражах університету в Каракасі (1954), вітражах церкви в Курфевре (1954), настінних розписах будівлі Газ де Франс в Альфорвіль (1955). Розробляючи зовнішній та внутрішній декор споруд, Леже у 1949 р. створив новий вид керамічного поліхромного рельєфу. Такою є монументально-декоративна скульптура «Дитячий майданчик», що стала складовою частиною архітектурно-художнього ансамблю Біота і поклала початок жанру ігрової скульптури сучасного міста. На фасаді над входом до музею художника у місті Бьо знаходиться величезна – у 400 квадратних метрів – композиція з кольоровою керамічною скульптурою «Квітка-сонце». Пошуки були продовжені у розписах приватного інтер'єру, адже митець стверджував, що бажає «розфарбувати» повсякденне життя. Він розмальовував житлові кімнати, спортивні зали, церковні інтер'єри, приміщення круїзного лайнера тощо. Розписи Леже прикрашають апартаменти Н. Рокфеллера в Нью-Йорку (1938), приватний будинок нью-йоркського архітектора Уоллеса Кіркман Харрісона. Поєднавши у своїй творчості живопис та архітектуру, митець створив нові уявлення про зовнішній та внутрішній простір споруди, наблизивши їх до сучасного дизайну.



18. Рада Михайлова, доктор мистецтвознавства, професор КНУТД, Ангеліна Назарова, студентка 4 курсу факультету дизайну КНУТД

Роль Лоренцо Берніні в декоруванні собору Святого Петра в Римі

Ключові слова: італійське бароко, декор, скульптура, Лоренцо Берніні.

Внутрішньому убранству собору Св. Петра у Римі, що є найбільшим церемоніальним центром Римо-католицької Церкви, належить важливе місце в художній культурі західного християнства. Свого закінченого вигляду собор набув у 17 ст. завдяки діяльності видатного скульптора, архітектора, декоратора Джованні Лоренцо Берніні (1598-1680), який працював над ним впродовж 50 р. (1620-1670). Врахувавши досягнення попередників, які взяли участь у проектуванні та будівництві собору в 16-17 ст. – Донато Браманте (проект 1506 р., план у вигляді рівнокітного хреста), Рафаель Санті (план у вигляді витягнутого латинського хреста), Бальтасаре Перуцци (центрична форма споруди), Антоніо да Сангала (базиліка), Мікеланджело (1546 р., центрально-купольна споруда з багатоколонним портиком), Джакомо делла Порта (витягнутий купол), Вінйола (малі куполи з вівтарного боку), Карло Мадерна (фасад), сам Берніні (1656–1667 рр., проект та реалізація площі перед собором) – Лоренцо

Секція 3. Класичне і сучасне мистецтво Заходу та Сходу

Берніні домігся рівноваги фасадної частини та внутрішнього простору в спільній ідеї розгортання декору як театралізовано-видовищного дійства. Внутрішній простір собору вражає величиною, гармонією, багатством декорацій, серед яких – статуї, вівтарі, надгробки, твори образотворчого та прикладного мистецтва. Центральну наву базиліки (211,6 м) присвячено головному апостолу католицької церкви – Св. Петру. Його статуя з ключами від раю розташована на тлі стіни із мозаїкою – «смыслова точка» нави. Скульптуру датовують 13 ст. і приписують Арнольфо ді Камбіо. Від вівтаря Св. Петра до його гробниці ведуть сходи. Спуск має назву Confessio (сповідальня), крізь прорубане віконце якої видно раку з частиною мощей апостола. Св. Петру належить також кафедра, створена Л. Берніні. Розташована у центральній апсиді, вона має бронзовий трон, який підносять чотири фігури у два людські зрости. На троні зображені батьки Церкви: Амвросій та Августин – римської, Афанасій та Іоанн Златоустий – грецької. Зверху престол висвічує промінь, який потрапляє у зал з овального скляного вікна із зображенням голуба – символу Святого Духа та папської негрішимості. Центральну наву прикрашають також п'ятиметрова статуя Св. Лонгіна, центуріона, який простромив списом бік розіп'ятого Христа, але згодом став відданим християнином (Берніні, 1638). У підкупольному просторі перед головним вівтарем розташований балдахін (ківорій) на чотирьох витих колонах висотою 29 м із статуями янголів (Франсуа Дюкенуа). Посеред балдахіну стоїть мармуровий папський вівтар, перед яким служить месу Папа римський. Берніні є також автором надгробку папи Урбана VIII (1647), що знаходиться праворуч від кафедри. Права нава, на початку якої знаходиться мармурова «П'єта» Микеланджело, також декорована творами Берніні: надгробок маркграфині Матільди Тосканської (Каноської) (1637), першої жінки, похованої у соборі за відданість вірі та каплиця Святого Причастя. Окрасою цієї частини собору є Скінія з золоченої бронзи, створена Берніні (1674), та барочна кована решітка, розроблена Франческо Борроміні. У лівій наві знаходиться монумент та надгробок папи Олександра VII (1678), останній шедевр 80-річного Лоренцо Берніні. Поряд – монумент та поховання папи Інокентія VIII роботи Антоніо Поллайоло (1498) та мозаїчний вівтар каплиці Введення до храму роботи Кристофарі (1726–1728) за картиною Романеллі.



19. Марина Ратко, доцент кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького

Громадські храми острова Балі: типологія, особливості об'ємно-просторової організації

Ключові слова: балійський громадський храм (pura), тип храму, об'ємно-просторова організація.

Острів Балі метафорично називають «островом Божеств», «островом Тисячі Храмів». Унікальна релігія його мешканців – агама хінду дхарма, уявляючи собою складне поєднання індуїзму та аніمالістичних вірувань, маркує безліч культових місць, де здійснюється поклоніння верховному творцеві з усіма його втіленнями (Санг Хьянг Відхі Васа), духам предків та цілому сонму богів і божеств, що уособлюють різні явища природи. «Skala-ni-skala» («бачено-небачено») – це поняття влучно характеризує сутність балійського індуїзму. Саме тому, напевно, серед усіх країн світу лише М'янма може конкурувати з Балі за кількістю культових споруд: на території Балі їх зведено понад 20 тисяч.

Вражаючи різноманіття балійських храмів умовно можна розділити на дві групи: приватні або сімейні храми (sanggah) і публічні, громадські храми (pura). Серед громадських храмів велику підгрупу становлять обов'язкові для кожного села три храми – pura desa, pura puseh і pura dalem. Вони пов'язані з культом індуїстських божеств Брахми, Шиви і Вішну і послідовно розташовуються за віссю «вулкан Агунг» (святе місце) – «море» (профанне місце). Окрім цього, до групи громадських храмових споруд входять храми рисових плантацій (pura subak), храми моря (pura segara), храми гірських вершин (pura bukit), печерні храми, ринкові храми (pura pasar), державні храми в колишніх князівствах (pura panataran), династійні храми (pura dadia, pura sawitan, pura radharman) та ін. Громадським балійським храмам притаманні характерні особливості: по-перше, місцем для спільних молитов усіх членів балійської спільноти є лише державні храми (наприклад, Пура Бесакіх, Улувату); по-друге, храм для балійців є тимчасовим, а не постійним місцем перебування божеств (останні сходять сюди з небес лише під час релігійних церемоній, зокрема, на честь «дня народження» храму – riudalan); по-третє, храм – це, власне, не споруда, а огорожена сакральна територія (слово «pura» в перекладі із санскриту означає «місце, оточене стінами»).

Зазначені вище пресупозиції в ключових аспектах пояснюють загальні особливості об'ємно-просторової організації балійських громадських храмів. (Хоча насправді вони відзначаються варіативністю планів,

Секція 3. Класичне і сучасне мистецтво Заходу та Сходу

форм, пропорцій, способів пластичного декорування). Балійські храми, як правило, збудовані з цегли, каменю, дерева руками пересічних мешканців острова під керівництвом старійшин, які мали досвід безпосередньої участі у спорудженні сакральних об'єктів. Типовий балійський храм складається із трьох (інколи двох) послідовно розташованих один за одним дворів, обнесених цегляними стінами і пов'язаних воротами. На першому – світському – дворі (jaba) зосереджуються павільйони (bale) для суспільних практичних потреб, для оркестру традиційних індонезійських інструментів (gamelan) та півнячих боїв. Зазвичай, це прямокутні кам'яні тераси з навісами із соломі на дерев'яних стовпах, докіль яких прикрашено рельєфами. В другий двір (jaba tengah) ведуть сходи та «розколоті ворота» (candi bentar), які символізують половинки космічної гори Махамеру, позитивні і негативні сили Всесвіту. Конструкція цих воріт, їх орнаментика є характерними для балійського архітектурного стилю. На території другого двору розташовуються жертovníки для другорядних божеств індійського пантеону, павільйони для суспільних зборів (bale agung), приготування і розміщення дарів (bale peranteng), вартова башта (bale kulkul).

В третій – священний – двір (jeroan) ведуть парадні сходи, фланковані статуями місцевих «стражів» та величні ворота (candi agung), прохід якими дозволений лише священикам і богам. Ці ворота мають різні дерев'яні двері, ошатну орнаментацию в місцевому камені вулканічного походження (парас) і за формою нагадують з'єднані половинки воріт candi bentar, втілюючи таким чином ідею космічної єдності. В межах «святого святих» зведено трони для верховних індійських божеств та фундатора храму (padmasana та pellinggih gedong) – саме на них вони «володарюють» час храмових свят; тут також височіють жертovníки меру – пагоди з ярусованими дахами під покриттям з почорнілої рисової соломі (кількість ярусів варіюється від 3 по 11, в залежності від статусу божества), а також додаткові павільйони для молитов священників, зберігання ритуального знаряддя. Всі три двори розташовані на ступінчатих терасах, які підіймаються в напрямку до гори (каја).



**20. Марина Русяєва, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри ТІМ НАОМА**

Репрезентація танцю калатіскос у мистецтві Давньої Еллади 5–4 ст. до н. е.

Ключові слова: калатіскос, танець, класичне мистецтво Аттики, Боспор, Каллімах, вазопис, скульптура, коропластика, торевтика.

5–4 ст. до н. е. ознаменовані розквітом класичного мистецтва Аттики, а також багатьох локальних шкіл, у тому числі на Боспорі. У доповіді пропонується розглянути твори мистецтва з зображенням танцю калатіскос, що походять з багатьох куточків еллінської ойкумени, в дзеркалі сучасних дискусій про природу ритуальних давньоеллінських танців і, зокрема, калатіскос.

Термін «калатіскос» («калатіск») в 1866 р. вперше запропонував Л. Стефані, досліджуючи золоті пластини з кургану Велика Близниця на Тамані з зображеннями танцівниць, що прикрашали одяг жінки, яка пізніше була ідентифікована як жриця Деметри. Звернувши увагу на характерну форму головного убору, він визначив у терміні калатос («корзина») відповідну для нього назву. Цей термін дозволив Л. Стефані поєднати головний убір з назвою танцю, що побіжно згадується у Афінея та Юлія Поллука, як калатіскос (καλατίσκος), або «танець з маленьким кошиком» (Ath. XI.467f, XIV.629f; Poll. Onom. IV.105). Тому жіночі фігури, що представлені в стані руху, з головними уборами, подібними до кошика, в коротких до колін хітонах, зазвичай інтерпретуються як танцівниці-калатіскос.

Пізніше А. Фуртвенглер, вивчаючи зображення цього типу танцівниць на неонаттичних рельєфах та арретинській кераміці, визначив їх прототип у втраченому шедеврї Каллімаха «Лаконські танцівниці» («Saltantes Laconiae»), що згаданий, проте не описаний докладно Плінієм Старшим (Plin. HN XXXIV.92; Furtwängler 1893, 202–203). Тривалий час дослідники вважали калатіскос танцем, що виник у Спарті в контексті культу Аполлона Карнея, хоча А. Фуртвенглер утримався від визначення предмета скульптури Каллімаха як спартанських жінок.

Мета цього танцю досі невідома. На думку вчених, танці, які виконуються жінками в головному уборі типу калатос, пов'язані з культами Афіни, Діоніса, Аполлона, Артеміди, Деметри і, можливо, також з культом Афродіти. Його походження пов'язують з афінською художньою традицією кінця 5 ст. до н. е., коли зображення танцівниць-калатіскос під впливом афінських прототипів починають карбувати на реверсі статурів Абдери. Цей мотив танцю широко репрезентовано пізньокласичними творами скульптури (зокрема, рельєфами, що фланкують вхід до героону в Гельбаші, стелами з островів Хіос та Мелос, колосальною колоною

Аканта в Дельфах), численними теракотовими статуетками і рельєфами, ювелірними прикрасами, розписами на вазах. Ще більшою популярністю він користується у художників елліністичного періоду та Давнього Риму.

Перш за все, для визначення основних типів іконографії танцю калатіскос, а також можливих джерел натхнення художників, що працювали в 5–4 ст. до н. е. у доповіді представлено огляд основних артефактів, включаючи вироби з Північного Причорномор'я. Розглянуто особливості передачі головних уборів, костюмів, зачісок, прикрас. Особливу увагу приділено танцювальним рухам.

У доповіді розглянуто взаємозв'язок між твором і контекстом, для якого він призначався або, в якому був виявлений. Також проаналізовано багатопігурні композиції, в яких танцівниці-калатіскос поєднанні з виконавцями інших давньоеллініських ритуальних танців.



21. Олена Сом-Сердюкова, кандидат мистецтвознавства, доцент

Угорська національна галерея: музейний простір у часових кореляціях

Ключові слова: Угорська національна галерея, музейний простір, експозиція, візуальність, сучасність.

На високому березі Дунаю у центрі Будапешта розташована Угорська національна галерея. Її локація: Будаїська фортеця, Королівський палац. Хронологія будівництва: з 1749 року – велика реконструкція у стилі бароко за часів правління Марії Терезії; наприкінці 19 ст. за архітектурними планами Міклоша Ібля та Алайоша Хаусмана проведено розбудову у необароковому стилі; сильні ушкодження під час II світової війни; відновлення з 1960-х рр. під спеціальне призначення – Угорську національну галерею. Відкрито у 1975 р.

Колекція музею: 100 тисяч творів мистецтва від доби середньовіччя до 21 сторіччя. Експонати розташовуються за хронологічним принципом: від середньовіччя на першому поверсі до сучасного мистецтва у підкупольному просторі та навколо нього. Вестибюльна зала зустрічає відвідувачів величезним історичним полотном Гюли Бенцури «Звільнення Будаїської фортеці від османів у 1686» (1896). Картина є прикладом фіксації історії пензлем. Це правдиве дзеркало епохи, коли таким важливим був елемент національної ідентифікації.

Дефініції «національна галерея» та «національний елемент» мають складну еволюцію та варіативність тлумачень. Представлене у музеї чеське, словацьке, угорське та австрійське мистецтво доби середньовіччя, Ренесанс-

са, бароко, класицизму підводять до думки, що митець є інструментом часу, а не навпаки. (За Й. Бродським). Стильові ознаки творів прочитуються набагато чіткіше та виразніше ніж національні ознаки. Концепція національного мистецтва, у межах державних кордонів, не працює. Важливим контекстом саме для угорського мистецтва є пейзаж за вікном, тобто – Будапешт.

Проект «Нові часи» демонструє візуальне національне мистецтво з 1896 р. до II світової війни, переосмислюючи впливи та культурні перехрестя Європи. Збірка творів після 1945 р. під назвою «Зміна кроку» знайомить відвідувачів з сучасними мистецькими практиками. Виставку, що включає мистецтво останніх сімдесяти років, об'єднує три головні аспекти: співіснування різних художніх напрямків, акцентування виставок, що формували мову мистецького вислову, залучення національних митців до загальних інтернаціональних тенденцій.

Архітектурно-експозиційним центром музею є його широкі сходи, які двічі розходяться овальними рукавами, об'єднуючи просторову композицію та тримаючи експозиційні акценти. Поєднання кольорового мармуру сходів з переважно темними стінами експозиційних залів та з променевим освітленням творів, сприймається як своєрідний контраст історичного та сучасного. Проте це є загальною європейською тенденцією, що проявилась на злами 1990–2000 рр. Виставковий простір тимчасових експозицій засвідчує широту дизайнерських рішень та високу культуру представлення мистецького матеріалу. Велику увагу приділено новітнім прийомам демонстрації класичного мистецтва.

Угорська національна галерея справляє враження досить динамічного організму, критерієм якості якого є, беззаперечно, кількість відвідувачів. Різноманітні музейно-педагогічні програми, карта «Друзі музею», яка трактується інтелектуальною пропозицією музею, створюють плідне поле для розвитку у такій консервативній інституції як музей. Часові кореляції в Угорській національній галереї – відбуваються.



22. Ке Сунь, аспірант кафедри ТИИ НАИИА
(науч. руков. О. В. Ковальчук)

Обнаженная натура в живописи Китая 20 века

Ключевые слова: обнаженная натура, европейские традиции, исконная китайская культура.

В истории создания картин с обнаженной натурой в Китае есть три периода. Первый период – это начало 20 в. и до 1949 г. В это время китайские художники ездили обучаться работе с обнаженной натурой в

Японію і Європу. Вони починають використовувати обнаженну натуру і в своєму творчестві. Наприклад, художники Лі Шутон (1880–1942), Сю Бейхон (1895–1953) і Лю Хайсу (1896–1994). Останній був создателем академії і виділив час для живопису обнаженої натури. Вони зробили виставку по цій темі, але публіка зустріла її насторожено, не прийнявши цього мистецтва. У другому періоді (1949–1979) Китай вивчає мистецтво Радянського Союзу. Радянських педагогів почали запрошувати в Китай для навчання місцевих студентів роботі з обнаженою натурою. Але китайські художники, отримавши основи академічних знань, не могли використовувати в своїх картинах сюжети, пов'язані з оголеною натурою. Вона могла служити тільки навчальним цілям. Третій період (1979 – кінець 20 в.) – після Культурної революції. Мистецтво в Китаї знову отримало статус свободи творчості. У міжнародному аеропорту була написана фреска з використанням оголеної натури. У 1988 р. відкрили виставку «Ню» в художественному музеї Пекіна. Вона також закріпила право художника на свободу вибору в творчестві. Багато художників починають активно використовувати тему оголеної натури. Але в Китаї народ по-прежнему не розумів цього мистецтва, і роботи з фігурами оголених не продавалися.

Традиція писати оголене тіло прийшла в Китай з Європи і стала дуже важливою для розвитку китайського мистецтва. І все-таки, за моєму глибокому переконанню, настало час творчого переосмислення європейського спадку і звернення до початкових цінностей китайської культури.



**23. Лю Фань, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ
(наук. керів. Л. Д. Соколюк)**

Особливості розвитку китайського олійного пейзажу

Ключові слова: китайський олійний пейзаж, національна культура, пленер.

Китайський олійний пейзаж 20 ст. набув національної своєрідності, розвиваючи традиції давнього Сходу і синтезуючи західні імпресіоністичні тенденції. З середини сторіччя в галузі намітилися масштабні зміни, пов'язані з політичними і соціальними процесами в Китаї. Художники у цей час організують пленерні поїздки, відвідуючи маленькі гірські поселення, що зберігали традиції національної культури. Найбільш відомі мистці цього напрямку – Лі Ке Дай, Фу Баоши, Чжу Хан, Лі Су та ін.

У 1950 – 1960-х рр. китайський олійний пейзаж ще залишається частиною пануючого жанру в китайському мистецтві – сюжетно-тематичної картини. Пленерні поїздки не здобули розповсюдження, але сприяли розширенню тематики пейзажних етюдів, збагаченню колористичних і технічних якостей. Після подальших реформ в суспільстві, протягом 1970-х рр., китайські художники все частіше об'єднувалися в групи для проведення пленерів. В цей час мистцями були вивчені особливості ландшафту прикордонних західних районів Китаю, а також місцевості проживання етнічних меншостей. Результатом пленерів стало відтворення національної природи, далеких від урбанізації маленьких поселень. Природа екзотичного острова Чжоучань, великі китайські гірські архіпелаги, рибацькі селища, дерев'яні млини і канали предстали перед глядачами на багатьох виставках.

На своєрідність жанру вплинув той факт, що більшість китайських мистців, вдосконалюючи олійну техніку живопису, ще вільно володіли національною технікою – живописом тушшю. Наочним прикладом є творчість Ву Гуаньчжуна, який виконував схожі натурні мотиви відразу у двох техніках. Таким чином, просторова структура, лінеарність і краса образотворення традиційного китайського живопису тушшю збагатила олійний живопис.



**24. Джуанюй Цю, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ
(наук. керів. М. М. Ковальова)**

Реалістична сюжетно-тематична картина в китайському живопису 20 століття

Ключові слова: сюжетно-тематична картина, реалізм, китайський живопис.

Особливі історичні події, висока якість художньої освіти, а також загальна орієнтація цінностей в контексті розвитку національної культури підняли китайську школу реалістичного живопису на світовий рівень. Реалізм – одне з масштабніших явищ художньої культури. З першої третини 20 ст. він стає важливою ланкою китайського живопису.

Реалістичність в сюжетно-тематичній картині базується на глибокому проникненню в соціальні і психологічні аспекти розвитку суспільства, його естетичних вподобань. Експресивна сила реалістичного китайського живопису будується на спостереженнях природи і життя людини. Особливостями китайської сюжетно-тематичної картини є відмова від пасивного копіювання і детального трактування сюжету з

включенням символічно-алегорічних підтекстів. Ретельно вивчаючи, теорію живопису, закони природи, анатомію і перспективу, китайські мистці демонструють свій естетичний досвід, підґрунтям якого є багатовікові національні культурні традиції.

Характерні риси китайського реалізму – типізація фактів дійсності, показ протиріч і розвитку життя, прагнення показати сутність явищ без обмежень сюжетів, які обов'язково мали моральний підтекст і виховний вплив. Улюблені теми для китайських художників-реалістів – це сцени сільського і міського життя, побут робітничого класу, втілення образу «героя», звернення до гостросоціальних тем. В китайських сюжетно-тематичних композиціях другої половини 20 ст. простежуються певна свобода інтерпретації, властива культурі постмодерну і мистецтву пострадянського простору.



**25. Ген Чжижун, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ
(наук. керів. М. М. Ковальова)**

Тенденції розвитку жіночого портрету в сучасному китайському живописі

Ключові слова: Китай, живопис, жіночий портрет, сучасний реалізм.

Образ жінки в китайському реалістичному живописі кінця 20 – початку 21 ст. змінювався у відповідь на грандіозні історичні трансформації китайського суспільства, а також на виклики загальносвітового масштабу, де китайські митці шукали свій шлях через засвоєння західного досвіду. Образотворче мистецтво постмаоїстського Китаю розвивалося через розширення жанрово-тематичного репертуару, запозичення художніх прототипів західного мистецтва, його прийомів, цитаций та тенденцій. Жанр жіночого портрету наочно демонстрував різноманітні естетичні та формальні пошуки у китайському мистецтві та водночас – нові соціальні та культурні моделі жіночого життя. Для китайського суспільства метаморфози образу жінки в мистецтві стали віддзеркаленням стрімких змін, яких зазнав її статус під впливом фемінізму та гендеру, що трансформувало класичний ідеал жіночої краси, надавши йому нові мистецькі форми у межах сучасного реалізму.

Саме до цього напрямку звертається більшість митців різних генерацій: Ян Фейюн, Чжу Чунлін, Сю Маньяо, Лі Гуйчжун, Ван Ідун, Лен Цзюнь, Лю Цзяньцзюнь, Цзян Хуан, Пітер Чан та ін., які через жіночий портрет намагаються сформувати свій авторський стиль та образну мову. Прихильність до реалістичного напрямку з боку багатьох з них

обертається на слідування естетиці та методу фотореалізму, до якого китайське мистецтво протягом століть спрямовувала традиція китайського стилю гун-бі («ретельного письма»). В цих творах портрети жінок осмислюються як спостереження жіночого єства через її зовнішню усамітненість та бездіяльність, увагу на внутрішньому стані почуттів та переживань, відображення магнетичної краси та досконалості у миттєвості життєвих проявів. Це жіночі статуарні репрезентації, «репортажні» формати, ракурси споглядальності та вуайеризму, пропущені через призму постмодернізму.



26. Ирина Швец, кандидат биологических наук, старший преподаватель кафедры дизайна и технологий КНУКиИ

Современный взгляд на минанкари – древнее ювелирное искусство Грузии

Ключевые слова: искусство, техника минанкари, перегородчатая эмаль.

Минанкари – знаменитая ювелирная техника грузинской перегородчатой эмали, которая, согласно литературным источникам, насчитывает не меньше 1200 лет существования на территории Грузии. Необычайной красоты ювелирные изделия в технике минанкари уже на протяжении многих веков славятся своим колоритом и неиссякаемой энергией мастеров, являются удивительным симбиозом грузинских, европейских и восточных традиций, восхищают тонкостью работы и невероятными цветовыми решениями.

Сегодня в Грузии есть множество частных мастеров, изготавливающих украшения и религиозные атрибуты в технике минанкари, которая остается весьма трудозатратной и сложной, не поддающейся механизации. Создаются изделия по методу, который не меняется уже более двенадцати столетий. Также остаётся неизменным старинный рецепт клея на основе кожурь айвы для крепления перегородок к металлической основе. Современные эмалевые краски крайне разнообразны в своей палитре, насчитывая множество оттенков. Они, в большинстве случаев, закупаются за границей.

Выполнить изделия в технике минанкари можно только вручную, поэтому каждая вещь индивидуальна, а у каждого мастера свой почерк. Невозможно не отметить, что грузинская эмаль всегда отличалась своими традиционными, красочными орнаментами с использованием таких цветов как болотный и винный, оттенков зеленого и красного.

Важно отметить, что в 21 в. искусство минанкари продолжает активно развиваться, привлекая широкое общественное внимание. Появляется большое количество мастеров, которые продолжают это благородное дело, а грузинская эмаль становится крайне популярной и признанной во всем мире.



27. Лай Юэгэ, аспирант кафедры изобразительного искусства ЮНПУ им. К. Д. Ушинского (науч. руководитель О. А. Тарасенко)

Метафора божества-цветка в скульптуре «Бодхисаттва Гуаньинь с лотосом» и композиции М. А. Врубеля «Ангел с кадилом и свечой»

Ключевые слова: скульптура, Гуаньинь, лотос, цветок, метафора.

В основе пластического художественного образа шедевра китайской скульптуры из позолоченной бронзы «Бодхисаттва Гуаньинь с лотосом» (512, Эрмитаж) – форма лотоса. Мы узнаём Гуаньинь по бутону нераспустившегося цветка на длинном стебле, который она держит в правой руке. Бутон лотоса может восприниматься как возможность ухода от сансары, созидательные силы и новое рождение, для принявшего буддизм человека. Поскольку бодхисаттва отказался от личной нирваны для спасения других, лотос является также символом сострадания. Голову Гуань-инь окружает «нимб» в виде раскрытого цветка лотоса. Головной убор напоминает лепестки. Раскрытый лотос – знак расцвета, проявления высших духовных сил. В буддизме ваджраяны раскрытый лотос является знаком мудрости, истинной реальности. Фигуру в целом окружает мандорла в виде лепестка лотоса. (Подобное проявление духовной энергии можно видеть в христианском искусстве в изображениях Девы Марии и Христа). Гуань-инь изображена стоящей на перевёрнутом цветке лотоса, что указывает на божественное происхождение. В маленькой скульптуре (высота – 17, 5 см) «Бодхисаттва Гуаньинь с лотосом» сохранены качества монументального искусства благодаря ясной символике и точной, символической отработанной форме. Фигура изображена в единой стилистике с цветком. Пластика руки, держащей бутон лотоса на длинном стебле, родственна растению, как и вся фигура. Мягкие складки одежды также напоминают лотос. Нижние концы одежды в виде опущенный вниз лепестков уравновешивают устремленный ввысь лепесток фона-ауры. Линейная графика пламенеющего духовного фона напоминает раскрытые в бесконечность лепестки лотоса и находится в единстве с облачением

бодхисатвы. Сравнивая изображение бодхисатвы с композицией «Ангел с кадилом и свечой» (1887) М. Врубеля можно заметить родство стилистики Китая с органикой европейского модерна.

Для изображения божества в искусстве Китая свойственно его уподобление цветку или дереву. Природный характер трактовки соответствует учению буддизма о постоянной трансформации человека. Для европейского искусства базисом является греческая классика, которой свойственна архитектуроника, определённая положение тела в пространстве, законченность.



28. Олена Якимова, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри монументального живопису ЛНАМ

Художньо-естетичні особливості формотворення монументів Балканського регіону другої половини 20 ст.

Ключові слова: монумент, комуністична Югославія, монументальна форма, традиція, культурно-мистецькі парадигма.

У контексті сучасного розуміння терміну «монумент» та його художньої форми дане поняття сформувалося у першій половині 20 ст., а саме після завершення Першої світової війни, коли виникла потреба увіковічити героїв даної катастрофи, що вперше стосувалася усіх континентів, а також означити місця масових поховань. Художня форма монументу विकристалізувалася на засадах розуміння монументального у мистецтві та була зумовлена бажанням урочисто, героїчно та із значною часткою пафосу продемонструвати силу та міць переможців. Водночас Перша світова війна, як пізніше і Друга, зафіксували за монументом, зокрема військовим, ще одну важливу ознаку перемоги. Це територіальні зміни, які завжди супроводжували завершення будь-якої війни, та можливості, які виникають для певних націй, що прагнули самоідентифікації й відновлення національної держави.

Однією з країн, що утворилася після розпаду Австро-Угорської імперії по завершенню Першої світової війни стало потужне королівство на території Балканського півострова, що після Другої світової змінило форму правління та було перетворене на соціалістичну федеративну республіку Югославія.

Таким чином, комуністичні засади та відповідні методи творення наближують культурно-мистецькі парадигми, що панували на терито-

Секція 3. Класичне і сучасне мистецтво Заходу та Сходу

рії радянської України та комуністичної Югославії. Водночас близькість Заходу та більш ліберальна позиція влади спричинили той факт, що монументи колишньої Югославії не фокусувались лише на фігуративних композиціях, а оперували більш абстрагованими асоціативними формами. Водночас виразність таких композицій значно збільшувалась за рахунок великих, подекуди грандіозних, розмірів та відповідних задуму образів. Також варто звернути увагу на той факт, що при створенні проєктів монументів митці не відмовлялися від ідей футуризму, конструктивізму тощо, тобто певним чином зберігалася безперервність мистецької традиції.



	Зміст:	
Вступне слово.....		5
Секція 1. Проблеми вивчення українського мистецтва від давнини до 19 ст.....		8
Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 ст. до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти		56
Секція 3. Класичне і сучасне мистецтво Заходу та Сходу		162

Шості Платонівські читання. До сторіччя НАОМА

Тези доповідей Міжнародної наукової конференції.

Київ. 2019

Координатор проекту, упорядник тексту:
кандидат мистецтвознавства Л.О. Лисенко
Редагування О.М. Харченко
Макетування І.М. Дудник

Підписано до друку: Формат: 60x84 1/16 Папір

Друк офсетний. Наклад 200 пр.

Надруковано в