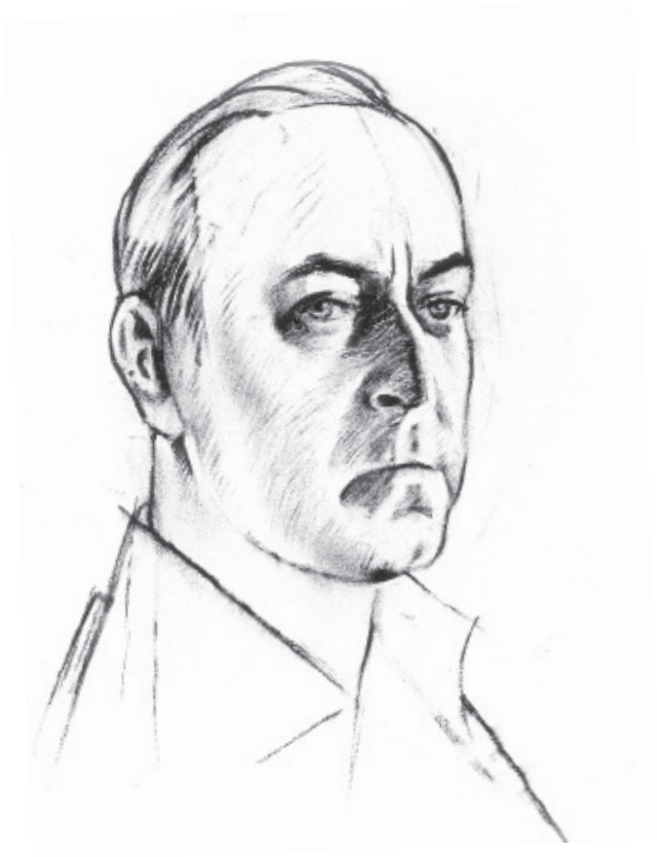


Платонівські читання

2021

Міністерство культури України
Національна академія образотворчого мистецтва
і архітектури



Платона Білецького

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

Дев'яті
Платонівські
ЧИТАННЯ

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА
ПЛАТОНА БІЛЕЦЬКОГО
(1922–1998)

Тези доповідей
Міжнародної наукової
конференції

Київ
2021

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

Керівник проекту
кандидат мистецтвознавства Л.О. Лисенко

Дев'яті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ: ФОП О.Лопатіна, 2021.. – 224 с.: іл.

ISBN 978-617-7533-88-6

Д76 Матеріали Дев'ятих Платонівських читань, що відбулися онлайн 20 листопада 2021 року в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Проблематика читань охоплює історію образотворчого мистецтва і архітектури України від давнини до сьогодення, а також Сходу і Заходу; методику викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах, інструментарій мистецтвознавця, проблеми сучасної художньої освіти. Учасниками читань були викладачі, співробітники, аспіранти, здобувачі, студенти НАОМА, викладачі, аспіранти, студенти, мистецтвознавці, наукові співробітники, реставратори з художніх, педагогічних і музичних ВУЗів, національних університетів, науково-дослідних інститутів, художніх музеїв, заповідників, наукових бібліотек України, навчальних закладів Угорщини, Італії, Китаю.

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

ISBN 978-617-7533-88-6

Вступне слово

Дев'яті Платонівські Читання відбулися в онлайн-форматі 20 листопада 2021 року, під час епідемії COVID-19, котра здавалася тоді найбільшою загрозою. Конференція збрала більш, ніж 150 учасників із усіх регіонів України та суттєво розширила свою міжнародну географію. Адже до Читань долучились навчальні заклади Угорщини, Італії та Китаю. Серед учасників читань – викладачі, аспіранти та студенти українських вишів, співробітники науково-дослідних інститутів, музеїв, заповідників, наукових бібліотек України.

Платонівські Читання були започатковані як платформа для обміну думками щодо широкого діапазону мистецтвознавчих і реставраційних питань. Платон Олександрович Білецький, видатний мистецтвознавець, науковець і викладач НАОМА, чие ім'я носить конференція, вирізнявся саме таким, всеосяжним культурологічним і мистецтвознавчим баченням – від українського традиційного мистецтва до мистецтва Далекого Сходу. Тож проблематика Читань, як і раніше, охопила історію образотворчого мистецтва та архітектури України, Сходу і Заходу, методику викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах, проблеми сучасної художньої освіти та питання збереження і реставрації творів мистецтва. Із року в рік зростає інтерес до практичних питань менеджменту мистецтва – сучасного колекціонування, галерейної та аукціонної практики, документального супроводу.

Традиційно конференція присвячується подіям та особистостям, пов'язаним із кафедрою історії та теорії мистецтва НАОМА. Дев'яті Платонівські Читання мали бути присвячені Анні Володимирівні Заваровій, педагогу, мистецтвознавцю, блискучому інтелектуалу і дуже скромній людині. Утім, водночас стали Читаннями пам'яті Людмили Олександрівни Лисенко, нашої колеги, викладача кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА і постійного керівника конференції. Її зусиллями Платонівські Читання перетворилися на потужний науковий «зріз» сучасного мистецтвознавчого дискурсу в Україні. Участь студентів і аспірантів у конференції оприявнює багатоманітний спектр дослідницьких інтересів молодих науковців, а широкий вибір тем дозволяє залучити потужні наукові сили з різних регіонів України. Проте найголовніше – той дух доброзичливості та професійної єдності, котрий, без перебільшення, був притаманний Читанням усі ці роки, і який щосили підтримувала Людмила Олександрівна.

Отже, ми вирішили виокремити розділ зі спогадами про Анну Володимирівну і Людмилу Олександрівну, котрі лише частково були озвучені в межах конференції.

Ця збірка виходить друком і в електронному форматі вже під час війни. Війни, котру ми навіть уявити не могли в листопаді 2021 року. Зараз, як ніколи, розуміємо важливість збереження та дослідження нашої культури і важливість її гідної наукової презентації у світі.

Тримаємо культурний фронт. Наближаємо Перемогу! Вдячні всім, хто обороняє і працює.

Із впевненістю у майбутньому запрошуємо до участі у Платонівських читаннях 2022 року.

Організаційний комітет конференції



*Людмила Семенівна Міляєва,
доктор мистецтвознавства, професор НАОМА*

Пам'яті Анни Володимирівни Заварової

Коли після закінчення середньої школи, Анна Володимирівна прийшла до ФТІМ студенткою і всіх вразила своїми здібностями: крім виняткової пам'яті, що нерідко трапляється у студентів, вона мала ще розум. Заварова скоротила термін навчання і завчасно закінчила інститут. Майже одночасно з нею вчився Вадим Михайлович Клеваєв, він також відзначався подібними талантами. Однак, не ця риса зробила Анну Володимирівну неповторною індивідуальністю – перш за все, вона була максималісткою: і в вимогах до себе, і до оточення. Ніяких компромісів. Завжди незалежна, завжди мала свою точку зору. Виросла вона в інтелігентній родині: батько – інженер, мати – видатний лікар, занурена в свою професію. Гуманітарну освіту Заварова отримала сама, знання зі світової культури, літератури, мистецтва здобула самотужки.

В молоді роки її поглинув російський футуризм і особливо вона полюбила поета Велемира Хлебнікова. Зібрала про нього багато унікальних матеріалів. Саме тут й визначився її характер: якось мати звернула увагу, що дочка зникла о 5-ій ранку та о 8-ій поверталася. Пізніше з'ясувалося – вона працювала двірником, щоб заробити гроші і купити «ізбу» Хлебнікова в Санталово, новгородської губернії, в якій він помер (відомий малюнок Петра Митурича «Хлебніков у домовині»). Вона купила ту «ізбу» і розповіла мені, що оточене те поселення старообрядцями, які ставилися до неї вороже: найжджає час від часу якась жіночка, нічого не робить...

Після закінчення аспірантури в Академії мистецтв СРСР Заварова захистила дисертацію (керівник відомий теоретик мистецтва М. М. Волков), повернулася до Києва і стала викладачем нашої кафедри, вона була наймолодшим її членом. Їй пощастило – кафедру очолював Петро Іванович Говдя, викладачами були: П.О. Білецький, Л.М. Сак, Л. В. Владич, також працювали Д. М. Колеснікова, О. М. Говдя і я. При тому, що члени кафедри були різними людьми, в принципових питаннях ми були одностайними, внаслідок чого навіть така одіозна фігура, гроза інституту завкафедрою марксизму Б. Борцов, який вважав себе ідеологом, не міг вплинути на нашу кафедру. Кожні два тижні він збирав в актовому залі студентів і викладачів, щоб доповідати про «єдиноборство двох систем». Всім давав зрозуміти, що чистий і непорочний – це тільки він, а ми всі – потенційні вороги. Разом з тим, Борцов, цей «праведник», коли на факультеті вчився його син, ледачий та байдужий, ходив до викладачів з матрикулом свого сина, щоб вони заочно ставили оцінки, і тут Аня показала свій характер: вона йому відмовила (до мене він не наважився звернутися).

Для того, щоб зрозуміти шкалу цінностей Анни Володимирівни, треба згадати її друзів (це ті, про яких я знаю). Один з них – відомий київський психіатр, дисидент, правозахисник, політ'язень Семен Глузман та його дружина. А.В. Заварова кілька разів їздила до Надії Яківни Мандельштам, яка їй подарувала свої спогади (Самвидав), тоді заборонені. При обшуку КДБісти вилучили їх, після 1991 року Анна Володимирівна клопотала про їх повернення, мені скаржилася, що не може цього добитися. Не знаю, чи вдалося.

А ще – відомий у всьому світі український композитор В. Сильвестров, людина з бездоганною репутацією. Я познайомила її зі своїми друзями, з таким самим максималістом, але в іншій галузі, Валентином Дзюбенком, фізиком-оптиком. Спочатку він вивчав Арктику, згодом Антарктиду; тричі був в Антарктиді, останнього разу пройшов санний шлях до нового місця, де взагалі ще не було людей. Його дружина Наталка Петрова як журналістка, певного дня приїхала в бухту Тіксі, на морі Лаптевих, де він очолював полярну станцію. Вони закохалися. Дзюбенко покидав дружину (яку вважав своєю королевою) із сином на півроку заради своїх досліджень. Наталка Петрова на той час писала сценарії для Української студії науково-популярних фільмів, чи не найкращої тоді в СРСР. Вони були одностатеві і заприятелювали, написали разом сценарій, за ним на студії знято фільм «Врубель у Києві». Передчасна смерть Наталки, а згодом й Валентина, переживали ми з чоловіком і Аня.

На нашій кафедрі Заварова з особливою ніжністю відносилася до Людмили Григорівни Владової (Мілочка). Із захватом говорила про те, як вона гарно виглядає, з яким смаком одягається. Сама Анна Володимирівна одягалася дуже просто: штани, щось подібне до джинсів, відповідно – сорочки і куртка, тільки на захист дипломів одягала шовкову сукню. Мілочка запрошувалась до неї на всі родинні свята. Я ніколи там не була, Анна Володимирівна заходила до нас з чоловіком, певного разу ми втроях просиділи до п'ятої ранку. Бувала вона і в моїй компанії, яка збиралася на вул. Круглоуніверситетська, 14, у надзвичайно цікавої людини – Ірини Дмитрівни Авдієвої. Ірина Дмитрівна була корінною киянкою, в молоді роки вчилася в приватній студії Костянтина Єлеви, виступала на сцені в театрі Л. Курбаса, доки театр «Березіль» знаходився в Києві, і пізніше не втрачала зв'язків з Валентиною Чистяковою – дружиною Л. Курбаса, товаришувала вона і з Амвросієм Бучмою. На той час Ірина Дмитрівна заробляла оформительською працею. Попри перенесені в житті драматичні події, вона не втратила здібності тішитися життям, мала гострий розум та почуття гумору. Хто тільки не заходив до Ірини Дмитрівни: і Сергій Параджанов, режисер та художник, і математик-дисидент Іван Плющ.

Анна Володимирівна обожавала свою дочку Надію, виховувала з неї освічену людину. Недарма вона надала їй таке ім'я. Якось на перерві чоло-

віки розмовляли про футбольний матч, який щойно відбувся в Києві (тоді у нас в команді грав легендарний В. Лобановський). Мене здивувало, коли в цій розмові разом з чоловіками взяла участь і Заварова. Вона зналася навіть на всіх нюансах гри, знала імена всіх футболістів. З'ясувалося, що Надя цікавиться футболом, і тому мати мала бути на висоті.

Після захисту дисертації, як мистецтвознавець Анна Володимирівна написала порівняно мало. Продовжувала цікавитися ілюстрацією дитячої книжки. Пригадую її дуже гарну статтю про образ дитини в мистецтві. Бог її наділив літературним талантом, в тексті ніколи не було пустих речень. І тут вона також виявила себе максималісткою. Ще в студентські роки вона захопилася творчістю Григорія Гавриленка. Потім, коли познайомилася з ним особисто, була вражена Гавриленком-людиною, яка живе своїм життям, поза соціумом, що тоді було дуже важко. Він існував за своїми моральними та естетичними принципами, і тоді Анна Володимирівна стала розуміти глибше і творчість Гавриленка. Його рання несподівана смерть стала трагедією для таких його друзів як Ю. Якутович, О. Данченко і, природно, для Заварової. Вона начебто наклала на себе місію – робити все, щоб ім'я художника не забулося, присвятила йому чимало статей та доповідей.

У своїх доповідях і статтях Анна Володимирівна ніколи не повторювалася. Для мене досить несподіваною стала її стаття про російський художній ринок початку ХХ ст. Як завжди її відзначала не тільки оригінальність і наведення конкретних фактів, але й те, з якою скрупульозністю вона вивчала цей матеріал.

Проте, безумовно, її стихією стала викладацька робота. Лекції Заварової відзначалися ідеальною мовою, вражала структурованість побудови, майже математична логіка викладу матеріалу. Вона вперше на ФТІМ стала читати курс аналізу творів. Завдяки їй, його введено з тих часів до навчального плану. Інколи, деякі викладачі, при проведенні аналізу пам'ятки, з неї робили щось подібне до її анатомічного розгляду, Заварова завжди, перш за все, надавала студентам можливість зрозуміти в чому естетична цінність твору, а в чому індивідуальність почерку автора.

Нещодавно мистецтвознавець і реставратор Оксана Садова згадувала, як під час її навчання, в перерві між лекціями, вона спілкувалася на рівних з Анною Володимирівною, яка одночасно палила і розмовляла про побутові речі. Однак, студенти бачили зовсім іншу людину, коли вона заходила до аудиторії. Оксана тремтіла, але не тому, що Анна Володимирівна відзначалася суворістю. Розум, світогляд, ерудицію Заварової відчували всі, але студенти побоювалися, що вона їх спитає, а вони не зможуть відповісти таким чином, щоб не було соромно.

Якось Анна Володимирівна мені хвалилася, що купила собі хату під Миргородом, як тішитися від того, як там добре і які там цікаві люди. Не-

сподівано вдарив грім – інфаркт. Семен Глузман та його дружина організували лікування в Миргородській районній лікарні. Нею там так опікувалися, і так старанно лікували, як навряд чи це могли б зробити в Києві. Жодна київська лікарня не зробила би стільки для неї як ця районна лікарня, завдяки Глузманам.

Заварова займалася ще й благодійною діяльністю в спецлікарні для психічнохворих дітей, хроніків, і тут також шкала максималізму. Такі діти живуть в таких лікарнях, поза родинами, Анна Володимирівна організувала для них гурток малювання. Діти охоче малювали, вона влаштовувала виставки їхніх творів (навіть в музеї), в одноманітному існуванні дітей з'являвся промінь світла. Лікарі звикають до страждання дітей, але скільки ж це потребувало нервових сил від Анни Володимирівни...

Наче грім відгримів, але не надовго. Через деякий час – важкий інфаркт. Рятував проф. А. В. Руденко, який зробив складну порожнинну операцію, Анні Володимирівні це вдалося нелегко, вона перенесла багато фізичних страждань. Проф. А. В. Руденко – майстер своєї справи, врятував Анну Володимирівну. Ми нарешті перевели дихання. Дамоклів меч здавався вже не висів... Заварова повернулася до роботи, але раптом за являє на кафедрі: «Я важко хвора, мені залишилося жити три місяці». Ми звернулися до колеги – Зої Анатоліївни Чегусової, її батько зоставив учнів, відданих своїй професії лікарів, і вони переконали Анну Володимирівну лікуватися. Вона піддалася заради дочки: Надя писала дисертацію про кіно, і мати хотіла побачити ту дисертацію, готувалася допомогти їй. Вона якось з гордістю подарувала мені надруковану статтю її дочки про кінозірку Діну Дурбін.

Пережите важке лікування, однак воно не допомогло. Не можна забути як вона вже приречена прийшла на вечірку, яку раніш влаштовували студенти після захисту дипломів, і спокійно, без надриву, сказала їм теплі слова про їхню професію, про те, яке щастя її мати та займатися мистецтвом. Це було прощання і ми всі ледве стримували сльози. Смерть не змусила довго на себе чекати. Анна Володимирівна прожила життя за її власним сценарієм, вона заповіла, щоб на прощанні ніхто не казав жодного слова, щоб її обличчя було закрито, яку музику грати на останньому шляху, показала Наді кущ жасмину в ботанічному саду, під яким висипати її прах, щоб не було могили. Старша генерація викладачів кафедри і тоді середня (О. М. Говдя, Д. Колеснікова і я) ми приготували собі зміну: А.В. Заварова, В. М. Клеваєв, В.В. Джулай – різні люди, але всі винятково обдарування, блискучі викладачі. І всі могли бути і гордістю кафедри, і зразком для нової генерації, і всі передчасно померли. З цієї генерації лишилося лише Людмила Олександрівна Лисенко, яка самовіддано займається викладацької роботою, і тут зненацька звістка, в яку неможливо повірити: вже пройшло кілька днів, а я не можу того усвідомити...

Ольга Лагутенко

доктор мистецтвознавства, професор НАОМА

Цей світлий образ з нами. Штрихи.

Образ А. В. Заварової нами, студентами, сприймався цілісно і велично. Анна Володимирівна легко входила до аудиторії, віталася й відразу прямувала за високу кафедру, яка наче дозволяла їй відгородитися від плинного часу та вступити у свій вимір. Вишуканий мінімалізм в деталях її костюму не давав поживи оку розглядати якісь прикраси. Світлий сіро-блакитний светр підкреслював красу очей і срібло ранньої сивини в короткій стильній зачісці. Добірنا простота і ясність були природніми.

Коли ж Заварова починала читати лекцію, здавалося, ми всі ставали для неї тим живим, що слухає, затамувавши подих. Її погляд блукав там вдалині, де розкриваються потаємні істини, що чекали в художніх речах, у далеких й близьких епохах, в долях майстрів. Це було перетворення знайомого нам в невідоме, незнаного – у таке, що буде з нами назавжди.

Я пам'ятаю, як після «Аналізу пам'яток» вулиці, що збігали до Хрещатика, перетворювалися на брейгелівську композиційну воронку, а пагорби й дніпровські далі розгорталися пошаровою середньовічною перспективою. Відчувати взаємодію й тяжіння предметів та образів, безмовні співбесіди речей, заповненість порожнього простору ми вчилися на тому базовому курсі Анни Володимирівни Заварової.

І це була та закоханість у предмет, у вміння бачити й розуміти, у фах мистецтвознавчий, що стала для нас щасливою долею. Цим хотілось ділитися, розповідати друзям. «Ну вот, идёт твоя любимая Заварова», - так точно й ревно констатував мій однокурсник, нині відомий художник.

Після другого курсу з «Аналізом пам'яток» я попрохала Анну Володимирівну бути моїм науковим керівником, обрала, як виявилось, назавжди. Моя тема курсової викликала питання на кафедрі – про театралізацію портрета на межі XIX-XX століть, про вплив театралізації життя, артистичних кабаре і поезії символізму. Дозволили лише через підтримку Заварової, хоча навіть період цей викладався лише на останньому п'ятому курсі.

Мистецтво межі століть («у меня опять рубеж» - говорила вона на кафедрі з іронією) на лекціях, в аналітичному осмисленні Анни Володимирівни, ставило екзистенційні питання, у викладі звучав відгомін філософії та літератури, драматургії й музики часу.

В художніх явищах нею виявлявся більш широкий культурологічний контекст, в якому вже були присутніми ті заборонені радянською ідеологічною цензурою праці, що стануть виходити друком лише за доби пере-

будови. Вона їх знала з молодих літ, ними надихалася логіка її викладу, стримана й виразна емоційність її подачі лекційного матеріалу. Було навіть проблематично після лекції Анни Володимирівни повертатися до буденності, та висота ще тримала.

Коли ми вже закінчили навчання, після святкового випуску весь довгий вечір-ніч мені було до сліз сумно, що більше не буде тих зустрічей в інституті з Заваровою. На ранок побачила її перед кафедрою, у скляному холі, де не сховаєш настрою, й почула: «Ну что Вы, мы же все здесь, всегда рядом, мы в одном городе».

І ця присутність була значимою й відчутною. Коли перший рік після інституту я працювала в «Софії Київській», до мене звернулися з пропозицією подумати над тим, що можна організувати у приміщеннях заповідника «Стародавній Київ». Натхненно заявила – Музей сучасного мистецтва (на Подолі тоді, в середині 1980-х, закладався проект перебудови осередку Гончари-Кожум'яки). І в першу чергу прибігла до Анни Володимирівни – можна створити колекцію справжнього мистецтва, без офіціозу!

Вона тоді заперечила спокійно: «Ну что Вы, Олечка, будут всё те же имена, что и в Музее украинского искусства. Лучше помогите Светлане Ивановне Лимаревой разобрать работы в мастерской, провести обмер, составит каталог – там много работы».

Мене дивувала її мудрість, вміння бачити спокуси й загрози, при тому зберігати свою позицію і робити такі вагомні справи, що дозволяли поколінням студентів добре орієнтуватися – де біле і де чорне. Її струни душі тонко сприймали вібрації й відтінки, але у позиції життєвій безкомпромісність – кредо Заварової.

В тому її велика сила, й вона ж завдавала їй болю. Анна Володимирівна відчувала огиду до фарисейства, бачила, хто вміє «первым выбежать на разминированное поле». Але я ніколи не чула від неї приватних негативних висловлювань щодо колег, достатньо було її скептичного погляду. Якщо ж вона була з чимось незгодна, говорила відкрито.

Анна Володимирівна здавалася самодостатньою, сильною й строгою, але при тому її доброта була такою щирою, що поради від неї змінювали долю. З її благословення я поїхала з любимого рідного Києва після Чорнобиля («подумайте о здоровье, Вам детей рожать»), а за кілька років потому вона зателефонувала до Одеси: «У нас открылась аспирантура, приезжайте поступать».

Коли я поступила, Анна Володимирівна на один семестр передала мені свій курс «Мистецтва межі століть», бо вона отримала відпустку для підвищення кваліфікації. І я була здивована, коли побачила її на кафедрі схвильованою, перед моєю першою зустріччю зі студентами. Вона прийшла підтримати мене: «Я поговорю с курсом, они не хотят замены».

Я розчулено подякувала, але сказала, що розумію їх, я б теж не згодилася, що замість Заварової буде читати хтось інший. І попросила не заходити до студентів, все буде добре. Анна Володимирівна згодилася. Ця її довіра надихнула більше за слова. Ми були майже однолітками зі студентами, я їм вдячна за те спілкування. По закінченню випускового курсу значна частина тої групи студентів поступала до аспірантури.

Трагічно, що «Мистецтво межі століть» я знову отримала за волею Анни Володимирівни, вона сказала про це на кафедрі, коли прийшла попрощатися зі студентами і колегами, подякувати за подаровані їй останні роки. Зі світлою спокійною посмішкою.

В той день 21 червня 2011 року у «Мистецькому арсеналі» відкривалася виставка «Василь Єрмилов.1894-1968», де серед експонатів була авторська листівка з привітанням Єрмилова «для Ани».

У кожного з нас є свій образ Заварової. Її обожнювали, її побоювалися, хоча вона ніколи не «ламала» у студента усвідомлення власних здібностей, просто «було соромно не знати» (як вірно означила одна знана пані). Її насправді любили, і це проявилось, коли вона боролася з хворобою кілька останніх років, учні та друзі робили все можливе на підтримку, бо не хотіли відпускати.

Поруч з Анною Володимирівною завжди виникало відчуття вектору духовного й душевного зростання, усвідомлення того, що є довгий шлях, який тебе формує й надихає. При тому, абсолютно щирим було її зізнання: «Я люблю смотреть вослед моим ученикам, идущим дальше»...

З плином часу ми розуміємо, що особистість Анни Володимирівни Заварової стала для численних поколінь мистецтвознавців точкою відліку, початком і взірцем особистого професійного зростання, камертоном справжнього, стрижнем, що дарує відчуття надійної опори – і метою прагнень, майже недосяжною.



Данило Нікітін,
куратор колекції графіки Національного
художнього музею України.

Спогад про Ганну Заварову

У 2007 році я був куратором великої ретроспективи Григорія Гавриленка в НХМУ. Готував проект разом з родичами, братом Федором та племінником Дмитром, не забував при тому, що одним з найкращих знавців творчості Гавриленка є Ганна Заварова. Підготовка виставки вже добігала кінця і я зрештою наважився піти до Академії та персонально запросити свою бувшу викладачку на відкриття. Всі ми, студенти Заварової, знали «суворий стиль» професора – вона не любила панібратства, розхлябаності й беззмістовності у спілкуванні. Тому аудієнція з нею завжди вимагала моральної підготовки. Ми зустрілися в коридорі між корпусами, здається, друкованого запрошення не було, і я сказав Ганні Володимирівні, що ми чекаємо її на відкритті та просили б сказати слово. Я побачив по теплому погляду очей, як присмно це її зворушило. Ганна Володимирівна Заварова прийшла задалегідь, оглянула експозицію, звернула увагу та текст написаної мною експлікації. Її виступ був окрасою вернісажу – мудрий, світлий і ... короткий. Чи бачилися ми після того – не пригадую...

Справа ж у іншому. У своєму коротенькому есеї про Гавриленка я спробував самотужки осмислити його творчі прагнення, написав, між іншим, про «формулу» пейзажу в одному з програмних творів, «Пляж». Шкода, але Гавриленкові ніхто не присвятив ґрунтовного дослідження, ніхто не видав монографії, єдине, на що можна було опертися – це стаття Заварової у збірничку її мистецтвознавчих праць. І ця книжечка, позичена родичами Гавриленка, лежала у мене на столі. Але я не відкрив її, працюючи над своїм текстом, – іноді маєш таке специфічне побоювання, що глибока стороння думка може стати солодким полоном на твоєму власному шляху думок, зупинишся, підеш не своїм шляхом... Із досвідом це минуло, а тоді зіграло зі мною уявний недобрый жарт.

Після вернісажевої гарячки я поринув у згадану статтю Заварової і був уражений, коли прочитав про «пошук формули пейзажу» у численних студіях Гавриленка (цитую умовно, оскільки збірник статей потрапив тоді ж у добрі руки, але до мене так і не повернувся). З одного боку, я тішився тим, що наші думки про творчість видатного майстра зійшлися в буквальному термінологічному сенсі, а з іншого... Одразу ж пригадав постать Ганни Володимирівни, на виставці перед рамкою з текстом, у якому бувший студент

(а вона цінувала мої опуси !) не знайшов своїх власних слів, а може забракло й власної думки, щоб сказати про Григорія Гавриленка – яке розчарування!

Ось такий спогад про Ганну Володимирівну Заварову, мого викладача і, напевно, мого головного вчителя з фаху. У багатьох студентів Заварова читала курс «Аналіз пам'яток мистецтва», так би мовити, дисципліну серед дисциплін. Вона вчила нас уважно вдивлятися у картину і намагатися Бачити. Насамперед, те, як художник досягає тих чи інших ефектів через колір, композицію, пластику, тобто, розкладати працю мистця на «прийоми та засоби». Утім, аналіз не матиме значення, якщо він не перейде у синтез, – осмислене з'єднання помічених нами елементів та зв'язків у щось цілісне. Воно, це щось, звалося у курсі Заварової мистецьким сенсом (або художнім змістом) твору. Цей сенс розумівся як певна мета-інтерпретація авторського висловлення, як акт співтворчості між мистцем та знавцем мистецтва. Найвищою метою подібного акту з боку інтерпретатора було дати чим ширший контекст, винести твір за межі будь якої локальності – школи, епохи, стилю, спромогтися поставити конкретний витвір перед лицем вічності. Чи дужий ти підняти обраний твір так високо, чи витримає він такого випробування? Це радше не питання, а та найвища планка, що її ставила Заварова перед своїми студентами – хто візьме висоту?

Віднайти мистецький сенс твору – це, за великим рахунком, головне завдання мистецтвознавця, справа гідності, наше фахове кредо. Я щиро вдячний Ганні Заваровій за таке розуміння професії, а також за теплий та лагідний погляд.



Олена Гомирєва,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач ТІМ НАОМА

Спогади про Ганну Володимирівну Заварову

Згадуючи Ганну Володимирівну Заварову, у мене незмінно виникає асоціація з поняттям «шляху» в східній філософії. Вона плідно і самовіддано працювала за життя, але залишила невеликий опублікований доробок. Склалося враження, що шлях, сам процес роботи для неї були важливішим й захоплюючі, а результат не задовольняв її вимогливий інтелект.

Нашому курсу пощастило отримати з її рук знання з такого важливого для мистецтвознавця предмету як «Аналіз пам'яток мистецтва». Вона дала нам базові поняття, структуру, підхід до розгляду художнього твору. Вона виховувала погляд і принцип мислення, безпосередність і водночас глибину сприйняття. Ганна Володимирівна акцентувала увагу не лише на теоретичних знаннях з композиції, кольорознавства, але й на важливості особистого враження, яке має передувати аналізу твору, цінності чуттєвого сприйняття та індивідуальних асоціацій. Вона зберігала збалансовану пропорцію між професійним підходом і виявленням себе як індивіда. Саме в той час мене так захопив метод мистецтвознавчого аналізу, ті невичерпні можливості для дослідження, який він давав, що це стало моєю спеціалізацією. Отримавши можливість викладати цей предмет, я незмінно спираюсь на засвоєні від Ганни Володимирівни принципи, зберігаючи спадкоємність досвіду.

Нам, студентам другого курсу, Ганна Володимирівна здавалася людиною дуже суворою через її принциповий підхід до роботи, вимогливість і пряме висловлення думок. Я мала щастя поспілкуватися з нею більше, ніж мої однокурсники, оскільки Ганна Володимирівна була моїм керівником під час написання курсової роботи на третьому курсі. Кожного місяця протягом семестру я приходила до неї з частиною тексту. Вона була дуже уважним керівником, хоча вже сильно хворіла – в той же рік влітку її не стало. Кожна частина мого тексту детально вичитувалася й перекроювалася нею. Її самовідданість роботі вразила мене: коли перед захистом курсової роботи я надала повний завершений текст і Ганна Володимирівна знову його вчитала, то вона не змогла особисто зі мною зустрітися через погане самопочуття, але відповідально й терпляче півтори години телефоном коментувала мені кожне виправлення та пояснювала, чому так і як краще робити. Моїй вдячності не було меж!..

По завершенні тієї розмови вона надала своє резюме, яке я запам'ятала на все життя: «Я не можу сказати, що я задоволена результатом. Але я за-

доволена вашим прогресом». Це була лише наполовину похвала – стримана, вимоглива і така чесна; але що набагато важливіше – це був потужний стимул рухатись далі. Тому що саме мій рух, мій особистий ріст в процесі роботи вона відзначила. Шлях не менш важливий за пункт призначення. І це підштовхнуло працювати далі, щоб і результат колись наблизився до високого рівня, який Ганна Володимирівна ставила як перед іншими, так і перед самою собою. Тягнуся досі, бо цей процес розвитку нескінченний. Не дарма Ганна Володимирівна займалася саме аналізом – предметом невичерпним, який не має обмежень і кінця, а тому шлях в ньому не менш важливий, ніж результат.



Людмила Семенівна Міляєва,
доктор мистецтвознавства, професор НАОМА

Людмилі Олександрівні Лисенко

Дуже важко мені казати про Людмилу Олександрівну в минулому часі... Мимоволі приходять на пам'ять різні епізоди, адже я з нею знайома 50 років. Пригадую її дівчиною 18–19 років, студенткою 2 курсу ФТІМ, вже тоді склався її характер. На старенькому інститутському автобусі ми багато зі студентами мандрували по Україні. На цей раз наш маршрут – Овруч, куди ми їдемо натхненні лекцією Юрія Сергійовича Асєєва про церкву Василя, руїни якої досліджував Покришкін, а згодом відновив церкву архітектор Щусєв. Тоді ще не була реконструйована церква св. П'ятниці в Чернігові і тому Щусєв зробив помилкову реставрацію. Дорога дуже погана, їдемо поволі, хлопці пильнують у вікна, щоб часом не проїхати їдальню. Побачили її в містечку Черняхів, гурба весело вийшла з автобуса і нам одразу стали пропонувати місцеві жителі гриби і ягоди, адже це Полісся, тоді ще зовсім незаймана природа. В їдальні всі замовили горщик з м'ясом і з грибами, багато сміху, коли кожному замість горщика поставили чималий баняк. Дивлюся, Люсі немає. Виходжу з їдальні і бачу: сидить, як сирота на ґанку, жує сухий бутерброд, який взяла з дому. «Люся, ідіть обідати». «Ні», – каже вона, «я не маю часу, я вчу французькі слова». Так і не пообідала.

В Овручі вдалося зайти у церкву, всі з радістю побачили на підпружних арках залишки фресок, іконостас XVI ст. з Нередиці з Новгородона, розписи XX ст. серед яких роботи Петрова-Водкіна.

Стомлені, адже майже поночі, вертаємось додому. В автобусі всі поснули, в темряві горить одна маленька лампочка, поблизу водія. Під нею сидить Люся і вчить французькі слова.

На 3-му курсі писала у мене курсову роботу, присвячену гравіюрам Київського анфологіону 1619 р. Але згодом її інтереси були пов'язані зі скульптурою, мабуть тому сприяло те, що її улюблена бабуся Вацлава Мар'янівна була одружена з відомим скульптором Михайлом Григоровичем Лисенко і Люся в їхньому домі проводила чимало часу. Свою кандидатську дисертацію писала у Москві в Академії мистецтв СРСР, бо у нас аспірантура з'явилася порівняно недавно. Дисертація торкалася московського об'єднання скульпторів до якого входила Ніна Германівна Зеленська. І тут: опосередковано, перетнулися наші інтереси, бо з Ніною Германівною мене пов'язували роки знайомства і листування до самої її смерті. Після захисту Людмила Олександрівна повернулася до Києва і невдовзі стала викладачем кафедри. Вона одразу занурилася в свій курс історії мистецтва кінця XVIII – початку XX ст. Вона добре розуміла, що для читання курсу мала знати не тільки репродукції і книги і тому намагалася побачити все про що йшлося в курсі. Спочатку їздила до Ермітажу в Пітер і до Музею ім. Пушкіна в Москві. Коли з'явилася можливість їздити за кордон – їздила за кордон. Тому її лекції надихалися безпосередніми враженнями від оригіналів. Вона намагалася передати естетську насолоду від них, окрім того розуміла, що мистецтво це тільки шар культури і тому вимагала від студентів читання творів

художньої літератури, які співпадали б з часом створення мистецьких пам'яток.

Її любили студенти, але зовсім не за те, що вона начебто ставить гарні оцінки. Студенти шанували її за лекції і за чутливе до них відношення. Вона знала про їхні турботи, часто допомагала грошми, інколи навіть деякі у неї жили. Я пам'ятаю, як у неї жив дуже хворий студент.

Вважала за необхідне всіляко пропагувати творчість Михайла Григоровича Лисенка: організувала велетенську виставку творів його і його учнів у НХМУ, задля чого привезла багато скульптури з різних музеїв України. Мені важко уявити скільки треба було витратити нервів, щоб довести до Києва дуже важкі гіпсові скульптури, які в той же час були досить крихкими, адже згодом треба було все це і повернути. Людмила Олександрівна добилася в Міністерстві грошей і видала на них каталог цієї виставки. Весь час знаходилася в тісних стосунках з нашою кафедрою скульптури, писала статті про професорів і майже кожний рік про дипломні роботи студентів.

Людмила Олександрівна була гарним організатором, наприклад, ювілей нашої кафедри стала одним з організаторів ювілею нашої кафедри. Він складався з урочистої частини, наступного дня – з круглого столу, а день ювілею ще з концертом. На концерті вона передбачила класичну музику, українську народну музику, яку грали починаючи від сопілки і кінчаючи кобзою, і балету (танцювали навіть екзотичний індійський танець). Людмила Олександрівна дуже дбала про те, щоб не зникла пам'ять про наших кращих викладачів, присвятила статтю одному з наших чудових викладачів і знавців західного європейського мистецтва, досвідченому музейнику Людмилі Миколаївні Сак. Коли раптово помер Вадим Михайлович Клеваєв, вона зайнялася рятуванням його спадщини. Не йдеться про матеріальну – жив анахоретом, мова йде про духовну: бібліотека, колекція платівок музики композиторів різних століть і головне – рукописи. Віднайшла друзів Клеваєва, завдяки яким видала незакінчену ним повість про Караваджо, його чудові вірші, про які майже ніхто і не здогадувався, що вони існують і декілька, правда невдало, записаних його лекцій. У 50 років помер Віктор Васильович Джулай, прекрасний викладач і декан. Він написав підручник з античного мистецтва, але запізнився на конкурс і у родині лишився рукопис. Людмила Олександрівна з гордістю два роки тому представила надрукований нею, за підтримки родини, цей підручник. Колись у нас пройшли дві спорадичні конференції, присвячені Платону Олександровичу Білецькому, Людмила Олександрівна зробила ці конференції щорічними і дуже притримувалася дати Платонівських читань, яка співпадає з місяцем народження Платона Олександровича. Ці конференції стали її дітищем, вона не тільки їх організувала, але й видавала тези. Нинішню конференцію вона присвятила пам'яті Анни Володимирівни Заварової, бо в цьому році 10 роковин, коли її не стало. Попросила мене написати спогади про Анну Володимирівну, я написала, вчасно їй надіслала і просила її мені подзвонити, коли їх прочитає. Не подзвонила. Я почала хвилюватися, бо Людмила Олександрівна відзначалася і в цих питаннях дуже педантичною. І раптом звістка в яку важко повірити, я вже не кажу з нею змиритися. Я ніколи не зможу до цього звикнути...

Ганна Паньків,

*кандидат мистецтвознавства, старший викладач
Ізмаїльського державного гуманітарного університету*

Учитель, наставник, найкращий науковий керівник. Світлої пам'яті Людмили Олександрівни Лисенко

Важко писати і говорити про неї в минулому часі – ще не пройшов той час, що лікує, і біль ще гострий. Але є борг пам'яті ... Але пам'ять повертає...

Мені випало щастя бути аспіранткою у Людмили Олександрівни, під її керівництвом збирати і захищати дисертацію про художника В. Гегамяна. Захист теми «Творчість В. Гегамяна (1925–2000) в контексті взаємодії станкового та монументального мистецтва» відбувся в травні 2019 р.

Озираючись назад, розумію, яким багатством на все життя стала ця тривала робота під її керівництвом. Без її добровільної, безкорисливої та стовідсотково ефективною дружньої допомоги моя дисертація так і залишилася б стосом чернеток. Мені дісталася «повна чаша» її участі та підтримки, мудрості.

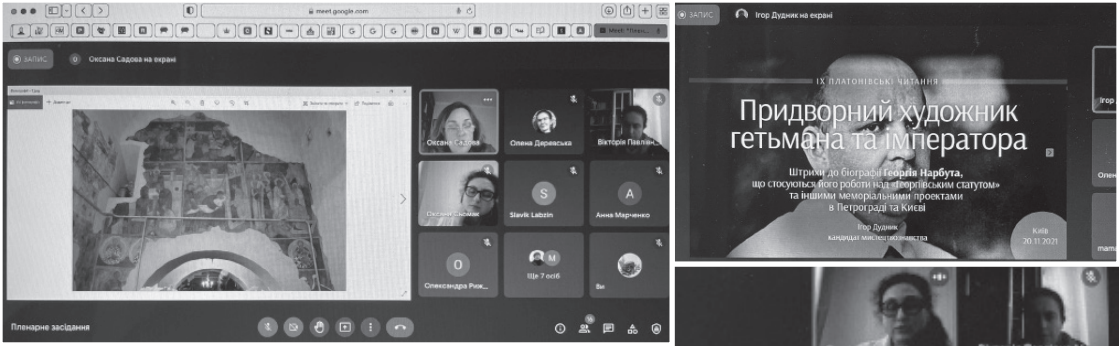
Вона щедро дарувала своє душевне тепло та увагу, привітно приймаючи у себе вдома аспірантку з далекого міста Ізмаїл. Допомога була надана у всьому. До Людмили Олександрівни можна було прийти з будь-якою життєвою та мистецтвознавчою проблемою, і її добра і мудра порада могла знадобитися потім ще у багатьох подібних ситуаціях. Ніколи і ні на що не скаржачись, навіть на нестачу часу, вона завжди знаходила час і душу для своїх учнів.

Наведу приклад лише одне висловлювання мого наукового керівника: «... Аня! Всі, хто брався за писання наукових текстів і досліджень робив це всупереч обставинам, що складаються. Не дозволяйте собі навіть думати про хворобу! Інакше загрузите в обставинах. Ваш Гегамян – герой. І вам доведеться наслідувати його надприклад. Бажаю вам мужності й волі. Чекаю на текст. З привітом, Л.А. ...».

Таким прикладом для мене були і Ви, люба Людмילו Олександрівно. Дякую за ці слова та безкомпромісне ставлення до роботи та професії! Як дякую і всім ВЧИТЕЛЯМ, які на своїх плечах несуть важку ношу «знань про мистецтво» у нелегкий для образотворчого мистецтва час.

Дякую Вам за ВСЕ! Дорога Людмילו Олександрівно! Вічна пам'ять.





Секція 1. Проблеми вивчення українського мистецтва від давнини до початку 20 ст.

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

Керівники: кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету теорії та історії мистецтва НАОМА Вікторія Павлівна Мазур, кандидат мистецтвознавства, завідувач навчальної лабораторії композиції кафедри живопису і композиції НАОМА Ганна Олексіївна Решетньова

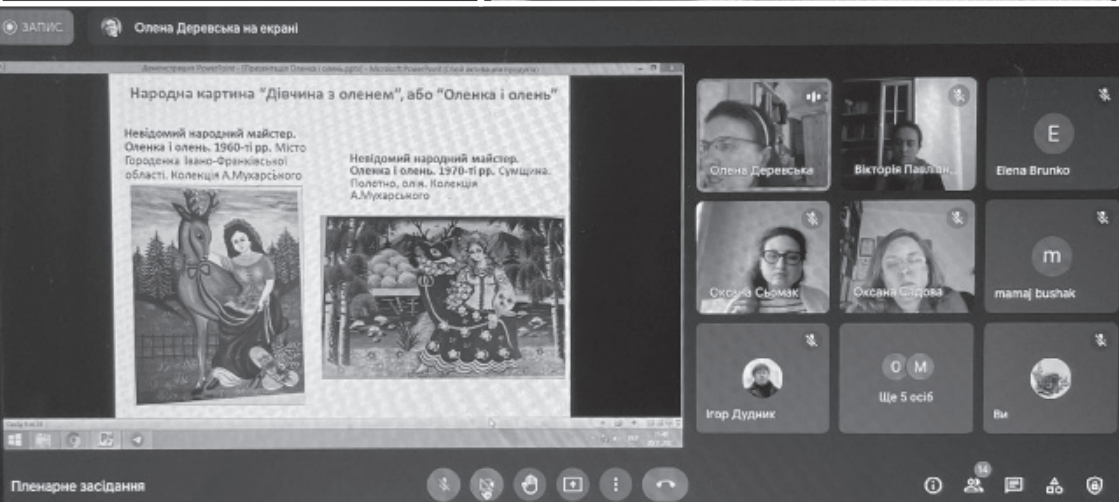
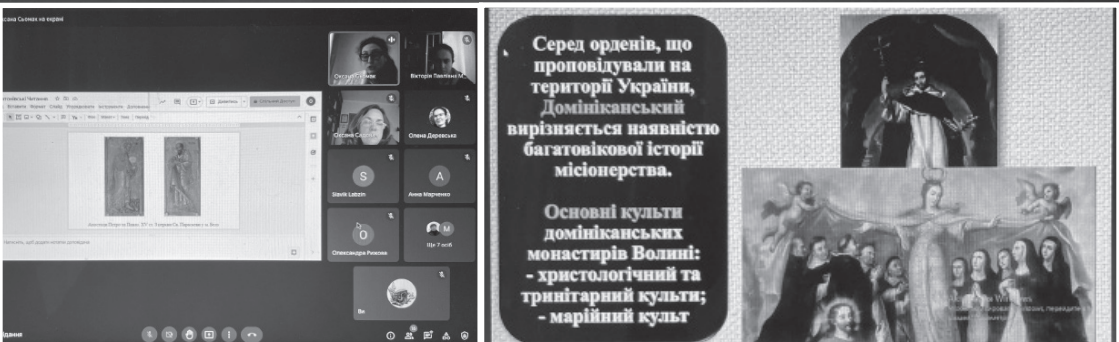
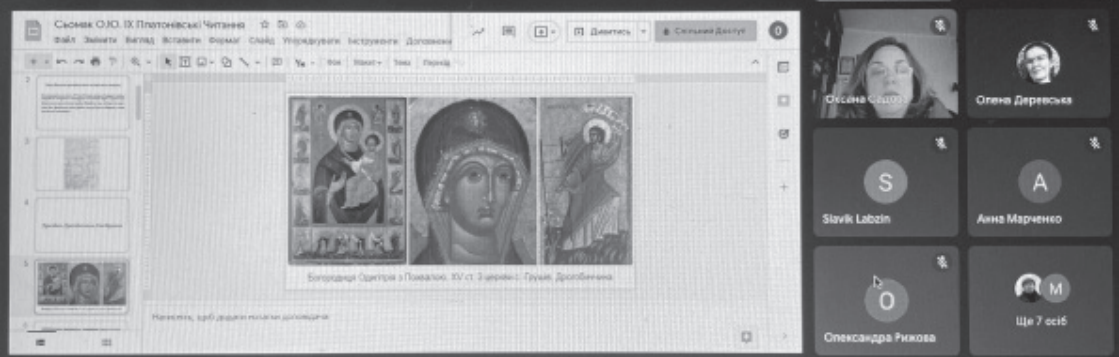
Авула Анастасія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. М. Р. Селівачов)

Зображення тернового вінця в іконографічних сюжетах «Пієта» та «Не ридай Мене, Мати»

Ключові слова: Ісус Христос, християнство, Страсті Господні, терновий вінець, Пасійні сцени.

Західноєвропейський сюжет «Пієта» поширюється в XIII–XVII ст. Це двофігурна композиція, де Богоматір тримає на колінах свого Сина після зняття з хреста. Трапляються твори, де Ісус у вінці з тернія або без нього. У період Відродження з'являються нові багатофігурні варіанти. Італійські майстри, які знайшли натхнення у візантійських зразках «Оплакувань», створили епітафійний сюжет «Мертвий Христос». У ньому бездиханне тіло Спасителя спочиває на мармуровій плиті (камені помозання) у білій драперії чи на ній. Іноді поруч присутні Богородиця, Марія Магдалина, мироносиці, апостол Іоанн, янголи. Христос зображується у тернії, інколи поруч лежать знаряддя страстей.

У мистецтві Німеччини, Богемії, Австрії з'являється особливий тип, так зване «Горизонтальне Оплакування». Тут тіло Христа лежить на колінах у Марії чи на землі на білому полотні. Кількість пристоячих варіюється. Терновий вінець може бути як на чолі Спасителя, так і на землі біля Нього. Аналогічні композиції з'являються й у французьких та італійських митців. У XV ст. у період інтернаціональної готики отримув розповсюдження композиція «Образ благочестя». В таких творах Христос представлений після смерті, ще не воскреслим, але з відкритими очима. Ісус зображується до поясу, так ніби встає із труни. Чоло його увінчане тернієм, а тіло має кровоточиві рани. Також Його підтримують янголи, Марія чи євангеліст Іоанн.



У східному християнстві виникає іконографічний тип «Не ридай Мене, Мати», що має й іншу назву – «Єдинородний Син». Цей мотив народжується у Візантії тільки у XIII ст., адже в канонічних текстах момент оплакування є відсутнім. На Балканах з'являється у XIV ст., а на Русі з XVI ст. На наших землях поширюється разом із нововведенням богослужінь Пасхи, у XVII ст. Назва сюжету бере початок із ірмосу дев'ятої пісні канону Косми Маюмського до Великої Суботи (VIII ст.): «Не ридай по Мені, Мати, бачачи у гробі Сина, що Його в утробі безсіменно зачала еси: встану бо і прославлюся, і назавжди піднесу із славою, як Бог, тих, що з вірою і любов'ю Тебе величають».

Сцени, в яких зустрічається терновий вінець, що відбулися вже після «Розп'яття» – «Зняття з хреста», «Оплакування», «Христос у гробі», «Чоловік скорбот», «Плач Богородиці біля хреста», «Плащаниця». Трапляються двофігурні та багатофігурні композиції. У першому варіанті, в центрі зображується Ісус Христос з оголеним торсом у білій драперії, що прикриває стегна. Тіло Спасителя обм'якле, очі закриті чи напівзакриті, руки складені навхрест або ж звисають обабіч. Його постать показано до поясу, Він стоїть у труні. Ліворуч Богоматір обіймає та підтримує Його. На задньому плані може відтворюватись хрест. У багатофігурній композиції до Богоматері з Ісусом додаються пристоячі, янголи, «Спас Нерукоотворний», клейма зі сценами Страстей Господніх чи створення Святого Убруса та Керамідіона.

Ще один варіант іконографії – Христос лежить горизонтально на плиті, що задрапірована білим полотном, в оточенні янголів та супутніх персонажів, а над ними височіє Богоматір, у верхніх кутках представлений хрест і стовп. Терновий вінець у цих композиціях на чолі Ісуса не зображується, хоча трапляється у клеймах і на хресті в кутку.



Антюшина Світлана, магістрантка Sapienza Università di Roma (наук. керів. А. Якобіні)

Дослідження Маріупольської ікони Святого Георгія з житієм. Традиції та нові напрямки у вивченні в контексті міжнародного значення пам'ятки

Ключові слова: візантійське мистецтво, Святий Георгій, ікона, іконографія, Крим, Київська Русь, дерев'яний рельєф, скульптура, Маріуполь, греки Приазов'я, культурна спадщина, Візантія, середньовіччя.

Маріупольська ікона Святого Георгія з житієм – пам'ятка середньовічного сакрального мистецтва XI-XII ст., дерев'яний рельєф із фігурою святого, епізодами життя та тортурями.

Об'єкт є частиною колекції Національного художнього музею України і походить з монастирю Св. Георгія в м. Балаклава (Крим). У 1778 році була перевезена до м. Маріуполь під час переселення греків з Криму.

Наразі відкриті питання щодо походження ікони та її датування через поганий стан збереження та численні пошкодження ікони. Це лишає простір для додаткових гіпотез.

В різні часи ікону досліджувала плеяда видатних вчених-візантологів, на чийх текстах, головним чином, будується сучасна наукова школа середньовічного та візантійського мистецтва. Серед багатьох слід зазначити М. Покровського (Николай Покровский, Хроника: Археологические известия и заметки, 1895; Записки Императорского Одесского общества истории и древностей, 1910), Г. Логвіна, Л. Міляєву та В. Свінцицьку (Український середньовічний живопис, 1976; Новое в древнем украинском искусстве, 1970); М. Перцева (Николай Перцев, Каталог реставрационных работ, С.-Петербург, 1992), О. Певній (Olenka Z. Pevny, "Relief Icon with Saint George and Scenes from his Life", in The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261 New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.).

Тобто, дослідження відбувалися в період загального інтересу та становлення візантології як дисципліни, вивчення археологічних знахідок та пам'яток, Київської Русі, території Криму, Приазов'я зокрема, XVIII-XIX ст.

Наступна серія публікацій була присвячена знаходженню ікони в Маріуполі в 1960-1970 рр., її реставрації та участі у всесвітній виставці в Нью-Йорку "The Glory of Byzantium"/Слава Візантії у 1997 р., разом із публікацією статті Людмили Міляєвої у каталозі виставки.

Мета дослідження – аналіз всіх існуючих джерел та попередніх досліджень, актуалізація теми шляхом поєднання здобутків вчених радянських часів, мистецтвознавців "національної школи", внеску літературних творів мандрівників попередніх століть, із сучасними інструментами пошуку та обробки інформації, аналіз та порівняння із західними практиками.

Варто відзначити необхідність збереження спадкоємності традиції джерел та вітчизняних авторів із актуальністю даної теми і продовження її дослідження, що є основою для навчання на становлення дисципліни мистецтва Візантії на Заході, в Італії зокрема, в одному з найголовніших центрів вивчення спадщини Західної Римської імперії, а саме в Римі.



Бондарець Євгеній, аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККІМ (наук. керів. О.К. Федорук)

Українська ікона як важливий культурно-мистецький елемент відтворення історичної картини епохи

Ключові слова: українська ікона, культура, мистецтво, історична картина епохи, культове мистецтво.

Однією з найважливіших ознак прогресу культури являється розвиток розуміння культурних цінностей минулого і культур інших національностей, вміння їх берегти, нагромаджувати і сприймати їхню естетичну цінність. Розвиток людської культури – це не тільки створення нових культурних цінностей, але виявлення старих, осмислення духовного досвіду попередніх поколінь. А оскільки такий досвід сконцентрований в пам'ятках культового мистецтва, то їх вивчення представляється необхідним, оскільки майбутнє нашої держави залежить не тільки від ефективності політичних і економічних реформ, а й від того, чи збережуться традиційні культурні цінності.

Українська ікона яскраво ілюструє нам найвищі зразки ставлення людини до Бога, а значить, і до історії, до культури, до суспільства в цілому. Доля української ікони сумна. На ній, як і на багатьох пам'ятках культової архітектури та сакрального мистецтва відбилися події 1917 р. і наступних десятиліть войовничого атеїзму. Раніше серйозний вплив на нашу ікону, як і на вітчизняну культуру в цілому, мали події Національно-визвольної війни під проводом Б. Хмельницького середини XVII ст. та становлення Козацької держави. Ці часи ознаменувалися неабияким підйомом національної самосвідомості та ідентичності. Видатний дослідник українського козацтва Д. Яворницький вважав запорожців «автономним українським населенням, громадою», устрій якої базувався на народоправстві, якого ще не знала історія. Запорозький козак в уявленні вченого, це насамперед – воїн і лицар, вірний і відданий товариш, який інтереси товариства ставить вище особистих. Саме в незалежності й демократичному устрої Запорозької Січі бачив Д. Яворницький причини її скасування у 1775 р. царським урядом Російської імперії.

Українська ікона є важливим елементом для відтворення історичної картини епохи, яка, як ми знаємо, була досить не сталою і зазнала суттєвих впливів як православної, так і католицької традиції.

Однак і сьогодні вплив ікони на українців залишився настільки серйозним, що продовжує, на наш погляд, грати чималу роль у формуванні національного архетипу.

Здавалося б, український іконопис як предмет вивчення не тільки істо-

риків, мистецтвознавців, культурологів, філософів, але й релігійних мислителів та богословів, повинен бути дослідженим на всіх наукових рівнях. Аналізуючи останні праці науковців, можна зробити висновок, що вченими не була здійснена спроба системного відображення процесів історико-культурного впливу на розвиток українського сакрального живопису, з'ясування і порівняння його регіональних особливостей.



Брунько Олена, магістрантка кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА (наук. керів. Н. М. Ревенок)

Реставрація кінської амуніції, вальтрап, 1845–1855 з колекції Національного військово-історичного музею України

Ключові слова: реставрація, дослідження, гаптування, кування, вальтрап.

У 2021 р. до навчально-творчої майстерні реставрації скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА було передано вальтрап – кінську амуніцію з колекції Національного військово-історичного музею України, виготовлений у техніці шиття, гаптування, з елементами кування. Пам'ятка, за візуальними спостереженням, виконана з декількох матеріалів – льону, сукна, бавовняної тканини, фетру, шкіри, дерматину, картону та елементів з кольорового й чорного металу. На лицьовій стороні основа виконана із сукна синього кольору та оздоблена по краях світлим кантом. Зсередини є картонна прокладка, бавовняна та шерстяна тканина, на звороті – дерматин, підшитий на лляну основу.

Вальтрап має видовжену форму, задня частина трохи розширена по ширині, з фігурно викроєними гострими кутами, на яких з обох боків розміщена аббревіатура перших літер царської особи з короною, виконана в техніці гаптування. Вишивка виготовлена срібними нитками по картону. На передніх, симетричних, заокруглених частинах вальтрапу розміщені шкіряні ланцюжки з металевими застібками. Загальна форма вальтрапу нагадує форму метелика. В центрі розміщений отвір для сидла. З обох боків пришиті шкіряні прямокутні вставки, які розташовані на лінії отвору сидла. На зворотній стороні, по центру, розташована лляна тканина, закріплена до шкіряних вставок та оточена дерматиновими вставками, на яких розміщена паперова заклепка.

За типологічними ознаками пам'ятка належить до пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва, кінської амуніції та представляє

так звану парадну попону. Стан збереженості пам'ятки поганий – тканини, шкіра, дерматин, картон, вишивка та металеві елементи забруднені, вкриті нестійкими пиловими, ґрунтовими, крейдовими нашаруваннями та стійкими у вигляді локальних плям від іржі на сукні. Також наявні локальні плями невідомого походження жовтого та коричневого кольору. Пам'ятка має втрати та пошкодження, деформації та потертості, локальні розриви, осипання картону, корозійні нашарування, ослаблення фізико-хімічних властивостей волокон всіх тканин, отвори від біопшкоджень.

Перед складанням програми проведення реставраційних заходів пам'ятка попередньо досліджувалася, були визначені тканини за допомогою мікроскопа та методом спалювання нитки, проведені аналізи на текучість барвника. Встановлено, що сукно синього та світлого кольору виготовлено з волокон тваринного походження, сукно синього кольору має стійкий барвник. Лляна та бавовняна тканина мають волокна рослинного походження. Фетр виготовлений з волокон тваринного походження. Шкіряні елементи зроблені з телячої товстої шкіри коричневого кольору, дерматин (гранітоль) має штучне та рослинне походження, що було визначено візуально. Металеві нитки гаптування виготовлені зі срібла, що встановлено лабораторно шляхом проведеного аналізу за допомогою пробірної кислоти. Метал залізних застібок визначено візуально та за допомогою дії магніту.

На підставі проведених візуальних досліджень та аналізів була складена обґрунтована програма реставраційних заходів та затверджена на засіданні науково-реставраційної ради кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА.

Послідовність заходів передбачала наступні дії: проведення антибактеріальної обробки та часткового демонтажу виробу; знеплення та очищення тканини від стійких та нестійких забруднень; проведення пластифікації волокон всіх тканин; підготовки дублюючої основи та основи для штукування; дублювання місць розривів та втрат; очищення від загальних забруднень, пластифікацію та проведення пом'якшувально-консерваційних заходів шкіри; очищення від старого паперового заклеювання та пилобрудових нашарувань на дерматині (гранітолі); проведення сухого розчищення, підготовки дублюючої основи та дублювання місць розривів та втрат картону; очищення від пилових та корозійних нашарувань елементів з чорного металу з послідуочим покриттям інгібітором корозії заліза та консервацією; очищенням та потоншенням сульфідної плівки кольорового металу на металевому шитві з нанесенням захисного консерваційного покриття; проведенням загального монтажу виробу.

Таким чином, було проведено комплексне наукове дослідження пам'ятки, внаслідок якого стало можливим визначити матеріали, технологію та засоби створення вальтрапу, що є досить цікавою темою в аспекті

нових наукових досліджень, а також для проведення атрибуції та експертизи, що є актуальним питанням для подальшого вивчення об'єкта та публікації.



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

Напис «Козак Мамай» на українських народних картинах XVIII ст.

Ключові слова: визвольна боротьба, Коліївщина, релігійне протистояння, національне питання, реальний гайдамака Мамай.

Не на всіх картинах, що зображують сидячого козака з бандурою, вказано прізвище героя. Винятком є група творів, на яких його названо «Козак Мамай». Ці полотна пов'язані з подіями Гайдамаччини. Перші згадки про неї сягають 1708 р. (повстання на Волині на чолі з Грицьком Пащенком). Цей рух посилювався у 1734 р., коли в Україну повернулися козаки Олешківської Січі, які підтримали повстання Мазепи. Ця подія співпала зі смертю у 1733 р. польського короля Августа II, що спричинило масштабне повстання на чолі з шаргородським сотником Верланом. Широких розмірів набрали дії гайдамацьких загонів Мартина Теслі та Михайла Сухого у 1750 р.

Вершиною Гайдамаччини стала «Коліївщина» та взяття міста Умані – центру величезних маєтностей родини Потоцьких в Україні (1768 р.). Повстання очолив запорожець Максим Залізняк, якого підтримав уманський сотник Іван Гонта. Умань була здобута 21 червня, а наступного дня проголошено відновлення Гетьманщини, знищеної царицею Катериною II у 1764 р. Залізняка оголосили Гетьманом і князем смілянським, а Гонту – полковником і князем уманським. На світланку 7 липня московські війська нанесли зрадницький удар по повстанцям, які продовжували свою боротьбу аж по травень 1769 р.

Серед гайдамаків, де домінували українці, було чимало поляків (у тому числі шляхтичів) та євреїв. Це вщент руйнує вигадки про тотальний антикатолицький та антисемітський характер Гайдамаччини. В той же час, у лавах повстанців траплялися православні монахи, диякони та священники.

Був серед них і реальний Грицько Мамай із Соколівки на Уманщині, якого 20 липня 1768 р. судили поляки в Княжичах на Київщині. Перед смертю він та Іван Кравченко і Дмитро Денисенко (обоє зі Смілянщини) сповідалися у гріхах, покаялися та були повішені. Кравченко мав трьох ді-

тей, а Денисенко двох. На відміну від них, Грицько Мамай був неodrужений, а відтак, – ймовірно, молодий. Таїнство сповіді здійснював католицький священник, чернець ордену кармелітів із Роздолу а смертний вирок виконав кат Станіславовський. У чому конкретно полягала вина цих трьох страчених, в документах не сказано. Вражає, що багатьом гайдакакам кат відрубав праву руку та ліву ногу, залишаючи цих калік жити далі. А деяких інших після цього ще й вішали, вже без відтятих кінцівок.

Ці події знайшли своє віддзеркалення в народних картинах, де згадується прізвище «Мамай». На них, козаки вершать суд над заможним шинкарем. На задньому плані, на гілках дерев нерідко висять повішені, серед яких є євреї, поляки та навіть козаки. Ці картини були породжені добою гайдамацьких повстань XVIII ст., їх ми не зустрічаємо в XIX ст. На одній з картин намальовано, судячи з напису, ніби Максима Залізняка. Однак, цей образ нічим не схожий на портрет козацького ватажка кінця XVIII ст., зображеного в ролі послухника Мотронинського монастиря, котрий тримає в руці освячений ніж з написом «Ось вам». Реальні козаки з прізвищем «Мамай», а їх ми виявили вже понад тридцять чоловік, асоціювали в свідомості українців з борцями проти сваволі польської шляхти; їх земне життя з часом обростало легендами та перетворювалося в героїзований жертвний міф.



Гомирева Олена, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА

Рисунки Тараса Шевченка 1858-1859 років як підготовка до гравюри

Ключові слова: Тарас Шевченко, графіка, рисунок, гравюра, штрихування, контраст.

Тарас Шевченко все своє життя, якими б складними не були його етапи, плідно працював як художник. Вирішивши в кінці 1850-х рр. зосередитись на графіці з просвітницькою метою, він зайнявся офортом і акватинтою. Це вплинуло на художню мову його творів, оскільки ці види травленої гравюри потребували чіткої продуманості процесу виконання, розкладки тональних плям, їх наступної деталізації, відпрацювання різних форм штриха. В рисунках того часу виявилися зміни в підході до зображення: митець сконцентрувався на матеріалах та інструментах, які дозволяли відпрацьовувати різні варіації штрихування, проробляти тональну пляму поверх лінією і штрихом, працювати не з розтяжкою сірого тону, а використовувати лише можливості чорного і білого. Т. Шевченко в цей час перейшов до туші й пера, що стало своєрідною підготовкою до штрихової роботи в офорті, результат чого видно в офортних

портретах 1860-1861 рр. Також часто користувався пензлем і сепією, деталізуючи тональні плями потім пером – такий процес роботи відповідав логіці поєднання технік акватинти і офорта. Графітний олівець рідше використовувався художником, його замінив італійський олівець, виразний своїм глибоким чорним тоном, який дозволяє активніше акцентувати контрасти.

Ці риси можна сповна простежити на прикладі альбому рисунків 1858-1859 рр., відомого також в літературі під назвою «Корсунський альбом». Начерки дерев і лопухів втілюють означені зміни у виборі інструментів і матеріалів, а також зацікавленість у відпрацюванні силуетних ліній, різних видів штрихування від повільного акуратно до експресивного, посиленні контрасту. В руслі підготовки до роботи в гравюрі цікавими є копії Т. Шевченка з офорту Рембрандта Харменса ван Рейна «Смерть Діви Марії», який зберігається в Ермітажі. Ці копії демонструють, що українському митцеві було частково складно опанувати стилістичні прийоми голландського художника через різницю в школі, мистецькому контексті, темпераменті. До прикладу, рисунок «Священик» показує наслідування форм і силуетів, але при тому повну відмінність манери виконання. А ось в рисунку «Читець» Т. Шевченко вже глибше проникає в особливості роботи лінією і штрихом, а також у силу контрасту, що його самого цікавило.

У 1858-1860 рр. Т. Шевченко проявив силу зрілої майстерності і в той же час гнучкість манери, досліджуючи мову травленої гравюри і досягаючи вражаючих результатів. На жаль, життя митця обірвалося на піку його художніх прагнень і можливостей.



Гунька Анна, старший викладач, Київський університет імені Б. Грінченка

Матеріали Івана Їжакевича в фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України

Ключові слова: Іван Їжакевич, графіка, особовий фонд, ЦДАМЛМУ.

Іван Сидорович Їжакевич – український митець, що у своїй творчості надихався національною історією та побутом козацтва і селянства, які оточували його змалку, були йому близькі. У своїх творах І. Їжакевич відображав і пропагував як національну культуру, так і релігійні надбання нашого народу. Він був невтомним провідником української національної ідеї, втілюючи її в різних жанрах своєї творчості.

Спадщина митця плідна та багатопланова, що наглядно засвідчує його понад 70-річна мистецька діяльність і тисячі художніх творів, розпореше-

них у численних музейних, галерейних і приватних колекціях України, Росії й інших країн світу. Іван Їжакевич був автором низки ілюстрацій до книг класиків української літератури: Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Івана Франка, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, Григорія Квітки-Основ'яненка, Івана Ле, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської. Його здобуток включає монументальні розписи українських храмів. Свої ідеї й бачення він демонстрував в жанрових і пейзажних творах.

Хоча частково напрацювання митця можна дослідити з загальнодоступних джерел, проте не всі його твори відомі широкому загалу. У фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України зберігається дві справи Івана Сидоровича, що захищені Законом України «Про авторське право і суміжні права». Зокрема, у фонді №58, описі 1 зберігаються понад 400 ескізів, начерків, зарисовок, етюдів, виконаних непересічним митцем у різні періоди його творчості. Там само містяться матеріали до біографії, фото з сімейних архівів, його листування та рукописи, що передані до ЦДАМЛМУ в 1968–1969 рр. прийомною донькою Киенко Наталією Іванівною. Окрім особистих робіт митця, в даному фонді також зберігаються твори відомих українських митців, що свого часу були презентовані Івану Їжакевичу. Серед них – графіка Г. Якутовича, Г. Гавриленка, О. Данченка. Матеріали фонду доповнюються справою № 45 з ф. 581, опис 2, Т.1 «Союз художників України», в якій представлено заяви та особові матеріали І. С. Їжакевича для вступу в Спілку художників УРСР, тексти до ювілею митця, промови мистецтвознавця Л. Владича.

Наведені вище архівні документи охоплюють значний пласт життя й творчості митця, можуть розкрити глибше натуру та мистецькі пошуки Івана Їжакевича, продемонструвати поетапність втілення художнього задуму від ідеї до кінцевого результату. Інформація цього архіву, дозволяє повніше осягнути образ митця і може виступати як доповнення до джерельної бази для вивчення його творчих здобутків.



Деревська Олена, студентка бакалаврату кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О. А. Шевлюга)

Щодо проблеми іконографічного прототипу народної картини «Оленка і олень»

Ключові слова: народна картина, сюжет, іконографія, прототип, олень.

Український народний живопис набув значного сюжетного різноманіття з ХІХ ст. Крім фольклору і побуту, сюжети почали брати з літературних джерел, творів художників-професіоналів, листівок.

Серед популярних сюжетів народних картин ХХ ст. – дівчина у традиційному українському або у європейському одязі з оленем («Оленка і олень»), обидвоє у вінках на тлі природи. О. Найден назвав композицію «суцільною загадкою», «виразом язичницької космології», сюжет – «темним міфологічним шлюбом людини і тварини», додаючи, що версій щодо походження багато і що для цієї картини має бути невідомий йому західний зразок на кшталт листівки. Український арт-колекціонер О. Поліщук вважав оленя символом благополуччя, Оленку – богинею родючості. Г. Щупак і Н. Тимошенко віднесли сюжет до групи творів, скопійованих із західноєвропейських. Колекціонер А. Мухарський вважає сюжет взятим з німецьких поштівок.

Кожне зображення виникає з прототипу, проте народні майстри своєрідно інтерпретували усталені композиційно-іконографічні схеми. Не завжди усі складові частини композицій народних картин є образотворчими символами. У «Оленки і оленя» композиція схожа із відомою вишивкою ХХ ст., де дівчина завжди одягнена у європейський одяг, має капелюх з квітами коло ніг і обіймає оленя у незмінній позі. Пошуки іконографічного першоджерела в англломовних виданнях дали мало результатів, і було зроблено припущення, що вишивка могла мати трофейне походження з Німеччини, оскільки більшість народних картин «Оленка і олень» створені не раніше середини ХХ ст. З'ясувалося, що сюжет дівчини з оленем активно використовувався у німецькому мистецтві різних жанрів. Було знайдено прототип – набір для вишивання «Добрі друзі» німецької фірми «Вілер», який і зараз продається, і композиційно відповідає українським народним вишивкам, за єдиним винятком – дівчина обіймає кізочку. Фірма існує з 1893 р. На наш письмовий запит було повідомлено, що «Добрі друзі» є однією з найперших вишивок і присутні у найранішому збереженому каталозі 1928 р.; архів фірми також зберігає рукописний зошит більш раннього часу, де згадується ця назва. «Вілер» вважає сюжет створеним за картиною Ф. Буше. Точного відповідника серед атрибутованих творів художника нами не знайдено, лише приблизно схожі, а також пізніші варіації «кола Буше». Проте суттєво важливим є, що іконографічним прототипом народної картини «Оленка і олень», на нашу думку, є саме вишивальний набір фірми «Вілер» кін. ХІХ – поч. ХХ ст., спочатку повторений у численних вишивках, де козячі ріжки було видозмінено на оленячі, а вже потім трансформований у живопис зі значними змінами другорядних деталей, проте із збереженням основних іконографічних складових.



Дудник Ігор, кандидат мистецтвознавства

Придворний художник гетьмана та імператора: штрихи до біографії Георгія Нарбута, що стосуються його роботи над «Георгіївським статутом»

Ключові слова: Г. Нарбут, «Георгіївський статут», графіка, І. Мозалевський, архівні документи.

Творчість Георгія Нарбута, особливо петербурзького періоду, довгий час було прийнято розглядати в межах книжкової графіки, в першу чергу, в контексті його роботи над дитячою книгою в 1907–1913 рр. Проекти меморіальної графіки для державних установ Російської імперії та урядів Української народної республіки та Української держави, залишалися поза увагою в радянський час, не акцентують на них і в наші дні. Слід зазначити, що сам він співпрацював з усіма державними утвореннями 1917–1920 рр.: Російською імперією, УНР, Українською державою, УРСР.

Один з товаришів Георгія Нарбута Іван Мозалевський свого часу зазначав: «[Нарбут] прагнув усупереч своїй симпатії до всього народного, увійти до «вищих кіл» – стати придворним художником царя чи гетьмана – все одно». Врешті, Нарбут став придворним художником і першого, і другого.

Довгий час ця тема оминалася увагою дослідників. Платон Олександрович Білецький, який першим актуалізував творчість Георгія Нарбута, після довгого забуття, зосереджував свою увагу, переважно, на дитячій книзі та на участі Нарбута у російському об'єднанні «Мир искусства». Довгий час саме так Нарбута і сприймали, не зважаючи на архівні документи, спогади, листи та навіть окремі статті, де йшлося про роботу Нарбута на державні установи Російської імперії та Української держави. Врешті, лише великий меморіальний «Нарбутівський збірник», виданий минулого року, зрушив ситуацію. У спогадах сучасників, у статтях колег Нарбута та його друзів, перед нами постають інші грані особистості художника. Одна з них – амбіційність. Доповнивши матеріали Нарбутівського збірника інформацією з листування художника та зі спогадів його дружини, спробуємо оглянути цю рису Нарбута на прикладі його роботи над «Георгіївським статутом».

«Навесні 1913 року Нарбут отримав велике замовлення від департаменту геральдики на оформлення статуту Георгія Побідоносця. Це була велика та серйозна робота, і Георгій Іванович працював над нею з власним захопленням та працьовитістю. Він ретельно готував пергамент, на якому потім малював золотом та фарбами. Він створював складні графічні композиції з лаврового листя, муарових стрічок, гербів та інших атрибутів», – згадувала дружина художника Віра Нарбут-Лінкевич.

Сам Георгій Іванович у листах до дружини відтворює наступну хронологію праці над Статутом:

10.05.1914 – «Малюю зараз, вірніше, малюватиму завтра «Статут». Треба швидше, швидше здати, бо хочеться їхати до тебе»;

15.05.1914 – «...помічники мене засмучують. Позавчора принесли дві копії, але нижче будь-якої критики, тому я вчора сидів і переробляв їх. Просто не знаю, що й діяти. Сьогодні йду до [Рисувальної] школи [Товариства] заохочення [мистецтва] шукати помічників, а ввечері до [Євгена] Лансера радитися, як бути з роботою <...> Крім Статуту, мені необхідно ще виконати Абетку для Брокгауза-Ефрона й усіяку дрібницю для Грядущего дня»;

16.05.1914 – «Сьогодні написав у Капітул [орденів] заяву, домовившись із Євгеном Євгеновичем [Лансера], <...> написав у Капітул [орденів] ось що:

1. За браком часу не зможу здати роботу до 1-го червня;
2. Цілковита відсутність помічників;
3. Збільшення зарплати.

Якщо ці мої вимоги для Капітулу неприйнятливі, то відмовляюсь від подальшої праці. Цікаво, яку дадуть відповідь на це».

Очевидно Нарбут отримав замовлення на Георгіївський статут з допомогою Євгена Лансера, але це його не перша робота для уряду. Роком раніше, уже Нарбут виконував державні замовлення і майстерність художника замовникам була відома. Можливо саме тому Нарбут почувався так впевнено у спілкуванні з Капітулом орденів.

Читаємо листування далі:

24.05.1914 – «Офіційної відповіді ще не отримав, але вчора біля Літнього саду зустрів Злобіна, керуючого Капітулом орденів, і ми з ним розмовляли. З розмови я зрозумів, що, здається, моя справа вигорить. У середу буде зібрання, де він про все скаже, а я буду торгуватися».

30.05.1914 – «Справа в Капітулі обернулася так: Капітул додав за копії по 20 карбованців за штуку. Термін завершення роботи – 1 жовтня. Я найняв 12 душ помічників, з яких дехто працює дуже непогано».

Тобто, замовлення було для Нарбута надзвичайно важливим. Цей факт стає ще більше зрозумілим, якщо взяти до уваги спогади Івана Мозалевського, якого Нарбут найняв для виконання копій Георгіївського статуту початково, і побачивши що не встигає з одним помічником, найняв 12, не повідомивши Мозалевського про це. Все відходило на другий план заради вчасного і якісного виконання замовлення.

Врешті, Статут був з успіхом прийнятий замовниками, а Нарбут, згодом, отримав місце в Сенаті та інші державні замовлення в Петрограді та Царському селі. Переїхавши пізніше до Києва, не в останню чергу, саме ці факти з біографії Нарбута стали причиною отримання ним державних замовлень від УНР та від уряду гетьмана Скоропадського.

Кондратюк Аліна, кандидат мистецтвознавства, начальник науково-дослідного відділу НЗ «Києво-Печерська лавра»

Проблеми термінології в контексті дослідження пам'яток ранньомодерної доби на теренах Києво-Печерської лаври

Ключові слова: ранньомодерна доба, художня школа, традиція, стиль, термінологія, поствізантійське мистецтво, українське бароко, Києво-Печерська лавра.

В контексті вивчення пам'яток Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» ранньомодерної доби незмінно актуальною залишається проблема термінології. Зокрема, термін «поствізантійське мистецтво» ще донедавна не був вживаний щодо явищ вітчизняної художньої культури. До останнього часу не застосовувався він навіть щодо такої показової пам'ятки малярства поствізантійської традиції, як розписи церкви Спаса на Берестові 40-х рр. XVII ст.

Питання стилю українського мистецтва кін. XVI–XVIII ст. досі є одним із найбільш дискусійних у сучасній мистецтвознавчій науці. Цей історичний період нерідко визначають як «українське бароко». Однак, вважаємо, що так само, як у випадку з монументальним ансамблем церкви Спаса на Берестові, в багатьох інших випадках цей термін не відповідає означуваним явищам. З'ясування цих питань щодо пам'яток Києво-Печерської лаври важливе, адже йдеться про формування й розвиток художньої школи і про спадковість традиції на лаврських теренах. Деякі традиційно вживані означення щодо вітчизняного мистецтва цього періоду і лаврських пам'яток зокрема неминуче мають бути переглянуті. Лаврські пам'ятки при цьому слід розглядати не ізольовано, а на тлі широкої панорами європейського мистецтва.

Головні аспекти цієї теми були означені у публікаціях вітчизняних дослідників Г.Н. Логвина (1963; 1967; 1976: 2001), В.І. Свенціцької (1976; 1990; 1991), О.Ф. Сидора (1990; 1991), П.М. Жолтовського (1978; 1982; 1983; 1988), Є.М. Пашенка (1977; 1991), Л.С. Міляєвої (1963; 1976; 1983; 1988; 1991; 1994; 2000; 2001; 2004; 2007; 2021). Праці цих учених є основоположними у вирішенні питання стилю вітчизняного мистецтва ранньомодерної доби, однак не висвітлюють означену проблематику.

Світоглядні зміни, що відбувалися в Україні з кінця XVI й до кінця XVIII ст., спричинили низку новачків в образотворчому мистецтві – від сюжетів, тем і образів до стилістичної орієнтації. В творах іконопису, монументального малярства, гравюри зауважуємо ускладнення сюжетного задуму, появу нових тематичних, іконографічних й художніх рішень. Розвиток образотворчої традиції на теренах Києво-Печерської лаври впродовж майже двох століть ран-

ньомодерної доби засвідчує складність і неоднозначність художнього процесу. Збережені монументальні розписи, ікони, гравюри й твори декоративного мистецтва лаврської школи – це, здебільшого, полістилістичні пам'ятки. Вони свідчать про добру обізнаність їхніх творців з візантійською традицією, і, водночас, з тогочасним мистецтвом Західної Європи. В цьому аспекті проблема термінології постає як одна з найактуальніших серед широкого кола питань, пов'язаних із вітчизняним мистецтвом ранньомодерної доби.



Легадза Анна, заступник генерального директора з наукової роботи ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького

Мотив завіси у меморіальній скульптурі на сучасних західноукраїнських землях

Ключові слова: меморіальна скульптура, мотив завіси, дитячі епітафії, епітафії з колінопреклоненими постатями.

Особливістю меморіальної пластики на сучасних західноукраїнських землях кін. XVI – XVII ст. є «зовнішня» характеристика померлого через риторичну символічну програму, що відобразила ціннісно-світоглядні уявлення різних соціальних страт.

З-поміж інших комеморативних і глорифікаційних мотивів розширено семантики зображення слугувала завіса – запозичений християнством з античності символ віри і спасіння, входу на небо, межі між світом живих і померлих, sacrum і profanum, божественним і людським.

Уперше в європейській скульптурі відтворення драперій, інспіроване, вірогідно, балдахіном погребального обряду, з'явилося у надгробках з лежачими постатями представників кліри і можновладців кін. XIII – першої пол. XIV ст.

У меморіальній пластичі на сучасних західноукраїнських теренах інтеграція мотиву простежується в епітафії Станіслава Радзивілла з колегіального костелу Святої Трійці в Олиці (1590, або між 1595–1599 рр.), де завіса вказує на «здобуття вічного життя завдяки невинності й молодості». Особливістю композиції є поліфункціональність зображення елемента, набутого ним поряд із символічним, формально-композиційного і декоративного значення (урівноваження динаміки діагоналей, означення реального простору, надання репрезентативності завдяки акцентуванню центральної осі). Розташована на центральній осі композиції драперія з масивними бранками, радіально спрямованими до периферії, входила до парної аналізованої, втраченої епітафії Єжи Радзивілла (1590, чи між 1595–1599 рр.), відомої з краєзнавчого нарису С. Томковича (S. Tomkowicz).

Інтеграція завіси у надгробки та епітафії з колінопреклоненими постатями відбулася на останній фазі розвитку скульптурного типу у другій половині XVII ст., коли постаті втратили розбудоване архітектонічне обрамлення і не мали іншої рами й іншого тла, як драперії та інскрипції. Початок поклав надгробок короля Речі Посполитої Яна II Казимира Вази у костелі Сен-Жермен де Пре у Парижі (1676) роботи Гаспара Марсі з патетичною колінопрекленою постаттю на тлі монументальної опони. Його пізнішим польським наслідуванням став надгробок примаса Анджея Ольшовського з кафедрального собору у Гнезно (1677) з урочисто застиглою колінопрекленою постаттю, сповненими стишеного драматизму дрібними бганками, геніями смерті й символами *vanitas* на рамі інскрипції.

У меморіальній скульптурі регіону «львівської культурно-мистецької гравітації» інтерпретацію мотиву зустрічаємо в епітафії Мартина Подгородинського (1690-ті рр. /?/) з парафіяльного костелу св. Йоакима та Анни у Володимир-Волинському, виконаній, імовірно, одним із місцевих різьбярів. На відміну від попередніх зображень, де завіса заміщала архітектурне обрамлення, у володимир-волинській пам'ятці вона втрачає цю функцію, інтегрується у композиційне поле, еkleктично поєднується з іншими елементами при редукції вихідної семантики.

Отже, маємо підстави стверджувати, що мотив завіси, інтегрований наприкінці XVII ст. у західноукраїнську меморіальну скульптуру під впливом європейських зразків, став одним зі складників розгорнутої «зовнішньої» комеморативно-гlorифікаційної характеристики портретованого. Особливістю його еволюції вважаємо поступовий симбіоз сакральної і світської семантики, символічних, репрезентативних і формально-композиційних функцій.



Марченко Ганна, художник-реставратор вищої категорії НЗ «Києво-Печерська Лавра»

Ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» зі Стефанівського приділу Успенського собору Києво-Печерської Лаври

Ключові слова: Ікона, Успіння, Успенський собор, Києво-Печерська лавра

Відома достатньо невелика кількість збережених та атрибутованих ікон з Успенського собору Києво-Печерської лаври, всі вони вже посіли своє місце у історії українського мистецтва. Впродовж останніх років цей список поповнюється. І по деталях, дрібних фрагментах доповнюється візуальний ряд сакральних образів та оздоблення Успенського собору. Кож-

на нова виявлена ікона з Успенського собору Києво-Печерської лаври є певною подією.

Великою складністю є встановлення походження музейних пам'яток без відомої історії побутування та без старих інвентарних номерів. У цьому випадку неоціненну роль відіграють описи та архівні фото.

В архіві М. В. Холостенка (НЗ «Софія Київська»), який керував повоєнними розкопками руїн зрваного Успенського собору, нами була знайдена світлина ікони Успіння із підписом «Ікона з Стефанівського приділу». Ікона виявлена і зберігається у фондах Заповідника (КПЛ-Ж-2143). Ікона «Успіння» (поч. XIX ст., 25 x 40 см) написана на дошці олійними фарбами. Має незвичну іконографію, частково запозичену з європейських зразків. У центрі ложе зі спочилою Богородицею, навколо неї апостоли у емоційних рухах. На передньому плані перед ложем на полу стоїть велике кадило. Зверху змальована сцена Вознесіння Богородиці. Діагональна побудова композиції ікони є певною противагою усталеній «лаврській» іконографії чудотворної ікони Успіння, яка має статичну врівноважену композицію. Старі номери на іконі відсутні, як і дані про реставрацію.

Її приналежність до Успенського собору підтвердилося при зіставленні з архівним фото іконостасу Стефанівського приділу собору, де можна розглядіти над Царськими вратами у центрі кола зірки оклад ікони «Успіння» з такою ж композицією. Комплекс металевого оздоблення зберігається в колекції НЗ КПЛ (КПЛ-М-10789) (атрибуція Н. Онопрієнко).

Згідно опису Успенського собору 1877 р. «Над царськими вратами, в большой медной вызолоченной звезде весом 18½ ф. икона Успения Божией Матери, обложенная по краям серебром с позолотою... Пожертвована супругою Генерал-Майора Донского войска Екатериною Дьячкиной». З біографії вкладниці можна припускати, що ікона подарована до 1819 р.

Дана ікона напевно була написана поза межами Києва на замовлення пані Дячкиної і привезена в дар у Лавру, але це потребує подальшого дослідження. Також ми сподіваємося в майбутньому при проведенні реставрації ікони детальніше дослідити структуру фарбового шару, сліди від окладу, записи.

Наразі ми можемо говорити про збережену ікону Успіння початку XIX ст. із Стефанівського приділу Успенського собору.



Осадча Олена, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка і живопису КНУТД

Властивості просторових ікон

Ключові слова: просторова ікона, перформативність, симультанність, ієротопія.

Просторова ікона – це реальний або умоспоглядальний простір, в основі якого – цілком визначена система конвенційних зв'язків і взаємозв'язків. Цей простір скріплено певною знаковою системою, що маркує його межі та визначає його реальні та умоспоглядальні межі. Просторові ікони як окремий вид іконографії широко застосовувалися у візантійському сакральному мистецтві і наразі досліджується за допомогою нового наукового методу – ієротопії. По суті, просторові ікони є видимими, але незображальними. За допомогою них створюються певні образи-парадигми як в архітектурному об'ємі храму, так і в композиційній системі ікони. Інакше цей вид іконографії, який досі є недостатньо досліджений, можна назвати «іконографією поза зображальних схем» або «іконографією без чіткої фіксації образу». Просторова ікона могла бути «написана» виключно світлом.

Для просторових ікон характерними є певні властивості, зокрема перформативність; симультанність; система взаємозв'язків, яка підпорядковується єдиному ієротопічному замислу; просторове сполучення / поєднання образів; взаємозв'язок усіх елементів просторової композиції храму / ікони; видима, але незображальна іконографія.

Перформативна складова іконографічного образу полягає у створенні живого, проте мінливого образу. Наприклад, специфічну виразність світла на фресках можна назвати «світловим рисунком», а цей феномен – перформативною іконографією. Перформативність просторових ікон визначається насамперед поєднанням декількох медіа, які у сукупності і одночасності діють утворюють зримий, але незображальний образ. За допомогою перформативного образу виражалася основна символіко-смилова концепція храму / ікони.

У просторових іконах, окрім перформативності, важливою складовою є симультанність. Вона полягає у поєднанні / зіставленні різночасових та різнопросторових моментів в одному зображенні для досягнення просторового образу. Наприклад, поєднання у фрескових розписах додаткових кольорів за умови застосування одного тонового рішення викликає ефект живої вібрації від безперервної мінливості і симультанності кольорних співвідношень. Таке поєднання симультанних кольорних контрастів спостерігається у розписах Софії Київської.

Не менш важливими складовими є взаємозв'язки між різними образами і медіа храму / ікони щодо організації цілісного іконічного та водночас динамічного образу.



Решетньова Ганна, кандидат мистецтвознавства, завідувач навчальної лабораторії композиції кафедри живопису і композиції; викладач НАОМА

Західноєвропейський живопис у колекції НАОМА. Атрибуція творів

Ключові слова: живопис, колекціонування, Репніни, Оскар Гансен, Nicolas Poussin, Fritz Pfuhle, Paul Theodor Geyer, Peri-Ming.

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) славиться своїм «золотим фондом», який включає твори живопису, графіки, скульптури, декоративно-вжиткового мистецтва. Вивчаючи колекцію живопису, було виявлено низку першокласних творів західноєвропейських майстрів минулих століть. Деякі з полотен не мають належної атрибуції та провенансу, що відкриває науковцям перспективи для подальших досліджень.

Однією з робіт, що зберігається в НАОМА, є поясний портрет дами невідомого авторства. Для атрибуції цього та інших творів велике значення відіграв зворот картин. На підрамнику зберігся залишок етикетки, завдяки якій стало відомо, що робота, під № 388, експонувалася на виставці картин та предметів старовини на користь Київського відділу допомоги збіднілим сім'ям поляків (учасників війни). Нами було згадано, що на початку XX ст. таку виставку ініціював О. Гансен; до неї було видано невеликий каталог. Перевіривши ці відомості, ми пересвідчилися, що портрет включено до каталогу, але так само з невідомим авторством та моделлю. Єдина додаткова інформація, що відкриває шляхи для подальших пошуків – представлена картина з колекції Л. Дені (L. Deny).

Інформація на зворотах дозволила також атрибутувати два портрети (жінки та хлопчика) першої третини XX ст. як роботи Фріца Августа Пфуле (F. A. Pfuhle) та встановити їх провенанс (були представлені у відомій берлінській галереї Пола Теодора Гейсера – Пері-Мінг).

Окремої уваги потребує твір, зазначений як картина Н. Пуссена «Христос передає ключі». На звороті, з допоміжної для атрибуції інформації, присутня етикетка, сургучна печатка та напис «средний флигел[ь]». Нами було встановлено, що герб, що проглядається на печатці, належить роду Репніних, колекція яких перебувала в Яготині, а потім була передана до Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків (НММБВХ), звідки частково передавалася до різних установ. На жаль, НММБВХ, надав доступу до свого архіву, де зберігається список творів з прийнятими та переданими предметами мистецтва зі збірки Репніних. Проте ми не полишаємо надії на співпрацю для подальшого визначення, які ще роботи з фондів академії могли походити з цієї колекції.

Лише з наведеного стає зрозумілим, що живописна колекція НАОМА потребує подальшого вивчення із залученням не тільки архівних документів, а й з використанням фізико-хімічного аналізу.



Рижова Олександра, магістрантка ТІМ НАОМА (наук. керів. доцент Національного університету Чернігівський колегіум С. М. Шуміло)

Поєднання східних та західних іконографічних рис у копіях ікони «*Salus Populi Romani*» як елемент марійного культу Домініканського ордену на українських землях

Ключові слова: Домініканський орден, ікона, коронування, марійність, протограф, Одігітрія, східний канон, іконографія.

Серед орденів, що проповідували на території України, Домініканський вирізняється активною популяризацією марійного культу, що проявляється у шануванні в кожному з монастирів ікон Богородиці. Найвідоміші образи прославилися як чудотворні та були короновані. Доволі часто коронувати могли й копії якоїсь визначної ікони. Так, деякі образи, що знаходились в домініканських монастирях, були копіями римської ікони «Марії Сніжної». Цей образ зберігається у вівтарі базилики Санта Марія Маджоре, носить почесну назву «*Salus Populi Romani*» («Спасіння Римського Народу»). Ікона має східне походження та належить до іконографічного типу Одігітрія. Домініканці поширювали культ образу та його копій, цінували як особливу святиню. Копії ікони знаходяться в багатьох християнських монастирях світу; в Україні – у Львові, Летичеві, Бердичеві, Кохавині, Бережанах та інших храмах. Дослідження іконографічних особливостей трьох із них дає можливість провести аналіз перетворення рис східного канону іконографії під впливом католицького живопису та ідеологічного сприйняття Домініканського ордену.

Найвідомішою копією Божої Матері Сніжної є коронована Луцька Богородична ікона. Луцька ікона була написана за східним каноном, однак її граюра, яку вмістив у своїй книзі промотор культу І. Ковнацький, була художньо відредагована, піддана значній персоніфікації. У цій копії, вочевидь, залишилося не так багато канонічних рис, але помітний паралелізм канонічних та західних рис іконографії, що приваблював численних вірян різних конфесій.

Ікона Летичівської Богородиці написана невідомим автором олійними фарбами. Папа Климентій VIII передав образ домініканцям, які вирушили з місією до Східної Європи. Летичівська ікона втратила основні риси

візантійської ікони, стала реалістичнішою у зображенні, але ще не перейшла у повній мірі до живописності. Вона відрізняється гармонійним поєднанням східних та західних іконографічних традицій.

Ще однією копією Марії Сніжної є Підкамінська Богородична ікона, яка зберігає її основні елементи, але переосмислює їх у ренесансному стилі. Цікавим є те, що у правій нижній частині образу намальована жінка-донатор. У цілому, Підкамінська ікона ще зберігає риси протографу, але стає вже ніби перехідною ланкою між канонічним стилем і католицькою живописністю.

Отже, копії ікони Марії Сніжної зберегли елементи православної (візантійської) естетики та типу Одігітрія, що сприяло поширенню ордену на нові, східнослов'янські території, збільшенню пастви та створенню позитивного образу домініканців у місцевого населення. Поєднання в цих образах західних та східних іконографічних рис символізує своєрідність української християнської традиції та перетворює домініканські ікони у спільну духовну спадщину різноконфесійного населення України.



Садова-Мандюк Оксана, кандидат мистецтвознавства, викладач, Львівський фаховий коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша

Стінопис церкви Вознесіння Господнього у смт Лужани Чернівецької обл.

Ключові слова: монументальне малярство, стінопис, розписи, Лужани

Лужанська церква Вознесіння Господнього є однією з небагатьох середньовічних пам'яток, що зберегли до наших днів автентичний стінопис. Перша інформація у друкованих джерелах про ці розписи з'явилася наприкінці XIX ст. Впродовж XX ст. спорудою і її стінописом цікавилось багато вчених та краєзнавців.

У 1992–1994 рр. та 2002 р. спеціалісти відділу реставрації живопису ДП «Інститут «Укрзахідпроектреставрація» розпочали заходи з реставрації стінопису церкви в Лужанах. Ними було відкрито розписи бабинця та зроблено зондажі на західній стіні нави. Роботи були продовжені у 2006–2008 рр. і включали як дослідження, так і реставрацію стінопису бабинця, нави і вівтарної частини. Матеріали, зібрані в процесі роботи, виявилися інформативними та об'ємними. Найбільшим результатом реставраційних заходів було відкриття та консервація розписів з-під товстого шару набілів та тинків (місцями до 14 шарів). З'ясувалося, що попри великі втрати стінопису він зберігся на значній площі стін. Техніко-технологічні особли-

вості стінопису були вивчені за допомогою аналізу проб тиньку та фарбового шару різними методами, а також завдяки обстеженню малярства в ультрафіолетових та інфрачервоних променях.

Церква в Лужанах певний період часу стояла з обваленим склепінням нави і бабинця. Тому на значних площах малярство руйнувалося під впливом опадів. Після відбудови склепіння малярство було забілене. Шкоди малярству також завдали перебудови церкви під час яких були прорубані арка та вихід на хори у західній стіні нави. Згодом був повністю оббитий тиньк зі стінописом в нижній частині для влаштування панелі з керамічної плитки, а стіни покриті олійним помалюванням.

Хоча розписи збережені в багатьох місцях на рівні підмалювку, технологічні особливості та вправність майстрів вказують на їх високий професійний рівень. Стінопис виконаний технікою, що широко застосовувалась в давньоруському монументальному малярстві. Цей спосіб розпису складався з двох етапів: перший – нанесення рисунку і прокладка фарбою основних елементів композиції по вологому тиньку, другий – виконання стінопису темперою після повного висихання першого шару. Технічні-технологічні характеристики, іконографічна програма, стилістичні особливості стінопису нави, вівтарної частини та бабинця дозволяють виокремити два етапи розпису різними групами майстрів. Нава і вівтарна частина були розписані однією групою майстрів, бабинець – згодом, іншою.

Дослідники пов'язували зведення храму і виконання розпису з серединою XV ст., оскільки існує письмова згадка у купчій грамоті 1453 р. про купівлю села Лужани молдавським господарем Федором. Його зображення розташоване на північній стіні бабинця, з відповідним ктиторським написом. Документ та присвята сформували думку науковців про спорудження і розпис храму в XV ст. Проте після відкриття решти стінопису у наві та вівтарній частині, стало зрозуміло, що ця частина храму була оздоблена в інший період. Масив проаналізованої інформації, іконографічні і стилістичні особливості, включно з віднайденими артефактами, з великою вірогідністю свідчать про побудову церкви і перший етап виконання стінопису наприкінці XIV ст.



Сєдова Дар'я, магістрантка ФТІМ НАОМА (наук. керів. О. А. Лагутенко)

Історія заснування першого Міського музею Києва

Ключові слова: Київ, міський музей, мистецтво, культурно-мистецьке життя.

Завдяки вивченню історичних та архівних джерел відкривається можливість дослідити культурно-мистецького життя Києва др. пол. XIX – поч. XX ст., зокрема, проаналізувати роль у ньому Міського музею, побу-

дованого у 1899 (арх. В. Городецький). Відкритий в грудні 1904 р. з офіційною назвою Київський художньо-промисловий і науковий музей імператора Миколи Олександровича, він фактично став першим відкритим для суспільства закладом, загальнодоступним інститутом національної пам'яті України, зберігачем культурно-мистецького надбання, джерелом інформації та знань, центром вивчення і популяризації мистецтва.

Важливим завданням стало вивчення передумов створення музею, історія формування колекції і фондів, організація діяльності та роль ключових особистостей, що брали участь у заснуванні музею. Також було проаналізовано основні проблеми побудови культурного закладу, загальну програму проекту музею, виклики та складнощі під час роботи над ідеєю та оформленням закладу.

Хронологічні межі дослідження – це період від сер. XIX ст. (з 1859) до офіційного відкриття музею (1904). Необхідно зазначити, що тема є актуальною через брак фундаментальних досліджень. Історія культурно-мистецького життя Києва обраного періоду на сьогодні залишається малодослідженим та не достатньо проаналізованим явищем. Це стосується як і загальних наукових мистецтвознавчих, історичних, культурологічних джерел, так і досліджень, присвячених локальним проблемам. Однією з таких тем, є малодосліджена історія колекціонування і створення перших громадських музеїв в Києві на поч. XX ст. Сам феномен музею представляє величезний інтерес для сучасної мистецтвознавчої науки, адже музей ніби акумулює в собі багато рис, характерних для культурного і художнього процесу певного періоду, віддзеркалює в собі властиві часу філософські концепції культури.



Сьомак Оксана, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л. С. Міляєва)

Де знаходився центр белзько-дрогобицького малярського осередку XV століття?

Ключові слова: український іконопис XV століття, чин Моління, Белз, Дрогобич, Дрогобиччина, Самбірщина.

На західноукраїнських землях у XV ст. існував малярський осередок, в котрому створювалися непересічні за іконографією та стилістикою образи з оригінальною флоральною та орнаментальною оздобою. Географічно твори майстерні охоплюють місто Белз, Дрогобиччину (місто Дрогобич, селища Грушів та Сторонна), а також село Кульчиці на Самбірщині.

Дослідники Лев Скоп та Галина Скоп-Друзюк припускали, що дрогибицькі деісусні ікони могли належати до спадку певної перемишльської

майстерні з центром у Перемишлі, Самборі чи Лаврові. Таким чином, автори зосередили увагу на містах та селищах Перемишльської єпархії, до якої належав Дрогобич.

Володимир Ярема зауважив, що майстри осередку працювали в межах двох єпархій: Перемишльської та Холмсько-белзької. На його думку було очевидним, що місто Белз підтримувало зв'язки з перемишльськими та львівськими малярами.

Пропонуємо розглянути Белз в якості центра означеного малярського осередку. На користь даної гіпотези можуть виступати наступні тези:

1. Белз – столиця Белзького князівства з XI до XIV століття. Ще за княжої доби відомі белзькі монастирі (монастир в урочищі Монастирище, монастир Св. Климента, Св. Трійці). За часів польського панування як центр воєводства Белз був другим містом Холмсько-белзької єпархії та мав багато церков. Жваве релігійне життя у XIV–XVI ст. могло підтримувати розвиток мистецтва.

2. Три наявні белзькі ікони XV століття походять з двох церков. Ікони апостолів Петра і Павла належали до церкви Св. Параскеви, ікона Іоанна Предтечі походив з Спасо-Преображенської церкви. Незважаючи на вкрай малий обсяг збережених белзьких ікон цей факт може свідчити про значну кількість творів досліджуваного малярського осередку в місті.

3. З Белза походять ікони чину Моління, котрі фахово випереджають аналогічні за іконографією дрогобицькі образи. Характерний для цієї майстерні пишно завітаний позем ікон лише в белзьких творах має суттєві варіації. В іконі апостола Петра з церкви Св. Параскеви позем прикрашений високими травами із нерозкритими пуп'янками біло-червоних квітів у сполуці з круглими квітами-ягідками на високих стеблах (подібний позем оздоблює клейма грушівської ікони Богородиці Одігітрії, ікони дрогобицького Моління, а також у спрощеному вигляді – тронний образ Христа зі села Сторонна). Образ апостола Павла з церкви Св. Параскеви та ікона Іоанна Предтечі з Преображенської церкви мають на поземі розкриті червоні квіти з темними серединками. Такий позем не зустрічається на інших іконах осередку.

Підсумуємо, за означених вище умов не лише Перемишль, Лаврів та Самбір, а й Белз має розглядатися як можливий центр белзько-дрогибицького малярського осередку на західноукраїнських теренах у XV ст.



Шевлюга Олександра, кандидат мистецтвознавства, старший викладач НАОМА, старший науковий співробітник НХМУ

Ікона Свенської Богородиці і питання заснування Свенського монастиря

Ключові слова: ікона Свенської Богородиці, Печерська Богородиця, Києво-Печерський монастир, іконографія.

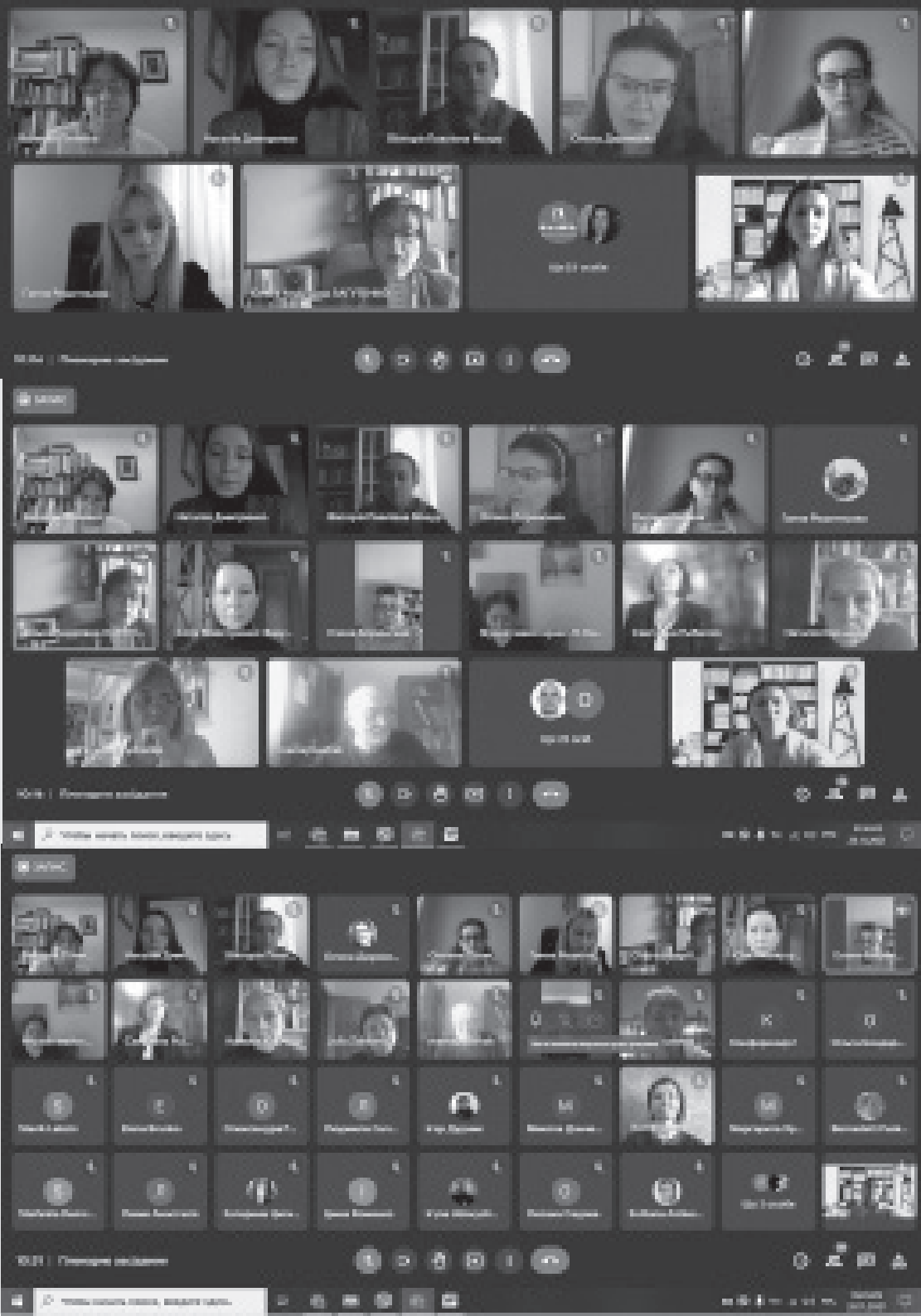
Однією з давніх шанованих київських пам'яток є ікона Свенської Богородиці. Ікона була створена в надзвичайно важкий для Русі і, особливо, Києва час – помонгольська доба, остання чверть XIII ст. За поширеною легендою, ікона була надіслана з Печерського монастиря у брянські землі на прохання хворого чернігівського князя Романа Михайловича у 1288 році. Коли князь її отримав, то зцілювся і на честь цієї події заснував відомий Свенський монастир під Брянськом, який існує і до нашого часу. На іконі зображено Богоматір на престолі з дитиною Христом, обабіч трону Антоній і Феодосій, що тримають сувої з текстами. Цю ікону вважають списком з літописно відомої намісної ікони Богородиці, що була привезена майстрами з Константинополя і називають Печерською.

Тексти на сувоях святих здавна привертали увагу вчених. Сувій в руках Антонія був прочитаний, а сувій Феодосія, який значно довший і має суттєво більший текст, адже написаний меншими літерами, до останнього часу залишався непрочитаним. Нещодавні дослідження лінгвістів і реставраторів дозволили прочитати текст. За ними, текст Феодосія являє собою невідому молитву цього святого, яка була нанесена в другій половині XIV ст. поверх старого тексту. Найцікавішим для нас є саме ці тексти на сувоях, адже вони дозволяють інакше поглянути на призначення цієї ікони і діяльність Печерського монастиря в ту добу.

На сувоях написані слова печерських святих, настанови і застереження, поради суто чернечого спрямування, як врятувати свою душу і зберегти монастир. Ці слова призначалися саме для ченців, і разом з образами печерських святих слугували наочним взірцем для новоствореної обителі.

Отже, цей суттєвий елемент ікони дає підстави припускати, що ікона була надіслана з Печерського монастиря на Брянщину разом з монахами саме для створення там дочірнього монастиря, а вже після цього князь Роман зцілювся і ця остання подія змінила думку про призначення ікони та створила легенду про заснування Свенського монастиря.





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

Керівники: доцент, в. о. зав. кафедри сценографії та екранних мистецтв НАОМА Юлія В'ячеславівна Майстренко-Вакулєнко, викладач кафедри ТІМ НАОМА Валерія Євгеніївна Пітеніна, старший науковий співробітник науково-дослідного відділу мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. НХМУ Марина Володимирівна Стрельцова, аспірантки кафедри ТІМ НАОМА Наталія Ігорівна Корчина, Катерина Анатоліївна Шиман, Катерина Олександрівна Цигикало

Андрес Ганна, доцент кафедри ТІМ НАОМА

Активізація цифрових проєктів в музейному середовищі України у ХХІ ст.

Ключові слова: музей, цифрові технології, Інтернет, інновації, доступ для відвідувачів, діджиталізація.

У травні 2020 р. ЮНЕСКО підготувала звіт «Музеї у всьому світі перед обличчям COVID-19» за результатами вивчення впливу COVID-19 на музеї. За інформацією, поданою в дослідженні «COVID-19 і музеї: економічний вплив, цифровізація, комунікація, безпека» [<https://yug-gazeta.com/publications/practice/inshe/covid19-i-muzeyi-ekonomichnii-vpliv-cifrovizaciya-komunikaciya-bezpeka.html>], одним із основних питань стали цифровий зв'язок та комунікація, безпека музею, збереження колекцій та ін.

Згідно з доповіддю ЮНЕСКО, внаслідок пандемії в різних державах закрилось більше 60000 музеїв, хоча деякі з них були популярні серед

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

відвідувачів. Організація заявляє, що кожен шостий музей в світі після пандемії може зникнути. Враховуючи, що половина людства не має доступу до цифрових технологій, автори звіту стверджують: «Ми повинні працювати над тим, щоб забезпечити доступ до культури для всіх ...». В результаті, музеї посилили цифровізацію колекцій, прискорили створення нових заходів та форм роботи, завдяки цьому, користувачі Інтернету можуть здійснювати інтерактивні і пізнавальні подорожі в краці галереї та музеї. Діяльність, пов'язана із діджиталізацією, збільшилась на 15%, а присутність у соціальних мережах зросла вдвічі для половини музеїв.

Музеї, як інститут збереження і трансляції людської пам'яті, сьогодні відкрили свої колекції широкому загалу, зокрема за допомогою цифрових технологій. [<http://mmbook-hse.ru/books/27/sections/251/>]

В Україні такий процес йде трохи повільніше, хоча останнім часом відмічається активізація впровадження цифрових технологій в музейну діяльність. Це підтверджує статистика УКФ за 2020 р. Загалом, було отримано 2284 заявки, частина з яких мали відношення до музейної справи. А саме, із 983 заявок програми «Інноваційний культурний продукт» – 54 стосувалося музеїв, 34 з яких – впровадженню цифрових технологій; програма «Аудіовізуальне мистецтво» – 434 заявки, 3 по музеям, 2 з нових технологій; «Навчання. Обміни. Резиденції. Дебюти» – відповідно 36, 6, 2; «Інклюзивне мистецтво» – 156, 7 та 4 [https://ucf.in.ua/news/2019_01_17]. Музеї (від Національних до сільських по всій території України) пропонують широкий спектр проєктів, що підтверджує значний потенціал цих закладів і бажання відповідати викликам часу: створення інтерактивних та віртуальних музеїв, екскурсій, експозицій, освітніх просторів, впровадження обліку музейних предметів з використанням програмного забезпечення, створення Веб-сайтів, цифрових колекцій, «музею в смартфоні», електронних каталогів, квест-музей, діджиталізація музейного простору, використання фотограмметричної методики, 3D-моделювання, 3D-голографічні комплекси, інформаційно-туристичний мобільний додаток тощо.

Музеї світу та України вдало дистанційно розширюють цифровізацію своїх колекцій та виставляють її онлайн, надають доступ до бібліотек, освітніх програм та ін. Можна прогнозувати, що у майбутньому, змішані та онлайн форми роботи продовжать лишатися актуальними і сприятимуть додатковому залученню музейної аудиторії. Тому варто зберегти цей напрацьований і корисний досвід разом із традиційними формами роботи.



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

**Барко Людмила, старший викладач кафедри графічних мистецтв
НАОМА**

Новаторські підходи до трактування образу міста у пейзажах О. Фіщенка

Ключові слова: графіка, урбаністичний пейзаж, ліногравюра, естамп, О. Фіщенко.

Місто як об'єкт пейзажу набуло широкого втілення у графічних творах українських художників кінця 1970–1980-х рр. у різному стилістичному контексті, позначеному зверненням до традиційних академічних прийомів або синтезом привнесених формальних пошуків, а також в образному звучанні, реалізованому через натуралістичне відображення, декоративне трактування або символічно-асоціативне наповнення.

В творчому доробку О. Фіщенка є низка пейзажних серій, які вирізняються різними манерами, концепціями та художньо-образними системами. Зокрема, серія ліногравюр «Київ сучасний» (1979–1987) під різним кутом розкриває тему міста, виражає мистецько-естетичні уявлення автора. Так, в аркушах цієї серії для зображення краєвидів майстер використав широкий діапазон образної мови – урбаністичний пейзаж трансформується від етюдів до композицій, що містять в собі знаковість, метафори, площинні варіації простору й форми, стилізації, колористичну експресію, до яких додаються індивідуальні уподобання авторської графічної мови.

До серії «Київ сучасний» належать роботи: «Новий будинок. Оболонь» (1979), «На лівому березі Дніпра» (1982), «Обриси буття» (1982), «Місто зростає» (1985), «Червоні дерева» (1986), «Величний спокій. Київ зростає» (1986), «Яка тривала ніч» (1988), «Синій промінь» (1990) та інші, в яких митець втілює художній образ столиці узагальнено, умовно-декоративно, використовуючи інтенсивні кольори, намагаючись таким чином апелювати до настрою природних станів та відтворити характер сучасного міста. Творча інтерпретація архітектурних мотивів, які стають доміантними в пейзажах серії, геометризація форм та простору, використання кольорових та тонових контрастів, цікаві композиційні схеми роблять естампи художника виразними та неповторними.

О. Фіщенко в своїх роботах приділяє увагу символам та атрибутам, наповнює графічні твори глибоким змістом та поєднує їх з метафорами та асоціаціями. Зокрема, у ліногравюрах «Вулиця Боткіна», «Вулиця Довнар-Запольського взимку» (1979) художник доповнює композиції маленькими стафажними людськими силуетами з парасольками, вони створюють особливу емоційну атмосферу легкого суму, навіювання спогадів про минуле, що переходить у роздуми про сутність людського буття.

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

Художники-графіки київської школи 1980-х рр., до яких відносився О. Фіщенко, намагалися вийти за межі методу «соцреалізму», частіше зверталися до ліногравюри, з її декоративним узагальненням та стилізацією. Для реалізації творчих завдань митці почали використовувати ширший спектр виражальних засобів, нові композиційні прийоми, експериментувати з новими формами і матеріалами, що надавало урбаністичній тематиці нового звучання.



Басанець Лука, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва ХГФ ПНПУ ім. К. Д. Ушинського

Академічний реалізм – традиції навчання і мистецька реальність

Ключові слова: образотворче мистецтво, система художньої освіти, академічна художня система.

Сучасна українська держава та її інституції знаходяться зараз в стані реформування, розбудови та змін. Цей процес ставить перед нами багато запитань, деякі з яких тільки відчуються, проте проявляться в майбутньому.

Все це безпосередньо стосується системи художньої освіти і, зокрема, викладання образотворчого мистецтва. Але одне з питань, що окреслюється розвитком цієї освітньої галузі, полягає не у вдосконаленні методики чи оптимізації процесу навчання, не у впровадженні новітніх ТЗН чи особливостях проведення практичних занять в он-лайн формі, а стосується питання ніби давно вирішеного: чому вчити? Чому повинен вчити освітній заклад, який готує художників, дизайнерів, викладачів образотворчого мистецтва?

В наш час загальною основою художньої освіти в фахових дисциплінах підготовки спеціалістів є академічна художня система. Вишлекана 500 роками пошуку і розвитку, вона плоть та кров змісту та сенсу нашої освіти, вона дієздатна і досконала. Проте чи є вона універсальна для світу, де вільно живе та існує будь-яке мистецтво, де з початку ХХ ст. образотворче мистецтво вибухнуло дивовижною різноманітністю, де реалістичне мистецтво складає тільки частину художнього мистецького простору? Академічна система ідеальна з точки зору її мети, методики та якості результату. Проте чи є вона базою візуального мистецтва, або, як кажуть, основою професійної підготовки в галузі образотворчого мистецтва? Чи наскальні розписи кам'яної доби, твори Леонардо да Вінчі, полотна Ван Гога, роботи Малевича, чи поєднані вони академіч-

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

ним реалізмом? Чи вони мають іншу професійну єдність, інші принципи спільності?

Академізм – продукт певної епохи, певної сходинки людства і стану суспільства, його тогочасних уявлень та прагнень. Звичайно він знайшов і сформулював універсальні закони і правила реалістичного зображення. Ми розуміємо, що будь-яке навчання це по суті опанування попереднього досвіду, що будь-яка освіта шукає спільних принципів, на яких можна будувати сталі та міцні основи професійності. Проте освіта повинна бути й трампліном, що забезпечує поштовх студента в сучасність і, навіть більше – в створення ним того, що буде майбутньою сучасністю. Зараз це відбувається не завдяки навчанню, а всупереч йому.

Сам художник, вільний в своїй творчості, краще відчуває і швидше реагує на стан часу. Він сам створив своїми творами класицизм, імпресіонізм, супрематизм, ташизм та інші «ізми». Він вільно робив це, резонуючи на зміни, або створював передумови для цих змін.

Сучасний абітурієнт, що бачить широкий і мінливий світ візуального мистецтва, обираючи собі художнє майбутнє, несміливо питає, а скоро буде прямо ставити питання – що ви мені пропонуєте, чому ви будете мене вчити? В минулі епохи це питання було зайве, воно було апріорі зрозуміле – зафіксувати реальність образотворчими засобами. В радянські часи воно теж було зрозуміле, оскільки не було іншого розуміння мистецтва, крім сформульованого і нав'язаного радянською ідеологією.

Зараз випускник, що покинув стіни різноманітних художніх закладів і розпочав свою творчу діяльність, раптом з'ясовує, що ті задачі, які він вирішував впродовж років навчання якось мають мало стосунку до того, що він сам хоче вирішувати у власній творчості та до того, що діється в сучасному художньому світі, частиною якого він хоче бути.

Перед сучасною художньою освітою України постає питання, можливо ще не актуалізоване – чому вчити? В середині якого є інше, сформулювати яке набагато складніше – про внутрішній сенс мистецтва, про спільну основу його різноманітності. І ще про збереження академізму як такого. І ці питання фундаментальні, оскільки саме вони варті обговорення.



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

**Березюк Тарас, магістрант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. А. О. Пучков)**

Стиль, стилізація та еkleктизм: спроба ідентифікації на прикладі фасадів житлових будинків Києва архітектора В. Ніколаєва

Ключові слова: стиль, стилізація, еkleктизм, фасад, В. Ніколаєв

Визначення понять «стиль», «стилізація» та «еклектизм» запозичено у радянських теоретиків та істориків архітектури Є. І. Кириченко та А. П. Мардера, оскільки у їхніх наукових працях спостерігаємо чіткість та ґрунтовність їхнього вжитку. Потреба у конкретній диференціації, здавалося б, очевидних за значеннями слів, виникає, по-перше, з необхідності якісної оцінки архітектурної спадщини XIX ст., а відтак у застосуванні відповідної методології дослідження й опису архітектурної форми; по-друге, через важливість ревізії архітектурного тезаурусу.

Стилем предмета можна назвати його характер матеріального та духовного функціонування у межах певної культури. Визначаючи архітектуру як певного роду суспільне буття, у якому архітектурна форма – це втілення образів об'єктивного, архітектурним стилем можна назвати історично усталену, відносно стійку сукупність засобів та прийомів формоутворення, і, відповідно, сутнісних рис архітектурної форми, що обумовлені соціальним характером архітектурної творчості. Звідси стилем архітектурної форми є опрідметнений, оформлений, матеріалізований ідеал.

Еkleктизмом ми називаємо тенденцію в архітектурному формоутворенні, що особливо була виражена у XIX ст. й передбачає діахронічне запозичення різностильових елементів, не корелюючись із сутністю маси та простору, а відтак є формальним втіленням краси.

На противагу еkleктизму, стилізація передбачає відтворення формальних особливостей єдиного історичного стилю у межах однієї композиційної системи, не враховуючи синхронної якості маси та просторової функціональності. Слід зауважити, що чіткі дефініції даних термінів є можливими за умови суто формального підходу до опису архітектурної форми. Якщо ж переходити до її контекстуальності, то межі визначень зникають. Для прикладу слід розглянути деякі фасади житлових будинків кін. XIX ст., що так чи інакше спроектовані В. Ніколаєвим.

Фасад прибуткового будинку за адресою вул. Антоновича, 23 (садиба Кучера) – приклад формоутворення еkleктизму: незалежність художніх елементів від конструктивних, їхня нефункціональність, відособленість від цілого. Колони великого ордеру та пластика тут можуть бути будь-як замінені, оскільки ніякої ролі тут, окрім як інструменту членування, не відіграють. Ідентифікація стилю тут також ускладнена: є натяки на бароко,

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

ренесанс та класицизм. На противагу цьому, фасади особняків Гальперіна (вул. М. Грушевського, 18/2) та Матусовського (вул. Ярославів Вал, 36) – чіткі приклади застосування, нехай навіть хаотичного, елементів одного стилю – ренесансу. Обидва за композиціями нагадують ренесансні будівлі (бібліотека св. Марка у Венеції, палаццо Фарнезе). Проте копіями вони не є, а лише алюзіями, що, вочевидь, містить певну соціально детерміновану інформацію. Дещо новим для того часу є явище цегляного стилю, що виник слідом за теорією А. К. Красовського з сер. XIX ст. та його послідовників, у яких категорія істинності форми є чи не головною (можна провести паралелі з теорією Д. Раскіна того ж часу). «Оголеність» конструктивного матеріалу накладається на декоративність, прийняту часом, а тому архітектурна форма, що виникла в результаті, є своєрідним компромісом прикрашання та раціональності. Одними з перших у Києві будівель цегляного стилю є особняк Фроммета (бул. Т. Шевченка, 36), прибутковий будинок Гольденберга (вул. Б. Хмельницького, 33/34) та садиба О. Родіна (вул. О. Гончара, 71), унікальність якої полягає у тому, що тут є риси модерну. Отже, типологізуючи фасади В. Ніколаєва, слід наголосити на наступних закономірностях: стилю відповідає компроміс між художнім, конструктивним та ідейно обумовленим; житлові будинки в цегляному стилі – це приватні особняки та прибуткові будинки; в еkleктизмі – це, здебільшого, прибуткові будинки; у стилізації – здебільшого особняки. З чим це пов'язано – питання, що заслуговує окремого дослідження. Наостанок слід спитати: чи контекстуально не є ці поняття тотожними, якщо стиль – це соціально обумовлена, ідеалізована, одухотворена форма? Можливо, різниця лише у парадигмах їхнього застосування.



**Білозуб Людмила, магістрантка кафедри ТІМ ХДАДМ
(наук. керів. Л. Д. Соколюк)**

Жест персонажа та його музичний аналог (на прикладі пам'ятників української скульптури XX ст.)

Ключові слова: українська скульптура XX ст., жест персонажа, музичний аналог, М. Лисенко, М. Березовський, В. Менгельберг.

Невербальні компоненти мовленнєвої комунікації останнім часом постають у центрі уваги вчених. Останнім часом у роботах мистецтвознавців жест розуміється широко, як рух загалом: рухи тіла та його частин; рухи м'язів обличчя, зміна виразу обличчя (міміка); рухи очей (погляд),

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

візуальна поведінка під час спілкування (окулесика). Окрім власне жестів, істотною є поза, яку займає персонаж, і яка є статичним жестом. Мова скульптури, як і мова тіла людини, представлена комбінацією жестів різної природи (інтенціональних, натуралістичних, уявних тощо). Жест є дотиковий, зоровий і розумовий аналог інтонації, що забезпечує найтісніші зв'язки скульптури й музики.

Переважає більшість скульптурних пам'ятників зображують людину. Тому аналіз жестів, їхня інтерпретація дають змогу виявити різні характеристики цих творів, які актуалізують архаїчні основи сприйняття людиною світу, заповнюють духовну складову пізнання й оцінки навколишньої дійсності.

Візуальним прикладом може слугувати аналіз скульптурних творів, присвячених композиторам, у містах України. Український скульптор, майстер станкового й монументального портрета О. Ковальов, зображує Миколу Лисенка з трох піднятою в характерному диригентському жесті правою рукою, що створює враження, ніби композитор прислухається до звуків музики. Пластика твору реалістична, забарвлена романтичним емоційним трактуванням. Бронзова сидяча постать митця встановлена на сірому гранітному прямокутному постаменті в м. Києві.

Скульпторці І. Коломієць, авторці пам'ятнику українському композитору Максиму Березовському, встановленому на центральному майдані м. Глухова, вдалося знайти тактовне, пластично виразне вирішення, щоб передати гіркі останні роки композитора, невизнання та нереалізованість в імперії, самогубство. Пригнічений стан композитора в останні роки життя, його розбурхану, тривожну свідомість показує розгублений жест рук, відображаючи вираз муки без заспокоєння.

Український скульптор О. Архипенко подарував Києву скульптурний портрет диригента В. Менгельберга під час виконання 9-ої симфонії Л. Бетховена. У жесті диригента втілено внутрішній порив, експресію, драматизм боротьби, рух до світла, що розкриває філософсько-піднесенні інтонації музики.

Отже, жест, проявлений у пам'ятниках українських композиторів ХХ ст.: М. Лисенка, М. Березовського та диригента В. Менгельберга, передає внутрішній стан, емоційні зміни, дає змогу виходити на рівень узагальнень та асоціацій з їх музичною творчістю.



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

Блохіна Наталія, викладач Київського університету ім. Бориса Грінченка

Сценографічні експерименти Театру Казки / Першого Державного Театру для дітей 1921–1926 років.

Ключові слова: експеримент, авангард, театр для дітей, сценографія, конструктивізм.

Історія заснованого у 1920 році харківського Театру Казки (з 1923 року Перший Державний Театр для дітей) безпосередньо пов'язана з творчим становленням та практикою багатьох відомих діячів українського мистецького авангардного руху, серед яких художники та сценографи Борис Косарев та Олександр Хвостенко-Хвостов, композитор Ісаак Дунаєвський, режисер та сценограф Микола Акімов, режисери Сергій Пронський та Володимир Вільнер. 1920-ті роки – це часи активних експериментальних пошуків у царинах режисури, сценографії, драматургії та акторської майстерності. У витоків театру – діяльність відомого літературознавця Олександра Білецького, який тривалий час був завідувачем літературно-драматичної частини театру. Саме він, рятуючи театр від репертуарної кризи, під іменем Ричарда Победимського, створив декілька п'єс для театру («Подвиги Геркулеса», «Хубеане» тощо), які користувались великою популярністю у юних глядачів.

Творча практика та естетика конструктивізму, якими «дихав» Харків початку 1920-х рр., не оминула й театр для дітей. До появи в театрі Бориса Косарева, сценографію більшості вистав створювали Георгій Цапок (харківська група кубофутуристів «Союз Сьоми») та Микола Акімов, вона часто залежала від фінансових можливостей театру. Олександр Білецький у книзі «Театр для дітей. Опыт работы Первого Государственного Театра для детей в Харькове» (1926), пише про неможливість створення костюмів та частини декорацій до вистави «Подвиги Геркулеса» за ескізами Миколи Акімова через брак коштів. Проте, пошуки та трансформації сценографічного оформлення були пов'язані також з мистецькими експериментами та аналізом вражень глядацтва: свідомою була відмова від яскравих, подібних до олеографії декорацій «Сердитого Галла» у подальших виставах, поступове використання об'ємних декорацій. Оформлення сцени вистави «Аліну», літературною основою якої була казка Оскара Вайльда «Зоряний Хлопчик» та театральна версія В. Мейєрхольда, Юрія Бонді та Михайла Коссовського, було виконане Миколою Акімовим у конструктивістському стилі «картонного Сходу, але з залученням кольорів» (О. Білецький).

У цілком конструктивістській стилістиці Борисом Косаревим була оформлена вистава «Хубеане» (1924). За ескізами у техніці колажу були створені багатофункціональні рухомі декорації, які могли миттєво транс-

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

формувався, змінюючи перспективу глядацького сприйняття та акторської гри. Архітектурно прораховане конструктивістське поєднання рейок, сходів, міні-майданчиків, сценограф доповнив яскравими кольорами. (жовтим, червоним, зеленим). Борис Косарєв розумів, що стримана кольорова гама «дорослого» конструктивізму «не працюватиме» у театрі для дітей. Щоб підкреслити африканський колорит вистави, вертикальні рейки були пишно декоровані зеленими смугами-«листя». За спогадами Олександра Білецького, особливе захоплення у глядачів викликала сцена появи зграї мавп, яка під звуки джазових композицій Ісаака Дунаєвського, пластично пересувалась сценою за допомогою рухомих платформ. Співпраця Бориса Косарева з театром тривала у виставах «Бум і Юла» М. Шкляра, «Колька Ступін» Ауслендера та «Ведмідь і Паша» О. Скріба.

Театральний сезон 1924-1925 років розпочався з вистави «Том Соєр» Марка Твена, сценографії Олександра Хвостенко-Хвостова. Актори грали на чотирикутній похилій платформі, яка пересувалась у різних напрямках, завдяки чому відбувалась швидка зміна дії. Ще одна робота сценографа, вистава за п'єсою Володимира Гжицького «По зорі», яка була оформлена у національному стилі (костюми, вишита завіса, акцентні предмети народного побуту). У виставі «Хобо» для розширення невеликого сценічного простору Хвостенко-Хвостов використав дворівневі щити з фото-монтажними зображеннями, які дозволяли розгортати дію у двох площинах (нижній та верхній).

Активне становлення харківського театру для дітей на початку 1920-х років характеризується активним пошуком змісту та форми у царині сценографії, які відповідали би запитам юної глядацької аудиторії та були мистецькі вартісними.



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

Пошук нових рішень стилізації пейзажу в навчально-творчій практиці

Ключові слова: скетчинг, стилізація, декоративний пейзаж, сучасні тенденції.

Стилізація пейзажу – це процес активного відбору найбільш характерних ознак форми, свідомої відмови від усього другорядного, синтез

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

пластичної форми з орнаментальним образом. Відомо, що принципами стилізації є: узагальнення форми в її межах; узагальнення форми зі зміною абрису, узагальнення форми і спрощення конструкції, зміна характеру форм на більш декоративні, перетворення об'ємної форми в площинну. Програма «Навчально-творчої практики» 2 курсу здобувачів освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» ХГФ ПНПУ ім. К. Д. Ушинського включає тематику «Пейзаж». Коли ми в період навчально-творчої практики 2020 р. опинились на першому карантині, нам треба було знайти новий спосіб для роботи. Вихід ми знайшли, звичайно, в мережі інтернету. Як з'ясувалось, в такому ж становищі опинились «скетчери».

Скетчинг – це техніка малювання швидких малюнків. Походження слова «скетчинг» йде від англійського слова “sketch” – етюд, замальовка, «малювати ескізи», «робити замальовки». В наш час напрям скетчингу виріс і його вже відносять до самостійних художніх напрямків сучасного мистецтва. Принципи роботи скетчингу – це передача перших вражень за короткий відлік часу. Матеріали, які використовують скетчери – це маркери на спиртовій основі, акварель, кольорові олівці, лінери та інші сучасні матеріали. В період карантину була сформована міжнародна група в Facebook; Virtual Sketch Leicester, Virtual Travel Sketch. Приєднавшись до них ми знайшли чудовий вихід (звичайно тимчасово, в умовах незвичної ситуації «не свободи»). Група працювала в ZOOM. Призначались зустрічі на конференціях, де пропонувались міста світу, надавались посилання до Google Maps (карти), кожен міг вибрати собі позицію для скетчу (замальовки). Google Maps дозволяли обирати точку погляду зверху, знизу, з боків, «ходити» і обирати власний ракурс. Працюючи в такій групі, маємо цікавий досвід з різних боків. По-перше – ми знайшли вихід зі стресу, подруге – познайомились зі світом «скетчерів», новими художниками (що важливо, їх стильовим підходом, сучасними тенденціями), познайомились з новими містами світу, в режимі конференцій можна було спілкуватись, тобто активізували свої знання з англійської мови. В тій ситуації обмеження можливостей ми мали змогу придатись до світової мистецької спільноти.

Скетчинг допомагає розвинути якості художника: вміння “зловити момент”, знайти цікаву композицію, точку зору, бути уважним, творчим, креативним. Для початківця дуже складний етап переходу від натурних замальовок до стильових знахідок. Скетчинг спрямовує творчий процес на швидкість рішення, підштовхує обирати зручні засоби виразності, матеріали. Рамки часу не дозволяють здобувачу «потонути» в деталях замальовки, а вимагають знайти швидке рішення декоративного пейзажу, експериментувати з видозміни форми, грати з навмисним порушенням перспективи.

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

Завданням кожного художника має бути пізнання усіх граней важливого мистецького засобу створення художнього образу, уміти професійно застосовувати зображувальні та виражальні засоби художніх матеріалів, графічних технік у вирішенні завдань навчальної чи творчої роботи. Розвиватись, уміти відтворювати, стилізувати, удосконалюватись на шляху пошуку авторського стилю.



Бондар Софія, магістрантка НАОМА (наук. керів. О. І. Гомирева)

Серія фотографій Бориса Михайлова “Спокуса смертю”

Ключові слова: Борис Андрійович Михайлов, фотографія, «Спокуса смертю», соц-арт, ХХ–ХХІ ст.

Борис Андрійович Михайлов – український фотограф, який народився в 1938 р. у Харкові, вважається класиком сучасної фотографії. На початку 1970-х Б. Михайлов самостійно вчився працювати з камерою, експериментував з матеріалом. Так з’явилася серія «Накладання» (1968–1978), метод створення якої вплинув на формування «Спокуси смертю». Його мистецтво має концептуальний та соціально-документальний характер. З середини 1990-х Б. Михайлов живе та працює в Берліні.

Важливість цього дослідження базується на тому, що в наукових роботах мистецтвознавців та істориків минулих часів відсутнє ґрунтовне дослідження творчості Б. Михайлова, зокрема, аналізу серії робіт «Спокуса смертю».

«Спокуса смертю» є однією з найновіших серій Б. Михайлова. Вона включає в себе більше 150 диптихів, що складаються з вже існуючих зображень і нових фотографій, зроблених у 2017–2019 роках. Структура диптиха виражає відчуття невизначеної, неоднозначної і постійно мінливої реальності.

Диптихи існують як наочна автобіографія, яка фіксує різні моменти в житті Михайлова, розташовані в різних місцях. «Я вибрав свої фотографії, переходячи до своєї історії, – зазначив Михайлов, – це як новела». Пари також викликають почуття невизначеності: зіткнення різновидів, що відображають тему бінале CRASH. Незважаючи на те, що пари створюють нові візуальні значення, кожне окреме зображення також набуває додаткового значення. «Можливо, я зараз використовую диптих, тому що неможливо щось пояснити лише однією картиною», – каже Михайлов. Політичні та символічні наративи проходять через основний твір – капіталістичне сьогодення та комуністичне минуле; життя та смерть – зав’язуючи різні елементи серії.

Отже, «Спокуса смертю» є ґрунтовною роботою, що включає в себе не тільки алегорію, символізм та змістовно гармонійне поєднання фотографій,

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

а ще й є продовженням творчої методики фотографа. Слід зауважити, що зміст роботи щільно пов’язаний з її назвою, адже в ній автор торкається теми людського життя, його цінності та смерті. Ця серія має глибокий символічний зміст для художника, пов’язаний з вічними роздумами про життя людини, його цінності, смерті та здогадками стосовно життя після смерті.



Бондаренко Вікторія, аспірантка Київського університету ім. Б. Грінченка (наук. керів. О. В. Школьна)

Матеріали преси до 120-річчя художника Миколи Глуценка

Ключові слова: Микола Глуценко, стаття, художник, преса, мистецький проект.

Минулий, 2021 рік ознаменував низку подій, присвячених 120-річчю від дня народження видатного українського художника Миколи Глуценка.

На офіційному сайті служби зовнішньої розвідки України було оприлюднено статтю «Микола Глуценко. Невідомі сторінки життя відомого художника», основу якої складають розсекречені документи з архівних фондів розвідки.

Аналітичне інтернет-видання Львова – «Zaxid.net» у розділі культура опублікувало статтю «Микола Глуценко – художник і шпигун», спираючись на матеріали зовнішньої служби розвідки.

Центр досліджень визвольного руху спільно з партнерами представили онлайн-виставку «Репресоване мистецтво», де розкривається особливість життєвого шляху 30-х митців з України, Чехії та Грузії, які були у полі зору комуністичних спецслужб. З матеріалами на тему: «Митці і КГБ: скелети у шафі художника Миколи Глуценка» можна ознайомитися на сторінці інформаційного партнера проекту «Історична правда».

«Українська літературна газета» на своїх сторінках оприлюднила інформацію про презентацію роману «Пейзажист» українського письменника Станіслава Стеценка (про Миколу Глуценка).

Автори проекту «Амнезія» на своїй сторінці в інтернеті опублікували фрагмент з біографічної книги Катерини Лебедєвої: «Микола Глуценко – художник і шпигун», що вийде друком наприкінці 2021 р.

Виставкові події, присвячені вищезгаданій даті, не залишилися без уваги рецензентів. Так, «Микола Глуценко. Без віз» – назва проекту та однойменної статті Вадима Рижкова у газеті «День», де автор критично осмислює подію, що відбулася у художньому музеї Дніпра. «Художник і

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

агент розвідки» – під такою назвою презентувала виставку у м. Дніпрі авторка статті інтернет-видання «Радіо Свобода» Юлія Рацибарська.

На сторінці «Суспільні Новини», у розділі «мистецтво» опублікована стаття Анни Книш, що висвітлює відкриття виставки художника у Сумському обласному художньому музеї ім. Никанора Онацького.

«Ритми і ритми кольору» назвали онлайн-виставку Миколи Глуценка на офіційному сайті Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, автором якої є Ростислав Загорулько.

На офіційній сторінці Херсонського художнього музею ім. Олексія Шовкуненка можна знайти інформацію про виставку творів митця: «Позезія живопису Миколи Глуценка».

«Барви ХХ століття» – мистецький проєкт Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького та Галереї Нью Арт (м. Київ). Куратори: Едуард Димшиць, Євгенія Білоусова. Різні медіа представили цю подію на сторінках своїх видань. Також на сайті Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького викладено анонс до цього мистецького проєкту.



Боримська Олена, завідувачка наукового відділу експозиційно-виставкової роботи Національного музею «Київська картинна галерея»

Справжній Homo Viator Альона Соломадіна. Виставковий проєкт «Один алфавіт і проєктні композиції» як прояв творчого переосмислення принципів класичного конструктивізму.

Ключові слова: конструктивізм, виставковий проєкт, графічний дизайн, Homo Viator.

Сьогодні виповнюється сто років від народження одного з найпотужніших проявів класичного авангарду, особливого типу світорозуміння й художньої практики, який ми знаємо як конструктивізм, який на багато десятиріч зумовив розвиток світового мистецтва. Зокрема, його важливої складової – дизайну та всіх його різновидів. Що без них не можна уявити існування сучасної людини в сучасному середовищі.

Принциповим для конструктивізму був вихід із площини у простір, в реальний, а не умовний об'єм. До того ж конструктивісти співвідносили свою діяльність із соціальним простором. «Виробничники» вважали себе інженерами, які народжують нові ідеї, а також впроваджують їх у життя (до речі, саме у листопаді 1921 відбулося розмежування між станковістами

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

та виробничниками). Використовуючи базові засадничі мінімалістичні елементи будь-якого мистецтва, художники конструювали нову дійсність, новий предметний світ, що був позначений універсальним загальностильовим принципом (модульність, типовість, трансформованість тощо) в усіх галузях людської діяльності – архітектурі, меблях, прикладному мистецтві, поліграфії, предметах побуту тощо. Таким чином відбувалося формування не тільки новітнього, універсального, футуристичного середовища, а й перекодування світогляду людини майбутнього.

Осмилення історичного минулого, уважне ставлення до вітчизняної художньої спадщини є ознакою справжнього митця, в творчості якого відчувається цивілізаційний background, митця, що водночас у своїх форматворчих пошуках торує нові шляхи у мистецтві.

Альона Соломадіна є справжній Homo Viator, сучасний конструктор, творець, який беручи до уваги фундаментальні методичні базові ідеї означеного напрямку доцільно застосовує їх до сьогоденної практики, вибудовуючи нову універсальну мову, абетка якої базується на принципах міждисциплінарності, що є ознакою сьогоденних реалій. В усіх своїх проєктах, як і у багаторічному «Місті форм» мисткиня діє у царині формотворення. Це багаторічні вправи на віднайдення, виокремлення ключового базового елементу в будь-якому предметному середовищі з подальшим художнім конструюванням. Так елементи переходять з площини в об'єм, з книги в архітектурний об'єкт, а з архітектури перетворюються на графічний знак, символ, книжковий шрифтовий елемент або ж повертаються в архітектурне середовище у вигляді урбаністичної складової (дизайну, освітлення тощо). В цих дивних метаморфозах, з кожним новим формоутворенням базові елементи отримують нове смислове наповнення, поєднуючи галузі історії та культури, дизайну та урбаністики. Замислюючись над проблемами сучасного суспільства талановита художниця візуалізує їх засобами графічного дизайну, проте в суто індивідуальній авторській манері.

Ще сторіччя тому авангардисти активно застосовували знак, символ в якості універсальної мистецької мови, відкидаючи принцип образотворчості. І сьогодні знак широко використовують в різних галузях мистецтва. Так, наприклад, до алфавітної знаковості вдається скульптор Олексій Золотарьов (триптих «Вправи» 2019, метал, фарбований склопластик, h-160 см), коли працює з модульними формоутвореннями. Скульптура взагалі перетворюється на об'єкт, а далі на знак, символ, літеру умовного есперанто. І в такому вигляді досить органічно сьогодні вписується в урбаністичне середовище.

Ідея вільного багатовимірною просторового середовища, зіткнення й гармонійне поєднання протилежностей, уніфікованості різнохарактерних складових, нарешті, трансформованість й типологія базових елементів – відкрита як метод модернізмом – в постмодерністській традиції отримала

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

широке й різноманітне побутування. Отже експозиція персональної виставки Альони Соломадіної «Один алфавіт і проектні композиції» (Дніпро, 1921) унаочнює й досі актуальні модерністські принципи й водночас є суттєвою складовою сьогодення. Метафізично світлий з особливим часо-просторовим виміром простір не переобтяжений експонатами. Це декілька об'єктів, в основі яких – ключовий графічний знак, створений на основі аналізу й подальшої трансформації форми архітектурної будівлі (об'єктом дослідження художниця обрала Літній театр на воді у парку Лазаря Глоби в Дніпрі). З отриманих базових елементів дизайнерка робить власну абетку, яку згодом перетворює на різноманітні формоутворення, презентуючи у відео, шовкографії, друку на тканині тощо. У гармонійному співставленні ахроматично протилежних білого й чорного експонати відіграють роль мінімалістських модульно зкорельованих чорних акцентів на світлому тлі.

Надбуденного характеру, унікальності просторовому рішення надають поєднання світлих підлоги й стін з чорною стелею; зіставлення площинності й об'ємності експонатів, уявного й реального об'ємів; гра чорного тла з білими шрифтовими елементами, що з площинних перетворюються на об'ємні, а лінійні графічні шрифтові конструкції уявляються архітектурним умовним об'єктом, глибинним лабіринтом. Дисциплінуюча структура, модульність, ритмізовані геометричні площини, мінімалізм ахроматичного апелюють до засад модернізму, притому аналітично-креативний характер експонатів, полісемантичний контент, адаптованість ключових елементів до різноманітних технік і матеріалів унаочнюють постмодерністські художні практики. Адже доцільність експозиційного вирішення полягає саме в органічному поєднанні мінімалізму у засобах виразності з широкою варіативністю формоутворення. А відтак нинішній проект (як і багато інших) дизайнерки й дослідниці Альони Соломадіної, яка з легкістю мандрує епохами, різноманітними вимірами, майстерно оперує технологіями й матеріалами, галузями й дисциплінами, – яскраве підтвердження значущості даного художнього експерименту для сучасного соціального простору.



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

Булавіна Наталія, завідувач відділу ІПСМ НАМ України

Видозмінювання інституційних моделей сучасного мистецтва в умовах нової світобудови

Ключові слова: сучасне мистецтво, мережа, цифровізація

На взаємовідношення світу сучасного мистецтва із його інституційною інфраструктурою впливає дизайн нової реальності, яка надзвичайно швидко змінюється під впливом глобальних потрясінь.

Розповсюдження й впровадження можливостей новітніх технологій поступово трансформувало інституційну вертикаль конструкції сучасного мистецтва минулого часу, сформувалося на сьогодні в структури горизонтального типу мережевого існування, побудованого за принципом інтернет-контактів та спільнот. Демократичний спосіб буття різних інституцій сегментованих в мережі інспірує вихід чималої кількості новотворень, діяльність яких визначає їхня внутрішня логіка, орієнтована на гнучкість, швидкість та ефективність.

Досвід життя, спровокований пандемією COVID-19, спричинив загальний потік критики щодо повільності й нечутливості теперішнього інституційного дизайну до обставин, які змінилися. Хаотичні спроби в умовах самоізоляції залишитися в реальному часі художнього середовища через різноманітні Zoom і Google Meet лише підживлюють бурхливі ріки пустопорожньої активності й жодним чином не сприяють компенсації втрати уваги аудиторії. Насамперед, затребуваною часом є нова форма інтерфейсу, в якому звичне суб'єктивне художнє висловлювання вдало б підживлювалося іншими можливостями, які спроможні відшкодувати втрату ситуації колективності.

Вже в першому наближенні до такого актуально-вимушеного формату цифрового існування мислиться ревізія сталого типу художнього виробництва, накопичення й представлення візуального ряду (каталогу), який стане у нагоді як глядачам так й творцям. З іншого боку, завжди існують протестні форми: відмова від виробництва, страйк тощо (їх чимало знає історія мистецтва), які так само сприяють насиченості подіями ситуації, на протигагу повсюдним сумбурним невправним намаганням заповнити в будь-який спосіб візуальний простір, та зафіксувати інституцію в координатах переважаної художньої реальності.



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

Величко Дмитро, декан художньо-графічного факультету ПНПУ ім. К. Д. Ушинського

Значення виробничої організаційно-виставкової практики у підготовці здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти до професійної діяльності в умовах сучасного культурного процесу

Ключові слова: виставкова діяльність, художня освіта, виробничо-організаційно-виставкова практика, художньо-графічний факультет, магістратура.

Сьогодні в умовах розвитку сучасного культурного середовища України виявляється потреба у спеціалістах, що можуть працювати над організацією різноманітних виставкових проєктів, як у просторі музеїв, галерей, що вже існують, так і в упорядкуванні нових виставкових площ, як стаціонарних, так і тимчасових. Отже, введення в освітньо-професійну програму «Середня освіта (Образотворче мистецтво)» для здобувачів другого (магістерського) рівня за спеціальністю 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) на художньо-графічному факультеті Університету Ушинського такої компоненти як «Виробничо-організаційно-виставкова практика», стає на часі і відповідає сучасним запитам ринку праці.

В межах даної практики здобувачі мають змогу ознайомитись з принципами організації виставкової діяльності: від зародження задуми, розробки концепції, збору матеріалу, прорахунку кошторису, доставки, страхування, етикетажу творів, створення каталогу чи буклетів, афіші, запрошень до відкриття виставки. Важливим етапом опанування основ виставкової діяльності стає експозиція творів, що є окремим специфічним процесом, який повинен враховувати багато факторів виставкового простору, психології сприйняття, єдиної художньої композиції з експонатів, які можуть представляти різні види мистецтв з індивідуальними особливостями розташування у просторі.

Практика передбачає два етапи завдань. Перший – індивідуальна робота над розробкою власного проєкту з найсміливішими ідеями. Другий – створення колективного проєкту, який втілюється в реальності. Оскільки художньо-графічний факультет Університету Ушинського має власні виставкові площі: Велику колонну залу (600 м²), виставковий простір фойє корпусу факультету та плернерний дворик, студенти мають можливість провести вернісаж в реальному просторі і часі для викладачів, колег-студентів та, звичайно, запрошених гостей. Такий досвід може стати стартом для подальшої професійної діяльності випускників ХГФ, розвитку мистецького простору Одеси, арт-ринку України та міжнародних культурних відносин.

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

Вершинін Веніамін, старший викладач кафедри технологічної та професійної освіти ХГФ ПНПУ ім. К. Д. Ушинського **Контраст – формальна закономірність декоративної композиції у дизайні**

Ключові слова: дизайн, контраст, закономірність, композиція, образ.

При використанні формальних закономірностей декоративної композиції на практиці необхідно здійснювати їх взаємообумовлену зв'язаність і застосування для створення трьох основних законів побудови: образність, цілісність у супідрядності, стильова єдність. Одним з основних засобів, що використовуються у дизайнерській композиції, є контраст. Контраст – це художній прийом протиставлення з яких-небудь візуальних ознак. Використовуючи контраст, дизайнер-графік викликає внутрішню боротьбу протилежностей у побудові композиції, тим самим підсилює вплив якостей, що зіставляються. Професійну роботу дизайнера відрізняє варіативність різних форм контрасту. Контрасти можуть бути тональними, кольорними, фактурними. Також використовуються контрасти форми, розміру, структури і напрямку. Таким чином, легка повітряна форма у контрасті з масивною здається ще легшою; гладка форма поруч з шорсткою здається більш гладкою; яскравий колір поруч з тьмяним здається яскравішим. У роботі над графічною композицією зазвичай використовуються кілька різних видів контрасту, що підпорядковуються одному з них як ведучому.

Контраст нерозривно пов'язаний з ще однією формальною закономірністю композиції – нюансом. За своїм візуальним впливом нюанс протилежний контрасту. Він являє собою незначне розходження властивостей у порівнянні зі схожістю. При роботі над композицією використовуються обидва ці прийоми, що доповнюють один одного, що пом'якшують контрасти і поживляють монотонність нюансів. Існує поняття міри контрасту, порушення якої призводить до втрати цілісності композиції.

Контраст – це найактивніший композиційний засіб, з його допомогою можна значно змінити візуальне враження від одного кольору в оточенні інших. Особлива чільна роль у композиції належить кольорному і тональному контрастам. Так, будь-який колір здається більш яскравим і легким на чорному тлі, ніж на білому. Будь-який колір здається темнішим на більш світлому тлі і світлішим на темному. Слабонасичені кольори втрачають свою насиченість поруч зі спорідненими яскравими кольорами і здаються більш насиченими поруч з ахроматичними. Знання закономірностей допомагає уникнути маловиразних кольорних рішень, порушень міри, нерішучості у використанні насичених кольорів у контрастному поєднанні. Кольори утворюють контрасти по кольорному тону, по насиченості, по світлинності. Світлинний контраст сприймається більш активним, ніж кольорний контраст. У тих випадках, коли введення кольорового контр-

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

асту чомусь не можливо, з метою збереження єдності композиції необхідно ввести контрасти самої графічної форми, контраст розмірів колірних плям, контрасти їх форми і спрямованості.

Ми можемо простежити, як використовувався контраст протягом усієї багатовікової історії образотворчого мистецтва та архітектури. У живопису Рембрандта: у боротьбі яскравого світла і згущених до чорноти тіней, в архітектурних композиціях: у зіставленні горизонту стін з високими вежами. Контрасти можна спостерігати і вивчати у живопису імпресіоністів і в багатьох інших творах світової культури.



**Вислободов Олександр, старший викладач кафедри реставрації
НАОМА**
Студент і його «вантаж знань» у галузі реставрації

Ключові слова: реставрація, майстерність, освіта

Можна багато говорити про життя, але де, як не в Академії (НАОМА) воно йде дуже повільно. Тут “майструється” наука виживання в світі мрій і натхненності, а не в світі фізики, хімії, математики. Втім є аспекти в навчальних дисциплінах, які викликають сумніви. Передусім в дисциплінах, які лежать в основі життя студента, в яких вбачає сенс сам студент, в яких він бачить свою майбутню професію. Однак студент може бути шокований тим, що його обмежують в годинах практичного і теоретичного навантаження саме в цих дисциплінах.

Так, однією з основних сучасних вимог до студента стає «самостійність». Складність ситуації полягає в тому, що самостійність в таких предметах, що стосуються фаху реставратора, повинна бути мінімальною. Існують певні реставраційні етапи, в яких студенти можуть успішно виконати доручення, операції, технологічні та інші процеси тільки у супроводі викладача, а він, у свою чергу, повинен не тільки спостерігати за процесом, але й керувати і супроводжувати його. Деякі види робіт, наприклад, пов'язані з ризиками пошкодження експонату, потребують ретельного контролю викладача. А деякі, наприклад, тонування живопису, ризику для експоната не несуть, тому можуть виконуватися студентом самостійно. Так само, як і супровід викладача можливий і потрібний в укріпленні живопису, а в процесах дублювання, розчистках, розшаруванні живопису, роботою з лаками, він необхідний безпосередньо і неодмінно. Цей процес (процеси) мають ще й обговорюватися на реставраційних радах, на яких приймаються рішення щодо більш детального і ретельного контролю над етапами реставрації. Ані батьки та їхні діти, ані сам викладач не знають, що таке хірургічна операція, а хірург-викладач не має права залиши-

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

ти хворого на студента-медика, говорячи: «Я вже пішов, а ви тут продовжуйте самі...». Однак, чому це можна допускати у професії реставратора? Адже за встановленими нормативами з розподілу годин у навчальному плані, викладачі мають багато годин самостійної роботи з кожної фахової дисципліни реставрації. Це не тільки дискредитує професію, але й знецінює якість навчання і грубо порушує процес підвищення рівня підготовки професіоналів у цій галузі.



Вишеславський Гліб, кандидат мистецтвознавства, ІПСМ

**Особливості висвітлення змін візуального
мистецтва у спеціалізованій пресі 1990-х років**

Ключові слова: візуальне мистецтво, критика, «Terra incognita».

Починаючи з 1987/1988 років візуальне мистецтво стало стрімко вивільнятися з під ідейних, тематичних та естетичних норм, які були панівними в СРСР. Але лише поодинокі мистецтвознавці звертали увагу на актуальні процеси у мистецтві. Аналіз нових явищ потребував від фахівців оновленої інструментарію, нових знань та досвіду. Брак критиків з мистецтвознавчою освітою компенсували зусилля журналістів та художників. Відсутність сталої традиції думки стосовно актуального мистецтва відкривала широкі можливості щодо запозичень та хаотичного поєднання теорій різних напрямків.

Серед суцільного безладу суджень, які панували у першій половині 1990-х в мистецькій критиці, на мій погляд, можна виокремити три основні підходи.

Підхід «нормативний», послідовники якого були схильні формулювати правила та визначати, яким є чи має бути сучасне мистецтво і чи відповідає воно певним уявленням. Залучення критика до реального художнього процесу тут мінімальна. Він відсторонено коментує, аналізує і порівнює явища зі своїм «високим ідеалом», образ якого склався під впливом визнаних у світі шедеврів. На початку 1990-х подібну позицію поділяла більшість критиків, а серед спеціалізованих видань – «Образотворче мистецтво».

Підхід «декларативно-маніфестаційний». Його впроваджували художники у коментарях до виставок, куратори, галеристи. Подібні тексти, зазвичай, нагадують маніфести авангардистів початку ХХ ст. В них годі шукати об'єктивність, аналіз, опис контексту. І навпаки – постійне перебільшення значення того явища, якому присвячений текст. Залучення критика щодо реального художнього процесу в цьому випадку максималь-

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

не та заангажоване. Судження суб'єктивні. Зразком видання, що містить подібні тексти був часопис «Парта».

Підхід «інституціоналістський», в якому всі мистецькі явища сприймаються й оцінюються у відповідності не до зовнішнього «ідеалу», а до тих правил, що закладені в середині них самих. Суб'єктивність та заангажованість критика урівноважена діалогом з протилежними позиціями. Виникнення цього підходу відбулося багато в чому завдяки працям Джорджа Дікі. Зразком видання, що містить подібні тексти був часопис «*Terra incognita*».

У наш час мистецтвознавцям, при роботі з архівними матеріалами 1990-х рр., важливо усвідомлювати до якого з підходів тяжів автор при написанні того чи іншого тексту, що дозволить краще інтерпретувати першоджерела.



Вільховецька Катерина, аспірантка КНУКіМ
(наук. керів. М. Р. Селівачов)

Краса – каталізатор впливу в церковному мистецтві

Ключові слова: церковне мистецтво, образ Христа, канон, краса.

Василій Великий у «Бесідах на псалми» порівнює псалми з гіркими ліками, які мудрі лікарі дають пацієнтам з чаші, змазаної медом. Так через насолоду легше сприймається користь, а через красиву форму – вчення. «Це – мудрий винахід Учителя, що влаштував так, щоб ми співали і разом з цим вчилися корисному. Від цього й уроки краще відкладаються в душах. Бо що з примусу вивчене, те не лишається в нас надовго, а що із задоволенням й приємністю прийнято, те в душах укорінюється міцніше».

Форма в церковному мистецтві не вторинна, а рівнозначна зі змістом, й переважання будь-якої зі сторін призводить до впадання в крайнощі та викривленого розуміння вчення.

Як приклад, образ Христа трансформувалася за тисячоліття, й у сучасному церковному живописі часто зображується з ідеалізованою солодкуватою зовнішністю, хоча для низки ранньохристиянських авторів (Іринеї Ліонський, Климент Александрійський, Іустин Філософ та ін) Христос не був егалом краси, канон його ідилічного зображення сформувалася й затвердився під впливом еллінської традиції у Візантії, до якого ще додалися уявлення про красу різних народів, що перейняли візантійську традицію.

Тертуліан у трактаті «Про плоть Христа» прямо вказує на зовнішню звичайність Ісуса: «Взагалі ж люди дивувались тільки словам і ділам, вченню й чеснотам Христа як людини. Якби була помітною в Ньому якась тілесна незвичайність, це також викликало б здивування. Але в Його зем-

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

ній плоті не було нічого особливого; вона лиш показувала, наскільки достойні подиву інші Його якості, – бо казали: звідки в Нього це вчення і ці чудеса? (Матф. 13, 54)».

У прагненні «прикрасити» зовнішність Христа – відгомін язичницького світогляду, де краса є благословенням, а тілесна неміч – прокляттям, у той час як християнство говорить, що сила якраз у немочі звершується. Христос, обравши тіло, що не вирізняється тілесною привабливістю, не заперечує тілесну красу як таку, а лише доводить, що вона не визначальна, а прикрашає нас те, що йде зсередини.

Тому і сила впливу, краса церковного мистецтва не вимірюється тонами витраченого золота чи «вилізанистю» образів, а відповідністю призначенню. А саме – щоб воно підсилювало проповідь візуальним рядом, а не заперечувало виголошені в ній постулати.



Волошина Катерина, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. О. А. Лагутенко)

Василь Чегодар. Еволюція живописної манери

Ключові слова: В. Чегодар, пейзаж, колорит, живопис, творча манера.

Василь Чегодар – видатний український живописець другої половини ХХ ст. Упродовж усього життя майстер надзвичайно багато працював, брав участь у чисельних виставках та залишив величезний доробок. У 1970-х рр. прийшло світове визнання. Сьогодні картини митця знаходяться в українських, зарубіжних музеях та у приватних колекціях.

Як живописець і графік В. Чегодар працював у кількох жанрах – портрет, натюрморт, пейзаж. Але саме пейзаж став головним жанровим орієнтиром.

В. Чегодар – видатний колорист свого часу. Формування його стилю відбувалось поступово. Тривалий час (з 1940-х і до початку 1960-х рр.) майстер знаходився у пошуках власної творчої манери. Він багато працював у графіці, але все одно тяжів до живопису. Починаючи з 1960-х рр. митець визначає головні напрямки своєї творчості та знаходить неповторний живописний стиль. У різні десятиріччя художня манера майстра та характер живопису відрізнялися, але центральною творчою ідеєю залишався колір.

Роботам 1950-х рр. притаманна академічна манера з відносно стриманими кольорами. У творах 1960-х рр. художник надає перевагу відкритому, інтенсивному кольору, тим самим підсилюючи градус палітри. Він пише здебільшого локальними плямами, створюючи площинні зображення, що обрамлені гострим темним контуром. Повітряна перспектива досягалася тоном. У порівнянні з іншими періодами дана манера більш

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

графічна та суха. Художник виключає зі своєї палітри чорний, сірий та брунатний кольори, замінюючи їх темно-рожевим, синім та зеленим.

У 1970-х роках інтенсивність кольорів зберігається, але майстер приходить до більш складних рішень. Кількість відтінків значно зростає, мазок стає більш пастозним, а об'єкти – об'ємними та глибокими.

В останнє десятиріччя (1980-ті рр.) художник відходить від широкого, пастозного мазка та приходить до вишуканої, делікатної манери. Палітра лишається такою ж насиченою та яскравою, як і в попередні періоди.

Головною творчою метою митця стало створення чистого мистецтва. Живопис був його пристрастю, любов'ю та сенсом життя. Роботам В. Чегодара притаманні високий рівень майстерності та наявність власної творчої манери. Творчість цього художника стоїть на одному шаблі з такими видатними українськими живописцями, як М. Глуценко, Т. Яблонська, С. Шишко, В. Забашта.



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

Поняття «символізм» у мистецтві й інших гуманітарних сферах

Ключові слова: символізм, декаданс, психологія мистецтва художні методи, напрями, течії, явища

Яких тільки визначень не надають «символізму» фахівці! Це – напрям у літературі та мистецтві, течія, явище, стиль (Клод Дебюссі), навіть метод (Андрей Бєлий) і смак (Осип Манделштам). Звичайно, йдеться про дуже мінливі напрями та смаки, різноспрямовані в різних країнах напрями та течії, різноманітні за стилістикою явища. Спільним у них є підкреслене виявлення ідеї твору, перетворення образу на нетотожний останньому символ.

Термін «символісти» запропонував 1885 року французький поет Жан Мореас як альтернативу неблагозвучного визначення «декаденти», буквально – «занепадники». Втім, обидва поняття спочатку протиставляли одне одному, надто ж у Росії. 1892 р. з'явилася полемічна праця «Виродження» німецького психіатра Макса Нордау. Його аналіз поетичних і живописних творів адептів обох угруповань діагностував у майже всіх них різноманітні психічні розлади. Саме вони, на думку автора, загострюють естетичну сприйнятливості індивіду, зумовлюючи силу його художнього обдарування. До речі, певні види психозу теж включають у свою назву слова, похідні від символів і символізму.

Враховуючи символічну природу всякого мистецтва ми не дивуємося найширшому застосуванню в цій галузі однокореневих понять. Уже

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

засновники вітчизняного символізму розрізняли в ньому реалістичну й ідеалістичну сторони (Вяч. Іванов), замаскований символізм у класиці та явний у романтизмі (А. Бєлий), «драматургічний символізм» (В. Набоков). Навіть у заголовках праць істориків культури різними мовами часто фігурує символізм давній, психокосмічний, середньовічний, буддійський, гендерно-віковий, дитячий і так далі. Зрозуміло, при цьому часто йдеться швидше про символіку.

Прикметним є повернення до сучасного вжитку витісненого колись «символізмом» терміну «декаданс», але вже у позитивному значенні цього слова. Колишній одесит і киянин Омрі Ронен, який помер 2012 р. професором Мічиганського університету, вбачає вияви позачасового декадансу в різних стилях і періодах. Для нього декаданс – не конкретний стиль або течія, а «настрій і тема, що рівною мірою забарвлюють мистецтво, науку, філософську, релігійну, богословську думку свого часу». А «символізм» є серцевиною цього декадансу без берегів.



Гірний Орест, аспірант кафедри архітектури та містобудування
НАОМА (наук. керів. Л. П. Скорик)

Принципи реновації як засіб перетворення Національних художніх музеїв (галерей) у поліфункціональні культурні центри

Ключові слова: реновація, Національний художній музей (галерея), поліфункціональність

Традиційне поняття про художні музеї (галереї), як об'єкти збереження і передачі у майбутнє безцінної мистецької спадщини людства, сьогодні потребує суттєвого переосмислення і перетворення музейних зібрань із сховищ артефактів на потужні поліфункційні комплекси, що особливо актуально в умовах нагальної потреби проведення відповідної реновації музейних споруд, зведених у більшості випадків ще у ХІХ ст. Специфічною й складною ця проблема постає по відношенню до історично сформованих великих міст різних країн світу, передусім європейських столичних міст, де провідні художні музеї (галереї) загальнонаціонального значення самі вже є визначними пам'ятниками історії та культури, наприклад, як Національний художній музей України.

Реновація включає наступні аспекти: економічні, технічні та соціальні, які орієнтовані на відновлення атракційності та розвиток історичного середовища. Виділяються чотири види реновації: просторова, соціальна, культурна та економічна, з урахуванням, що залучення нових функцій

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

передбачає переобладнання та перепланування певних просторів. Впровадження останніх десятиліть в країнах світу змінився погляд на роль музеїв у суспільстві.

Музеї розглядаються не лише як зібрання артефактів, а й як заклади, що можуть надавати широкий спектр послуг, організовувати цікаве дозвілля й допомагати державі реалізовувати культурні та соціальні програми. Для покращення роботи і залучення більшої кількості відвідувачів провідні музеї світу широко використовують новітні технології, нові форми подачі експонатів, а також впроваджуються зміни у системі організації музейної справи (музейні асоціації). Поряд із соціальним, музеї роблять значний внесок в економіку своїх країн через культурний туризм та реалізацію різноманітних туристичних продуктів і послуг.

Фундаментальними ознаками музею вважаються: отримання культурних знань, задоволення, відпочинок, урізноманітнення життя. Людина обирає конкретний вид дозвілля з різних причин: прагне набути нового досвіду, поспілкуватися з друзями, відпочити від роботи, поглибити свої знання, принести користь суспільству, розвинути вміння та здібності, загалом, бажає отримати задоволення від обраного виду дозвілля.

Наразі архітектурна наукова спільнота ще не виробила як загальноприйнятної методики реновації мистецьких об'єктів, так і засад та видів робіт, а також принципів їх наукової оцінки. Наразі реновація відбувається переважно на приватному рівні, що є характерним для об'єктів сучасної архітектури і недостатнім для об'єктів культурної та мистецької спадщини.



Голік Юрій, студент кафедри теорії та історії мистецтв ХДАДМ (наук. керів. О.А. Осадча)

Феномен злиття художньої та fashion-зйомки у сучасній українській фотографії на матеріалі об'єктно-стилістичного аналізу серії «Ugly Flowers» групи «GORSAD»

Ключові слова: GORSAD, сучасна українська фотографія, фешн-фотографія, самоідентифікація.

GORSAD – тріо київських фотографів, засноване у 2011 р. До нього входять: Маша Романюк, Юлій Романюк та Віктор Васильєв. Основна тема, з якою вони працюють, це самоідентифікація, сексуальність, юність, почуття, їхні особливості та незвичайні явища.

Серія «Ugly flowers» вперше була презентована в 2016 в Plac Boris,

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

Словенія. Назва проекту перекладається як «бридкі квіти», що звучить як протиставлення виразу «діти – квіти життя». Більшість героїв фотографій – підлітки, але це не ті милі діти, яких ми звикли бачити у шкільних альбомах. Тут вони підкоряються законам дорослого світу, вони зняті агресивно і сексуалізовано, а наївність і чистота, з якою зазвичай асоціюються діти, вивернута навпаки. Можна провести аналогію з серією Сергія Браткова «Дітки» (2001), в якій діти також «приміряли» образ дорослих людей.

Біле тло і ретельна робота з реквізитом – елементи класичної фешн-фотографії, які контрастують зі спалахом «в лоб», запозиченим з документальної зйомки. Асоціюється з «жовтою пресою» і обраний реквізит: троянда, сигарети, пістолет тощо. Ці прийоми художнього висловлювання найближче до світлин китайського фотографа Рен Ханга. Але замість статичної еротичної картинки в роботах GORSAD ми бачимо дитячу агресивну експресію. Це простір для пошуку себе і показу своїх почуттів, підліткового духу сперечання і бунту. Така інтимність близька до робіт таких іноземних фотографів, як Нан Голдінг, Тільманс Вольфганг, Юрген Теллер, Лері Кларк та ін. В нашому просторі твори GORSAD зчитуються, як акт провокації й руйнування усталених табу.

Багато західних медіа роблять акцент на пострадянську естетику робіт, які робить київське тріо. Однак, у всіх країнах СНД спостерігається такий тренд. Такі українські фотографи, як Поліна Полікарпова, Назар Фурик, Julie Poly, Андрій Бойко або дизайнер одягу з Росії Гоша Рубчинський – всі ці діячі культури працюють на перетині жанрів і транслюють пострадянську естетику, в якій росли. В їхніх фотороботах ми бачимо характер людей, які росли під час різких змін, і бажання кардинальних змін відбивається в них. Мереживні фіранки, панельні будинки або килими на стінах – це все настільки буденні речі для людини з пострадянського простору і настільки ж незвичайні для західного глядача.



Горпинич Юрій, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. М. В. Русяєва)

Екслібрис у творчості Миколи Малишка 1960-х років

Ключові слова: Микола Малишко, лінорит, екслібрис, графіка, коло спілкування художника.

Всебічно обдарований митець і справжній професіонал Микола Олексійович Малишко ще з юності захоплювався графікою. Цьому напрямку

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

художньої творчості він віддавав багато часу й енергії. Проте вибір техніки виконання своїх графічних творів у М. Малишка відбувався довільно, залежно від обраного жанру, внутрішнього стану, життєвих обставин, призначення (конкурс, виставка, замовлення). Микола Малишко використовував найменші можливості для невпинної творчої праці: якщо йому бракувало матеріалів для малярства, тоді він негайно брався вирізати гравюри, або щось робити з доступного матеріалу – дерева.

Впродовж багатьох років він звертається до рисунка як до завершеного і самостійного засобу образотворення. В його творчому доробку є безліч малюнків тушшю та пером, екслібрисів (ліноритів), дереворитів (ксилографії).

Ще студентом М. Малишко вивчав закордонний та вітчизняний досвід майстрів-графіків першої половини ХХ ст., як Софія Нелипинська-Бойчук, Олена Сахновська, Марія Котляревська. Уважно студіював роботи Лаврської школи гравюри, зокрема майстра ХVІІ ст. Іллі. Звичайно не можливо не згадати про сучасників, з якими спілкувався та обмінювався досвідом Микола Олексійович. Це його вчитель рисунка Георгій Свердлов та друзі-художники Василь та Галина Перевальські, студенти факультету графіки. Навчаючись у Київському державному художньому інституті у майстерні монументального мистецтва Микола Малишко водночас захопився графікою, оскільки дружина Ніна Денисова в той час почала інтенсивно працювати з книжковою ілюстрацією.

У 2021 р. у фондах ЦДАМЛІМ України нами було виявлено 27 екслібрисів, створених художником у 1960-х рр. для людей зі свого кола спілкування. Для митця це був своєрідний знак любові і пошани до А. Жежери, В. Юрчишина, В. Прядка, Є. Зубарева, Є. Гуцала, І. Калинця, А. Малишка, П. Малишка, П. Кота, О. Фісуна, В. Перевальського, Л. Забой, М. Брайчевського, О. Заливахи, Ю. Смирного, Н. Денисової, сім'ї Григорових та Кожекових.

Знайомство з світовою графікою, з гравюрою Лаврської школи, відвідини Вільнюса й контакти з литовськими студентами-графіками сприяло спробам художника працювати в гравюрі, тушшю, пером та іншими техніками. Джерела натхнення, пізнання, дослідження народного мистецтва, світових досягнень графічного мистецтва були знаковими в творчості Миколи Малишка того періоду.



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

Григор'єв Сергій, старший викладач кафедри живопису і композиції НАОМА

Художні твори 1920–1930-х рр. з колекції НАОМА

Ключові слова: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Є. Плужник, Н. Забіла, С. Гуецький.

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) – напевно єдиний мистецький заклад України, який зберігає твори своїх учнів від початку існування, з першої чверті ХХ ст., по сьогоднішній день. Саме тому, фонд академії може продемонструвати всі зміни художньої мови, які відбувалися протягом століття на території нашої держави. Щоб представити художні тенденції 1920–1930 рр. широкому загалу, роботи з НАОМА презентувалися на різноманітних виставках («Бойчукізм. Проект «Великого стилю»» у Мистецькому арсеналі, «Велика сімка» у Музеї історії м. Києва та ін.), їх аналізували у наукових статтях та дисертаціях. Проте у фондах ще зберігаються твори, які потребують більш детального вивчення та які оминули увагою дослідники, вони ж являють собою цікаві взірці для вивчення українського мистецтва першої третини ХХ ст.

Одним з таких прикладів є зображення чоловіка, який за своїми портретними рисами нагадує поета Є. Плужника (КН 633). Це припущення, висловлене В. Буцаном, може підтвердитися, особливо зважаючи на портретні зображення представлені в одному з томів хрестоматії про В. Кричевського (2016 р.). Деякі портрети його авторства, що були призначені до «Антології української поезії», також перегукуються й з іншими роботами з фондів академії. Так, портрет жінки (КН 2016) дуже подібний до зображення Н. Забіли. Портрет виконаний у 1920-ті рр., що відповідає рокам навчання Д. Шавикіна (майбутнього чоловіка поетеси). На роботі збережений інвентарний номер художнього інституту «КГХИ инв № 17»; це, у разі віднайдення старих інвентарних книг, дає перспективи для подальших досліджень у встановленні авторства та моделі. При детальному огляді, висунуто припущення, що зображенні на звороті картини «Жінка з відром» графічні чоловічі портрети, а можливо також й основний живописний твір, виконані художником С. Гуецьким. Портрет чоловіка має спільні риси з портретом М. Шерлінга, виконаного Ю. Анненковим. Один з чоловіків зображений з моноклем, що, як не дивно, знову ж таки відсилає до роботи В. Кричевського для «Антології української поезії» (зображення Ю. Дубкова). Можливо й всім відома робота, яка приписується Касперовичу під назвою «Жіночий портрет», є зображенням не музиканта, а поета (М. Сопілка)?

Таким чином, фонди академії мають неабиякий матеріал для вивчення науковцями та потребують дослідження й фахової атрибуції.

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

Захарчук Юлія, старша наукова співробітниця НХМУ

Приватна збірка бронзових скульптур І. Кавалерідзе. Проблеми атрибуції скульптурних творів

Ключові слова: експертиза, атрибуція, авторство, скульптура, оригінальність.

У вересні 2021 приватний колекціонер звернувся до експертного відділу НХМУ з проханням зробити підтвердження авторства 18 бронзових творів Івана Кавалерідзе.

Відомо, що І. Кавалерідзе сам не часто відливав свої твори у бронзі, переважно він працював з дешевими матеріалами, а також мав звичку робити гіпсові моделі різного розміру та щедро обдаровував ними знайомих і друзів з усним дозволом використовувати їх на свій розсуд. Основний масив його творів з оргскла та гіпсу зберігаються у Музеї-майстерні І. Кавалерідзе на Андріївському узвозі, 21.

У Національному художньому музеї України зберігаються 19 творів Кавалерідзе: в глині, пластиліні, оргсклі. Серед них лише два твори у бронзі.

Складність проведення експертизи та атрибуції скульптури серед інших видів мистецтва пояснюється вагомими технічними, технологічними відмінностями в процесі її створення, під час якого часто потрібна участь, окрім самого автора-скульптора, багатьох асистентів. Це формувальники, ливарники, майстри, хто карбує, патинує тощо, що значно впливає на остаточний стан, якість і вид твору.

Мета експертизи та атрибуції – визначення оригінальності твору. Безумовно оригінальним твором є той, в якому присутня значна частина безпосередньої участі автора-скульптора. Оригінальною бронзовою скульптурою вважається та, при створенні якої використовувалась не лише оригінальна авторська модель, але й автор опрацював наступну воскову модель, а також брав участь в доопрацюванні (карбуванні, патинуванні) відлитого твору. Таку скульптуру ми без сумнівів можемо називати оригінальною.

Проте існують випадки, коли ми не знаємо, у які роки (чи за життя скульптора, чи вже після його смерті), були зроблені відливки з гіпсових моделей. Тоді на допомогу приходять такі методи дослідження, як порівняльний аналіз з творами, виконаними в інших матеріалах, або з точно відомими відливками цього скульптора, а також вивчення біографії та особливостей процесу роботи даного автора.

Саме такий випадок ми маємо стосовно 18 бронзових відливок І. Кавалерідзе. Всі вони високоякісні, один в один відтворюють щонайменші нюанси манери ліплення, всіх деталей гіпсових моделей або аналогічних

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

моделей в оргсклі. В даному випадку не тільки ідея, композиційні рішення, а й всі нюанси стилю та авторської манери Кавалерідзе відтворені точно.

Дата на постаменті зазначена у двох творах: «Т. Шевченко».1961 р. та «Святослав Хоробрий». 1945 р. Авторський підпис: «І. Кавалерідзе» є на таких роботах: «Г. Сковорода», погруддя 1922 р., «Тарас Шевченко» 1961 р., «Святослав Хоробрий» 1945 р., «Леся Українка» 1968 р. Назви написані на постаментах наступних творів: моделі пам'ятника Артему для м. Словоногірська 1926-27 рр., Лесі Українки 1968 р., Святослава Хороброго 1945 р., Григорія Сковороди, погруддя 1922 р. Датування інших творів було зроблено нами на основі дат, вказаних в літературі та в документації Музею-майстерні Івана Кавалерідзе.

Ретельне вивчення творчої біографії І. Кавалерідзе, візуальний аналіз робіт у його Музеї-майстерні, знайомство з повним корпусом існуючої літератури, прискіпливий порівняльний аналіз з доступними творами у збірці НХМУ та Музею-майстерні дало підставу підтвердити авторство творів даної колекції, незважаючи на те, що у нас немає впевненості, що твори були відлиті за безпосередньої участі самого скульптора.

У підсумку: висока якість цих відливок у бронзі, які зберігають авторську манеру моделювання форми та проробки деталей, свідчить про те, що твори є першими відливками з гіпсової авторської моделі. Рік створення надається згідно виготовлення гіпсової моделі.



Єсипенко Каріне, студентка ХДАДМ (наук. керів. В. В. Чечик)

Емальєрство в сучасному міському середовищі Харкова: мистецькі проекти родини художників О. Єрофєєвої – І. Моргунова

Ключові слова: українське мистецтво, харківська школа монументально-декоративного мистецтва, техніка емалі, І. Моргунов, О. Єрофєєва.

Художники І. Моргунов та О. Єрофєєва є яскравими представниками сучасної школи монументально-декоративного мистецтва Харкова. Ця теза знайшла своє підтвердження в дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців (О. Денисенко, Є. Котляр, В. Мизгіна, В. Немцова, Г. Склярєнко, Л. Соколюк). Митцям притаманне тонке відчуття навколишнього світу, поетизація образів природного та людського буття, їхню творчість вирізняє різноманіття жанрів, тем і мотивів, постійний творчий пошук й опанування різних авторських технік. Серед останніх – левкас, сангіна, темпера, енкаустика, батик, мозаїка, вітраж, нарешті, емаль.

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

У Майстерні О. Бородая, засновника школи сучасної української художньої емалі, харківські митці долучилися до опанування безмежних можливостей старовинної технології, що сягає у своєму становленні часів раннього Середньовіччя й раніше – скіфського періоду. Отримавши базові знання та навички в складній, кропіткій роботі з емаллю, художники винайшли власні унікальні прийоми (техніку напилення для створення ефекту світлоності ліків святих, полірування резерву – мідного тла, особливий температурний режим тощо), застосували їх в низці творчих проєктів – декоруванні архітектурного середовища. Серед перших творів у техніці емалі – емальєрні панно для декорування станції «Ботанічний сад» Харківського метрополітену (2004). Пластичні, художньо-образні, колористичні можливості емалі на площинах великого розміру й в просторово-архітектурних композиціях продемонстровані в оформленні станцій «Олексіївська» (2010) та «Перемога» (2016). Етапними монументальними творами на емалі О. Єрофєєвої, І. Моргунова та дочки мистецького подружжя О. Моргунової стали ікони для зовнішнього оздоблення харківського Храму св. Іоанна Богослова (2008). В роботах цих митців впізнаваним є аристократизм творчої манери, вишукана авторська мова, культура відчуття кольору та чіткості ліній.

Багатогранна творчість митців родини О. Єрофєєвої та І. Моргунова, що відома не тільки в Україні, але й за її межами, потребує глибокого вивчення, систематизації та осмислення.



Зенькова Марія, викладач КДАДПМД ім. М. Бойчука

Становлення секції монументального мистецтва НСХУ впродовж 60-х рр. ХХ ст.

Ключові слова: Національна спілка художників України, секція монументального мистецтва; монументальне мистецтво.

Заснування в 1957 р. секції монументального мистецтва при Національній спілці художників України знаменує довгий шлях її становлення та утвердження, як цілісної групи митців. Попри високопродуктивну творчу діяльність членів секції, сама інституція та її вектор розвитку неодноразово мінявся (постійна зміна плану роботи секції та його окремих складових, зокрема творчого відділу, питань теорії та питань монументально-декоративного живопису), що призвело до невтішних результатів роботи в цілому – художники працювали індивідуально та опосередковано, підняті питання секції про ідеї монументального мистецтва, організації широкої виставки, випуску спеціальних альбомів тощо не знаходили відповідної реакції у Міністерстві культури УРСР.

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

Етапними датами для історії існування та формування секції стають:
- 1960 р. – об'єднання секції монументального та декоративного мистецтва;
- 1964 р. – розділення секцій;
- 4 квітня 1965 – офіційна дата заснування секції монументального мистецтва;

Засідання бюро, здебільшого, перетворювалися на загальні активні збори, оскільки, основною метою засідань був розгляд ескізів або творчі звіти, творчо-виробничі завдання. В молодій секції ще не було сформовано чітких традицій оцінювання, особливо формальних прийомів художників. Всім хотілося почути, що собою являє декоративність і як її слід розуміти, що викликало жваві дискусії. В ході таких обговорення могли бути винесені рекомендації стосовно самої композиції, розмірів, техніки, манери виконання художнього твору як молодого, так і вже знамого митця.

Перед секцією стояло, завдання щодо поліпшення монументального мистецтва в Україні та створення цілісного архітектурно-художнього ансамблю, що практично виражалось у спільній роботі художників монументалістів з низкою державних установ: Держбудом, Міністерством культури, Спілок архітекторів та художників, Художнім фондом та ін. Представники секції були залучені до роботи ряду комісій, зокрема, до Республіканської комісії з монументально-декоративного мистецтва, комісії при міській партії у справі мистецького вигляду м. Києва тощо, а також, члени секції активно включались у розвиток художньої освіти.



Тетяна Касьяненко, аспірант кафедри ВП ХДАДМ (наук. керів. Т.В. Павлова)

«Пошуки стилю С. Прохоровим через зрілий модерн до неокласичного напрямку. Жіночі образи у творчості С. Прохорова»

Ключові слова: неокласицизм, образотворче мистецтво, Семен Прохоров, жіночий образ, портрет.

Утворчому доробку Семена Прохорова присутні численні роботи, які можуть бути співвіднесені з пошуками неокласичного стилю. Всі композиції об'єднані прагненням художника звернутися до вічних, класичних тем і образів.

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

1920–30-ті роки час розквіту творчості Семена Прохорова. Він пише свої кращі полотна, в яких втілює різноманітні жіночі образи: «Жниці» (1922–23), «Українська дівчина» (1925), «Дівчина в червоній шалі» (1926), «Українка» (1929), «Дівчина осяяна сонцем» (1930). Прекрасно володіючи складним арсеналом академічної школи, Семен Прохоров шукає у своїх творах можливості збагачення неокласичної стилістики за рахунок її синтезу із традиціями українського народного мистецтва: присутні елементи українського костюму, вишивка, народні мотиви в орнаментіці.

Розглянемо роботу С. Прохорова «Українська дівчина» (1925). На полотні зображена молода натурниця, спокійна, але зосереджена. Дівчина одягнена в білу блузу з вишитим квітковим орнаментом: чергуються жовті та блакитні трикутники, квіти схожі на польові волошки. Жовто-блакитним орнаментом розшита горловина та полік. Поверх блузи вдягнена корсетка майже чорного кольору. Вона оздоблена яскраво-червоною облямівкою, що збігає донизу, додаючи роботі динаміки. Колір облямівки перегукується із хусткою, створюючи своєрідний ансамбль.

Особливе місце в костюмі посідає червона хустина, яка за формою нагадує серп. Цей символ дуже значущий для митця. Його зміст розкрила мистецтвознавець Тетяна Павлова: «новий місяць, для нового неба».

Під час написання цього твору, у 1920-х, дівчата й жінки з будь-яким одягом носили червону хустку – ще один символ часу – пов'язану не як раніше, на підборідді, а на потилиці. Пореволюційна мода підкреслювала рівноправність чоловіків і жінок.

Важко сказати, чи зображував портрет «Українська дівчина» комуністку, але, здається, художник був чутливим до своєї епохи і не міг зобразити героїню без важливого атрибуту тогочасної класової моди. Паралельно із «сучасним» елементом костюма дівчини – червоною хусткою, на її ший бачимо намисто – традиційну українську прикрасу. Намисто складається з двох низок, але, на відміну від традиційного червоного з чорним, намистини зеленого та жовтого кольорів, використані, напевне, задля загального колористичного ансамблю. У волосся вплетена рожева стрічка. Цікавим є те, що вона не доплетена до кінця і не зав'язана на вузол, ніби дівчина тільки закінчила заплітати, або починає розплітати косу. Така пів-дія вносить у композицію динаміку та додатковий четвертий вимір – час.

Цей портрет стверджує, що С. Прохоров за заповітом свого наставника І.Ю. Рєпіна писав цей, зокрема, портрет із почуттям закоханості у модель. Полотно створене у кращих традиціях академічного портретного живопису, з невимущеним зануренням у неокласичні тенденції.

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

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

Меморативні твори в Бабиному яру: 80 років конструювання колективної пам'яті про Катастрофу

Ключові слова: колективна пам'ять, постпам'ять, меморативні твори, Бабин Яр, Голокост, проопрацювання минулого.

Кожного року 29–30 вересня в Києві вшановують пам'ять полеглих у Бабиному Яру. До парку приходять діти війни, їхні діти й онуки, приїждять поважні представники єврейської й української громадськості, лідери національного, демократичного й опозиційного руху, очільники держав. Всі вони прагнуть вклонитися сотням тисяч вбитим під час гітлерівської окупації Києва в період з 19 вересня 1941 року до 6 листопада 1943 року. Проте, зазвичай, кожна група йде з квітами до тих пам'ятників, що вшановують саме їхню спільноту. Адже у Бабиному Яру нацисти розстріляли від 70 до 120 тисяч людей, серед яких більшість була євреями, знищеними за національною ознакою, проте там також поховані роми, радянські солдати, партизани, ОУНівці, військовополонені, психічнохворі, кількість яких обчислюється в десятках тисяч.

Сьогодні, 80 років по Катастрофі, Бабин Яр – це некрополь і місце пам'яті. Це місце найважчих спогадів про найжорстокіші прояви людського зла і місце скорботи за тисячами безвинно вбитими людьми. Проте, починаючи з 1965 року, Бабин Яр став ще й місцем спекуляції над увічненням пам'яті про людські жертви.

Після Другої світової аж до закритого архітектурного конкурсу 1965 року питання вшанування пам'яті страчених в Бабиному Яру замовчувалося. Сталінські репресії проти євреїв під виглядом боротьби з космополітизмом (1947–1953) та хрущовська антисемітська кампанія (1953–1964) підштовхнули київську владу 1961 року до замивання території Бабиного Яру пульпою з глиняних кар'єрів Петровських цегляних заводів, що не тільки назавжди змінила рельєф Бабиного Яру і призвела до Куренівської трагедії, а й вкрила завісою забуття місце пам'яті.

Відсутність цілісного меморіального комплексу в Бабиному Яру і наявність великої кількості як фігуративних, так і символічних меморативних творів різного художнього ґатунку є результатом цього забуття. З 1976 по 2021 рік в Бабиному Яру було встановлено 44 меморативних твори, серед них 7 пам'ятників, 12 хрестів, 8 пам'ятних знаків і стел, 13 пам'ятних кам'янів та плит, 2 інсталяції, християнська каплиця–пам'ятка з прилеглими церковними будівлями та символічна синагога. Наразі у Бабиному Яру зводять експозиційну модель «Курган пам'яті» для розміщення в ньому

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

першого музейного простору. Орієнтовна дата відкриття меморіального об'єкту – грудень 2021 року.

Міфи, що були породжені радянською пропагандою і суперечили історичній пам'яті киян, й досі конфліктують між собою і провокують окремі громади на виокремлення «своїх» загиблих від «чужих» задля вшанування пам'яті певної спільноти. Ба більше, кожний новий очільник України вважає за свій обов'язок встановити наступну пам'ятку в Бабиному Яру, що має увічнити пам'ять тих, чий прихильники наразі є в фокусі політичного курсу країни. Через поступове відсторонення державних органів від участі в комплексній меморіалізації усіх жертв Бабиного Яру можна прогнозувати подальшу спекуляцію на пам'яті, допоки в соціумі не відбудеться поступового «проопрацювання минулого».



**Коломєйцева Анна, магістрантка ФТІМ НАОМА
(наук. керів. Т. Ф. Кротова)**

Взаємодія форм образотворчого мистецтва і структури костюма як метод у творчості

Ключові слова: мода, мистецтво, кутюр'є, синтез мистецтва і моди, історія моди

У наші дні мистецтво та мода часто переплітаються, і це явище не стосується виключно сьогодення. Одяг представляє для художників важливий інструмент надання реалізму їхнім творам. Щодо кутюр'є, то вони часто надихалися світом мистецтва і вважаються самостійними художниками. Історики мистецтва використовують одяг на картині, щоб датувати роботу, тоді як історики моди використовують одяг на картині, щоб вивчити особливості одягу того чи іншого часу.

Висвітлюючи взаємодію моди і мистецтва було встановлено, що у другій половині ХХ ст., завдяки таким кутюр'є, як Коко Шанель і Поль Пуаре, відбулася радикальна зміна силуету жіночого костюма. Мода вперше почала привертати увагу відомих художників, які побачили в ній великий провокативний потенціал для власної творчості. Окрім цього змінилося і ставлення дизайнерів до своєї творчості. Після 1950-х років майже кожен кутюр'є почав називати себе художником, а свої вироби – творами мистецтва. Аналізуючи приклади було висвітлено, що моду можна сприймати як явище, схоже на мистецтво або як особливий вид мистецтва.

Актуальність обраної теми пояснюється зростаючим поширенням явища синтезу моди і мистецтва в творчості як дизайнерів, так і художників, і у зв'язку з цим обумовлюється необхідністю ґрунтовного аналізу способів

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

взаємодії мистецьких і дизайнерських засобів виразності та сформованих в результаті стійких тенденцій моди.



Корусь Олена, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Національного музею «Київська картинна галерея»

Фарфорова «Бандуристка» Марії Короткевич. Питання атрибуції

Ключові слова: фарфор, КЕКХЗ, Короткевич

В історії фарфорової пластики України другої половини ХХ ст. існує багато лагун. Незважаючи на появу новітніх досліджень в цій галузі, як от дисертація О. Корусь (К., 2019), структура наукової праці не дозволила висвітлити всі пов'язані з атрибуцією питання. Остання залишається актуальною, оскільки твори часто є анонімними або їх приписують іншим авторам.

Так сталося зі скульптурою «Бандуристка», яка в 1950-х випускалася Київським експериментальним кераміко-художнім заводом (КЕКХЗ) і Полонським заводом художньої кераміки (ПЗХК). У виданнях І. Пелінського і М. Сафонові, С. Дуденко та І. Нікіфоренко, О. Школьної, Л. Романюк її невірно приписують Оксані Жникруп. Однак в списках протоколів художніх рад тресту «Укрфарфорфаянс» її творів з такою назвою не виявлено.

За стилем виконання лише одну «Бандуристку» КЕКХЗ можна віднести до 1950-х. Вона згадується в протоколі засідання художньої ради тресту від 08.10.1957 як модель Марії Короткевич, затверджена в розписі Галини Калуги і прийнята на виставку в Брюсселі. На Всесвітню промислову виставку ЕХРО-1958 фарфорові заводи відправили найкращу продукцію. Зазначимо високий художній рівень виконання скульптури.

У згаданому протоколі ім'я М. Короткевич (1928–2009) вперше і востаннє зустрічається у зв'язку з фарфоровою промисловістю. Особова справа члена НСХУ відтворює її біографію. Закінчила Дніпропетровське державне художнє училище (1950), КДХІ (1956). Від 1956 – кандидат, з 1958 – член СХУ. Обіймала посади в спілці, була членом художньої ради по скульптурі при Київському обласному відділенні художнього фонду. Працювала в станковій і монументальній скульптурі при Київському творчо-виробничому об'єднанні «Художник». Створювала монументи, меморіальні дошки. Брала участь у республіканських, всесоюзних, всесвітніх виставках. Саме на виставці в Брюсселі експонувалась її фарфорова «Бандуристка», про що в особовій справі є запис.

Створену в майстерні М. Короткевич «Бандуристку» передали від СХУ для впровадження у масове виробництво на заводах Головного управлін-

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

ня фарфоро-фаянсової промисловості. Про необхідність залучення професійних художників до створення пластики для фарфорового виробництва йшлося на I-й конференції художників та скульпторів фарфоро-фаянсової промисловості УРСР (1948). У повоєнні роки в галузі бракувало скульпторів-модельників, було необхідно підвищувати загальний рівень продукції. Тому практика розробки моделей для виробництва скульпторами Академії архітектури і СХУ була характерною для 1950-х і підкріплювалася розпорядженнями Комітету у справах мистецтв при Раді міністрів УРСР.

Таким чином, в процесі дослідження архівних джерел вдалося спростувати наявну в літературі хибну атрибуцію фарфорової скульптури «Бандуристка» і повернути їй ім'я справжнього автора.



Котляр Євген, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри монументального живопису ХДАДМ

Мистецтво vs пандемія: виставковий проєкт «Щастя в квадраті»

Ключові слова: мистецький проєкт, пандемія, концепт щастя, живопис.

Пандемія COVID-19 і новий формат «сидимо вдома» зіткнув людство з синдромом соціальної депривації, відчуттям страху, беззахисності й апокаліпсису. Це обумовило активування емоційних та творчих резервів, на що й був спрямований проєкт «Щастя в квадраті» (куратор Є. Котляр). Він «спровокував» мистецький вибух «пандемії щастя» в умовах глобальної кризи. Формат «метр на метр» пропонував мистцям візуалізувати хронотоп особистого щастя в рівних для всіх умовах, у квадратному просторі (полотні) життя.

Тема щастя рідко заходила в сформований репертуар світового мистецтва, де криза та філософське світовідчуття котувалося вище радощів. Проте протягом 2020 р. ми отримали цікаві творчі роздуми та найпоетаемніші історії щастя, які об'єднуються у певні архетипи та своєрідні модули. Це дало підстави збудувати єдиний часовий ланцюг щастя з її окремими ключовими ланками, а саме: очікуванням щастя («Натхнення»), його спогляданням («Невагомість»), отриманням («Набуття») та трансформацією («Трансгресія»). Саме ці модули щастя відзначили виставкову та каталожну структуру проєкту, куди увійшло майже 40 «метрів щастя» – живописних робіт, створених 34-ма мистцями, які переживали локдаун і пандемію в Україні, Німеччині, Іспанії, США та Канаді. Це пейзажі, натюрморти, портрети та автопортрети, тематичні та анімалістичні сюжети, а також концептуальні твори.

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

Найцікавішу поживу для роздумів дає сюжетна різноманітність: від портретів дітей та родини, мотиву закоханих, материнства, теми поєднання з природою й небесами, молитви, сну, медитації, звільнення, подорожі та життєвого руху, самореалізації, репрезентації відчуття щастя, як дару любові, можливості вибору, споглядання присутності Бога у житті тощо. Відзначимо й гендерну відмінність репрезентації теми, бо якщо у жіночих трактуваннях домінує традиційне розуміння щастя, то у чоловічих сюжетах – відчувається земна мускулінна романтика та іронічна рефлексія.

Щодо спільного знаменника щастя в усіх творах, то вони поєднуються тим, що у кожного визначається свій шлях та своя формула щастя у власному житті, як і у власній живописній стратегії. А через це – і власні шляхи виходу із кризи за допомогою мистецтва. Важливо й те, що відчуття щастя не є константним, воно змінюється й вимушує нас рухатися. І це велика удача для мистця – зрозуміти це через живопис, та почати використовувати цей досвід задля особистого катарсису, власного позитиву та ствердження життя.

Каталог та доповнена реальність до художніх творів збагатить проєкт «Щастя в квадраті» під час його презентації на виставкових майданчиках України, що заплановано наступного року. Сподіваємося, що тоді пандемія щастя запанує над хворобою, яка почне йти з нашого життя.



Корнєв Андрій, кандидат мистецтвознавства, старший викладач ХДАДМ

Етапи творчості Романа Мініна: від шахтарів до доповненої реальності

Ключові слова: Роман Мінін, живопис, шахтарська тематика, «новий монументалізм», доповнена реальність.

Ім'я Романа Мініна нині затвердилося у мистецькому житті України як звірець художника, який заново «відкрив» шахтарську тематику у живопису, вже без оспівування у душі «соцреалізму» чи «соцромантизму».

У інтерв'ю та бесідах на зустрічах із художником нерідко можна почути від нього про створення нової «шахтарської міфології». Проте навряд слід сприймати це твердження у сенсі міфологічної свідомості. Скоріш означена словформа дозволяє художнику вільно відчувати себе на стику «старої» шахтарської міфології (гірський дух Шубін, духи загиблих шахтарів, тема «чудесного» спасіння), православних християнських сентенцій, власної життєвої філософії. Важливо, що усе це стоїть як на базі, на реаліях зовсім непарадного, драматичного, частково маргінального шахтарського «світу».

Щодо художньої мови у цей початковий період, в публікаціях, присвячених митцю і його творчості, присутні твердження про близькість його

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

шахтарських образів «народній картині». Таке твердження, на мій погляд, має наступні резони: площинність зображення, узагальненість «архетипових» образів, введення у образотворчий світ картини пояснювальних чи морально-настановчих написів, нерідко у віршованій формі.

Разом із тим, якщо брати історію мистецтва, то це, безумовно, знайомство із творчістю стовпів соціального монументалізму, таких як Хосе Давид Сікейрос, Дієго Рівера та інших. Звісно, новий час диктує й інше розуміння соціального у мистецтві.

Одразу після завершення навчання Роман Мінін спробував сформувавши «маніфест нового монументалізму», важливим елементом якого повинна стати ідея реновації деградуючих промислових районів, у тому числі за допомогою мистецтва. Звісно, сама ідея давно не є новою, але на думку Р. Мініна, її втілення є особливо актуальним для сучасної України.

Продовженням програми «нового монументалізму» стала колаборація художника із харківськими комп'ютерниками, в якій Р. Мінін спирався на попередній власний доробок. Так його шахтарі перетворювалися на візуальну комп'ютерну трансформацію, а розроблений митцем «шрифти Мініна» ставав основою для «комп'ютерного монументалізму». Приклад останнього митець також продемонстрував у Харкові, за допомогою доповненої реальності утворивши напис «love», розташований над корпусами легендарного Держпрому.

У підсумку можна зазначити, що уся діяльність художника Романа Мініна пов'язана із його власним розумінням завдань «нового монументалізму» і його експериментами у цьому напрямі.



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

Дуалізм світла у сакральному живописі Л. Спаської

Ключові слова: Л. Спаська, дуалізм світла, релігійний живопис, сакральний живопис, пост-ренесансний живопис.

Досліджуючи сакральний живопис Л. Спаської, потрібно звернути увагу на феномен дуалізму світла. Як і світло в об'єктивній реальності, що має дуалістичну природу, так і феномен світла в сакральному живописі Л. Спаської, а ширше – і всього сакрального живопису нового часу, теж дуалістичний. Розглянемо це більш детально.

По-перше, це суб'єктивність світла існує в християнському релігійному живописі з візантійських часів. Символічні категорії світла і кольору вважаються найбільш важливими та характерними сутнісними підставами

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

для будь-якого іконописного образу, тому що ікона сама по собі є символом і через символ виявляє гірський світ для людини. Такий елемент, як колір у статутному православному іконописі за своєю символічною суттю, повністю тотожний світлу, тому що через колірні характеристики виражається категорія світла. Світло є однією з основних категорій християнського вчення. Так, вже на перших сторінках Біблії є згадка про світло.

По-друге, це об'єктивне застосування світла як інструменту для фізичного створення зображення при використанні техніки «світлотіні». У канонічному візантійському іконопису, з його концепцією умовності, це питання феномену дуалізму світла не могло виникнути. Але зовсім по-іншому розглядається цей феномен у пост-ренесансному релігійному живописі, який ґрунтується на застосуванні світлотіні, та розглядає світло та колір не як символічні категорії, а як реальні характеристики створюваного зображення. Таким чином при створенні сучасних сакральних зображень в парадигмі пост-ренесансних технік митець повинен враховувати в своїй роботі цей дуалізм. Саме такий дуалізм світла яскраво проявлений у сакральних зображеннях Л. Спаської, наприклад у «Воскресінні» з південної конхи Києво-Подільської Покровської церкви.



Ламонова Оксана, кандидат мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Еволюція графіки Людмили Бруєвич (1990–2016 рр.)

Ключові слова: Людмила Бруєвич, українська графіка 1990-2010 рр., офорт, акварель.

Людмила Бруєвич – одна з найвідоміших та найпопулярніших вітчизняних художниць-графіків. У її творах можливо простежити вплив традицій народного та наївного мистецтва, українського бароко, але одночасно це органічне та цілком сучасне явище. Улюбленою технікою художниці є офорт, також вона звертається до акварелі. Вже в ранніх роботах формується оригінальний авторський стиль мисткині, що поєднує в собі епічність і гротеск, поетичність та символіку. При цьому зображення майже обов'язково доповнюється каліграфічно написаним текстом. Л. Бруєвич нерідко звертається до біблійних образів, але зазвичай трактує їх дуже оригінально та несподівано («Святе Сімейство», 1991). Найдовершенішим серед ранніх творів художниці є офорт «Ніч» (1992).

У середині 1990-х рр. мисткиня почала ілюмінувати свої офорти, використовуючи для цього лише чотири акварельні фарби – червоний краплак,

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

смарагдовий зелений, вохра та золотий. Це додало їм творам яскравості та декоративності, а також посилило їхню символічну насиченість. У 1994 р. були створені «Квітка кохання», а також серія «Спокій», яка складається з п'яти аркушів («Коти», «Русалка», «Три риби», «Риба», «Ваза»). Їх можна вважати найхарактернішими роботами Людмили Бруєвич. Офорти «Нічний звір», «Танок вужів, або Нескінченність», «Доісторична тварина, або Дракон» (усі – 1997) закріплювали та нюансували досягнення «Спокою». Але у творах 2010-х рр. головний образ – риба («Резервуар часу, або Риба, що поглинає час», 2000), піраміда («Плин часу, або Українські піраміди. Психоелевація душі», 2004), «Українська піраміда», 2005), сонце («Сонечко», 2006), сукня («Сукня», 2010) – фактично ставав лише «прозорою оболонкою» для численних сюжетних «клейм», в яких, власне, й закладено основну символіку твору. Поступово, але невпинно посилюються геометризація та умовність образів, причому їхня змістова насиченість одночасно збільшується та концентрується («Зірка», 2006; «Геометрія кохання», 2012; «Мова землі», 2014). Одночасно диптих «Мальва й Виноград» (2016) свідчить про бажання мисткині об'єднати та синтезувати різні манери, притаманні їй графіці. Не можна не зазначити також появу в цьому диптиху окремих актуальних, майже політичних натяків. Усе це може означати початок нового етапу в творчості Людмили Бруєвич.



Левик Анастасія, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. В. Г. Чернявський)

Особливості формування фахової передвищої та післядипломної освіти на базі вищого навчального закладу для архітекторів та дизайнерів

Ключові слова: вищий навчальний заклад, архітектор, дизайнер, фахова передвища освіта, післядипломна освіта.

Сьогодні для якісної підготовки фахівців архітекторів та дизайнерів навчання необхідно починати ще до початку вступу до ВНЗ та продовжувати після отримання диплома. Підготовка фахівців має здійснюватися не лише під час освітнього процесу. Важливим етапом є підготовка до вступних іспитів (творчих конкурсів) та фахових екзаменів. Так, необхідно формувати архітектурне середовище в якому викладачі та здобувачі вищої освіти можуть обмінюватися досвідом та ідеями. Отже, є необхідність створення вищого навчального закладу для архітекторів та дизайнерів.

Реалізація фахової передвищої освіти - це коледжі, де готують молодших спеціалістів. Після завершення навчання та отримання диплома (першого або другого рівня вищої освіти) ВНЗ треба реалізувати концеп-

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

цію безперервного навчання. Випускники мають постійно навчатися та вдосконалювати свої знання та навички, опановувати нові інструменти. Конкурси, майстер-класи, воркшопи та лекції від фахівців галузі допоможуть закріпити отримані знання та реалізувати їх у своїй проектах.

Отже, підготовку фахівців архітекторів та дизайнерів можна розділити на 3 етапи:

I етап. Підготовка вступників у ВНЗ до творчих конкурсів або фахова передвища освіта.

II етап. Навчання бакалаврів та магістрів.

III етап. Післядипломна освіта. Реалізація концепції безперервного навчання.



Летяга Альона, аспірант КНУКІМ (наук. керів. М. Р. Селівачов)

Професійні компетенції дизайнера: обмеження мистецького задуму технічними параметрами

Ключові слова: дизайнер, компетентність, творчість, професія

Професія дизайнера включає фаховий, персональний, соціально-комунікативний аспекти компетентності, що недостатньо чітко визначені в нормативній літературі. Перший аспект – готовність до самостійного виконання всіх видів професійної діяльності (проектної, експериментально-дослідницької, аналітичної, експертно-оцінної, виробничо-управлінської тощо), вміння вирішувати фахові завдання й оцінювати результати праці, здатність отримувати нові знання та вміння.

Персональна компетентність, яка тісно пов'язана з фаховою – це наявність потенціалу до постійного творчого зростання, підвищення кваліфікації, до реалізації власної індивідуальності, розробки впізнаваного авторського стилю. Сучасному дизайнеру властиве бачення перспективи розвитку професії й усвідомлення власного професійного рівня та потенціалу, вміння вирішувати нові проблеми, що постійно виникають за умов інтенсивного науково-технічного прогресу.

Соціально-комунікативна компетентність передбачає наявність знань і вмінь у сфері взаємодії з людьми й інституціями, вимагає володіння інструментарієм професійної поведінки та спілкування. Наразі мають успіх ті розробники дизайн-проектів, які спроможні у початковій ідеї майбутніх предметів і послуг праці закладати їхній ринковий успіх з урахуванням інформаційних, технологічних, фінансових і загальнокультурних факторів, а також успішно взаємодіють із експертами суміжних професій.

Важливою умовою є концептуальність. Вона передбачає світоглядне й ціннісне самовизначення дизайнера у рамках розв'язуваної проблеми

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

серед альтернативних підходів і точок зору. У ході розробки концепції дизайнер вирішує стратегічні завдання – визначає принципи, методи, умови проектування, враховує вимоги замовника, що зумовлюють концепцію.

Така системність забезпечує діяльність дизайнера необхідними якостями цілісності й своєрідності. Якщо «система» це структура, що складається із взаємозалежних частин, кожна з яких привносить щось конкретне в характеристики цілого, то системність визначається як принцип, що відображає спроможність дизайнера до раціонального аналізу. Відповідно, образне мислення й здатність системного осмислення реальності є необхідними складовими проектної практики, причому для результативності дизайн-процесу вони повинні бути нероздільними.

Творча складова креативності припускає оригінальність і метафоричність ідей дизайнера, їх різноманіття, що залежить від професійно-особистісних якостей проектувальника. Рівні виконання дизайн-діяльності в міру розвитку креативності переходять від репродуктивного до творчого начала й характеризуються ступенем прояву індивідуальності, варіативністю розв'язання дизайнерських завдань, усвідомленням моральної відповідальності за наслідки їх реалізації, ступенем свободи у виборі засобів виконання. Творчий рівень ґрунтується на силі й свободі уяви, прагненні до інновацій в області речей та ідей, продуктивності.



Лисенко Ганна, аспірант кафедри ТІМ ХДАДМ

Запорізький художній музей

Ключові слова: Запорізький обласний художній музей, твори мистецтва, колекція.

Запорізький обласний художній музей цього року відсвяткував 50-річний ювілей. Заснований 29 вересня 1971 за ініціативи художників, суспільних та партійних діячів, він відкрився для глядачів 2 лютого 1972 виставкою картин із зібрання Третьяковської галереї, оскільки не мав ще жодного експонату у власній колекції.

З перших днів роботи музею наукові співробітники невтомно збирали колекцію творів мистецтва, яка сьогодні налічує понад 16 тисяч одиниць творів мистецтва. Під керівництвом першого директора музею Г. Соколенка (1971–1974) та його наступника – М. Лелі (1974–1988) працював колектив мистецтвознавців: І. Ласка, Н. Полієнко-Кулешова, О. Абарінова, А. Медведєва, С. Солдатова, В. Таран, Л. Травень, А. Параконьєва, Т. Лазарева, Л. Сушко, А. Білявська, М. Савицька, І. Хомаза, Т. Гончаренко, О. Алексєєва, Л. Прус, Н. Лацук. Наступний директор музею, Г. Борисова

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

продовжувала справу своїх попередників у 90-х роках ХХ століття. В цей час до колективу музею приєдналися О. Дворна, Б. Дворний, І. Янкович, яка з 2015 року виконує обов'язки директора Запорізького обласного художнього музею.

Сьогодні музейна збірка представляє твори образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ХІХ–ХХІ ст., але є експонати, датовані ХVІІІ ст. У фондах зберігаються роботи всесвітньо відомих живописців І. Шишкіна, О. Боголюбова, І. Айвазовського, К. Крижицького, О. Маковського, С. Світославського, С. Васильківського, М. Пимоненка, О. Мурашка, М. Бурачека, О. Бенуа, К. Коровіна, І. Грабаря, З. Серебрякової, П. Кончаловського, О. Богомазова, Т. Яблонської, М. Глушенко та інших.

Серед авторів графічних робіт у збірці музею відомі такі імена: В. Фаворський, О. Павленко, В. Касян, М. Дерегус, Г. Якутович, Т. Левицький та інші. Цікавим, на нашу думку, є те, що саме графічні роботи першими надійшли до музею від Дирекції художніх виставок України. І в той же час Дирекція виставок Співки художників України передала до Запорізького музею роботи представників закарпатської школи Ф. Манайла, А. Коцки, А. Кашшая та інших.

Музей володіє багатим зібранням декоративно-прикладного мистецтва: кераміки, художнього скла, художніх тканин, українського народного костюму, художнього дерева, писанкарства декоративного розпису, серед авторів яких такі загальновідомі імена, як: М. Приймаченко, Т. Пата, М. Тимченко, Ф. Панко та багато інших.

Колекція Запорізького художнього музею наповнювалася різними шляхами. Це відбувалося завдяки спілкуванню музейних працівників з колекціонерами та художниками, експедиціям різними регіонами України, відбору кращих творів республіканських та всеоюзних виставок. Але вагомий внесок зробили і щедрі дарувальники. Так, завдяки дару Народного артиста України Дмитра Гнатюка, музейна колекція поповнилася близько 60 творами українського живопису ХІХ–ХХ століття, серед авторів яких: К. Трутовський, С. Васильківський, С. Світославський та багато інших.

Вагомий внесок у музейне зібрання за останні п'ятнадцять років внесли і художники-дарувальники, представники сучасного живопису: І. Марчук, А. Криволап, О. Тістол, М. Вайсберг та багато інших визначних майстрів.

Запорізький обласний художній музей сьогодні є центром тяжіння художнього життя Запоріжжя, осередком просвітництва, видавничої діяльності, мистецьких акцій.

Особливу увагу наукові співробітники музею приділяють зібранню творів запорізьких художників, дослідженню їхньої мистецької спадщини, збереженню людської пам'яті про них.

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

Литовченко Наталія, доцент кафедри МДСМ КДАПДМід ім. М. Бойчука

До 100-річчя Івана Литовченка

Ключові слова: українське монументальне мистецтво, мозаїка, гобелен, мозаїчний рельєф, Чорнобильська АЕС.

В липні 2021 р. в галереї «Митець» було проведено виставку творів родини художників – Івана, Марії та Наталії Литовченків. Виставку організувала Київська організація Національної спілки художників України. Куратором виставки була Литовченко Наталія, донька Івана та Марії Литовченків.

Іван Литовченко (1921–1996) – Лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, Дійсний член Української академії архітектури, заслужений діяч мистецтв України. Марія Литовченко (1927–2014) – Лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, заслужений художник України.

Майстри є авторами більш ніж 100 творів: мозаїчних панно, гобеленів, мозаїчних рельєфів, розписів, різьблення по дереву, сграфіто, кераміки. Більшість з них виконані в екстер'єрах та інтер'єрах значних архітектурних споруд України. Подружжя митців належало до шестидесятників-новаторів. Вони працювали в галузі монументально-декоративного мистецтва. Серед творів художників мозаїки на станції метро «Більшовик» (нині Шулявська), мозаїчні панно на Річковому вокзалі м. Києва (в співавторстві з Е. Котковим та В. Ламахом), мозаїки на проспекті Перемоги в м. Києві (в співавторстві з В. Прядкою).

Особливе місце у творчості Івана Литовченка посідає комплекс мозаїчних рельєфів у м. Прип'яті (Чорнобильська АЕС) Понад десять років свого життя митець віддав втіленню ідеї художньої організації життєвого простору міста. Ним створено низку мозаїчних скульптурних рельєфів (до 100 кв. метри кожний) В основу творчого задуму монументально-декоративного рішення головної магістралі міста було взято тему «Людина і прогрес». Композиція першого торця мала назву «До світла», другого «Світанок», третя «Творення». Всі мозаїчні рельєфи було виконано з кольорової смальти в поєднанні з металевую. Як і місто в цілому, трагічна доля спіткала також усі твори монументально-декоративного мистецтва. Без належного догляду мозаїчні рельєфи руйнуються, а гобелени безслідно зникли.

В 1970–1990-х творче подружжя Литовченків створили гобелени та мозаїки для інтер'єрів архітектурних споруд та для музеїв України. За гобелен «Витоки слов'янської писемності» у 1998 р. художники були удостоєні звання Лауреатів державної премії ім. Тараса Шевченка. Більшості творів митців притаманні філософсько-епічний лад, масштабність задумів, суспільна значущість.

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

На виставці вперше було продемонстровано ескізи до відомих творів 1960–1990-х рр. Також цікаво було побачити творчі, пошукові варіанти реалізованих мозаїчних творів та гобеленів.

Сила Литовченків – їхній талант, творча енергія, щире захоплення мистецтвом. Саме це робить їх видатними українськими художниками другої половини ХХ ст.



Лісова Наталія, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. К. М. Гамалія)

Вернакулярний простір українського лендарту

Ключові слова: лендарт, мистецтво, культура, довкілля, вернакулярність, природа, фестиваль, симпозіум

Лендарт, як вид некомерційного екологічного мистецтва в природному просторі з природних матеріалів, виник у 60-х рр. ХХ ст. в Сполучених Штатах Америки та мав відображення у творчих пошуках українських художників у 1990-х рр. На ґрунті мистецьких практик у доквітлі України виникли знакові фестивалі та симпозіуми: «Весняний вітер» (з 1996 р., м. Київ), лендарт фестиваль «Хортиця» (з 1994 р., м. Запоріжжя), лендарт симпозіум «Простір покордоння» (з 1997 р., с. Могриця, Сумька обл.), зимовий лендарт фестиваль «Міфогенез» (із 2006 р., Скіфське городище міста Немирів, Вінницька обл.).

Взаємодія митців із вітчизняним ландшафтом трансформувалась в унікальну форму, відмінну від закордонного досвіду. Сформована художня практика націлена на зняття відчуженості людини від природи. Подібні заходи об'єднують художників із різних міст та їхні ідеї в спогляданні пейзажу для органічного доповнення простору творчими об'єктами. Певним чином, звернення митців до землі є відгомном ритуальності предків, які теж спілкувалися мовою мистецтва з довкіллям: будували святилища та капища, багато з яких знаходяться на території проведення зимового фестивалю «Міфогенез» та симпозіуму «Простір покордоння». Взаємодіючи з природою, митці підсвідомо відчували контакт з історичним минулим місця та його культурою. Наприклад, для учасників лендарт симпозіуму в Могриці сакральним є навіть час його проведення, який щороку збігається із сонцестоянням і дає змогу протягом одного дня відчуття себе частиною природи, працюючи під палочими променями небесного світила. Водночас проєкти фестивалю «Міфогенез» висвітлюють факт знаходження залишків трипільської культури на території Великих валів на Вінниччині.

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

Дослідження археології обраного місця для реалізації творчого задуму виступає основним чинником у мистецькому пошуку. Часто художники відтворюють у своїх проєктах традиційні засоби предків для визначення землеробських циклів на кшталт сонячного годинника або перетворюють археологічні знахідки на предмети мистецтва, надають сільськогосподарській техніці сакрального контексту, трансформуючи її в об'єкт споглядання, що підкреслює утилітарні функції предмету як основи буття. Автори тяжіють до відчуття історичних нашарувань шляхом художнього перетворення реліктових пластів, вибудовуючи діалог з етнічними культурами, що у свою чергу розширює естетику простору та привертає увагу до екологічних проблем довкілля, розвиває осмислення ландшафту як культурної та національної цінності. Освоєння простору художниками через мистецькі образи демонструє взаємозв'язок історичних та ландшафтних структур, виявляє нові форми та приховані смисли середовища, окреслюючи вернакулярну складову вітчизняного лендарту. Сфера діяльності українського лендарту охоплює аналіз національного ландшафту як засобу самоідентифікації та відображає глибоко вкорінені міфічні зв'язки між культурною ідентичністю та природними процесами, які простежуються в міфології стародавньої трипільської, скіфської та гуцульської культури.



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

Вивчення взаємовпливу кольорів на прикладі постановки натюрморту з білим предметом в системі завдань з живопису для здобувачів вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво)

Ключові слова: завдання живопису, взаємодія кольорів, аконстантність зору, кольорові відносини, натюрморт з білим предметом.

Перед вищою освітою в сучасному світі постають нові виклики, нові складні завдання. Наприклад ті, що ставить дистанційне навчання. Особливо складними ці умови є для практичних дисциплін образотворчого циклу, зокрема, для живопису. Незважаючи на труднощі, ми повинні надати здобувачам вищої освіти можливість засвоїти базові поняття живопису, такі як колорит, вальор та співвідношення кольорів.

Взаємовплив кольорів в природі та кольірні відносини в живопису – це закономірності, якими необхідно володіти професійному художнику. Але зір

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

пересічної людини константний, він не здатен помічати найтонші зміни кольору. Налаштувати око, навчити помічати та передавати нюанси кольору – задача, вирішенню якої підпорядкована ціла низка завдань, перше з яких: серія етюдів натюрмортів з білими предметом у кольоровому оточенні. Мета завдання «Натюрморт з білим предметом у кольоровому оточенні»: ознайомлення студентів з контрастним взаємозв'язком та впливом кольорів одного на інший. Якщо формулювати найбільш стисло, пляма насиченого кольору буде впливати на наш мозок таким чином, що у менш насиченій за кольором плямі, ми будемо бачити протилежний, контрастний колір. Тобто, розміщуючи не кольоровий предмет у кольоровому оточенні, ми змушуємо себе побачити у ньому кольори, протилежні оточенню.

Першим з серії етюдів, ми пропонуємо етюд білого предмету на теплому тлі, адже людський зір, у цілому, відрізняє більше теплих кольорів, ніж холодних. Обираємо предмет білого кольору, не складний за формою, краще наближений до геометричної форми, чайник, чашку, глечик, тощо. Підбираємо для оточення 2–3 драперії теплих кольорів: рудих, червоних, жовтогарячих, вохристих.

Бажано, щоб драперії були не дуже темними (чим більший контраст за тоном, тим гірше ми сприймаємо контраст за кольором), і добре гармоніювали одна з одною, створюючи естетичне середовище. Розміщуємо драперії на вертикальній та горизонтальній поверхні. Ставимо в це середовище білий предмет. Розташовуємо натюрморт відносно світла так, щоб предмет був освітлений збоку, щоб ми бачили всі градації світлотіні. Можна додати у натюрморт ще невеличкий кольоровий предмет, наприклад, яблуко чи лимон.

Білий предмет у кольоровому теплому оточенні, якщо придивлятися уважно, буде сприйматися як більш холодний. Ми повинні побачити холоднуваті блакитні відтінки в освітленій частині предмету, особливо в напівтіні. Тіньова частина, в цілому, більш тепла, ніж освітлена. Але складні синьо-зеленуваті тони можна знайти і там, окрім місць, які навпаки, поріднені з оточенням активними теплими рефлексами. Кольоровий предмет (яблуко), також, особливо близько до країв, перетворює свій колір на контрастний до оточення. Завдання студентів – намагатися спостерігати це й передати у живопису.

Взявши той самий предмет (предмети), та розмістивши його у оточенні іншого кольору, наприклад холодного, ми знов змушуємо студента побачити його контрастним до тла. У цьому випадку він буде здаватися теплим.

Послідовне виконання етюдів натюрморту з білим предметом на різних за кольором драперіях дає змогу студентам напрацювати навички аконстантного зору та вміння передавати взаємодію кольорів у живопису.

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

Луговська Анна, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. Л. В. Смирна)

Щербенко Арт Центр – інституція, що була свідком і причиною трансформації українського сучасного мистецтва останнього десятиліття

Ключові слова: Щербенко Арт Центр, артінституція, МУХі.

Сьогодні однією з активних арт-інституцій Києва, що працює з сучасним мистецтвом, є Щербенко Арт Центр, який функціонує вже близько десяти років. Приватна ініціатива кураторки і галеристки Марини Щербенко дала спочатку життя комерційній галереї «Боттега» (2008), що трансформувалась згодом у ЦСМ (2012), пріоритетом якого стало соціально-критично направлене мистецтво.

Через великий інтерес молодих художників до галереї і постійну взаємодію з ними, майже одразу було прийнято рішення (2009) про створення конкурсу «МУХі» (Молоді українські художники), що є знаковим проектом для інституції. МУХі кожен раз працює з новим списком як номінантів, так і переможців (в шорт лист можна потрапити лише один раз), що суттєво відрізняє його від премії Пінчук Арт Центру, яка декларує місію – відкриття нових імен, проте з року в рік ми зустрічаємо в шорт-листі одні й ті самі імена. Це дає МУХі певну перевагу, адже розширюється поле зору інституції. Місією МУХі є формування якісного сучасного арт-середовища. Комунікація не завершується спільною виставкою номінантів – після конкурсу художники працюють з інституцією, можуть зробити персональну виставку. Для деяких – це перший досвід роботи з куратором. Також ЩАЦ зробила опцію резиденції за кордоном.

Більшість проектів на початку роботи ЩАЦ (включно з діяльністю Bottega Gallery) представляли винятково живопис. З часом з'явилася фотографія, графіка і скульптура. Потім все частіше виникали проекти з інсталяціями та відеоартом. Причиною цього була трансформація самого позиціонування установи: від галереї, яка має продавати, до некомерційного формату ЦСМу, мета якого розвивати, культуру, знайомити глядача з різними новими мистецькими тенденціями та бути майданчиком для експериментів і вільних художніх висловлювань. Не менш помітною тенденцією стала відкритість до співпраці з молодими, якщо спочатку більшість імен – це були визнані корифеї, то згодом, завдячуючи МУХі, було відкрито чимало нових імен.

Досліджуючи виставкову практику інституції, стає очевидним, що перевага надавалася саме персональним проектам, групових виставок було

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

значно менше. Також порівняно небагато було і міжнародних проектів, що ілюструє прагнення установи розвивати саме локальне мистецтво.

Внесок інституції у розвиток українського мистецтва досить вагомий завдяки ряду різнонаправлених проектів, аналіз яких допомагає скласти уявлення про трансформацію сучасного мистецтва в Україні останнього десятиліття.



Луць Сергій, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка

Особливості творчості буковинського художника авторського ювелірного Олександра Жаркова

Ключові слова: ювелірне мистецтво, Буковина

Українське ювелірство Буковинського краю в 70–80-х рр. ХХ ст., як і європейське, розвивалося в експериментальному руслі, що вирізнялося поєднанням стилів, пошуків нових методів формотворення, виражальних засобів, поєднання нетипових для ювелірного матеріалів тощо. Серед буковинських художників авторського ювелірного варто виокремити Олександра Жаркова, творче становлення якого відбулося у другій половині 70-х років. Утвердження власного стилю майстра базувалося на вдалому поєднанні традицій народного мистецтва Буковини і давніх ювелірних технік філіграні та скані. Характерним є також введення в композиції творів виражальних засобів завдяки поліхромії, використовуючи мову перетинчастої емалі і цікаву палітру напівкоштовного каміння та інших матеріалів (малахіт, хризоліт, рубін, гранат, циркон, перли, перламутр тощо). Композиції майстра вирізняються специфікою стилізації рослинного орнаменту, особливою ритмічністю, витонченістю лінії рисунка, виваженою кольоровою гамою, специфікою гри композиційних елементів завдяки несподіваним, проте гармонійним сполученням матеріалів, а також наслідуванням особливостей традиційних технік: філіграні, скані, зерні, гарячих емалей, кріплення каменів-кабошонів тощо. Успіх художнику принесли такі твори-гарнітури: «Весна» (1975), «Зимовий» (1976), «Блакитне небо» (1976), «Лагуна» (1992); браслети: «Варшава» (1975), «Москва» (1976), люлька (1976); годинник-яйце (1983), браслет-годинник «Іній» (1994), серія браслетів «Самоцвіти» (1995); панагія (2006), панагія і хрест (2007), ореоли для ікони «Божя матір» (2007) та інші.

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

Луцька Марія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА Творчість І. Григор'єва на прикладі творів із колекції Е. Димшица

Ключові слова: І. Григор'єв, колекція, Е. Димшиц, живопис, графіка, 1960–1970-ті роки, українське мистецтво.

Ігор Григор'єв (1934–1977) – яскравий представник київських «шістдесятників», графік та живописець. Він народився у 1934 р. у Харкові. 1953 року І. Григор'єв закінчує Київську художню середню школу ім. Т. Г. Шевченка та одразу вступає до КДХІ. Навчається на живописному факультеті в майстерні С. Григор'єва.

Закінчивши навчання у художньому інституті, І. Григор'єв був запрошений до Творчих майстерень Академії мистецтв СРСР, де допомагає С. Григор'єву та викладає рисунок. У 1970-х роках отримує власну майстерню на вул. Перспективній у Києві, яка майже одразу стала одним із центрів художнього та інтелектуального життя, об'єднавши під своїм дахом багатьох нонконформістів.

Творчість І. Григор'єва – оригінальний, невпинний пошук формальної довершеності. Для художника велике значення відіграло композиційне рішення, він часто у своїх творах використовував майже кінематографічні ракурси. Коло тем, до яких звертався митець, було досить широким – це й пейзажі, і серії про лікарів та спортсменів, військова тема (яку він не полишав із часів навчання у КДХІ), а також портрети. Художник порушував межі жанрів, сплітаючи їх в одне ціле, його особливе бачення, здається, звичайних речей створювало складні, багатогранні образи («Жіночий портрет», 1959; «Війна», 1973).

І. Григор'єв був не лише талановитим живописцем, але й тонким і спостережливим графіком. Його техніка малюнків була проста: зазвичай, це олівець, сангіна, туш, кулькова ручка, гуаш тощо («Дільничий лікар» із серії «Гурзуф», 1972; «Дорога», 1960–1970-ті; «Хлопчаки», 1967). В його замальовках природи постійно відбувається аналіз побаченого. Його метою було схопити саму сутність об'єкту чи внутрішній стан зображуваного та розкрити його. Краса графіки І. Григор'єва полягає у витонченій лінії, у її пластичності («Оголена», 1966 та 1964; «Натурниця», 1969).

На жаль, життя І. Григор'єва було недовгим, він прожив лише 43 роки. Не дивлячись на те, що після його смерті його невеликий художній спадок був розпорошений, самобутнє мистецтво І. Григор'єва займає важливе місце в українському мистецтві 1960–1970-х років.



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

Малік Олексій, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ ім. К. Д. Ушинського

«АРТБИТВА двох поколінь Х та Z», як ознака творчих змін в мистецькому осередку Одеси.

Ключові слова: концептуальне мистецтво, конкурс, екологія

Всеукраїнський конкурс в галузі сучасного позитивного візуального мистецтва «АРТ БИТВА двох поколінь Х та Z» проводився вперше в Одесі з метою стимулювання розвитку сучасного позитивного візуального мистецтва, а саме концептуального екологічного напрямку в Одесі та Україні, виявлення і підтримки творчих досягнень, залучення уваги широкої громадськості до сучасної візуальної культури. Проект є пересувним, після Одеси він мандрував містами України.

Проект був пілотним, здійснювався як концептуальний, експериментальний і спрямований на здійснення екологічних тем. Одна з головних – це об'єднання в творчому змаганні митців різного віку та світогляду, які в стилій термін виконують творчі завдання.

А саме Покоління Z – термін, що застосовується в світі для покоління людей, які народилися приблизно після 2000 року.

Покоління X – термін, який застосовується до поколінням людей, що народилися з 1960 років. Відповідає теорії поколінь, створеної Вільямом Штраусом і Нілом Хоув.

Відбувся конкурс в Одесі в 2020 році на базі відкритої спільноти арт-гурту «Рікі». В ньому прийняли участь на першому (онлайн виставка) етапі 49 творів від різних майстрів України (а саме митці з Одеси, Львова, Ужгорода, Харкова та Київ), в другому – 24 твори (реальна виставка), в третьому етапі – 6 творів (реальна виставка). Всі роботи пропонувались на суд журі віртуально. Журі мало інтернаціональний склад: 5 осіб з різних куточків світу.

Після кожного етапу кількість учасників зменшувалась. У підсумку залишилися з переможця – I, II, III місце.

Відбувалися цікаві обговорення етапних творів очно та в інтернеті.

Представники покоління Z – то, в основному, студенти Південноукраїнського Національного Педагогічного Університету ім. К. Д. Ушинського та Одеського художнього училища ім. М. Б. Грекова. Покоління X – майстри з Одеси та інших регіонів України.

Всі події проходили у приміщенні арт-кафе «Двері» (Одеса, вул. Ніжинська 75).

До кожного етапу змагань була запропонована окрема тема.

Тема I етапу – провокаційна фантазія з оголеною натурою.

Тема II етапу – фантазія – рослини, риби і тварини.

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

Тема III етапу – портрет – фантазія Землі.

Після Одеси проєкт було показано в Кропивницькому та Львові.

Всі роботи виконувались в стислі регламентом терміни. Інноваційний характер проєкту спонукав митців-співучасників до нових творчих пошуків. Рішення журі приймалися кожним членом окремо від інших, віртуально. «Артбитва поколінь X та Z» відкрила нові можливості художників, які в стислий термін виконали твори, спрямовані на екологічну тему, які мають вплив на існування сучасного світу. Часи змінюються і мистецтво теж відповідно до цього.

Маркарова Кетевані, провідний науковий співробітник музею-майстерні І. П. Кавалерідзе

Про деякі нездійснені проєкти І. Кавалерідзе – проєкт пам'ятника Лесі Українці для м. Гадяча

Ключові слова: скульптура, проєкти, Леся Українка, Іван Кавалерідзе.

Протягом всього творчого шляху І. Кавалерідзе можна побачити впливи кубістичного напрямку, з яким скульптор познайомився під час навчання у Парижі, імпресіоністичні впливи, та звичайно, класичні традиції.

В 1968 році І. Кавалерідзе отримав запрошення Міністерства культури УРСР взяти участь у конкурсі на пам'ятник Л. Українці для Києва. Але задалегідь дізнавшись, що його споруджуватиме народна художниця УРСР Г. Кальченко, створив «Проєкт пам'ятника Л. Українці для Гадяча». В цьому місті скульптор був у відрядженні в 1967 році і знав, що саме тут, на Полтавщині, народилася мати поетеси, О. Пчілка. Сама Л. Українка протягом 1883-1906 років більше 10-ти разів, переважно влітку, приїздила до Гадяча.

В своєму творі скульптор гармонійно побудував об'ємні співвідношення та обрав пропорції, що якомога краще утворили композиційну єдність майбутнього монументу. Постаць поетеси виглядає дещо театральна, але це обумовлено режисерським баченням митця, який стояв у витоків народження кінематографа. Тому його художні шукання не обмежуються суто реалістичним баченням. І. Кавалерідзе вмів використовувати гру світла та тіні, надаючи твору особливого психологізму та імпульсивності. Наслідуючи Родена, він узагальнює образ великої українки, надаючи своєму твору миттєвої експресії. Скульптор посилює руху фігури вгору жестом піднятої руки, розвернута до неба долонь немов запитує Вічність.

Індивідуальна творча манера митця характеризується поетичною багатогранністю. Його пластика поєднала реалізм з естетикою імпресіонізму. Монументальні форми та світлотіньові формоутворюючі об'єми – все це додає особливості виразності даному твору.

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

Маслова Тетяна, викладач кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ ім. К. Д. Ушинського

Організація самостійної роботи здобувачів вищої освіти 1 року навчання над начерками і замальовками архітектурних мотивів з використанням засобів дистанційного навчання

Ключові слова: дистанційне навчання, пленер, професійні компетентності

Необхідність адаптації до об'єктивних обставин сьогодення актуалізує питання дослідження організаційної системи формування професійної творчої активності та професійних компетентностей майбутніх учителів образотворчого мистецтва в умовах дистанційного навчання за дисципліною «Навчальна художньо-творча практика (Пленер). Загальні компетентності, що формуються здобувачами під час практики, передбачають зокрема здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу; здатність застосовувати знання у практичній діяльності, до адаптації та дії в новій ситуації; здатність генерувати нові ідеї (креативність), що прямо вказує на можливість застосування варіативних умов навчання, як традиційних – робота безпосередньо на пленері, так і на онлайн платформах. Проте, досвід показав, що переважно самостійне виконання завдань здобувачами під час практики, з регулярними щоденними онлайн консультаціями, значно уповільнює виконання програми та знижує загальну якість і кількість виконаних робіт. Ми можемо констатувати, що здобувачі з вищим рівнем знань і умінь з профільних дисциплін презентують високу якість і ефективність самостійної діяльності під час пленерної практики. Отже, високий рівень знань і умінь образотворчої діяльності, а також наявність позитивного досвіду регулярної самостійної творчої роботи це не тільки результат навчання, а також результат самовиховання і самодисципліни здобувача вищої освіти. Формування таких спеціальних компетентностей як, зокрема, здатність презентувати художні твори та мистецтвознавчі дослідження у вітчизняному та міжнародному контекстах; здатність до організації і проведення позаурочної та позакласної роботи, також забезпечує робота на онлайн платформах. Це питання сучасного підходу до викладання образотворчих дисциплін. ТЗН, безумовно, розширюють візуалізацію змісту дисциплін, однак наявним є відсутність технічного забезпечення аудиторних і пленерних практичних занять і виключно приватний доступ до інформаційних ресурсів. Дистанційне навчання розкрило альтернативні можливості демонстрації наочного матеріалу, а також демонстрації практичних

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

робіт здобувачів. Дуже важливим питанням під час демонстрації творів є якість зображення. Якісне фотографування: фокусування, роздільна здатність кольорова передача, освітлення, композивання – це основні вимоги до презентації робіт здобувачів. Досвід використання засобів дистанційного навчання виявив деякі принципи організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти 1 року навчання над начерками і замальовками архітектурних мотивів. Серед них можна виділити: формування чіткого плану практичної діяльності; публікація на онлайн платформі програми практики, чіткого переліку завдань за програмою, наочних матеріалів і навчальних методичних посібників з дисципліни; щоденні онлайн консультації з аналізом робіт здобувачів; запис відео з поясненнями матеріалу та практичним показом виконання завдання; організація семестрового контролю з критеріями оцінювання робіт, важливим аспектом якого є визначення головних образотворчих якостей художнього твору, від начерків і замальовок до картини у повному сенсі цього слова.



Михайлова Рада, доктор мистецтвознавства, професор КНУТД

Категорії «скульптура» та «пластика» в образотворчому мистецтві

Ключові слова: скульптурна форма, композиція, художня мова, прийоми обробки, засоби формотворення.

Скульптура – один із трьох видів образотворчого мистецтва, що представляє процес художнього творення із пластичних матеріалів та його результат у вигляді об'ємно-просторової тривимірної форми – скульптури або рельєфу. При цьому кругла скульптура вільно розміщується у просторі, рельєф є об'ємним зображенням на площині. За композиційним рішенням, кругла скульптура розрізняється як однофігурна або багатофігурна композиція, в той час, як рельєф має сюжетно-змістовні характеристики ідентичні жанрам живопису. Виходячи із того, що центральним об'єктом зображення в скульптурі є людина, формально-композиційну основу твору може складати голова, бюст, торс, статуя. Однією із провідних тем скульптури є також аніمالістика. За способом виготовлення скульптура розрізняється як рукотворна (висікання, ліплення) та машинна (комп'ютерний друк), за масштабом – станкова, що має відносно невеликі «інтер'єрні» розміри, й монументальна, що зазвичай є частиною архітектурного ансамблю, значна за величиною. Існує, також, категорія скульптури, яку визначають як «дрібна пластика», однак вона, переважно, належить до творів декоративно-прикладного мистецтва. За місцероз-

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

ташуванням скульптуру розподіляють на підвиди, як-от: міська, садово-паркова, меморіальна, архітектурна.

Робота скульптора вимагає значних фізичних зусиль. Якщо тверді матеріали, такі, як камінь, дерево, з яких створюють скульптуру, передбачають володіння майстром техніками тесання, рубання, різьблення, інші, такі, як глина – різними способами ліплення, а такий матеріал, як метал – технологіями плавлення та виливання. Спосіб обробки матеріалу передбачає варіанти створення скульптури шляхом віднімання матеріалу, технології якого передає латинське слово «sculpo», «sculpture» – «висікання», «вирізьблювання», та нашаровування, що передає грецьке слово «plastike» – «формування», «утворення». Зважаючи на те, що пластика є властивістю, сукупно приналежною всім видам образотворчого мистецтва, а також сценічно-екранним мистецтвам, її можна визначити як якість художньої мови, прийомів та засобів формотворення, що для скульптури визначається як поєднання композиційних прийомів та засобів обробки поверхні. Відтак, ідентифікат поняття скульптура, термін «пластика» унаочнює специфіку моделювання фігури або предмета, тобто розробку силуету, фактури світлотіньового нюансування, ритму саме способом ліплення і стосується чуттєво-тактильного сприйняття форми, поверхні, матеріалу.

Значимо також, що розуміння скульптурності/пластичності як протиположності графічності та живописності, в реальності є не стільки запереченням, скільки взаємодоповненням художніх засобів образотворчих мистецтв. Ці поняття стосуються і супутніх їм архітектури та декоративно-прикладного мистецтва.



Молинь Валентина, Косівський інститут прикладного та декоративно-го мистецтва Львівської національної академії мистецтв

Постать в українському мистецтвознавстві (з нагоди ювілею Тетяни Валеріївни Кара-Васильєвої)

Ключові слова: Тетяна Валеріївна Кара-Васильєва, Україна, ювілей, мистецтвознавство, дослідження, доробок, внесок.

Етнонаціональна культура є одним з факторів, які формують національну самосвідомість. Національна культура створює невидиму сферу, яка формує людину, її характер та менталітет. Сучасні дослідники традиційної творчості знаходять у народних творах справжній мистецький генетичний код нації, її унікальні ідентифікаційні риси.

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

Саме пошук найактуальніших проблем українського народного мистецтва і національної культури характеризує мистецтвознавчий доробок шанованої нами Тетяни Валеріївни Кара-Васильєвої, яка наприкінці жовтня відсвяткувала поважний ювілей. У рамках даної публікації спробуємо тезами окреслити вагомий внесок ювілярки у розвиток національного мистецтвознавства.

Грунтовну фахову освіту Тетяна Валеріївна здобула, закінчивши 1966 р. факультет теорії та історії мистецтва Київського художнього інституту (нині Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури). Викладачами з фаху були славетні українські вчені – мистецтвознавці і педагоги Платон Білецький, Людмила Міляєва, Олександр Тищенко, Юрій Асєєв.

Починаючи зі вступу до аспірантури 1976 р., і далі – активна багатолітня науково-дослідницька праця мистецтвознавця Т. В. Кара-Васильєвої пов'язана з однією науковою установою – Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України (молодший, старший науковий співробітник, завідувач сектора народного мистецтва, завідувач відділу декоративно-прикладного мистецтва).

Плідна подвижницька праця науковця й авторитетного вченого триває. Нині Тетяна Валеріївна очолює відділ образотворчого та декоративного мистецтва згаданої наукової установи. Вона є автором широкомасштабного проекту «Відроджені шедеври» (2006-2009), наслідком якого стала однойменна виставка, організована в музеях України і за кордоном, а також видання книги-альбому.

Під керівництвом Т. Кара-Васильєвої розроблено наукову концепцію п'ятитомного видання «Історія декоративного мистецтва України». Вона ж є науковим редактором та упорядником, автором багатьох розділів з історії різних видів народного мистецтва.

Безперечно, Т. Кара-Васильєва є провідним фахівцем у галузі культури і мистецтва України, про що засвідчують опубліковані близько 500 статей з питань теорії і практики народного мистецтва у вітчизняних та зарубіжних виданнях, авторство 26 наукових та науково-популярних книг, підручників та посібників, а також співавторство у 34 колективних монографіях та наукових збірниках, підтверджуючи багатоплановість наукових зацікавлень.

Надзвичайну важливість для української науки становлять ґрунтовні мистецтвознавчі дослідження Т. Кара-Васильєвої, зокрема, «Полтавська народна вишивка» (1983), «Творці дивосвіту» (1984), «Українська вишивка» (1993), «Літургійне шитво України XVII – XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика» (1996), «Шедеври церковного шитва України XII – XX століття» (2000), «Історія української вишивки» (2008), «Стиль модерн

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

в Україні» (2021), що стали результатом тривалої багаторічної праці науковця.

Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна – доктор мистецтвознавства (1979), академік Академії мистецтв України (2017), заслужений діяч мистецтв України (2006), лауреат премії ім. Д. Щербаківського Національної спілки майстрів народного мистецтва (1995), премії ім. П. Білецького Київської організації Національної спілки художників України (2006), премії ім. Ф. Колесси Національної академії наук України (2007), Національної премії України імені Тараса Шевченка (2012).

2021 р. видано бібліографічний покажчик «Тетяна Кара-Васильєва», що розкриває її вагомий доробок в царині мистецтвознавства України.

Міцного здоров'я, щастя, радості й добра Вам, вельмишановна ювілярко!



Молинь Наталія, Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ

Виставка з нагоди ювілею творчо-педагогічної діяльності Анатолія Калитка

Ключові слова: Анатолій Калитко, Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, художник, педагог, виставка, ювілей.

30 вересня 2021 року у Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв відбулося відкриття виставки живопису, доцента кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін, заслуженого художника України Анатолія Миколайовича Калитка. Виставка присвячена 50-річчю його творчо-педагогічної діяльності у Косові. Анатолій Калитко 1971 року закінчив Київський державний художній інститут (нині Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури) і з того часу, успішно поєднує творчу та педагогічну діяльність.

На відкриття прийшли колеги та студенти художника. На адресу Анатолія Калитка прозвучало чимало добрих слів. З відкриттям виставки художника привітали заслужена архітекторка України, професорка кафедри дизайну, директорка Косівського інституту ПДМ ЛНАМ Галина Юрчишин, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін Валентина Молинь, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри історії мистецтва та соціально-гуманітарних наук Богдана Книш, заслужений художник України, доцент кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін Василь Дутка.

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

На виставці представлено тринадцять робіт Анатолія Калитка, що знайомлять глядача з основними жанрами, в яких працює художник. Всі роботи виконані в техніці олійного живопису. Експозиція виставки побудована на одній площині, роботи розміщені в ряд. Центральне місце займає впізнаване полотно «Водохрестя на Гуцульщині» (2011). Його обрамлюють ніби в дзеркальному відображенні полотна виконані в одному жанрі. Першою парою, обабіч центрального полотна, розміщені пейзажі «Бабине літо» (2017) та «Фарби осені. Дземброня» (2020). Наступними полотнами є натюрморти: «Квіти літа», «Маки» (2020). За ними слідує портрети, створені в 2021 році: ліворуч парний поясний портрет «Молодята», а з правого боку в експозиції груповий поколінний портрет «Весільні». Наступну пару утворюють пейзажі «Старий костел, с. Гвіздець» та «Стіжки» (2019). За ними знову натюрморти «Квіти весни» (2020) та «Піони» (2021). Завершують експозиційну композицію портрети: ліворуч «Гуцулка» (2004), яка не раз експонувалася на персональних виставках, а з протилежного боку – художник помістив один з найновіших портретів «Іринка» (2021).

Впродовж п'ятдесятилітньої педагогічної діяльності Анатолій Калитко підготував багатьох фахових митців, художників, педагогів, викладачів мистецьких навчальних закладів. Творча діяльність художника представлена на двадцяти п'яти персональних виставках (Київ, Івано-Франківськ, Коломия, Косів, Кам'янець-Подільський, Москва, Сургут, Яремче, Снятин) спрямована на пропагування українських культурних традицій. Він гідно презентує образотворче мистецтво гуцульського краю в Україні та світі.



Мячкова Тетяна, провідний науковий співробітник Українського інституту культурної спадщини

Нові данні про сценографічну діяльність Івана Дряпаченка у 1920-ті–1930-ті рр. за документами ЦДАМЛМ України

Ключові слова: Іван Дряпаченко, Борис Піаніда, Анатолій Терещенко, самодіяльний театр, Полтавська область, сценографія.

Проведені 2021 р. наукові розвідки життя та творчості українського художника і графіка Івана Кириловича Дряпаченка (1881–1936) дозволили виявити додаткові матеріали стосовно сценографічного оформлення ним у 1920-ті–1930-ті рр. самодіяльних театрів на Полтавщині. Зо-

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

крема в документах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України міститься спогади письменника Д. Косарика, а також листування художника та мистецтвознавця Б. Піаніди.

Саме один з листів Б. Піаніди має раніше невідому інформацію про І. Дряпаченка. 21 квітня 1966 р., звертаючись до художника А. Терещенка, Б. Піаніда писав про театральні декорації у клубі с. Дячкове Полтавської обл., які він бачив напередодні Другої світової війни. Юнацькі спогади про самодіяльний театр у рідному селі не давали йому спокою. Декорації настільки його вразили, що згодом Б. Піаніда намагався з'ясувати, хто їх створив. Розмірковуючи про це у листі, Б. Піаніда наголошував на авторстві І. Дряпаченка. Адже саме спілкування з А. Терещенком – учнем та біографом І. Дряпаченка, обмін інформацією про останнього навело Б. Піаніду на цю думку.

Найважливішим елементом листа Б. Піаніди до А. Терещенка є два рисунки. Перший – внутрішній вид приміщення театру. Другий – фрагмент театральної завіси І. Дряпаченка. На ній зображено гурт дівчат в українському національному вбранні, які співають під акомпанемент чоловіка із кобзою у руках. Проаналізований архівний документ (ЦДАМЛМ України, ф. 1144, оп.1, спр. 18, арк. 83) має важливе значення для дослідження життя та творчості І. Дряпаченка, адже це єдина візуальна згадка про його сценографічну діяльність.



Майстренко-Вакуленко Юлія, доцент, в. о. зав. кафедри сценографії та екранних мистецтв НАОМА

Трансформація методів викладання рисунка в КДХІ на прикладі творчості Бориса Піаніди – учня бойчукіста Костянтина Єлеви

Ключові слова: бойчукізм, фортех, педагогіка

В контексті сучасних трансформацій освітнього процесу у мистецькій сфері важливим є вивчення історичних етапів формування київської школи рисунка; визначення вагомості та першочерговості впливу на формування молодого художника як освітніх складових, авторських методик та викладацької харизми, так і загальних соціокультурних процесів доби.

Борис Піаніда (1920–1993) належить до того покоління українських митців, творче становлення яких відбувалося у роки остаточного утвердження радянської системи соцреалізму, яким і було визначено основне русло його мистецької діяльності. Він навчався рисунку у Леоніда Вік-

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

штейна, Матвія Донцова, а будучи студентом КДХІ – у професора Костя Єлеви, вихованця школи Михайла Бойчука.

У навчально-методичних фондах кафедри рисунка НАОМА зберігаються навчальні завдання з рисунка, виконані студентом Б. Піанідою із конструктивними схемами-поясненнями професора К. Єлеви на полях (1944). Період викладання Б. Піаніди на кафедрі рисунка КДХІ (з 1968 по 1980; з 1980 по 1993 – на кафедрі живопису) припадає на роки, коли побутово-жанрові тонові академічні рисунки-картини поступово витіснялися пластично-конструктивними завданнями взаємозв'язків площин, об'ємів, форми й простору. Особливо виразну паралель із методикою викладання Єлеви, яка сягає періоду запровадження в КДХІ курсу «фортеху», мають начерки жіночої фігури Піаніди, створені 1978 р. Виразна подібність конструктивно-спрощеного трактування форми дає нам можливість зробити припущення, що Піаніда робив ці начерки з метою поглибленого вивчення методу Єлеви, а також пояснення цього методу студентам. Акцент зроблено на узагальненості форми, на виявленні основних мас постаті та принципів їхнього конструктивного з'єднання.

Отже, стильові засади школи М. Бойчука, поглиблені й певною мірою адаптовані К. Єлевою до вимог академічної освіти періоду панування соцреалізму, продовжували існувати в методичному арсеналі викладачів кафедри рисунка у 1970–1980-х роках. Проте, принципи реалістичного тонально-просторового рисунка, закладені в КДХІ у повоєнний період, мали першочергове значення.

На основі аналізу творчого спадку та педагогічної діяльності Б. Піаніди, можемо стверджувати, що формування феномену мистецької школи зі своїм комплексом основоположних художніх принципів, методів викладання тощо, залежить не лише від таланту й харизми її засновника. Одним з основних чинників впливу на становлення творчої особистості учня виступають загальні соціокультурні, історичні та політичні процеси в суспільстві. Потужні методичні засади, закладені видатним вчителем, неодмінно трансформуються під впливом стилю доби у педагогічній діяльності його послідовників. На певному поколінні викладачів ця тяглість переривається, якщо вона не була підживлена додатковими факторами: силою творчої особистості молодого художника-викладача, його спроможністю до самостійного аналітичного мислення, здатністю формулювати проблеми методики викладання та шукати шляхи їхнього вирішення.



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

Маліков Володимир, аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи НАККІМ

Код творчості дніпровського митця Станіслава Юшкова

Ключові слова: живопис, графіка, художня емаль, монументальне мистецтво, нефігуративне мистецтво, дніпровські митці.

Станіслав Олексійович Юшков народився 21 березня 1950 р. у м. Каслі Челябінської області. З 1965 по 1967 рр. навчався у Дніпропетровському художньому училищі. Вищу освіту здобув у Харківському художньо-промисловому інституті (нині Харківська державна академія дизайну та мистецтв) за фахом «художник монументально-декоративного мистецтва» (викладачі М. Константинов, Б. Косарев, Н. Вергун). З 1972 р. мистець живе та працює у Дніпропетровську (нині м. Дніпро). Член Національної спілки художників України з 1978 р.

Станіслав Юшков — графік, живописець, емальєр, один із провідних художників дніпровського мистецького процесу сучасності. Багатогранність творчої особистості митця знайшла вияв у різноманітні творчих практик у царинах художнього дизайну та монументального мистецтва: вітраж, настінний розпис, розпис по левкасу, художня ковка, пастель, акварель, емаль, енкаустика, батик, гобелен.

З початку 1970-х рр. Станіслав Юшков отримав низку цікавих замовлень на виконання комплексних проектів оформлення знакових міських об'єктів. У співавторстві з Тетяною Юшковою, художницею та дружиною, розробив дизайн інтер'єрів ресторану «Стара башта», дегустаційної зали «Нектар», торговельного комплексу «Океан». Вітражі майстра стали оздобленням інтер'єрів Палацу дітей та юнацтва, кафе «Космос», Придніпровської академії будівництва та архітектури та багатьох інших.

З 2015 по 2018 рр. митець очолював майстерню художньої емалі Музею українського живопису (м. Дніпро), невпинно працюючи на симпозіумах та передаючи досвід емальєрства дніпровським митцям. Станіслав Юшков – учасник численних всеукраїнських та зарубіжних виставок, фестивалів, масштабних мистецьких проектів.

Твори митця зберігаються у фондах Міністерства культури України, Дирекції виставок НСХУ, Дніпропетровському художньому музеї, Музеї українського живопису (м. Дніпро) та в приватних збірках України, Росії, Німеччини, Австрії, Швейцарії, Голландії.

Традиційне тавро «формаліста», отримане за радянської доби, Станіслав Юшков сприймав радше за цілком адекватну дефініцію його актуальних творчих практик. Від умовно реалістичного образного ладу своїх ранніх робіт митець приходив до абстрактних експресивних візій, нефі-

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

гуративних імпровізацій, символіко-містичних композицій. Мрія автора про універсальну мову мистецтва вилилася у створення власної семіотики, суголосної системі трипільських символів та знаків.

В багатьох аспектах творчість Станіслава Юшкова – це посвята українському модернізму, знання питомих національних мистецьких традицій, перманентне спостереження за актуальними тенденціями європейського мистецтва.



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

Живопис Романа Сельського 1960–1970: полілог жанрів і просторова структура композиції

Ключові слова: паризькі студії, «український колоризм», полілог жанрів, натюрморт, пейзаж, інтер'єр.

Роман Сельський – непересічна творча особистість, з якою пов'язують цілу епоху українського мистецтва.

Вагомий вплив на формування творчої особистості Романа Сельського мала мандрівка до Парижа. Ще у Краківській Академії мистецтв Сельський входив до групи художників капістів (Комітету Паризького). Вагомим фактом у становленні митця стала також зустріч із Г'єром Бонаром. Окрім дослідження та пізнання різних сучасних течій, Роман Сельський знайомиться з великою кількістю митців, зокрема з Миколою Глущенком, Василем Перебийносом. Товаришував із Феліксом Фенеоном, зустрічався з Жоржем Сера, Полем Сіньяком, Робером та Сонєю Делоне та ін. Відвідував модерну академію Фернана Леже. Під час наступної поїздки до Парижа митець уважніше придивлявся до нової течії сюрреалізму.

Зазначимо, що Роман Сельський, на відміну від інших митців-колег, котрі подовгу перебували під впливом різних мистецьких течій та окремих особистостей, зумів трансформувати концепцію формотворення кольором в «український колоризм», використовуючи при цьому власну «творчу мову».

У творах різних періодів зустрічаємо поєднання різних жанрів, зокрема натюрморту, пейзажу, інтер'єру в одній картині: «Двері»(1932), «На Ганку. Село Криворівня» (1958), «На веранді»(1970), «З вікна»(1974), «Гуцульський натюрморт»(1975), «Кримське вікно» (1981), «Натюрморт з рибами» (1970-ті) та ін.

Так, в композиції «Двері», головним персонажем мали б бути двері, крізь які яскраве світло проникає у кімнату, проте, погляд глядача неспо-

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

дівано затримується на вазі із квітами, що розташована на комоді біля них. Букет стає уособленням невидимої присутності людини у цьому середовищі.

Композиція «На ганку. Село Криворівня» за своєю суттю є натюрмортом, що розташований на літній веранді, з якої відкривається вид на гірські хребти Карпат, і одночасно, поєднує у собі концепції жанрів натюрморту, інтер'єру і пейзажу. У цій роботі Роман Сельський через полілог жанрів, їх взаємопроникнення та інтеграцію, що при цьому, не применшує значення тієї чи іншої складової композиції, стирає умовні кордони між ними, а присутність людини відчувається у всіх трьох середовищах.

Містичним настроєм вирізняється картина «З вікна». На першому плані художник зображує підвіконня та саме вікно, яке не має чітких меж, праворуч – ваза із квітами, фіолетово-бузкові штори висять ніби в повітрі, частково затуляючи вид на гірське село, позаду відкриваються гірські хребти. Картина створює відчуття безмежного простору, в яке глядач проникає крізь умовно позначене вікно. Пейзаж стилізований, що посилює враження казковості, лише ваза – як символ реальності, що визначає межу між побутом-світом людини, і містичним середовищем-пейзажем за вікном.

Творчість Романа Сельського засвідчила високу культуру художньої мови, інтелект та професіоналізм у вирішенні малярських проблем, що служило потужним мистецьким імпульсом для майбутніх поколінь.



Набокова Юлія, студентка кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

Трансформація образотворчої мови художника-живописця при зверненні до книжкової графіки (на прикладі оформлення Олександром Ройтбурдом збірки віршів Сергія Жадана «Тамплієри» 2016 року)

Ключові слова: О.Ройтбурд, книжкова графіка, сучасне мистецтво, ілюстрації.

Олександр Ройтбурд (1961-2021) — відомий український художник. Його творчий спадок нараховує не одну сотню картин, створених переважно в техніці олійного живопису на полотні. В 2016 р. митець звернувся до іншої форми творчої самореалізації та спробував себе в графіці. Колаборація з відомим поетом Сергієм Жаданом стала новим для митця способом комунікації з глядачем.

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

На прикладі збірки «Тамплієри» надрукованій в 2016 р. видавництвом Meridian Czernowitz, простежується трансформація образотворчої мови О. Ройтбурда від формату станкового живопису до книжкової графіки. Проміжним етапом стала організована художником 10.09.2021 р. виставка графіки в оновленому Літературному целанівському центрі у Чернівцях. Представлені на ній роботи в подальшому стали ілюстраціями до збірки. В спробі перевести прийоми власного живопису в мінімалістичну графічну форму, митцем були використані нові матеріали – папір та чорнила. О. Ройтбурд не систематизує ілюстрації відповідно текстам, вважаючи, що ілюструвати в класичному розумінні цього слова вірші С. Жадана це «глухий кут». Серія графічних робіт, якими згодом був оформлений збірник, скоріше є циклом переосмислених художником сюжетів власних полотен. Видання є своєрідним твором спільної діяльності двох авторів – поета та художника.

В графічному відтворенні О. Ройтбурдом власного живопису митець перекладає об'ємно-просторову манеру зображення в лінійно-площинний вимір, де динаміка уривчатого штриха повторює експресивність мазків пензля на його картинах. Всі ілюстрації оформлені в прямокутні лінійні рами, об'єднуючи композиційно графічну серію та відсилаючи до станкового формату живопису, а також підкреслюючи прямокутний характер аркушу книги. Задля врівноваження композиції, виконані лінійно зображення об'єднані стилістично чорними плямами, що відсутні в живописних полотнах, на основі яких були створені відповідні ілюстрації.

Притаманна манері О. Ройтбурда тілесна деформація в графічному варіанті набуває нових рис. Узагальненість лінії, спрощення об'єму, та відсутність кольору надають максимальної виразності зображенню мінімальним засобам. Разом з тим чорно-білі ілюстрації залишають більше, ніж живописні полотна, простору для побудови зображення уявою глядача.



Нагуляк Петро, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва, ХГФ, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Національні традиції пленеру у мистецькому розвитку професіонала

Ключові слова: народне мистецтво, пленер, творча особистість, професіонал.

Одним із основних завдань сучасної національної художньої освіти є застосування методів, які сприятимуть ефективному розкриттю творчо-

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

го потенціалу майбутніх викладачів-художників, розвитку їхньої творчої індивідуальності та професіоналізму, що завжди було значущою доміантою і в практиці пленеру. Традиційні методи та принципи навчання, що застосовувалися майстрами минулого, а також теоретичні розробки в області педагогіки, психології мистецтва, розробки колористичної гармонії в кольорознавстві, стають в центрі уваги як важлива складова в удосконаленні методів навчання студентів на пленері. На сьогодні достатньо проявленою є проблема співвідносності національних традиційних методів навчання на засадах пленеру в поєднанні їх із інформаційно-комп'ютерними програмними технологіями, що, безумовно, впливають на формування образного уявлення по відношенню до об'єктів відтворення, створюючи особливий віртуалізований простір, у якому концептуальна модель є не зміненним природним об'єктом і/або наближеним до нього за аналогією, а спеціально створеним образним носієм інформації, в «якому знання про об'єкт не просто відображаються, а спеціально кодуються».

Для виявлення національних традицій пленеру звертаємося до творів О. Мурашка і застосовуємо феноменологічний та герменевтичний підхід, який «в системі мистецького навчання вимальовується як одна з форм активізації самостійного оцінного ставлення до мистецьких образів, усвідомлення духовного досвіду, закодованого в художніх образах; і це є засобом залучення до уявного діалогу з автором твору, до виявлення особистісного смислу спілкування з мистецтвом.... Герменевтичний підхід сприяє активізації самостійного художнього мислення студентів, спонуканню до художньої рефлексії, провокує художню свідомість на багатовимірне творче засвоєння мистецьких явищ».

На нашу думку, формування образу неможливо без знака, а формування структури художнього образу на такій підставі передбачає знак зображення в кольорових відношеннях – вираженої кольорової гармонії і особливо на пленері. Виникаюча – створена модель природного об'єкта, є достатньо специфічною образною моделлю, а на пленері такою, що має колористичну гармонію її самої структурної вираженості. Наше визначення гармонії кольору – колористичної гармонії: це образно-закономірне поєднання кольорів на площині, у просторі, що викликають позитивну оцінку колористичної стійкості з урахуванням усіх основних характеристик: кольорового тону, світлотності, насиченості, форми, фактури і розміру, і фактично колористична гармонія виступає у якості змісту та структури художнього образу. В цілому, живопис є результатом створення нових образно-колористичних художніх творів. Звернути увагу необхідно на низку положень: завдання художника полягає у постійному пошуку нових методів, прийомів і засобів вираження. Експериментальні роботи дають можливість пошуку нових форм в образотворчому мистецтві; дослідження у сфері кольорознавства, створили наукову базу для розуміння

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

природи кольору, естетичного впливу та психофізіологічної природи його сприйняття. Естетичний і психологічний вплив кольору на особистість людини мають особливо важливе значення для використання художниками властивостей кольору в їхніх творчих проєктах.

Таким чином, загальна гармонія кольору як колористична гармонія у О. Мурашка створюється як поєднання кольорів на площині, що демонструє урахування усіх основних характеристик образно-кольорових відношень: кольорового тону, світлотності, насиченості, форми, фактури і розміру. Поєднуючи вивчення взаємовідношення кольору та образів персонажів у творі О. Мурашко «Селянська родина», наш методичний підхід до розвитку почуття колориту у студентів ми поєднуємо із практикою пленеру. При цьому, синтетичний характер пленерного бачення і пленерна культура відображає образи думок і дій, передбачає наявність певної системи колористичного творчого досвіду.

Національні традиції пленеру та принципи навчання пейзажному живопису на відкритому повітрі, теоретичні розробки колористичної гармонії в кольорознавстві, практичні заняття – в своєму поєднанні є важливою складовою у розвитку колористичної гармонії студентів на пленері.



Найденко Вікторія, аспірант ХДАДМ (наук. керів. Л. Д. Соколюк)

Духовні витoki творчості Віктора Гонтарова

Ключові слова: харківська мистецька школа, Віктор Гонторов, народне мистецтво, козацька доба.

Творча постать Віктора Гонтарова (1943–2009) займає важливе місце на мистецькій мапі Слобожанщини та України в цілому. Добру славу здобув він і за межами нашої країни. Художник-монументаліст, графік, живописець, академік НАМУ (2006), знаний педагог, лауреат Шевченківської премії (2009) – всі ці слова лише частково розкривають діапазон мистецького обдарування Гонтарова.

Походження зі слобожанського села Сотницький Козачок та зростання серед самобутньої природи й звичаїв цього краю з його давнім козацьким минулим значною мірою вплинули на формування естетичних поглядів митця та його авторський стиль. Дитячі спостереження за невтомною працею односельчан на землі в подальшому житті спонукали Гонтарова до філософських пошуків буття звичайної людини, що знайшло відображення в його творах. У багатьох живописних полотнах майстра відчувається особливе, шанобливе ставлення до селянина, любов до рідного краю, мови, традицій та зацікавленість козацькими часами своєї Батьків-

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

щини. Тут слід відзначити такі роботи як «Спокій» (2007), «Слобідський краєвид» (2005), «Хортиця крізь віки» (2003) та ін., в яких проявляється гонтарівське захоплення сільською метафізикою та історичною пам'яттю свого краю.

Характерним для творів В.Гонтарова також є використання релігійно-міфологічних образів, апелювання до гоголівської тематики та соціально-історичної проблематики. Привертає увагу тепло почуттів митця, коли він звертається до родинних мотивів, як, наприклад, на полотнах «Присвята матері» (1998) та «Дитина війни» (2005), де підкреслюється сакральна роль матері як хранительки домашнього вогнища та сімейних традицій. При аналізі творчої практики В.Гонтарова привертає увагу його звернення до народного мистецтва та традицій, їхнього специфічного філософсько-поетичного ладу та колориту. У роботах митця відчувається емоційно-чуттєвий досвід його спілкування з традиційним мистецтвом, яке значною мірою сприяло формуванню його творчої індивідуальності. В таких полотнах, як «Тарасова доля» (2007), «Спокій» (2007), «Вовча пісня» (1993), «Баба з відрами» (2002), «Подвір'я мого дитинства» (1989) та низці інших, простежується особливий народно-хутірний слобожанський колорит, сільська образність та виразна авторська пластична мова. Вагому частку доробку В.Гонтарова складає цикл живописних робіт «Мій Гоголь», у яких митець веде діалог з письменником на теми релігії, національного духу, поваги до історичного минулого та морально-етичних пошуків людини.

Підсумовуючи, слід сказати, що серед духовних витоків творчості В.Гонтарова особливу роль відіграли його враження від краси природи його краю, традицій життя землеробів слобожанського села, де він народився, спогади про героїчне козацьке минуле свого народу, що продовжували жити в його пам'яті. Власне естетичне світовідчуття митця проявляється в авторському трактуванні навколишньої реальності з характерним емоційним наповненням, в філософсько-духовних образах, інтелектуальному наративі та алегоріях.



Нестеренко Петро, кандидат мистецтвознавства, зав. проблемної науково-дослідної лабораторії НАОМА

Дитячі книжечки художника Миколи Попова

Ключові слова: дитячі книжки, ілюстрація, Н.Дірш

Мова піде про три проілюстровані дитячі книжечки: «Хліб» Н. Дірш, «Хліб – рослини» В. Дірш і «Загадки – зелені відгадки» досі маловідомого київського художника Миколи Михайловича Попова (1878–1937).

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

Остання дата в його житті красномовно свідчить, що його спіткала тяжка доля кращих людей того часу. Постать митця зовсім зникає зі сцени художнього життя, а разом з ним і самий недовговічний набуток – дитячі книжечки, над якими він працював у 1930-ті рр. У каталогах виставок тих часів ім'я М. Попова стояло поряд з іменами таких визначних художників як Ф. Кричевський, Г. Світлицький, І. Плезинський, М. Козик, М. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр та інші.

Автор книжечки «Хліб», оформленої М. Поповим, Наталія Дірш написала для дітей короткі, але змістовні розповіді про найдорожче в ті голодні роки більшовицького режиму – хліб. У 1930 р. в київському видавництві «Культура» Держтресту «Київ-Друк» дванадцятитисячним накладом вийшла дитяча книжечка, що складається всього з трьох аркушів, складених вдвоє і скріплених однією скріпкою. Обкладинка виконана з такого ж паперу, як й інші сторінки. На ній в три кольори: вохра, синій і чорний зображено тракториста, який оре поле, на околиці якого контурними білими лініями зображено сільську хатинку. Це був час індустріалізації країни, який вимагав нових художніх засобів. Дитяча книга дорослішає й намагається «подружити» маленького читача з новим індустріально-міським оточенням. Таким чином формується нова естетика дитячої книги, яка оспіває радянську дійсність.

У цьому ж видавництві вийшла також зовсім мініатюрна книжечка «Загадки – зелені відгадки» горизонтального формату з малюнками М. Попова. Назву книжечки художник різнокольоровими літерами подав на білій стрічці, розмістивши її по діагоналі на тлі килима з квітами на чорному тлі, ніби передчуваючи наближення жахливого злочину радянської влади. Ілюстрації, переважно зеленого кольору з крапленнями жовтого чи рожевого та написи назв рослин, дають відповіді на загадки. На розвороті середнього третього аркуша почесне місце зайняв соняшник: «До сонця я підхожий і сонце я люблю: за сонцем повертаю голівоньку свою...».

Третя книжечка В. Дірш «Хліб – рослини», видана Державним видавничим об'єднанням України – «Молодий більшовик» у Києві накладом двадцять тисяч. У цьому видавництві М. Попов працював на посаді художнього редактора. Вона створена за тією ж схемою, що й попередні: три аркуші складені вдвоє (разом з обкладинкою), лише має форму квадрату. На кожній її сторінці розповідь про жито, пшеницю, ячмінь, овес, просо, гречку, горох і сою – текст і поруч по вертикалі на темно-синьому тлі художник відтворив зображення рослин. На розвороті на папері тепло-білого кольору зображено тракториста, який збирає врожай і агрегат з людьми, які працюють на ньому. А ще автомобіль із зерном, елеватор та вишку, на якій чоловік пильнує чи немає ворогів соціалістичного майна. На обкладинці, як і всередині книжечки, зліва на темно-синьому тлі зображено два колоска, вгорі і внизу – автора і назву видавництва.

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

Нікітін Андрій, старший викладач кафедри рисунка НАОМА

Пейзаж в творчості професора Юрія Ларіонова

Ключові слова: пейзаж, стилізація, ракурс, мотив, простір.

Ларіонов Юрій Григорович – видатний український художник-графік, живописець, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри рисунка (1977–2019).

Значне місце у творчості митця належить пейзажним мотивам. Увага художника сконцентрована на вирішенні завдань передачі простору, стану освітлення, колористичної співзвучності фарб природи. В різні пори року, частини доби пейзаж змінюється до невпізнання та викликає різноманітні почуття: радість, смуток, мрійливість, передчуття, заспокоєння. Звертаючись до зображення української природи Ю. Ларіонов пробуджує у глядачів почуття до рідної землі: любов, шану, бажання зберегти та передати нащадкам найкраще. Пейзаж вимагав від художника особливого проникнення у світ природи, передачу того настрою й почуттів, що викликав в його душі певний мотив. Картини вражають звучністю фарб і гармонією тонів, виразною композиційною побудовою, панорамністю. Твори «Карпати» (2008), «Білий Черемош» (2008), «Сонячний день» (2009), «Черемош» (2011) ніби закликають глядача подихати чистим повітрям, помилуватися чудовими полонинами та пляями, срібним мереживом дзвінкогоголосих струмків і потоків, запрошуючи у чарівний світ Карпат. Перед глядачем відкриваються великі простори, багатоплановість, різноманітність форм, величин та кольорів, що стають квінтесенцією вражень автора, який відбирає потрібні деталі та підпорядковує їх цілому.

Особливе місце у творчості художника належить зображенню архітектурних пам'яток, зокрема Західної України (сепії «Мукачеве», «Кам'янець-Подільський» (обидві 1990), «Львів» (1992); пастелі «Ужгород», «Порохова вежа» (обидві 1990), «Кам'янець-Подільський форт» (1991), «Два поверхи міста», «Мукачеве», «Мукачівський замок» (усі 1993), «Місток до Мукачівського замку», «Ужгород. Кафедральний собор» (обидві 1994); рисунки «Кафедральний собор. Мукачеве» (1991), «Дорогою до замку» (1991), «Львів. Собор св. Юра» (1992), «Львів. Домініканський собор» (1992), «Фортеця взимку» (1993); «Шлях до форту» (1993); монотипія «Ужгород» (1993); акварель «Ужгород» (1991). Величні споруди, пам'ятки, мости стають головними героями його творів, занурюючи глядача у невідомий світ, історичне минуле, повертаючи до подій давнини. Картини, яким притаманна ретельно розроблена композиція, детальна прорисовка архітектурних деталей, ордерів, знайомлять глядача зі змінами в конструкціях і підходах до будівельних досягнень зодчих різних епох. Художник зображує певний ракурс в поєднанні з чітким усвідомлен-

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

ням пропорцій і архітектоніки форми тієї чи іншої пам'ятки. Вдаючись до певної стилізації й декоративності образів, що є характерною рисою його творчості, використовуючи численні нюанси світлотіньових градацій, тональну виразність і виважену впевненість ліній, художник відтворює багатство та різноманіття творчого бачення обраної теми.



Новіков Михайло, аспірант кафедри МЖ ХДАДМ (наук. керів. Є.О. Котляр).

AR-галереї – мистецький рух у майбутнє

Ключові слова: галерея, доповнена реальність, віртуальний простір.

На сьогоднішній день багато музеїв та художніх галерей намагаються бути на часі, використовуючи різноманітні сучасні технології. Однією з них є технологія доповненої реальності (AR), завдяки якій багато художніх музеїв впровадили нове життя в свої експозиції. Сучасні галереї також беруть активну участь у цифровому житті мистецтва. На сучасних виставкових майданчиках почали з'являтися картини, арт-об'єкти, скульптури в доповненій реальності (AR), через що галереї зробили синтез віртуально та реального мистецтва на одному майданчику.

Технологічний прогрес не стоїть на місці, і мистецтво також долучається до його новачок. AR мистецтво – це активний метод комунікації із суспільством, через яке мистець висловлює свої думки та характер навколишнього світу. Україна підтримує сучасні тенденції і наразі вже існує перша віртуальна галерея Йоганна Пінзеля у Львові. Львівська організація Мистецька рада «Діалог» та освітня онлайн-платформа WiseCow створили проєкт Pinsel.AR. Це інноваційний проєкт, де роботи українського скульптора Йоганна Пінзеля представлені у вигляді тривимірних моделей. Розробники цього проєкту використовували методи фотограмметрії, 3D-сканування, віртуальної та доповненої реальності. Для створення віртуальної галереї знадобилося відсканувати кожну скульптуру з 25 точок на різних рівнях і відстанях і зробити близько 36 тисяч фотографій. Сканування однієї скульптури зайняло 12 годин, після чого оброблені та відскановані матеріали та фотодані були змодельовані у 3D скульптури та адаптовані для їх використання у віртуальному просторі. 3D-моделі доступні у мобільних додатках, завдяки яким можна робити віртуальні експозиції.

Це приклад того, як сучасні інтерактивні майданчики змінюють сприйняття та розуміння мистецтва, використовують нові можливості для створення та презентації AR-творів.

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

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

Вивчення взаємодії кольору та світла на прикладі постановки натюрморту з предметів побуту в умовах штучного кольорового освітлення

Ключові слова: завдання живопису, взаємодія кольорів, натюрморт, штучне кольорове освітлення, живописність, Одеська мистецька школа.

Одеська мистецька школа має давні і славні традиції і регіональні особливості. Зокрема живопис набуває неповторних зображальних якостей, таких як живописність і світлоносність. Цьому сприяє багато факторів, серед яких сама природа півдня, умови світло-повітряного середовища, продовження традиції роботи на пленері і пленерних спостережень, що передається від майстра до учня, та впроваджувана роками система підготовки студентів у художніх вишах Одеси.

У системі викладання профільних дисциплін на художньо-графічному факультеті Університету Ушинського окрім безпосередньо пленерної практики відпрацьовано комплекс завдань дисципліни «Теорія та практика живопису», що спрямовані на розвиток аконстантного бачення, розуміння взаємодії кольорів, вміння виразити це у академічних завданнях та творчих роботах. Поняття живописності означає втілення у зображенні взаємодії предметного кольору з оточуючим середовищем, зміни предметного забарвлення під дією розмаїтих станів світла і повітря.

Одним з важливих завдань є створення постановки натюрморту з предметів побуту в умовах штучного кольорового освітлення. Це завдання на прикладі жанру натюрморту на молодших курсах готує базу для подальшої роботи студентів над постановками з натурниками в різних умовах освітлення та сюжетних контекстах. Постановку натюрморту з предметів і драперій різного кольору освітлюємо електричним софітом з червоним світлом. Подібні умови світло-кольорового стану здобувачі можуть зустріти на природі – у вранішній час на сході сонця та у вечірні години (з різницею від рожевого до оранжевого кольору світла), при світлі вогнища, тощо. Штучно створені умови на прикладі натюрморту в аудиторії дозволяють спостерігати кольорові світло і тінь, які набувають протилежних контрастних кольорів (до червоного світла – зеленуваті відтінки у тіні) та розмаїття рефлексів. Студенти навчаються писати не вальорами (тональними нюансами), а нюансами кольоровими.

Для більшої наочності доцільно додати у натюрморт білий предмет чи білу драперію. Нейтральний білий колір максимально виявляє на собі всі

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

відтінки оточення і світлового середовища. Як корисну навчальну вправу, що передуює роботі над натюрмортом при штучному освітленні, можна створити невеликий етюд того самого натюрморту тільки при денному боковому світлі.



Опанасенко Ольга, магістрантка кафедри ТІМ НАОМА

Українська пісня у творчості Василя Перевальського

Ключові слова: Василь Перевальський, українські графіки, українська пісня, національне мистецтво, шестидесятники.

Василь Євдокимович Перевальський – видатний український графік і живописець, народний художник України, дійсний член Національної академії мистецтв України, лауреат літературно-мистецької премії імені Івана Нечуя-Левицького, визнаний майстер, художник із когорти шістидесятників.

Дослідження творчого доробку українських митців сучасності є важливим завданням вітчизняного мистецтвознавства, оскільки вони є складовою української національної культури, яка є частиною світової культури.

Творчість Василя Євдокимовича Перевальського не була детально описана і глибоко досліджена і ще чекає на безпосереднє вивчення та своє дослідження в мистецтвознавстві. Тому аналіз творчості Василя Перевальського є досить актуальним, оскільки він є представником так званих шістидесятників, творчість котрих стала ковтком свіжого повітря після постсталінської доби. Таким чином дослідження саме української тематики в творчості Василя Перевальського дасть можливість глибшого розуміння поняття національного характеру сучасного суспільства України.

Українська тематика та національний фольклор дуже близькі до тонких душевних поривань художника В. Є. Перевальського.

В усіх роботах художника притаманні точність композиційного вирішення, в яких яскраво проявляється майстерність авторської руки та поглядів, бездоганне володіння лінією, штрихом та вміння передавати через них емоції персонажів та задумку авторів.

Також можна побачити авторське відображення та авторську стилістику в усіх роботах художника, його особливу й таку ніжну душу, та в той же час таку сильну творчу сміливість.

Дослідження та подальший фундаментальний аналіз творчості Василя Перевальського дозволить зрозуміти в глибини української культури.

Українська пісня розглянута, зокрема, за його творами: «Українські народні пісні», «Українські народні пісні про кохання», «Лірика», «Піс-

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

ні кохання», «Календарно-обрядові пісні», «Весільні пісні», «Веснянки», «Пісні кохання», «Лісова Пісня», «Золотий цап» та інші.

Дослідження та подальший фундаментальний аналіз творчості Василя Перевальського як одного з найцікавіших сучасних українських художників графіків дозволить зрозуміти глибини української культури.



Орос Іван, старший викладач кафедри теорії і методики декоративно-прикладного мистецтва та графіки, ХГФ, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Новітні проєкції на концептуальне мислення у мистецькій освіті

Ключові слова: образ, знак, символ, концепт, концептуальне мислення.

Воснови нашого дослідження задіяний «семіотико – феноменологічний підхід», який охоплює соціокультурний образний простір; семіотично-образний простір (мова, текст, на основі яких здійснюються принципи творчої комунікації); знаково-образно-символічний простір (уся творча діяльність символічна, заснована на образно-символічній свідомості). На наш погляд, із досліджень можливо виокремити головне, що образ, художній образ як знак, виступає в якості коду, семантичного шифру, певною семантично-знаковою формою, а звідси й уявлення та розуміння «знакової» форми творів, де знак фактично набуває якості концептуального інформаційного засобу.

Для окреслення нашої позиції, можливо виявити основні аспекти концептуального зображення в образах традиційного мистецтва та образах віртуальної реальності. «Образ» є такою конструкцією, саме створення, осягнення та «осмислення» якої вимагає поряд з чуттєво-емоційним, раціонального як дійсно цілісного, в якому долається «дуалізм» цих компонентів. Через образ і в образі, людина виявляє свої творчі здібності в контексті культури, а образ знаходиться там, де є людина і культура. Ні формування, ні вираз (на рівні абстрактного мислення), ні повідомлення іншій особі пізнавального образу неможливо без знака. Адже, щоб повідомити тій чи іншій особі думку ми повинні втілити її в матеріальну форму, тобто закодувати, позначити її, за певними правилами і методам. Художній образ в такому контексті є синтезуючою й об'єднуючою ланкою співвідношення об'єкта і суб'єкта відображення за властивими мистецтву перетворенням узагальнень. Створення ідеального образу навіть у безпосередньому сприйнятті можливо завдяки здатності людини до подання, уяви. Сприйняття, уявлен-

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

ня і зміст способу об'єднуються між собою в загальному. Для традиційного мистецтва, насамперед, характерно перетворення психічного процесу від чуттєвого рівня сприйняття до відтворення вражень, спогадів і уявлень.

Привертаючи увагу до контексту, безумовно окреслюємо композиційне рішення самої знаково-образно вираженої інформації – концепції твору – концептуальних його засад. Композиція в творчості є фактично одним із важливих компонентів мистецтва, а як поняття – композиція в перекладі буквально значить спів розміщення, і під цим терміном треба розуміти створення взагалі, упорядковане поєднання елементів. Особливості композиції в станковій графіці виявляються із того, що для графіки характерні: об'ємно-просторова побудова, вивчення природи, виявлення структури і фактури предметів, інтерес до розповіді, послідовне розкриття задуму. У станковій графіці застосовуються різні композиційні правила, прийоми і засоби, але вони дають дещо інший результат порівняно зі станковим живописом або скульптурою. Умовність по-різному проявляється в різних видах графіки. Це пов'язано із специфічними особливостями. Основна риса графічного мистецтва – умовність, яка відрізняється від вирішення живописного твору або скульптури. Основний засіб виразності – лаконізм як знак – концепт. Стосовно концепту характерно, що у всіх визначеннях концепту є подібності – концепт визначається як дискретна, об'ємна в смислово-плані одиниця, одиниця мислення або пам'яті, що відображає і певну культуру. Розуміється, що концепт кодується у свідомості індивідуальним чуттєвим образом, виступаючим як чуттєвий компонент змісту концепту, і є базовою одиницею універсального предметного коду людини (Л.С.Виготський, Н.І.Жинкін, І.Н.Горелов). Звертаючи увагу на концептуальне мислення, зазначимо, що концептуалізація протікає таким чином, що процеси в рішенні як образних, так і вербальних завдань орієнтовані на семантичні критерії, і це виступає з достатньою очевидністю.

Концептуальне мислення пов'язане із композицією. Значення композиції у станковій графіці полягає у тому, що у студентів на заняттях формуються і виховуються основи розуміння композиції, необхідні для творчої діяльності. Навчити композиції неможливо без роботи над образом, що пов'язано із концептуально-розумовою діяльністю, а теми, сюжети і художня уява і виникають внаслідок концептуального мислення. Виходячи з виявлених подібних елементів у поняттях композиція, ідея, образ, концепт, концепція, композиція у станковій графіці, де фактично головним є знак та створення знаку, що поєднується із концепцією твору та його композицією і є результатом, пов'язуємо це із установочними критеріями до формування концептуального мислення студентів ХГФ. До умов створення простору концептуального мислення у мистецькій освіті відносимо те, що саме створення графічної композиції визначає рівень професіоналізму, якість набуття фахових знань, умінь і навичок.

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

**Осадча Олександра, кандидат мистецтвознавства,
ст. викладач кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ**

Фотографічний доробок Віктора та Сергія Кочетових

Ключові слова: Харківська школа фотографії, Віктор Кочетов, Сергій Кочетов, пофарбування, панорама, пізньорадянська фотографія

Батько та син Віктор та Сергій Кочетови – представники Харківської школи фотографії, що важко вписуються у класичну для цього явища схему «трьох поколінь». Зацікавившись фотографією всередині – наприкінці 1960-х років, Кочетов-старший тісно спілкувався з першим поколінням – фотографами групи «Время». Однак лєвова частина робіт митця створена в 1980-1990-ті рр., що дає формальний привід пов'язувати фотографів із другим поколінням – групою «Госпром», С. Солонським, Р. Пятковкою та іншими.

У становленні мистецької практики Кочетових вагому роль відіграв їхній досвід фоторепортерів. Цілком усвідомлюючи тотальну зарегламентованість та шаблонність пізньорадянської офіційної фотографії, автори парадоксальним чином вибудовували свої підходи «від зворотного». Їх цікавили перш за все повсякденні сцени – невибагливе дозвілля, неподієві міські хроніки з фрагментами вулиць та підворіть. Вони фіксували людські типажі, архітектурні елементи, деталі побуту та інші скороминучі прикмети (пост)радянського життя. Втім, підхід авторів не можна звести до незаангажованого, відстороненого побутописання. Кочетови цілком означували свою присутність в процесі зйомки, адже найчастіше їхні герої дивляться в камеру, та й самі фотографи регулярно з'являються в кадрі. Вони роблять селфі, позують, блазнюють, створюючи іронічні замальовки родинного життя, подорожей та блукання містом.

«Іронія» – поняття, що особливо активно використовується, коли йдеться про практику ручного розфарбування як один із центральних методів школи. Це багатомірний прийом, за допомогою якого фотографи презентували своєрідну іконографію радянського способу життя, починаючи з серії Луріки Б.Михайлова, чи випробовували межі медіуму через синтез із мовою живопису, як у проектах Є. Павлова. Пофарбування сформувало фундамент доробку Кочетових. Митці шукали різні колористичні рішення – від делікатного тонування олівцями, що не порушує «фотографічності» зображення, до нестриманих комбінацій анілінових фарб, що ніби підкреслюють матеріальність відбитку.

Інтенсивність сполучень фарб створювала ту внутрішню динаміку, що потребувала виплеску, і в композиціях робіт. Реалізувати її дозволив формат панорамної зйомки, що харківські фотографи практикували ще з

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

1970-х рр. Кочетови за допомогою панорами дроблять оточення на вузькі, камерні фрагменти. Панорама сканує простір, не виокремлюючи об'єкти, а зливаючи їх в «перелічення по горизонталі». Такий потік органічного переходить в певну розповідність, що сплітається у візуальне дослідження радянського. «Радянське» тут — не набір історичних символів конкретної епохи, а досвід, зв'язок з яким й досі визначає вітчизняне суспільне і культурне поле.



Походжук Альона, магістрантка кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. Г. О. Андрес)

Фандрейзинг Одеського національного художнього музею як форма комунікації з відвідувачами

Ключові слова: фінансування музею, фандрейзинг в музеї, музейна комунікація, Одеський художній музей, *Museum for Change, OFAM.*

Одеський національний художній музей є показовим прикладом успішного фандрейзингу, що у своїй роботі використовує максимально широку палітру можливих засобів залучення фінансування.

За декілька років класичний музей зі сталими проблемами (незадовільний стан будівлі, хронічний брак фінансування) перетворився на сучасний відреставрований заклад з оновленою матеріально-технічною базою, проведеним ребрендингом та власною реставраційною майстернею. Таким змінам музею завдячує новій команді, чіткому та послідовному виконанню перспективного плану розвитку, якісному менеджменту та здатності залучати альтернативні джерела фінансування. Фандрейзинг музею є плановою, послідовною, професійно організованою діяльністю, що налічує багато форм і прикладів взаємодії зі своєю аудиторією, яка залучається до подальшої розбудови музею.

Серед джерел надходження громадських коштів є «Клуб Маразлі», підтримка соціально відповідального бізнесу, краудфандингові платформи, поодинокі внески відвідувачів, сувенірна продукція та музейні події. Наявний інструментарій включає серед іншого сайт музею з багатьма опціями для благодійності, кампанії зі збору коштів та дні народження музею. Використовувані фандрейзингові формати, а також основні напрямки розвитку музею визначаються вивченням своєї реальної аудиторії, а міцний зв'язок із громадою, довіра аудиторії та долучення до життя закладу забезпечуються постійним контактом через соціальні мережі, відкритістю, публічністю і прозорою звітністю.

Соціальні сторінки «OFAM» та «Museum for Change» у Фейсбуці є по-

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

кроковим керівництвом з впровадження позитивних змін у музеї, ефективного менеджменту та вдалої комунікації, унаочнюючи необхідність таких фахівців у штаті як копірайтер, проєктний менеджер та фахівець із фандрейзингу.

Музей бере на себе просвітницьку функцію і на власному прикладі вчить культурні заклади, як залучати кошти та налагоджувати соціально-відповідальну взаємодію, а також формувати колаборацію культури та бізнесу.



Пукало Оксана, магістрант кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України
(наук. керів. І. Ю. Прокопчук)

Художня мова архітектури та дизайну в контексті постмодерністської естетики

Ключові слова: постмодернізм, художньо-образний зміст, контекстуалізм, синкретизм, формальні пошуки, архітектурна метафора.

Постмодернізм умовно поділяється на два періоди: перший охоплює межі 1960–1970-х рр., другий період датується з 1980-х рр. дотепер. Саме в другий часовий період постмодернізм стає найбільш впливовою течією мистецтва і культури у багатьох країнах світу й набуває ціннісної значимості. В контексті постмодерністської естетики у європейській архітектурі та дизайні відбуваються пошуки культурної ідентичності та самобутності.

У філософському трактаті «Криза європейської культури» (1917) німецький мислитель Рудольф Панвіц говорить про «постмодернізм», як про естетичну категорію. Це свідчить про те, що постмодернізм розглядався філософом, насамперед, як новітні погляди на світобачення ХХ ст. Ціннісні пізнання постмодернізму досліджували такі видатні філософи, як М. Фуко, Ж. Ф. Ліотар, Ж. Бодріяр, З. Бауман та ін. Згадані мислителі поширювали різноманітні теорії, правила та «заповіді» постмодернізму, проте однією з найважливіших ідей, яку доносив кожен із них було переосмислення тодішніх життєвих принципів, якими керувалося суспільство.

Митці постмодернізму з повагою ставилися до традиційного мистецтва, передбачали цілком толерантне ставлення до будь-яких «ізмів», розуміли їх цінність і прагнули створювати нове через призму інших цінностей. Культурне середовище модернізму вже не сприймалося суспільством, у різних частинах світу були власні причини до появи нових поглядів.

З 1970-го р. було створено безліч знакових споруд, проаналізувавши які, не лише можна відслідкувати нові прийоми в будівництві повністю протилежні попереднім течіям, але й відслідкувати ті цінності, які пропонує постмодернізм. Серед найбільш впізнаваних прийомів архітектори по-

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

стмодерністи виокремлюють такі як – маргінальність, іронію та гру, синкретизм, масову культуру (на противагу елітарній), свободу рішень та дій, партисипацію.

У постмодернізмі розвивалося кілька напрямів. Історизм (відтворення форм архітектури минулого) – вільні та нестандартні інтерпретації історичних стилів, стильова еkleктика. Якщо в еkleктиці кінця XIX ст. було механічне змішання стилів, то постмодернізмі під час використання джерел минулого – конфлікт, цитування без наслідування, деконструкція формально-змістових побудов. Еkleктизм цього періоду радикальний. На противагу історичному еkleктизму XIX ст., постмодернізм здатний розвинути сильнішу різноманітність.

Роберт Вентурі, американський архітектор, автор низки впливових теоретичних праць та практичних проєктів, що стали початком архітектури постмодернізму, запропонував будувати не просто будинки для житла, а складну та суперечливу архітектуру, яку буде цікаво розглядати, звертати увагу на кожну декорацію. У своїй книзі «Складності та протиріччя в архітектурі» (1967), архітектор описав кризу модерністського проектування та аргументував необхідність відмовитись від багатьох його принципів, повернувши елементи, не пов'язані лише із функціональним призначенням.

Одним із важливих принципів постмодернізму стає контекстуалізм. Цікавість до архітектурної метафори, виразної мови. Розвивається таке поняття, як розум, що інтерпретує. Постмодерністський простір – специфічне ігрове театралізоване поле з концентрацією ідей та нових прийомів, яке є неодмінно специфічним та ірраціональним.

Постмодернізм став впізнаваним стилем завдяки роботам таких видатних архітекторів як Роберт Вентурі, Чарльз Мур, Френк Гері, Чарльз Дженкс та багатьох інших. Кожен з цих архітекторів у свої твори намагались донести не лише нові принципи дизайну, але й нові цінності які пропонує постмодернізм для масової культури.



Пандирєва Єлизавета, викладач кафедри «Візуальні практики» ХДАДМ Створення рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста

Ключові слова: рукотворний графічний напис, графіті, каліграфіті, рисований шрифт, візуальне середовище міста.

Як вважає дослідник Ю. Гордон: «Шрифт – це особлива художня форма, нескінченний пазл, де всі деталі в будь-яких комбінаціях повинні утворювати пластично завершене ціле». Рукотворний графічний напис потребує максимальної чистоти й виразності знаків. Літери, яка входить до складу напису,

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

не все одно де стояти, вона зроблена для того, щоб працювати тільки на своїй позиції в одному єдиному місці, а саме конкретному слові чи словосполученні. Під рукотворним графічним написом автор тез досліджує графіті, каліграфіті та рисований шрифт.

Для фахівця, який використовує рисований шрифт, кінцевою метою є статична композиція з обмеженого набору літер, пов'язаних один раз заданими відносинами. Художники, що працюють в художній формі каліграфіті мають справу з каліграфічними стилями, як правило, це рання або пізня готика, що компонується в статичну композицію. Для стилю графіті композиція може бути як статичною, так і динамічною. Кожен автор, створюючи рукотворний графічний напис, повинен знайти кращий спосіб динамічної взаємодії знаків між собою.

Всі написи у візуальному середовищі міста поділяються на читабельні, мало читабельні та зовсім не читабельні.

Читабельні — створені для читання;

Малочитабельні — створені для читання чи акцентування уваги;

Зовсім не читабельні — зазвичай, використовуються графіті літери, які мають на меті створити гарну композицію візуально покращивши обране місце в оточуючому середовищі;

Гарний читабельний шрифт повинен бути передусім, максимально різноманітний графічно в рамках гранично жорстко заданого стилю.

1. Літери не повинні впливати одна на одну — це завадить читанню;

2. Геометрія завжди приноситься в жертву ілюзії. Штрихи, що здаються однаковими, можуть бути різної товщини, багато літер мають спеціальні компенсатори надлишкової щільності, але оптично напис повинен сприйматися як рівномірно сірий (якщо напис віртуально перевести в чорно-білий режим читання);

3. Читабельний шрифт повинен виглядати строго, помірно і струнко.

Якщо читабельний шрифт повинен нести повідомлення, то мало читабельні або зовсім не читабельні шрифти можуть посилити його сприйняття. Зазвичай цим люблять користуватися райтери, створюючи і вигадуючи нові стилі графіті. Кордони можливостей і способи взаємозв'язку з глядачем не піддаються суворій класифікації хоча б тому, що весь час з'являються нові форми існування таких написів. Наприклад, неможливо описати, яким повинен бути хороший малочитабельний шрифт, не можна навіть сказати, що він зобов'язаний бути хорошим. Єдиний критерій якості малочитабельного шрифту – це наявність доброго авторського смаку, щодо створеного напису.

Перш ніж почати створювати рукотворний графічний напис, неодмінно потрібно задати собі питання: де він буде використовуватися. Від цього залежить наскільки автор напису зобов'язаний рахуватися з традицією і читацькими звичками обраного візуального середовища у місті.

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

Пантюх Юлія, бакалавр ХДАДМ (наук. керів. В. В. Чечик)

Приєм рекурсії в живописі Миколи Глуценка

Ключові слова: український живопис, рекурсія, мізанабім, Микола Глуценка, автопортрет

Живопис М. Глуценка, складений із декоративної виразності кольору та свободи художнього мислення, виражав його талант як самобутнього автора. Саме «ризиком свободи», за висловом французького критика Г. Базана, вражав український художник своїх сучасників. Неперевершений майстер пейзажу, М/ Глуценка працював у жанрі портрету та натюрморту. Долучаючись наприкінці 1910-х рр. до європейського мистецького простору (навчання в Берліні та Парижі), художник мав наміри опанувати «рисунок та малярську техніку старих майстрів» (В. Сусак), за важливе вважав копіювання робіт Л. Кранаха, А. Дюрера, Г. Гольбейна.

У пошуку різноманітних засобів художньої виразності майстер активно використовував прийом рекурсії (або мізанабіму). Найраніший відомий сьогодні приклад – «Автопортрет з квіткою» (1923, живопис на дереві). Твір створений під впливом ренесансної концепції живописного мистецтва, в якому рекурсивна композиція «сюжету в сюжеті» посилювала як глибину сприйняття простору, так і створювала іншу сюжетну умовність, навантажену власним змістом.

Ускладнення композиції за рахунок введення інших «сюжетних текстів» присутнє й у творах післявоєнного часу. До них відносяться живописні й графічні роботи з натурницями («Художник і модель. Автопортрет з натурницею» (1970), «У майстерні» (1973), «У майстерні художника» (1973)), а також натюрморти («Натюрморт з інфантою» (1941), «Натюрморт з мушлями» (1975), «Натюрморт з гіпсом» (1970) тощо). Аналіз цих творів довів, що художник вводить у композиційний простір твори або певні фрагменти полотен старих майстрів (Д. Веласкес («Мініни», 1656), Е. Греко («Автопортрет», 1541)), а також власні живописні роботи, що можна розглядати як рефлексію на мистецтво взагалі і на особисту творчість безпосередньо. Приєм рекурсії в живописі М. Глуценка поєднує часові й просторові координати, поглиблюючи розкриття змісту твору, наголошує на важливих подіях в житті моделі або у власне майстра. Важливу функцію в рекурсивних композиціях М. Глуценка перебирає на себе колір. Тема рекурсії є перспективною в дослідженні творчої спадщини українського майстра.



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

Папета Олена, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інтер'єру НАУ

Авангардні тенденції в авторських розробках естрадних і театральних костюмів Л. Семикіної 1960-1970-х рр.

Ключові слова: театральний костюм, авторські стрі, концепція одягу, український авангард.

Всерії авторських розробок естрадних і театральних костюмів 1960-1970-х ррр. Л. Семикіної демонструє, з одного боку, глибоке розуміння сучасних світових тенденцій у проектуванні колекцій одягу, з іншого – органічний зв'язок з традиціями народного мистецтва та українського авангарду. Її творчому методу притаманне, у першу чергу, вирішення художніх аспектів форми та колористики одягу, а вже потім – розв'язання техніко-технологічних проблем. Очевидним є концептуальний зв'язок художніх прийомів Л. Семикіної із спадщиною українського авангарду 1910-30-х рр., зокрема зі сценографією таких майстрів, як О. Екстер, А. Петрицький, В.Меллер. Від початку 1960-х рр. вона виконує проекти концертних костюмів для Національної філармонії України, а також низку творчих розробок у галузі повсякденного одягу.

Якщо розглянути характер конструювання в цій серії ескізів, стає очевидним, що Л. Семикіної створює їх не як модельєр одягу, а як художник-конструктивіст. Своєрідна пластика й елегантність жіночих образів у виконанні Л. Семикіної народжується на контрасті статичної площинної схеми тулуба, зіставленого з прямокутників, трапецій, овальних форм і «приставлених» до нього голівок, рук і ніг, трактованих у реалістичній манері. В окремих випадках мисткиня досягає експресії образу завдяки прийомам деформації та композиційного контрасту. Важливим елементом ескізів цього циклу є використання абстрактного супрематичного тла для окремих фігур. Таке художнє вирішення тільки підтверджує припущення, що художниця була знайома з творами українських художників-авангардистів 1910-1930-х рр. Вона креативно використовує в своїх розробках характер розташування площин, які нібито нашаровуються одна на одну, створюючи щільне насичене тло, надзвичайно нагадує кубофутуристичні композиції О. Екстера кївського періоду та супрематичні композиції художників кола К. Малевича. Зокрема, у ескізах, які виконали художники-авангардисти для сільських артлей у Скопцях і Вербівці, спостерігаємо схожий стильовий прийом. Зближує ці роботи з ескізами Л.Семикіної та обставина, що в обох випадках супрематичні композиції мають, так би мовити, прикладний характер. Роботи авангардистів переважно передбачалися як зразки для вишивок. Декоративна складова визначається використанням елементів національних українських стріів і орнаментальних вставок. Водночас, тут вбачається і певна рефлексія

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

сія на загальноєвропейські процеси в контексті альтернативної молодіжної культури 1960-х рр. Зокрема, наприкінці 1960-х–поч. 1970-х рр. формується стиль, народжений на основах фольклорних мотивів різних європейських етносів. Концептуальним засадам цього стилю були притаманні ідеалізовані романтичні уявлення щодо природної простоти сільського життя. Завдяки спонтанному творчому пориву молоді виникали дивовижні комбінації ультрасучасного й архаїчного одягу, що інспірувало найбільш далекоглядних кутур'є на створення нових молодіжних колекцій. Так, зокрема, фольклорні елементи проникають у моделі Ів Сен-Лорана. Британський модельєр Лаура Ешлі, проектуючи стилізовані «селянські» сукні, активно використовувала орнаментальні вставки з мережива.

У своїх розробках художниця частково дотримується традиційної схеми розташування орнаменту, але переважно її вирішення позначаються чітко виявленою авторською манерою. У першому випадку очевидно, що Л. Семікіна, застосовуючи щільну орнаментацию рукавів, утримується в межах традиції. Орнаментальні смуги вона розташовує паралельно одна одній, як це велося ще з найдавніших часів. У колористиці художниця теж дотримується усталених сполучень: біле, чорне, червоне, біле і чорне, блакитне. Проте сам рисунок орнаменту вона створює з ритмізованих абстрактних площинних форм, які передусім асоціюються з прийомами геометричного абстракціонізму.

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновок, що в творчому доробку Людмили Семікіної значне місце мав концептуальний зв'язок художніх прийомів із спадщиною українського авангарду 1910–30-х рр., а також європейськими художніми пошуками в сегменті стильового формоутворення. Її творчому методу притаманне, у першу чергу, вирішення художніх аспектів форми, а вже потім – розв'язання техніко-технологічних проблем.



Паур Ірина, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет ім. І. Огієнка

Пам'яткоохоронна діяльність Польського товариства краєзнавчого на Поділлі: за матеріалами поштових листівок 1907–1913 рр.

Ключові слова: поштова листівка, Польське товариство краєзнавче, фортеця, замок, Поділля.

На початку ХХ ст. поштові листівки, створені на межі поштової та видавничої справи, мистецтва, міжлюдської комунікації і краєзнавчої діяльності, були багатограним соціокультурним явищем, а їх дослідження

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

сприяє аналізу окремих аспектів історії суспільної свідомості. Усвідомлювали потенціал поштівки члени Польського товариства краєзнавчого (далі – ПТК), які видавали поштові листівки з видами пам'яток «східних кресів», відносячи їх до національного надбання польського народу, з метою популяризації та збереження історико-культурної спадщини краю в контексті політики зміцнення держави, згуртування нації та об'єднання земель.

ПТК було створено в жовтні 1906 р. у Варшаві. В його структурі діяли профільні комісії та секції, організовано бібліотеку, налагоджено видавництво щотижневого спеціалізованого журналу «Земля» (з січня 1910 р.). Видавнича діяльність була одним з основних занять ПТК. До складу профільної комісії входили З. Глогер, О. Яновський, В. Врублевський, М. Вишніцький та ін. Вони організовували видавання путівників, періодики, поштівки, а розповсюдженням займалося як центральне керівництво організації, так і регіональні відділення. Так, упродовж 1907–1915 рр. товариством видано 36 серій поштівки по 2 тис. примірників. Вартість однієї поштівки становила 5 коп., для членів товариства була передбачена знижка 10% на купівлю однієї поштівки та 20% – серії. Серед пріоритетних були краєвиди колишніх регіонів Речі Посполитої з метою патріотичного виховання молоді та об'єднання населення єдиною великодержавною ідеєю. Зокрема, упродовж 1907–1913 рр. види оборонної архітектури Поділля на поштівках ПТК були тиражовані в I (1907), II (1908), IV (1910), VI (1913) серіях «Польські замки» та серії «С: Поділля» (1908), серед яких були види фортець в Кам'янці-Подільському і Меджибожі та руїни замків у Жванці, Панівцях, Пиляві та Зінькові.

Видавнича комісія ПТК для друку визначених поштівки використовувала світлини фотографа товариства К. Кульвіча та кам'янецького фотомайстра М. Грейма. Художнє оформлення поштівки зазначених серій здійснював М. Вишніцький – член видавничої комісії, художник і керівник проекту. Цінну краєзнавчу інформацію містили історичні довідки до видів фортець та руїн замків Поділля. Зображальний ряд визначених поштівки дає можливість проаналізувати, які історико-культурні пам'ятки Поділля були особливо цікавими та цінними для членів ПТК.



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

Петрашик Володимир, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА

Українське колекціонування в епістолярії. Листи І. Диченка до В. Вітрука

Ключові слова: І. Диченко, В. Вітрук, приватне колекціонування, картина, збірка, листування, епістолярія.

Приватне колекціонування творів образотворчого мистецтва у другій половині ХХ ст. – це маловідома й практично не досліджена сторінка української культури. За радянського часу приватне колекціонування в Україні не набуло відкритого і поширеного характеру. Лише поодинокі поціновувачі мистецтва збирали різними шляхами свої збірки, сьогодні їхні вцілілі або частково збережені колекції мають неабияке значення для збереження образотворчої культури попередніх епох.

Зокрема, збірка українського мистецтва ХХ – поч. ХХІ ст. відомого київського колекціонера Ігора Диченка (1946–2015), з яким автор цих рядків був особисто знайомий та зустрічався при житті кілька разів. Окремою сторінкою в ній є епістолярна спадщина, що несе надзвичайно цінний матеріал для розуміння складу і долі його зібрання вцілому, так і окремих експонатів зокрема. Окремою сторінкою його епістолярії є недосліджене листування з видатним львівським збирачем Володимиром Вітруком (1929–1984) у період 1969-х – 1970-х рр. Їхнє листування розкриває світ українського колекціонерства другої половини ХХ ст., його таїни та повороти, нерозгадані таємниці, інколи майже детективні сюжети.

З епістолярії можна дізнатися про життя, колекціонерські уподобання збирачів; обміни творами; публікації і видання, що писали і в яких друкували свої статті І. Диченко і В. Вітрук; як і де зустрічалися, чим саме обмінювалися...

У листах конкретизується вектор захоплення І. Диченка українським мистецтвом початку ХХ ст., де фігурують імена О. Богомазова, А. Маневича, Л. Крамаренка, Л. Лозовського, М. Бутовича, а також представників школи бойчукців – О. Павленко та А. Іванової. Крім того, в листах йдеться про зацікавлення збирача яскравими представниками львівської школи 1960-х рр., зокрема творчістю Є. Лисика.

Що стосується зібрання В. Вітрука, то з листів випливає масштабність його колекції ескізів, а також зацікавлення творами майстрів західноукраїнської школи малярства кін. ХІХ – пер. пол. ХХ ст., іконою, народним мистецтвом та дерев'яною скульптурою. З епістолярії довідуємося про склад збірки В. Вітрука, зокрема наявність у нього творів О. Кульчицької, С. Васильківського, О. Богомазова (який, пізніше йому подарував І. Диченко, очевидно йдеться про картину «Кавказ», 1915 р.), М. Бутовича, художника наївного мистецтва Никифора Дровняка, О. Шов-

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

куненка та ін. Не оминули увагою і спільних знайомих художників Я. Музики, Р. Турина, В. Касіяна.

Епістолярна спадщина двох визначних українських збирачів свідчить про культуру приватного колекціонування українського образотворчого мистецтва у другій половині ХХ ст.



Петрук Роман, доцент кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва КДАДПМД ім. М. Бойчука

Про досвід написання монографії як синтезу мистецтвознавчої теорії та художньої практики

Ключові слова: педагогічна система Миколи Стороженка, мистецтвознавча діяльність Ради Михайлової, мистецька освіта, творчість, майстерня живопису та храмової культури.

У монографії Р. Михайлової та Р. Петрука «Майстерня живопису та храмової культури: іконописний ряд Великодмитровицької церкви на Київщині», що вийшла друком восени 2021 р., порушуються низка фахових проблем, що стосуються мистецтвознавства та академічної художньої освіти.

Зазначимо, що у 2011–2012 рр. в навчально-творчій майстерні живопису та храмової культури (МЖХК) професора М. Стороженка відбулась унікальна акція – виконання ряду ікон в екстер'єр ліхтаря храму, що стала цікавим та захоплюючим проєктом на всіх етапах його розробки та втілення.

Особистість М. Стороженка, його майстерність і любов до фаху викликали у студентів колосальну повагу до мистця, якого більшість вихованців називають Учителем. Інформація про можливість роботи на реальному об'єкті спонукала до пожвавленого обговорення серед студентів та бажання потрапити у команду, адже всі знали про відданість і небайдужість Учителя, розуміли, що можна буде багато чого нового пізнати. М. Стороженко – художник-універсал. Він і живописець, і графік, і майстер у царині монументального мистецтва. Кожен учень мріяв якнайдовше побути біля Миколи Андрійовича, слухати його безцінні розповіді й спогади про виконання монументальних робіт, що виникали під час аналізу студентських ескізів. Основа його педагогіки – емоційний інтелект. Водночас усі розуміли й відчували відповідальність, адже втілення даного проєкту вимагало також додаткового часу. Проєктом життя Миколи Стороженка став експеримент над собою: випробувати себе в різних матеріалах і техніках. Кожній дії передують титанічна, безкомпромісна і безжальна до себе праця – служіння мистецтву, що було способом існування художника.

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

Практика розпису та оздоблення храмів нині стає все більш актуальною, тому опис авторського методу ведення роботи над іконописним рядом, який запропонований був Миколою Стороженком, – окрема відповідальна місія очевидця, учасника, що пройшов увесь цей шлях від першого ескізу і до завершеного твору, навчаючись у МЖХК, що і є новизною наукового дослідження. Це переросло у ще один колективний досвід – наукової співпраці в команді з доктором мистецтвознавства, професоркою Радою Михайловою, наукові дослідження якої є суголосними передумовам виникнення МЖХК. В її фундаментальному доробку значну увагу приділено темі української традиційної культури, починаючи з доби середньовіччя.

Важливим джерелом, окрім практичного досвіду, зокрема навчання в майстерні Миколи Стороженка, при написанні монографії став упорядкований фотоархів, де зафіксована вся експериментальна, методична і лабораторна частина проєкту. Зауважимо, що в даній книзі досліджено стилістичні особливості та концепції майстерні живопису та храмової культури професора Миколи Стороженка, взаємозв'язок архітектури і сакрального мистецтва, проаналізовано загальні тенденції іконописного ряду Великодмитровицької церкви, надано стислий опис та іконографію кожного святого, обґрунтовано послідовність розташування ікон в ліхтарі, розглянуто особливості композиції, колориту, матеріалів та техніки виконання, а також прослідковано аналогії з творами світового мистецтва.

Проєкт наголошує на важливості мистецької освіти сьогодні, показує роль наставника у формуванні особистості мистця, засвідчує важливість синтезу теорії і практики.



Петрик Святослав, магістрант кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА (наук. керів. Т.Р. Тимченко)

Деякі проблеми використання розчинників у реставрації творів живопису

Ключові слова: реставрація живопису, розчистки, розчинник, забруднення, лаки

Французький філософ Етьєн Жільсон писав: «Існує два шляхи загибелі картини: один – її реставрувати, інший – не реставрувати її». Щоб розв'язати цю непросту дилему, реставратору живопису варто знати якомога більше про те, як використання тих чи інших розчинників може негативно вплинути на авторський шар живопису.

Одним з найбільш небезпечних процесів є процес розчистки. У минулому різниці між видаленням поверхневого бруду та потемнілого лаку не

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

існувало. Поверхневі забруднення видаляли разом із лаковим покриттям, використовуючи розчини сильнодіючих речовин (лугів, кислот, спиртів), або сік лимона та цибулі, які в подальшому отримали назву «рецептів домогосподарок». Використання агресивних речовин призводило до змивання верхніх шарів живопису, при цьому залишаючи у заглибленнях фактури бруд та лак. У сучасній музейній реставраційній практиці прийнято використовувати емульсії та нейтральні речовини з великою поверхневою активністю, які ефективно абсорбують бруд.

Перед тим як приступити до пробних розчисток, варто уважно дослідити пам'ятку, як візуально, так і на хімічному рівні. При підборі розчинника слід звернути увагу на наявність кракелюру та його характер. Якщо він яскраво виражений, то не варто використовувати сильні розчинники, адже розчинений лак забивається у щілини кракелюру.

Пробні розчистки слід починати на невеличких не надто відповідальних ділянках, використовуючи від «слабких» до більш активних розчинників. Зазвичай це робиться з краю картини, невеличкою ділянкою приблизно 0,5 на 0,5 см.

Потоншення лаку набагато складніше за його видалення, але безпечніше для самого живопису. При надто старих шарах олійних лаків потоншення буває неможливим, в такому випадку більш раціональним є залишити цю задачу наступним поколінням.

При регенерації лаку може відбутися злиття в'язучого лєсувань разом з лаковими покриттям чи з'єднання останніх між собою, що в подальшому унеможливує пошарове потоншення. Перш ніж розпочинати регенерацію, поверхню очищають від поверхневих забруднень, щоб ті не потрапили в покривний шар лаку.

Проблематику застосування розчинників (сольвентів) вивчають досить довгий час. У статті *A review of solvent action on oil paint* (L. Baij, J. Hermans, V. Ormsby, P. Noble, P. Iedema, K. Keune (Heritage Science, 2020) детально розкрито механізм дії розчинників на олійний живопис та лак, зокрема, на олійне в'язуче фарб. Описані процеси розчинення, випаровування лаків та набухання й утримування розчинників у живописному шарі, а також вилушення фарбових шарів олійного живопису. Єдиним шляхом вирішення дилеми – промивати чи не промивати, на думку авторів, є праця у напрямку надійної оцінки ризиків етапу розчисток, досконале розуміння фізико-хімічних процесів, які відбуваються у творі живопису.



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

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

Педагогічна діяльність О. К. Богомазова

Ключові слова: Українська академія мистецтва, О.Богомазов, методика викладання, майстерня станкового живопису.

В сучасних мистецтвознавчих дослідженнях не повною мірою розкрито багатогранний талант видатного живописця, графіка, педагога і теоретика мистецтва, що стояв біля витоків українського авангарду, Олександра Костянтиновича Богомазова (1880-1930). Навчання в Київському художньому училищі у О.Мурашка та І.Селезньова, а в 1905-1907 рр. – у К.Юона та Ф.Рерберга, дало потужний імпульс його таланту в період становлення, а знайомство з різними течіями (символізм, імпресіонізм, неопримітивізм, кубофутуризм) розвинули здібність до аналізу і масштабність світосприйняття.

Результатом стала теоретична праця «Живопис та елементи» (1914), де він досліджує вплив об'єкта на художника, детально аналізує «первинні елементи», як Лінія, Форма, Зміст та Фарба, Ритм, Інтервал, їхній вплив і взаємовплив, ті засоби, що ними проявляються ці елементи на картинній площині. Свої теоретичні напрацювання художник перевіряв і досліджував на практиці, і не лише власною творчістю. 1922 р. О.Богомазова запросили на посаду професора майстерні станкового малярства Української академії мистецтва, який на той час перетворюється на лабораторію формальних пошуків зусиллями ректора І.Врони, який оновлює викладацький склад, залучає таких відомих майстрів як К.Малевиц, В.Татлін, В.Пальмов, П.Голуб'ятников. Збережені архівні матеріали свідчать про педагогічну діяльність О.Богомазова з 1922 по 1930 рр. Він очолював майстерню станкового живопису, працював на педагогічному відділенні, вів різні навчальні програми, прагнув дати студенту розуміння розкритих ним основних елементів існування мистецтва, прояснити взаємодію об'єкта, митця, картини і глядача, розвивав здатність критично аналізувати живописні елементи, прагнув навчити студентів мислити творчо і бути багатогранними художниками.

О.Богомазов у своїй творчості звертався до різних течій європейського мистецтва, знайомив з ними студентів в процесі навчання. Свідчення цьому знаходимо в розроблених ним програмах навчання в майстерні станкового малярства та на педфаку, де його вихованці вивчали натуралізм, імпресіонізм, неопримітивізм, кубізм, сезанізм, футуризм, примітивізм, супрематизм, штудіювали композицію, малярство і графіку, різьбу по дереву та лінолеуму, осягали зміст форми, ритму, руху, Більш глибоке дослідження особливостей педагогічної діяльності майстра, аналіз курсу формально-технічних дисциплін відкриває перспективи вивчення методики викладання фахових дисциплін в УАМ в перші десятиліття її історії.

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

Писміченко Олександр, старший викладач кафедри теорії і методики декоративно-прикладного мистецтва та графіки, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського

Образне уявлення як прояв якостей професіоналізму в сучасному мистецтві

Ключові слова: художній образ, образно-стереометричне уявлення.

В інформаційному суспільстві майбутнього, де достатньо яскраво проявить себе феномен «нео-пост-постмодерну», актуальним стає кожне дослідження, присвячене образному уявленню, адже існує необхідність у фахівцях нової формації, здатних мислити образно-творчо, які постійно шукають нові шляхи до творчого вирішення завдань, що синтезують творчий процес та його результат в їхній цілісності. Зазначимо, що виникнення феномену віртуальної реальності безпосередньо пов'язане як з ідеями та образами традиційної культури, постмодернізму, так і з інформаційно-комп'ютерними технологіями та програмами, задіяними в сучасному суспільстві, яке по суті вже є інформаційним суспільством.

Звертаючись до «раціоналізації» творчості кубізму, можливо виокремити, що це фактично вирішення стереометричних завдань, що має на меті наближення образу до знаку. Для виявлення витоків образно-стереометричного уявлення, звертаємо увагу, що як перевага образного бачення предмета має значення те, що образ представляє світ об'ємно (за винятком, звичайно, тих випадків, коли має місце площинне відображення явищ). Образи втілюють речі так, як вони є, де нічого ні забрати, ні додати. Інша справа, що образ не окреслюється лише однією адекватністю, а несе в собі й якийсь раціональний початок. У віртуальному просторі творчості, виникаюча–створена модель природного або іншого об'єкта є достатньо специфічною образною моделлю. Використання моделі передбачає наявність «зовнішньої чи функціональної подібності – як подібності між моделлю і оригіналом – предметом моделювання, так і певної «віртуальної» подібності (тобто того що є моделлю і оригіналом в свідомості всього віртуального простору).

Просторове мислення сприяє можливості проектування, уяви і представлення різних об'єктів і явищ. Під просторовим мисленням розуміють: розумовий процес, який представляє за своїм змістом узагальнене і опосередковане віддзеркалення просторових властивостей і відносин об'єкта, включеного в цей розумовий процес; багаторазові розумові дії з образами, що вимагають їх динамічності, інтуїтивне визначення, які саме дії доцільно виконувати для отримання потрібного результату; процес розпізнавання реально представлених об'єктів або їх зображень і уявне створення на цій основі таких же об'єктів, але інакше розташованих, або конструювання нових, що включає в себе також відтворення просторових об'єктів за дея-

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

кими їх елементам; різновид образного мислення, основу якого складають геометричні образи і основна функція якого оперування образами в математичному (абстрактному, умовно-схематичному) просторі. Для пластики малих форм характерне знаково-символічне зображення як умовний образ, який демонструє творчу ідею–задум, але символ її постає тут у вигляді тільки певного вивіреного знаку.

В межах поставленої мети дослідження образно–стереометричного уявлення в контексті формування якостей сучасного мистецького професіоналізму, виявляємо із моделі образного мислення, де даний процес структурується із наступних ракурсів: форми образності свідомості впливають на процеси осмислення і на всіх етапах образне мислення оперує трьома формами. А саме: фреймом, «сценою», в рамках якої задаються базові умови для виникнення образів і понять; уявленням як стійким зв'язком образів і понять; метафорою, що формує цілісний образ предмета за допомогою перенесення властивостей іншого предмета. Створення умов та використання методу для формування образно–стереометричного уявлення, як важливої якості сучасного мистецького професіоналізму, виявляє, що метод навчання ефективний при одночасному вдосконаленні практичних умінь «розв'язувати» образно–стереометричні завдання в створенні пластики малих форм, що вимагають уявного відтворення, створення і трансформації просторових образів, в тому числі - «вирішувати» завдання на «уявні» творчоперевтілені образні побудови, знаходити різні способи вирішення образно–стереометричних завдань.



Пітеніна Валерія, викладач кафедри ТІМ НАОМА

Рисунки О. Судомори з колекції Музею книги та друкарства України

Ключові слова: гуаш, малюнок, ілюстрація

Ім'я Охріма Судомори невід'ємне від історії української книжкової графіки і початку ХХ ст. Художник був відомий і шанований у 1910–1920-х рр., працював під час війни та окупації і був репресований після неї. У повоєнні роки О.Судомора був фактично викреслений з історії українського мистецтва, подібно багатьом репресованим художникам, і повернувся до неї як блискучий книжковий графік і автор ілюстрацій до дитячих книжок. В той же час, кількість «білих плям» у біографії художника вражає. 1910–20-х рр. О.Судомора був відомий сучасникам не тільки, і не стільки як графік, але й як живописець, з 1916 – як майстер плакату та карикатури. О.Авратинський захоплено писав: «О. Судомора також не схожий на інших. Він саморідний по замислах сюжетів та оригінальний в техніці. Його картини наповнені тихою задумливістю,

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

а ніжні тони його фарб навіюють сум. Через його картини світиться благородна душа поета, і пензлем він відображає її чуттєвість дещо одноманітними фарбами, але ніжними й прекрасними в найпростіших комбінаціях».

Зараз мало відома плакатна спадщина художника і фактично втрачена живописна. Частково ознайомитись із рукотворним, а не друкованим, творчим доробком О.Судомори можемо завдяки малюнкам, що зберігаються у Музеї книги та друкарства України. Це станкові роботи, виконані гуашшю: «Весна» (1920-ті) та «Гойдалка» (1920-ті). Можливо, вони створювались як ілюстрації до друкованих видань. Обидві роботи підкреслено-декоративні, а сюжети казково-умовні. Вигадливі переплетіння стилізованих квітів та птахів у «Весні» викликають асоціації з роботами Г. Нарбути, І. Білібіна періоду розквіту «Мира искусства». В той же час О. Судомора настільки органічно заглиблений в місцеву орнаментику, настільки самобутній, що марно шукати прямі аналогії з творчістю вищезгаданих майстрів. В малюнку «Гойдалка» декоративність настільки превалює над просторовими і композиційними завданнями, що перетворює сюжетну сцену в килимоподібне панно.

На відміну від тиражованих, друкованих ілюстрацій художника, в згаданих малюнках очевидна колористична майстерність, наївна, але дотепна стилізація, вміле використання матеріалу. На жаль, друковані версії малюнків художника не відтворюють цих якостей його робіт. І саме знайомство з нетиражними малюнками робить більш зрозумілим і великі сподівання, які поклали критики на О. Судомору, і гучне ім'я «Українського Бердслі», яким наділили його сучасники.



Пронтенко Анна, аспірант кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА (наук. керів Т. Р. Тимченко)

Новітні методики реставрації картин і фресок

Ключові слова: біопозшкодження, гриби-мікроміцети, бактерії, біоочищення, реставрація

Позшкодження пам'яток творів мистецтва мікроорганізмами є поширеною проблемою. Мікологи Національного науково-дослідного реставраційного центру України Е.З. Коваль і Т.І. Митківська, обстеживши понад 1000 музейних пам'яток, виявили 118 видів мікроміцетів на пам'ятках олійного та темперного живопису, графіки, стародруків, кераміки, тканини, шкіри та поліхромної скульптури. Деякі види грибів траплялись одноразово, і їх участь у руйнівних процесах пам'ятки викликала великі сумніви. Якщо є мікроорганізми, які не завдають шкоди творам

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

мистецтва, то мають бути і ті, що стануть помічниками у реставрації.

Цікаве дослідження здійснила співробітниця Університету Феррари Єлизавета Каселлі. На картині «Коронація Діви Марії», яка приписується пензлю Карло Бонноні (1616–1620 рр., п., о., діаметр 280 см), було виявлено бактеріальні штами *Staphylococcus* і роди *Bacillus* та наявність нитчастих грибів родів *Aspergillus*, *Penicillium*, *Cladosporium* и *Alternaria*. Деякі з ідентифікованих пігментів, а саме червоний лак, червона і жовта земля, могли використовуватися мікроорганізмами як джерела поживних речовин. Дослідниця також оцінювала (в пробірці) потенційну дезактивуючу активність біосполуки, що містить спори *Bacillus subtilis*, *Bacillus pumilus* та *Bacillus megaterium*. Результати вказали на здатність цього біокомпоненту протидіяти зростанню забруднюючих мікроорганізмів, які є потенційно небезпечними для картини, що припускає можливість використання цих мікроорганізмів у реставрації. Такий склад біосполуки був встановлений при попередніх дослідженнях, які показали, що він є ефективним як засіб для дезінфекції поверхонь.

Група мікробіологів Міланського університету разом з Клаудією Соррліні за допомогою бактерій *Pseudomonas stutzeri* змогли видалити казеїновий клей з фрески XIII–XV ст. Цей вид бактерій був також використаний при очищенні від тваринного клею настінних розписів в будинку Алі Кадхода (Ель Рабіємая) в Каїрі. Результат показав успіх цієї біотехнології при видаленні тваринного клею як органічної речовини без пошкоджень пігментів фрески.

Головна перевага методу біоочищення (крім невисокої вартості та швидких темпів дії) полягає в тому, що він є неінвазійним і зменшує ризик пошкоджень фарбового шару, оскільки не вимагає механічного втручання, які справляють травматичну дію при очищенні живопису. Цей метод потребує подальшої розробки та глибшого вивчення, щоб переконатися, що він не завдає шкоди витворам мистецтва та безпосередньо людині. Якщо буде підтверджена можливість його застосування, з'явиться можливість відновити та зберегти значну кількість пам'яток культури.



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

Рудой Вадим, старший викладач кафедри теорії і методики декоративно-прикладного мистецтва та графіки, ХГФ, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Народна іграшка в кераміці як суттєвий засіб становлення творчої особистості студентів

Ключові слова: народне декоративно-прикладне мистецтво, народна іграшка, керамічна іграшка, технологія навчання, творча особистість.

Народне мистецтво є тим загальнонародним надбанням, значення його виходить далеко за межі суто мистецтвознавчих компетенцій та оцінок. Воно невіддільне від формування нової творчої особистості. Тому важливе місце в системі засобів формування творчих здібностей студентів посідає народна іграшка, яка унікальним чином інтегрує в собі побутові, мистецькі й педагогічні традиції, а тому і привертає увагу в аспекті навчання.

Народне мистецтво є унікальним у вирішенні завдань як художнього, так і особистісного творчого розвитку, громадського й духовного становлення майбутнього педагога. Народна іграшка є однією з найцікавіших галузей народного мистецтва, у якій особливо виявилися творча фантазія народу, багатство і щедрість його душі, прагнення до краси. Народні іграшки мають глибоке історичне коріння, етнічні та обрядові особливості, свідчать про високий рівень культури українського народу. Прості і доступні щодо технології виготовлення, вони здатні розвинути у дітей бажання творити засобами традиційного народного ремесла на національній основі. На сторінках цієї методичної розробки запрошую вихователів подивитися на світ глиняної іграшки очима вчених, дослідників, майстрів. Образна і змістовна сутність народної керамічної іграшки добре розкрита дослідниками. Це простота, спрощеність форм, лаконізм, відсутність зайвого. В узагальненій формі іграшки є кілька деталей, що вказують на той чи інший образ: різні ріжки, борідка, хвіст, крила. Декор іграшки також спрощений, без досить яскравих кольорів, складних орнаментів. Краса іграшки, її виразність, сила впливу на людину роблять її довершеною, справжнім твором мистецтва. Іграшки переважно статичні, але буває і натяк на рух: відкритий дзьоб, ротик, повернута голівка чи підняті крила. Але який казковий світ іграшка відкриває разом з роботою уяви та фантазії.

Творчий метод створення керамічної художньо-декоративної стилізованої (сучасні концепції) народної іграшки привертає увагу до наступних методологічних досліджуваних аспектів: створення художнього образу;

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

творчі пошуки композиційного рішення; асоціативності і образності; символу і символізму; етапів виконання творчого задуму в матеріалі. В цілому, можливо виокремити головне, що завдання курсу «Декоративно-прикладне мистецтво» полягає в формуванні у студентів знань і уявлень про народне декоративне мистецтво, види народного мистецтва, історію та роль у житті людей. Навчаючи студентів народному декоративно-прикладному мистецтву, ми розкриваємо практичний досвід поколінь, їхнє розуміння найголовніших закономірностей і фундаментальних цінностей життя.

На засадах вищезначеного, стало можливим зробити певні узагальнення та висновки: народна іграшка – це збереження національних надбань на основі усталеної системи духовних та матеріальних цінностей; забезпечення передачі набутого українським народом духовно-культурного досвіду на підставі принципово нових ідей та шляхів розвитку; робота над художніми виробами на заняттях з декоративного мистецтва і факультативних заняттях дає змогу розвинути у студентів здатність до просторово-композиційної діяльності й художньо-образного мислення, тобто, таким чином педагог формує і розкриває творчий потенціал майбутнього вчителя й творчої особистості в цілому.



Ситник Ірина, аспірантка Київського університету ім. Б. Грінченка
(наук. керів. О. В. Коновалова)

Твори Тетяни Яблонської з колекції Кмитівського музею образотворчого мистецтва імені Й. Д. Буханчука

Ключові слова: Тетяна Яблонська, живопис, Кмитівський музей образотворчого мистецтва імені Й. Буханчука

Серед музейних зібрань творів Тетяни Яблонської в Україні заслуговує на увагу колекція Кмитівського музею образотворчого мистецтва ім. Й. Д. Буханчука. Історично Кмитівський музей вважався осередком радянської культурної спадщини, колекція містить твори відомих радянських митців: О. Шовкуненка, М. Глушченка, Т. Яблонської. Основи збірки складають твори радянського періоду, колекцію яких започаткував в 1970-х рр. Йосип Буханчук. 1991 р. Кмитівському музею радянського образотворчого мистецтва присвоїли ім'я Й. Буханчука за вагомий внесок в розвиток культури.

В грудні 1989 р. до Кмитівського музею надійшло 9 творів Тетяни Яблонської (акт видачі від 25.12.1989 р.). Серед закуплених творів: «Горе»

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

(1964), «Спогад про Денеші» (1983), «Осіньне вікно» (1985), «Квіточки» (1989), «Припорошило» (1989). Поряд з цим чотири твори серії «Сільські інтер'єри, с. Денеші» передані в дар музею від мисткині.

Станом на 2021 р. у згаданій музейній збірці знаходиться в постійній експозиції три твори живопису Тетяни Яблонської: «Горе» (полотно, темпера, 80Х63, Ж-287, 1964), «Спогад про Денеші» (полотно, олія, 90Х90, Ж-284, 1983), «Припорошило» (полотно, олія, 60Х60, Ж-286, 1989).

Слід зауважити, що 2009 р. з Кмитівського музею образотворчого мистецтва викрадено полотна відомих художників, серед таких і роботи Тетяни Яблонської, відомості про це наведено в журналах обліку фондів музею з позначкою «викрадено».

Опис та атрибуцію викрадених робіт є можливість відтворити за даними облікового журналу музею. Серед них: «Осіньне вікно» (1985), «Квіточки» (1989), серія «Сільські інтер'єри, с. Денеші» (1961).

У процесі дослідження творчого доробку художниці Тетяни Яблонської виокремлюється проблема не тільки наявності та місцезнаходження її творів, а й актуальність питання їх збереження у музейних колекціях країни.



Селівачов Михайло, доктор мистецтвознавства, професор кафедри
ТІМ НАОМА

Мистецька секція УТОПІК на межі 1960–1970-х років

Ключові слова: культурна спадщина; охорона пам'яток; УТОПІК; громадська діяльність художників

Засноване 1968 р. Українське товариство охорони пам'яток історії та культури стало понад піввіку тому осередком живої громадської думки, легальною формою існування та поширення опозиційного до компартійної політики руху, очоленого тією ж Компартією. В УТОПІК інколи толерувались альтернативні офіційно думки, допускалася співпраця «одіозних» особистостей.

Мистецькі секції існували в усіх обласних організаціях УТОПІК, Республіканську секцію очолював І. М. Гончар, який входив і до Президії Правління Товариства. Його заступниками були тоді монументаліст С. А. Кириченко та плакатист Т. А. Лящук. Бюро секції – Ф. Т. Глушук, В. С. Кравченко, В. П. Луцак, С. Г. Нечипоренко, В. О. Пашенко, Л. М. Семикіна та штатний консультант – автор цих рядків.

За дорученням секції постійно відряджувалися до областей Г. К. Тка-

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

ченко, В. Є Перевальський, О. В. Фисун. Активно відвідували засідання А. М. Галайчук, Г. О. Довженко, Г. І. Корінь, Н. Я. Кочережко, І. С. Литовченко, О. П. Олійник, Г. С. Севрук та інші. При потребі запрошувалися компетентні фахівці, за їх участю секція вперше за кілька десятиліть ставила перед державними органами фундаментальні питання легалізації приватного колекціонування, наукового обліку та популяризації пам'яток мистецтва, особливо найбільш уразливих – стародавнього, церковного, народного. Аргументувалася необхідність створення музею іконопису, запровадження у художніх навчальних закладах спецкурсів з реставрації та музеєзнавства, раціонального використання кадрів реставраторів. І чимало з цих завдань вдалося реалізувати.

На початку 1970-х І. Гончара виключили з Партії, керівництво мистецькою секцією УТОПіК перейшло до В. Ф. Задорожного. Невдовзі його намагалися замінити В. А. Афанасьєвим. Але тоді будь-яка сумлінна людина не змогла б довго працювати на тій громадській посаді в абсурдній атмосфері. Начальство дратувалося, коли представники мистецької й архітектурної секцій привертали увагу до нищення культурної спадщини, її недостатньої популяризації, до занепаду традиційних осередків народного мистецтва.

Ці проблеми майже не розглядалися Президією та Пленумами Правління, де здебільшого йшлося про цифри внесків, які витрачалися в основному не на охорону пам'яток, а на спорудження нових ідеологізованих монументів і меморіальних дошок. Лише завдяки митцям і архітекторам із секцій УТОПіК оці питання взагалі лишалися в полі зору Товариства, хай і на маргінесі його діяльності.



**Самойленко Олександра, кандидат мистецтвознавства, викладач
КДАДПМД ім. М. Бойчука**

Особливості стилістичних рішень та філософська тематика у творах С. Одайника

Ключові слова: живопис, монументальне мистецтво, київська школа.

Сергій Одайник відомий київський монументаліст і живописець, творчість якого позначена винятковим ліричним стилем художньої мови та своєрідним філософським баченням особливих моментів життя. Складно визначити, у якому саме напрямі виразніше розкрився творчий потенціал художника, адже кожен окремий вид мистецтва у його творчості має власні стилістичні особливості. Творчий шлях митця почався у 70-х роках ХХ ст. У 1973 р. він закінчив Київський художній інститут, де навчався під

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

керівництвом Т. Яблонської та В. Чеканюка. Очевидно, що це також мало свій вплив на формування елементів власної монументальної мови художника, а саме виважену структуру, емоційну наповненість образів, декоративність форм.

Живописні твори С. Одайника, у більшості, спокійні за кольоровою гамою, але напружені чуттєво, адже часто зовні статичні образи вражають, у першу чергу, філософською наповненістю. Художнику вдається дуже точно передати стан природного спокою, мить єднання людини із всесвітом. Наприклад, у творі «Гая. Ранковий етюд» (1978) м'які природні форми контрастують з активними насиченими тіннями, низька лінія горизонту створює відчуття відкритого простору, посилюючи ліричний мотив ранкового настрою.

Ще одна досить відома монументальна робота С. Одайника «Реквієм. Жертвам голодомору 1932–1933 рр. присвячується» (1993), присвячена відомим катастрофічним епізодам в історії України. Тема роботи розкрита надзвичайно емоційно. Тут художник використовує такий же прийом активних горизонтальних тіней та вводить у композицію насичені кольорові плями глибокого синього кольору, які контрастують із загальною теплою вохристо-коричневою гамою, що посилює драматизм зображення. Крім того, використовується різноманітна символіка образів та елементів композиції, за рахунок чого повніше розкривається тема твору та прочитується історія трагічних подій.

В цілому творчість художника надзвичайно багатогранна та змістовно наповнена. Крім живописних творів, С. Одайник, протягом свого творчого шляху, створив багато вітражів, сакральних творів, брав участь у розписах храмів. Живописні мотиви, декоративізація та монументальність присутні як у живописних так і у монументальних творах. Засобами символіки, кольорових співвідношень і образно-пластичної побудови зображення художник передає поетичний мотив кожної композиції.

Художні твори С. Одайника глибоко психологічні та наповнені символічними змістами, які кожен може інтерпретувати відповідно до власного світосприйняття. Такі характерні риси як: багатоманітність образів, розповідність живопису, пошуки нових умовно-символічних рішень філософської тематики – певною мірою відображають тенденції розвитку стилістичних особливостей київської школи монументального мистецтва 60-80-х рр. ХХ ст.



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

Сєдова Дар'я, завідувач сектора дитячих програм Національного музею Тараса Шевченка

Історія заснування першого міського музею Києва

Ключові слова: культура, Київ, міський музей, мистецтво, українська культура початку ХХ ст.

На сьогодні, завдяки історичним та архівним джерелам, є можливість проаналізувати становлення культурно-мистецького життя Києва кін. ХІХ–поч. ХХ ст. Основним предметом дослідження є заснування першого відкритого для суспільства Міського музею Києва, який став доступним інститутом національної пам'яті України, зберігачем надбання, джерелом інформації та знань. Для розуміння матеріалу розглянуто передумови та історію формування музею, його фондів та ключових особистостей, що брали участь у заснуванні музею. Також проаналізовано основні проблеми побудови культурного закладу, загальну програму проекту музею, виклики та складнощі під час роботи над ідеєю та оформленням музейної установи.

Основний розглянутий період – це середина ХІХ ст., а саме від 1859 р. та до офіційного відкриття музею 1904 р. Необхідно зазначити, що тема є актуальною через брак якісних та глибоких досліджень. Адже історія культурно-мистецького життя Києва обраного періоду на сьогодні залишається малодослідженим та не достатньо проаналізованим явищем. Це стосується як і загальних наукових мистецтвознавчих, історичних, культурологічних джерел, так і досліджень, присвячених локальним проблемам. Однією з таких проблем, є маловивчена історія колекціонування і створення перших громадських музеїв в Києві на початку ХХ ст. Сам феномен музею представляє величезний інтерес для сучасного мистецтвознавства. В цей період музей ніби акумулює в собі багато рис, характерних для культурного і художнього процесу, відображає в собі філософські концепції культури, властиві часу.



Сербінова Катерина, старший викладач кафедри рисунка і живопису КНУТД

Мурал як візуальна історія міста

Ключові слова: мурал, мурал-арт, міський простір, монументальне мистецтво.

Мурал – це художній розпис фасадів будинків у міському просторі. Цей напрям сучасного мистецтва набув розвитку наприкінці ХХ ст. та став легітимною частиною міста.

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

Сучасний мурал-арт міста Славутича, який з'явився цього року, також може претендувати на роль візуального історичного путівника. До 35-річчя міста було здійснено проєкт «Перший міський мурал» з назвою «Славутич – зв'язок поколінь». Головна мета проєкту полягала у створенні унікального арт-об'єкту у вигляді тематичного муралу, присвяченого історії міста Славутича та його героїчним жителям, які ціною життя рятували світ від Чорнобильської трагедії, будівельникам, які побудували місто за два роки.

За концепцією ескізу до муралу, виконаного Катериною Сербіною, відображено історію міста Славутич. Домінантою композиції є велика за розмірами фігура ангела-охоронця міста, який ніби огортає крилами місто та його жителів. У руках ангел тримає восьмикінцеву зірку, що символізує вісім республік СРСР, зокрема Литву, Латвію, Естонію, Грузію, Азербайджан, Вірменію, Україну та Росію, які разом будували місто Славутич. На другому плані композиції зображено чорнобильський саркофаг, що є символом трагедії.

У нижній частині композиції зображено місто Славутич та його визначні місця і пам'ятки, зокрема скульптура «Сім'я», розміщена у центрі муралу, пов'язана з ідеєю зв'язку поколінь; скульптура «Косулі»; стела «Дружби народів»; Свято-Ллїнський храм; пам'ятник «Білий ангел Славутича»; залізничний вокзал; будинок виконкому; торговельний центр «Дніпро»; котеджні забудови Київського кварталу тощо. Під зображенням міста проведено дві хвилясті лінії, які є уособленням Дніпра. Схід сонця підкреслює циклічність життя та безупинний розвиток.

Колірну гамму муралу вирішено у холодних синіх та теплих помаранчевих кольорах. Саме ці кольори є найбільш характерними для кольорного вирішення Київського кварталу, де власне і виконано мурал.

Фасад будинку №3 у Київському кварталі було обрано за локацію не випадково. Він знаходиться на відкритій території, а отже, його можна споглядати через центральну площу міста, автодорогу та готель Славутич, який розташовано навпроти парку та на шляху до залізничного та автовокзалу.

Завдяки створенню муралу розвивається система туристичної інфраструктури міста. Надалі планується нанесення нової точки на карту туристичного маршруту. Наразі вирішується питання щодо AR-муралу, його діджиталізації, що має привернути до нього ще більше уваги.



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

**Скоромна Алеся, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. М. В. Русяєва)**

Реконструкція екстер'єрної керамопластики історичних пам'яток XVII–XVIII ст. київською Експериментальною майстернею художньої кераміки (1944–1987 рр.)

Ключові слова: Україна, 1950-ті роки, культові споруди, Експериментальна майстерня, екстер'єрна керамопластика.

Реконструкція культових пам'яток України одне з важливих питань сьогодення, що приховує давню вікову історію будівель. Питання атрибуції відтворених елементів будівлі та ідентифікація оригіналів, зокрема керамопластичних поліхромних екстер'єрних вставок є вкрай актуальним у XXI ст.

У 1950–х рр. реконструкцією керамічних виробів займався колектив художників та народних майстрів провідного мистецького закладу київської Експериментальної майстерні художньої кераміки.

Серед відновлених фасадних поліхромних керамопластичних творів, вставки для Чернігівського колегіуму XVII ст. Архівні дані Н. Федорової, що зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (далі — ЦДАМЛМУ) допомогли провести атрибуцію вставок. Твори реконструйовані ліпницею Є. Крутась, зав. керамічної майстерні Н. Федоровою, майстрами О. Железняком та Г. Шарай.

У 1954 р. колектив змодлював 78 вставок для Михайлівської церкви XVII ст. в м. Переяслав-Хмельницькому. Керамісти провели ряд експериментів з підбору кольорів, які б відповідали колірній гаммі ідентичній збереженим. В архівній документації не знайдено інформацію стосовно авторства кераміки. Припускаємо, що цим завданням займались Н. Федорова, Г. Шарай, О. Железняк. О. Грудзинська також могла працювати з даним замовленням, але точної відповіді, що саме вона є одним з авторів майстерня не надала. Художниця пригадала всі перераховані замовлення та зазначила, що керамічні вставки робили у великій кількості, до того ж превалювала однотипність і вони швидко переставали цікавити керамістів.

У 1954 р. на прохання керівника реставрації, співробітника Академії архітектури УРСР професора П. Барановського, для реставрації Крутицького подвір'я в Москві майстерня за уламком пічної кахлі XVII ст. змодлювала декілька плиток. Зазначимо, що науковцям Крутицького подвір'я зазначена інформація невідома.

Республіканські науково-дослідні майстерні Держбуду УРСР у 1957 р. запросили фахівців майстерні виконувати реставраційні роботи з рекон-

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

струкції 26 круглих майолікових вставок XVII–XVIII ст. для Микільської шпитальної церкви Києво-Печерської Лаври. В архівних документах Н. Федорової з фондів ЦДАМЛМУ за зазначений період вказані художники О. Грудзинська, Г. Шарай, народний майстер О. Железняк. Слід вважати, що виконанням цих творів займались саме вони, а всі технологічні аспекти розробляла Н. Федорова.

Одним з цікавих фактів є те, що технолог-художник Н. Федорова проводила хімічні дослідження з виявлення складу матеріалів керамічних вставок, наприклад, кількісний аналіз поливи на розетках з Успенської церкви Києво-Печерської Лаври.

Отже, керамісти київської Експериментальної майстерні у 1950–х рр. активно займались реконструкцією керамічного декору культових споруд України, деякі екстер'єрні керамічні вставки вдалося атрибутувати, що є вагомим внеском в історію реставрації та реконструкції зазначених будівель.

Реконструкція культових пам'яток України одне з важливих питань сьогодення, що приховує давню вікову історію будівель. Питання атрибуції відтворених елементів будівлі та ідентифікація оригіналів, зокрема керамопластичних поліхромних екстер'єрних вставок є вкрай актуальним у XXI ст.

У 1950–х рр. реконструкцією керамічних виробів займався колектив художників та народних майстрів провідного мистецького закладу київської Експериментальної майстерні художньої кераміки.

Серед відновлених фасадних поліхромних керамопластичних творів, вставки для Чернігівського колегіуму XVII ст. Архівні дані Н. Федорової, що зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (далі — ЦДАМЛМУ) допомогли провести атрибуцію вставок. Твори реконструйовані ліпницею Є. Крутась, зав. керамічної майстерні Н. Федоровою, майстрами О. Железняком та Г. Шарай.

У 1954 р. колектив змодлював 78 вставок для Михайлівської церкви XVII ст. в м. Переяслав-Хмельницькому. Керамісти провели ряд експериментів з підбору кольорів, які б відповідали колірній гаммі ідентичній збереженим. В архівній документації не знайдено інформацію стосовно авторства кераміки. Припускаємо, що цим завданням займались Н. Федорова, Г. Шарай, О. Железняк. О. Грудзинська також могла працювати з даним замовленням, але точної відповіді, що саме вона є одним з авторів майстерня не надала. Художниця пригадала всі перераховані замовлення та зазначила, що керамічні вставки робили у великій кількості, до того ж превалювала однотипність і вони швидко переставали цікавити керамістів.

У 1954 р. на прохання керівника реставрації, співробітника Академії архітектури УРСР професора П. Барановського, для реставрації Крутицького подвір'я в Москві майстерня за уламком пічної кахлі XVII ст. змод-

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

лювала декілька плиток. Зазначимо, що науковцям Крутицького подвір'я зазначена інформація невідома.

Республіканські науково-дослідні майстерні Держбуду УРСР у 1957 р. запросили фахівців майстерні виконувати реставраційні роботи з реконструкції 26 круглих майоликових вставок XVII–XVIII ст. для Микільської шпитальної церкви Києво-Печерської Лаври. В архівних документах Н. Федорової з фондів ЦДАМЛМУ за зазначений період вказані художники О. Грудзинська, Г. Шарай, народний майстер О. Железняк. Слід вважати, що виконанням цих творів займались саме вони, а всі технологічні аспекти розробляла Н. Федорова. Одним з цікавих фактів є те, що технолог-художник Н. Федорова проводила хімічні дослідження з виявлення складу матеріалів керамічних вставок, наприклад, кількісний аналіз поливи на розетках з Успенської церкви Києво-Печерської Лаври.

Отже, керамісти київської Експериментальної майстерні у 1950–х рр. активно займались реконструкцією керамічного декору культових споруд України, деякі екстер'єрні керамічні вставки вдалося атрибуувати, що є вагомим внеском в історію реставрації та реконструкції зазначених будівель.



Собкович Олеся, старший науковий співробітник Музею війни

Висвітлення Мистецьких бієнале України 1990-х років у періодичних виданнях Києва

Ключові слова: бієнале українського образотворчого мистецтва, «Образотворче мистецтво», мистецькі видання.

Ідентифікаторами динаміки змін мистецького процесу 1990-х рр., успішності освоєння митцями нашої держави новітніх практик, виявом ступеня їх розвиненості в Україні були мистецькі бієнале, котрі почали організовуватися з початку 1990-х рр. у Києві, Івано-Франківську, Львові та Дніпропетровську (Перше бієнале українського образотворчого мистецтва «Львів-91 – Відродження» (1991), друге міжнародне бієнале сучасного мистецтва «Імпреза – 91» (1991), «Імпреза. Провінційний додаток №2» (1991), перше та друге міжнародне бієнале українського сучасного образотворчого мистецтва «Пан-Україна» (1992, 1995) тощо).

Відомості про них часто мали інформаційний характер. Майданчиками ж надання об'єктивної/зваженої картини мистецького рівня представлених на бієнале робіт відповідно світових тенденцій сучасного мистецтва, окреслення художньо-стилістичних та тематичних доміант, стали жур-

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

нал з питань теорії та практики українського образотворчого мистецтва «Образотворче мистецтво» й загальнодержавна українська щотижнева газета «Культура і життя».

Автори публікацій зазначених видань справедливо зауважували, що поряд із позитивними тенденціями (наявність творів, що виявляють серйозність розроблюваних завдань, володіння мовою сучасного мистецтва) бієнале демонстрували й недоліки мистецької практики. Серед них було епігонство, поверхове трактування українськими митцями тенденцій світового мистецтва XX ст., де експериментування мало зовнішній характер при слабкості мистецького задуму і опрацьованості теми. Так, порівнюючи всеукраїнське бієнале сучасного мистецтва 1991 р. та бієнале сучасного образотворчого мистецтва 1995 р., художниця й мистецтвознавиця А. Оленська-Петришин слушно зазначала, що «подібні виставки показують недоліки, пов'язані з незнанням світових мистецьких процесів, неорієнтованість у цих процесах і повторюваність ідей».



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

Сучасна українська скульптура у місті: проблеми та перспективи

Ключові слова: скульптура, public art, місто, простір, публічне середовище

Скульптура сьогодні, як і досить розлогий спектр художніх практик, відносять до сфери public art, якому вже давно віддали належне значення у світі. Міський простір перетворюється у поле імпортування актуальних меседжів, які залучають до рефлексії пересічного глядача. І скульптура у цьому процесі відіграє не останню роль, що переконливо доводить міжнародний досвід. Проте Україна лише «наздоганяє» цей досвід, лишаючи відкритим питання його актуальності для майбутнього, адже нові часи породжують нові формати та завдання. Слід акцентувати, що розуміння скульптури у публічному просторі в європейському контексті вже давно змінилося.

Спробуємо окреслити українські реалії: проблеми та перспективи. Тут доречно підняти питання «сучасності» української скульптури та автентичності пошуків. Адже сумнівні повтори чи мляві інтерпретації того, що є у світі породжують роздуми над спроможністю до креативних авторських ідей взагалі. Ще одна проблема – бюрократична система, яка дуже повіль-

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

но реагує на сучасні процеси, виклики. Але враження індиферентності викликає не тільки вона, а й професійна спільнота, котра «ковтає» усе, що їй пропонують (хоча часто її і не питають, і не залучають). Усе сприймається виключно позитивно, без аналізу та критики. Власне, критики німі на тлі комерційної діяльності галеристів та арт-дилерів, які ставлять за мету створити попит на обмежене коло імен.

Серед проблем слід окреслити й загальну існуючу тенденцію – розгубленість у сфері скульптури того «що», «кого», «як» і «де» ми хочемо бачити. Але тут існує перспектива вирішення у вигляді формату тимчасового експонування творів у різних локаціях міст, що зараз досить розповсюджена. Такий формат є цілком правильним у напрямку окреслення для спільноти спектру візуальної розмаїтості сучасної скульптури. До питання «кого» хочемо бачити, позитивним є те, що нарешті встановлюються пам'ятники українським діячам культури, історичним постанням, які, здавалося б, вже давно мали б бути. Але їх якість бажає кращого. Очевидна й проблема роботи з простором. Остання тісно пов'язана з проблемою хаотичної забудови в Україні, що унеможливує грамотне облаштування публічного середовища. До цього варто додати відсутність прозорих конкурсів чи взагалі їх відсутність. Тут слід додати й приватні, комерційні ініціативи, які геть виключають з процесу мистецтвознавців, арт-критиків та архітекторів. Результат – відчуття випадковості усього, що демонструється; відсутність цільності чи продуманості в облаштуванні міських просторів та їх змістових навантажень.

Серед позитивних реалій – децентралізація приватних ініціатив. За останні кілька років було реалізовано низку міжнародних симпозіумів, які забезпечили високий рівень Public Art у низці міст України. Саме формат симпозіумів лишається найактуальнішим для реалізації скульптури у місті на постійній основі. Слід сказати й про прецедент появи «нових акцентів» у сприйнятті того чи іншого міста через мистецьку складову (до прикладу, індустріальний Маріуполь активно працює з Public Art).



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

Соловей Олесь, кандидат мистецтвознавства, в. о. завідувача кафедри живопису та композиції НАОМА

Тематика Карпат у творчості Миколи Стороженка

Ключові слова: краєвид, книжкова графіка, шістдесятники, М. Стороженко

Тема Карпат упродовж ХХ ст. стає невичерпним джерелом натхнення для багатьох творчих особистостей, зокрема художників. Серед них і київські митці: Г. Якутович, О. Губарєв, В. Кушнір, Т. Голембієвська, В. Одайник, Г. Зубченко, М. Стороженко. Карпати стали духовною Меккою для багатьох шістдесятників – мальовничість природи, герметичність і унікальність етнографії Гуцульщини, неповторний колорит стали могутнім поштовхом у багатьох мистецьких інспіраціях. Це тло сягало глибин космогонії, відчуття часового порталу у минуле – від язичництва, Княжої Русі-України, і прадавнього ритуалу-дійства, що незгасно продовжувалось у часи заборон, коли потай святкували Різдво і Великдень, у вертепних дійствах, переберіях, співах і танцях, народженні і похороні.

Зі спогадів Миколи Стороженка він мандрував Карпатами у першій половині 1960-х рр. декілька разів, зокрема, перебуваючи членом Клубу творчої молоді «Сучасник», контактував з львівськими митцями, які щоразу збирались у Карпатах святкувати Різдво. В одну із зим художнику випала нагода взяти участь у колядницькому дійстві разом із львів'янами. Під час подорожей М. Стороженко цікавився гуцульськими артефактами, досліджував символіку, колорит, композиційні та технологічні особливості.

Влітку 1964 р. під час пленеру у с. Дземброня він контактував з відомими львівськими художниками старшого покоління – Р. Сельським та Р. Туриним, які мали європейську мистецьку освіту, цікавились модерністськими спрямуваннями і були духовними авторитетами для багатьох молодих митців. Спілкування львівськими класиками було знаковим, вони розповідали у довірливій розмові про історичні події на Західній Україні, їх справжню сутність і, що найважливіше, про модерне мистецтво того періоду.

З того часу в колекції родини митця зберігаються декілька пейзажів і портретів мешканців Карпат. В краєвидах автору вдалось майстерно показати епічність гір, стан і велич природи, пульсуючим мазком він точно моделює форму, не вдаючись до переписування. Два з трьох портретних етюдів є швидше постатями в екстер'єрі в гуцульських строях, що передають етнографічні особливості місцевого колориту та архітектури. І третій – поясний жіночий портретний етюд у три чверті. Наведені твори можна класифікувати як збір матеріалу, в якому відчутна захопленість, зачарованість і бажання дослідження нового.

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

У зовсім іншому аспекті сприймається книжкова графіка майстра, інспірована текстами І. Франка «Під оборогом» 1968 р. та М. Коцюбинсько-го «Іванко і Чугайстир» 1971 р. та 1980 р., які тематично пов'язані з Карпатами. В перших двох відбулось переосмислення баченого, здійснилась глибока трансформація у пошуках образів, пластичної мови і колориту. В них відчувається авторський діалог з європейським модернізмом, зокрема – сюрреалізмом та кубофутуризмом і захоплення колірною традицією українського народного мистецтва. Третя книга – вже інша версія до одного тексту, але вже з позиції авторського стилю, який вже був сформований художником наприкінці 1970-х рр.

Всі перелічені фактори свідчать про джерела становлення мистецького світогляду і авторського стилю видатного художника другої половини ХХ–початку ХХІ ст. – Миколи Стороженка.



**Сорокіна Наталія, магістрантка кафедри ТІМ НАОМА
(наук. кер. Л. О. Лисенко)**

Сучасне переосмислення ідей руху «Мистецтва і Ремесла» на прикладі творчості Вікторії Якуші та бренду «FAINA»

Ключові слова: ремесла, дизайн, відродження традиції, Рух «Мистецтва і Ремесел», «FAINA»

Кінець ХІХ ст. є часом виникнення руху «Мистецтва і Ремесла» в Англії, який дає нове переосмислення та вплив на дизайн у всьому світі, в тому числі в Україні. Індустріалізація, технічний прогрес призвели до стрімкого економічного злету Англії, але виникли масштабні питання і проблеми такі, як забруднення міст, перенаселення, погіршення умов праці та життя. І саме в цей момент історії виникає рух «Мистецтва і Ремесел», як реакція на соціальну і екологічну ситуацію. У 1880 р. Вільям Морріс і його друзі кинули виклик Вікторіанській добі та поширенню брутальних промислових товарів. Вперше в історії була висунута ідея того, що, гармонізуючи предметний світ навколо людини, можна гармонізувати його внутрішній світ і змінити ситуацію в суспільстві.

В. Морріс був першим дизайнером, який поклав початок історії дизайну і дав потужний імпульс не тільки сучасникам, а й наступним поколінням. Натхнення та бажання однієї людини відродили стародавні традиції, створивши впізнаваний стиль В.Морріса.

Його ідеї відродження ремесел, традицій, близькість до природи зна-

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

йшли свій відгук і продовження в сучасній Україні. Споживче перенасичення, проблеми екології, загазовані міста, невиразні предмети декоративно-прикладного мистецтва привернули увагу митців та сформували тенденцію до використання українських традицій та ремесел.

І таку місію впевнено взяла на себе Вікторія Якуша та її бренд «FAINA» як один із представників дизайну України в світі. «FAINA» вперше масштабно розповіла та показала історію України через дизайн, через переосмислення національних традицій, ремесел, українського фольклору, через відродження символіки, створивши автентичні предмети, вручну застаровинними техніками. Подібно до В. Морріса, В. Якуша заглиблюється в усі процеси відтворення традиційних технологій. Однією із важливих заasad є ідея екологічності та зв'язок з природою, що і зумовило вибір матеріалів, до яких звернулася В. Якуша, зокрема – глина, лоза, овеча шерсть, дерево. Наприклад, в арт-гобелені «MAKOSH», який виготовляється майстрами з натуральної овечої вовни на автентичному ткацькому верстаті, закладена стародавня символіка родючості та багатства землі. «FAINA» включає понад 70 предметів у таких категоріях: гобелени, меблі, вироби з глини, освітлення, декор. Остання колекція була відібрана для експозиції в одній із відомих галерей в світі сучасного дизайну її засновницею Россаною Орланді в рамках міланської виставки «ISaloni». Бренд представлено у галереях Парижа, Нью-Йорка, Стокгольма, Цюріха та Брюсселя.

Отже можна стверджувати, що в Україні ідеї В. Морріса набули переосмислення та подальшого розвитку.



Стрельцова Марина, старший науковий співробітник науково-дослідного відділу мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. НХМУ

Художня концепція «сучасної архаїки» в творчості Петра Антипа

Ключові слова: сучасна архаїка, виставка, часопростір, ідеопластична скульптура, міф

Навесні 2021 р. в Національному центрі «Український дім» відбувся виставковий проєкт «Сучасна архаїка», що презентував комплексний погляд на творчість відомого українського митця з Донбасу Петра Антипа (нар. 1959 р.). Кураторки проєкту – Марина Стрельцова та Ольга Собкович.

Виставка представляла рефлексію над індивідуальною концепцією хронотопу та світоглядних позицій майстра, котрі послідовно розкриваються у його творах – від ескізів і рисунків до живопису, скульптури та

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

архітектурних проєктів. Вислів «Сучасна архаїка» як поєднання контрастних понять – квінтесенція творчості Петра Антипа. «Архаїка» за визначенням – щось стародавнє, традиційне, точка ретроспекції (минуле), що органічно співвідноситься у його роботах із точками референції (теперішнє) та антиципації (майбутнє). Актуальність філософсько-мистецького бачення художника зумовлена відтворенням у його роботах образу циклічного часу з його постійним оновленням, який є фундаментом постіндустріальної епохи.

Присутній у творах Петра Антипа ефект позачасовості наближає його до міфологічного мислення – того, яке було притаманне прототипам авторських персонажів – могутнім скіфам і войовничим амазонкам. Залишаючись позірно в минулому, у його працях вони стають уособленням сьогоднішньої російсько-української війни. Лейтмотивом більшості творів Антипа стає низка античних і автохтонних міфів, розказаних Геродотом у його «Мельпомені», та інтерпретованих митцем на свій штиб.

Естетичний взірєць для Петра Антипа – лаконічний, епічний за своїм характером степовий ландшафт із гранітними валунами та архетип кам'яної баби. Митець не занурюється в археологічну розвідку, не диференціює степові статуї за походженням і типологією. Його цікавлять формотвірні принципи ідеопластичної скульптури – узагальненість, умовність, монументальність зображуваного. У неї він вчиться максимальному спрощенню та конструктивній побудові форми аж до геометризації натури. Окрім згаданого культурного шару, митець черпає мотиви, прийоми та засновані на вохристо-червоних тонах колірні сполучення з іконопису, зокрема народної ікони Середньої Наддніпрянищини, українського бароко з його динамікою та надмірністю, а також із мистецького авангардно-модерністського надбання першої третини ХХ ст.

Парадоксальний зміст художнього явища «сучасної архаїки» виражається синтезом типізованих архаїзованих антропоморфних образів, вітальних біоморфних і базових геометричних/стереометричних фігур (круга, трикутника/куба, піраміди, сфери). Відсутність конкретних часопросторових ознак уможлиблює синхронне існування різноміжних сюжетів і персонажів у його скульптурних, живописних і графічних працях. Ця єдність протилежностей знаходить своє відображення і в численних архітектурних проєктах автора, передусім у фонтанах. Хаос і Космос – дві універсалії, яким дуже комфортно у рамках Антипових праць: їхнє співіснування націлене на відновлення первісної гармонії.

Мета художника – продемонструвати глядачеві, що історія рухається по спіралі. Він, як і герої його творів, відчуває себе частиною природи й Всесвіту та вірить у космологічно відтворювальне призначення людини, здатної підтримувати зв'язок між мирським і божественним.

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

Стрій Анастасія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА (наук керів. О. А. Лагутенко)

Художньо-стилістичні особливості пейзажів А. Ерделі 1920–1950-х років

Ключові слова: Адальберт Ерделі, закарпатський живопис, пейзаж, український модернізм.

Пейзаж – один із провідних жанрів у творчості закарпатського художника Адальберта Ерделі (1891–1955). Разом з Й. Бокшаєм митець засновував сучасну закарпатську школу живопису, задавши певні тенденції на десятиліття вперед, тому краєвиди митця представляють велику цінність для вивчення українського мистецтва першої половини ХХ ст.

Життєвий шлях А. Ерделі був непротим і багатим на художні відкриття. Поєднавши у своїй художній манері здобутки угорської, німецької та французької художніх шкіл, він усвідомив великі колористичні та структурні можливості живопису. Митець експериментував впродовж всього свого професійного шляху, задавав нову проблематику в кожному наступному творчому етапі.

Перші краєвиди зустрічаємо в 1920-х рр. Особливість живопису закарпатця цього періоду полягає в тому, що після перебування у Мюнхені (1922–1926) його палітра почала поступово звільнятися від скучності і монохромності угорської академічної школи, і він став сміливіше розставляти яскраві акценти на тьмяному тлі. Живопис А. Ерделі ставав дедалі вільнішим, він почав узагальнювати форми, будував структуру краєвиду площинами яскравих кольорів, тим самим надавав пейзажам більшої декоративності.

В 1930-х рр., після перебування в Парижі (1929–1931), ці тенденції набули більшої виразності. Там художник познайомився з імпресіонізмом, сезаннізмом, фовізмом. Він уважно вивчав метод структурного живопису П. Сезанна, додав декоративності полотнам площинами відкритих кольорів, тяжів дедалі більше до узагальнення та стилізації. Відчутно змінився розмір мазків та швидкість письма, А. Ерделі вільно та майстерно імпровізував. В цей же час він почав експериментувати із розрідженою фарбою і писав тонким шаром, його олійний живопис виглядав як акварель.

Після повернення на Закарпаття всі ці риси набули сталості й послідовності – перед нами зрілий майстер з індивідуальним почерком у розквіті своїх живописних можливостей. З 1945 р. митець був змушений приховувати ці модерністські тенденції, бо на місцевому ґрунті вже не було у цьому потреби. Політична ситуація краю змусила його загасити власні досягнення та призупинити розвиток в цьому напрямку, підлаштувавши свої відкриття під актуальні на той час живописні методи.

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

Студенець Наталя, старший науковий співробітник відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

Хатній настінний розпис у сучасних академічних дослідженнях

Ключові слова: сучасні дослідження, художня практика, традиції, трансформації

У контексті академічних українознавчих досліджень вагомого значення набули праці, в яких з погляду сьогодення висвітлено розвиток декоративного мистецтва як феномена матеріальної та духовної культури. Серед різноманітних художніх практик у системі традиційного середовища, розглянуто хатній настінний розпис, що отримав нове життя в сучасному соціокультурному просторі.

Особливе зацікавлення стінописами простежувалося впродовж ХХ ст. – вагомі напрацювання здійснено в освітній, музейній, академічній сферах. Попри активну фіксацію, систематизацію та аналіз це своєрідне художнє явище висвітлено фрагментарно і потребує концептуального переосмислення, сутнісної переоцінки з відстані часу та нових реалій.

Сучасні наукові дослідження вирізняються новітніми підходами у вивченні традиційних автентичних практик та їхніх трансформацій на межі ХХ–ХХІ ст. У розділах академічних видань початку ХХІ ст. настінні розписи розглянуто як колективно-індивідуальну художню практику крізь призму традиції, акцентовано на регіональних і локальних (в межах окремих осередків) особливостях, проаналізовано орнаментальні інтерпретації настінного малювання, виявлено спільні риси в стінописах та інших видах народної творчості (Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. / [Голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва]. Київ: ІМФЕ, 2009; 2011, т. 3–4; Декоративне мистецтво України: крізь віки. Київ: ІМФЕ, 2019). Увагу сучасного дослідника зосереджено на вивченні трансформацій розписів упродовж ХХ ст., що зумовлено впливом зовнішніх чинників на селянське звичаєве середовище: міської культури, нової ідеології, радянської масової культури тощо (Декоративне мистецтво України IX – ХХІ ст.: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст: колективна монографія. Київ: ІМФЕ, 2019). Висвітлено і новітні художні процеси в контексті етнічної культури, виявлено нові функції, форми існування узвичаєного в трансформованому автентичному середовищі. Здійснено аналіз настінних розписів, створених під час поширених нині культуротворчих заходів (симпозіумів, фестивалів, грантових програм та проєктів) з метою відновлення художніх практик, що майже втратили своє значення або припинили існування. Сучасні стінописи, які розвива-

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

ються в загальному художньому контексті та закономірно відображають тенденції, притаманні модерній візуальній культурі, розглянуто як індивідуальну творчість професійних та самодіяльних митців (Декоративне мистецтво в Україні кінця ХХ–початку ХХІ століття: проблеми збереження національної своєрідності в умовах глобалізації. Київ: ІМФЕ, 2019).

Узагальнення здійснених донині напрацювань, новий ракурс осмислення традиційних художніх практик в академічних колективних та авторських дослідженнях відкривають перспективи подальших наукових інтерпретацій у сфері гуманітарних наук.



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

Національні архетипи у творчості Віри Баринової-Кулеби

Ключові слова: архетипи, автопортрет, Голодомор, колективізація, геноцид, генетична пам'ять

Кольори в'їлися в душу.

Кожна моя картина – то автопортрет. Від малювання відійти не можу, як вилізути із шкіри.

(В.Барінова-Кулеба)

Віра Іванівна Барінова-Кулеба народилася 1 грудня 1938 року на хуторі Мельниково-Кулебино на Полтавщині. Закінчила Харківське художнє училище у 1959 році та Київський художній інститут у 1965 році. Професорка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, заслужений діяч мистецтв України, членкиня Національної спілки художників України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кавалер Ордена Княгині Ольги III ступеня, народний художник України.

Якщо аналізувати картини відомої української мисткині В.І.Баринової-Кулеби, зокрема, і ті, що знаходяться в її домашньому архіві, то можна стверджувати, що це – життєпис, це дорога її нелегкого життя. І не тільки художниці. Це архетипи життя покоління, народженого в страшні 30-і роки ХХ століття. Покоління Голодомору і геноциду, покоління війни і повоєння, репресій і колгоспів, колективізації і трудовнів, покоління, міцно закорінене в українську землю.

Після прочитання «Трудової книжки матері» відомого українського поета Миколи Томенка, вона підсумувала: «Це ж про мене, про моє покоління!» Справді, художниця пензлем, а поет словом відтворювали в об-

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

разах пережите, закарбоване у серці. Вони писали драму народного болю, правду свого життя. Батько, який кидає зерно у землю, щоб проросло воно колосками у голодний 33-й, воли, які тягнуть нелегку селянську (а ще й повоєнну!) долю. Мати, яка обіймає свою дитину, віддаючи їй всю любов і одночасно оберігаючи від лихого. Глядач фізично відчуває це тепло, яке іде від материнських обіймів (триптих «Нічого кращого немає»). Дитя в колиці, а коло нього мати й батько в простому полотняному одязі – ну чим не українська народна ікона, яка так і перегукується з іконами на покуті, вбраними у вишиті рушники, на цій же картині. Святе Сімейство, свята українська родина – це ті цінності, які закладені в нас генетично.

На іншій картині бачимо повен віз жінок, які повертаються, потомлені, з поля («Цоб, цабе», 2013–2014, 120x2000, полотно, олія). Там і мати художниці, Ольга Кулеба, і сусідки Ганна Щепійка, Уляна Ковтун, Ганна Ковтун, Марія Кошман, Мотря Перерва, які працювали в колгоспі «Прапор комунізму» села Римарівка Гадяцького району на Полтавщині. А на дишлі примостилось Вірине босоніге дитинство, яке водило її по колючій стерні в поле, допомагати старшим, бо ж чоловіки або не повернулися з фронту, або прийшли каліками. Але та маленька Віра на возі ще встигла роздивитися красу кожного вусатого колосочка, неба і сонця, хмарин і птахів, всотувати у себе, щоб згодом відтворити на полотні.

Поле, снопи, гуси, вишивані рушники, полотняні сорочки, ікони, глечики, прялки і веретена, розмальована квітами піч, граблі, індички та кози, півні та кури, качани кукурудзи – це ті архетипи типового інтер'єру української хати, який сьогодні поспіхом міняємо на «євроремонти», які витісняють український дух з наших українських домівок.

«Дід Микола та баба Марфа в роки голодомору 32–33» (2007) прихилились до землі, до того рятівного колоска, а над ними вже косою замахнулася смерть. Бачила Віра на власні очі і дохлих коней, підвішених корів, гнилу соломку, яку розбирали з даху, щоб кинути корові під час голодомору. Тому наша генетична пам'ять працює так, щоб кожен гість був завжди нагодований.

Серед робіт, які можна вважати національним надбанням є одна під назвою «Вічність». Ця картина – філософське осмислення нашого життя, його початок і кінець, його минулість і вічність. Маємо пам'ятати, для чого прийшли в цей світ, і не забувати, що все плинне, все має свій початок і кінець. Такою роботою пишалися б національні музеї будь-якої країни, до неї мають бути прикуті очі тисячів українців.



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

Тентюк Дмитро, аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. В. Петрашик)

Медіа-арт в українському мистецтві доби Незалежності. Коротка характеристика

Ключові слова: медіа-арт, нові медіа, сучасне мистецтво

Мистецтво медіа-арту в Україні, яке активно розвивалось з середини 1990-х рр., на сьогодні накопичило великий масив матеріалів, що потребує опису та систематизації. А оскільки це категорія, що постійно змінюється, і на сьогодні включає в себе фільми, відео, фотографію, медіа на основі об'єктива, цифрові технології, гіпертекст, кіберпростір, аудіо технології, технологію спостереження, комп'ютерні та відео ігрові компоненти тощо, то наразі виникають і питання документизації художнього процесу.

На сьогодні медіа-арт сприймається як повноцінна частина сучасного мистецтва в Україні. Свідченням цього є не тільки численні медіа-проекти, але й легітимізація процесу в репрезентативних виставкових музейних проєктах. Так нещодавно відкритий проєкт «Тату, шолом тисне. Сучасне мистецтво з колекції NAMU» масштабно представив музейну збірку творів з другої половини 1980-х донині, задекларував присутність медіа-арту у колекції музею й розглянув художній процес останніх тридцяти років «через оптику класичного музею». На виставці представлено медіа-мистецтво 2000-х, в тому числі документація проєкту «Коліївщина. Страшний суд» Володимира Кузнєцова (2017 і донині), відео мистецького угруповання «Відкрита група» «Політ Мрії над садами Джардіні», відео-документація циклу перформансів «Заручник у НХМУ» (2011) за участі Л. Венедиктової, Л. Наконечної, О. Лебедева, А. Кахідзе.

Багаторічна дискусія про взаємозв'язок нових медіа у мистецтві та традиційних його форм займає художників, кураторів та теоретиків протягом останніх десятиліть. Питання термінологічної бази, можливостей і обмежень медіапрактики, визнання та ізолюваності складають лише частину проблематики нових медіа. Прагнучи легітимності, мистецтво нових медіа не тільки намагається розмістити свою практику в теоретичному та виставковому контексті сучасного мистецтва, але також розробляє власну теоретичну мову та інституційний контекст. Міждисциплінарні питання на стиках мистецтва, науки (психології, філософії, педагогіки) та техніки (програмні технології, акустичні та оптичні системи) також набули ваги та потребують методичного комплексного дослідження.

Незважаючи на визнання та музейне прийняття відео, перформансів, інсталяцій та інших нетрадиційних форм художнього процесу, кількість теоретичних питань, що постає навколо медіа-арту, залишається критично великою.

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

Тимченко Тетяна, доцент, завідувач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА

До питання коректної реставраційної термінології

Ключові слова: консервація, реставрація, термінологія, деонтологія

Однією з суттєвих проблем діяльності з реставрації творів мистецтва є термінологічна неузгодженість. Основні поняття консервації та реставрації є багатозначними. Ці терміни є рівнозначними, оскільки є назвою діяльності у різних країнах. Задля їх узгодження у міжнародний обіг з 1980-х рр. запроваджено терміни консервація-реставрація, консерватор-реставратор; вони фігурують у міжнародних документах, однак лишаються мало прийнятними у повсякденній практиці через їхню громіздкість.

Водночас консервація позначає і один з основних етапів реставраційного втручання, пов'язаний з призупиненням руйнівних процесів та забезпеченням стабільного стану пам'ятки. Крім того, термін консервація застосовується у значенні збереження (тому, щоб уникнути плутанини, його іноді замінюють словом презервація). Превентивна консервація/презервація означає створення таких оптимальних умов зберігання для предметів, де процеси руйнації фактично затухають. Водночас термін реставрація означає будь-які доповнення втрачених частин пам'ятки (і саме у цьому сенсі він виступає у ряді міжнародних документів).

Вірогідно, через таку багатозначність в українському перекладі (вміщеному до збірників офіційних документів з охорони культурної спадщини) Венеційської хартії 1964 р. були допущені суттєві неточності. Так, розділ CONSERVATION перекладено як Охорона; статтю 4 (It is essential to the conservation of monuments that they be maintained on a permanent basis) подано наступним чином: Першочерговою вимогою охорони нерухомих історичних пам'яток є постійний догляд за ними. Набагато коректнішим буде переклад: Консервація. Ст. 4. Сутність консервації пам'яток полягає у тому, щоб забезпечити постійну безперервну підтримку їх належного стану.

Подібні ж неточності стосуються й інших розділів та статей Венеційської хартії. Вважаємо, що точність перекладу одного з найважливіших документів у галузі реставрації та охорони пам'яток є необхідною умовою справжньої інтеграції України у світовий процес. А відсутність власних керівних документів для повсякденної діяльності реставраторів має стимулювати хоча б до коректного перекладу існуючих сучасних документів, підготованих, зокрема, European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations (E.C.C.O.): кодекс етики, визначення професії, компетенції. Тексти цих документів (які видані паралельно кількома європейськими мовами) є наслідком більш як сторічної діяльності у галузі реставраційної деонтології й увібрали у себе найбільш суттєві й відпрацьовані роками

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

моменти – уявлення про роль та місце реставратора, про межі його діяльності, про його дійсні можливості та етичні принципи, якими він має керуватись. Якщо ці тексти будуть поширені в українському перекладі, матимемо перший крок до осмислення сучасного світового рівня розвитку галузі реставрації.



Триколенко Софія, кандидат мистецтвознавства, викладач НАУ

Відео майстер-класи як один із видів дистанційного навчання для образотворчого мистецтва

Ключові слова: дистанційне навчання, художня освіта, майстер-клас

На сьогоднішній день одним із затребуваних різновидів навчальних матеріалів є відео майстер-класи, якими рясніє інтернет. Доступ до навчальних ресурсів всього світу практично зняв територіальні й часові обмеження для всіх бажаючих. Завдяки відео ресурсам користувачі можуть в зручний час переглянути запропоновані заняття потрібну кількість разів, зупинити запис за необхідності для покрокового відтворення. Варто зазначити ще й безоплатність великої кількості матеріалів.

Втім, не можна ігнорувати низку проблем, пов'язаних із дистанційним навчанням на базі відеоматеріалів. Зокрема, для академічного рисунку та живопису актуальними є питання передачі тональності, яка часто нівелюється через оптичні викривлення. Для живопису надзвичайно важлива передача кольору із усіма нюансами і відтінками. Не всі технічні засоби здатні точно передати принципи формування тендітних градацій між спорідненими відтінками. Необхідно врахувати і відсутність у готовому матеріалі «позакадрових» складових рисунку та живопису. Підготовка олівців має велике значення для кінцевого результату, оскільки напряму впливає на якість та щільність штриха. Змішування фарб на палітрі, інтенсивність розведення водою або розчинником також незмінно впливає на кінцевий результат. Тому, на жаль, необхідно констатувати низку проблем, пов'язаних із дистанційним навчанням на базі відеозаписів.

Отже, ґрунтуючись на названих проблемах, необхідно констатувати недосконалість відеонавчання для фахівців високого професійного рівня. Неможливо отримати гідну освіту в області образотворчого мистецтва без аудиторних занять із викладачем та постійної практики з урахуванням порад викладача безпосередньо під час роботи.

Але, не зважаючи на низку проблем, відео майстер-класи дають можливість для отримання базових знань з дисциплін образотворчого мистецтва та для підвищення кваліфікації для митців, що вже мають високий

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

професійний рівень. Вони представляють інтерес для освоєння нових технік й матеріалів. Також вони важливі для аналізу матеріалів, які можна замовити за допомогою інтернету. Чимало митців охоче діляться враженнями про певних виробників, якість продукції та можливість комбінування певних марок.

Власне, можна говорити про відсутність «зв'язуючого сегменту» між базовою і високопрофесійною освітою. Тому можна зробити висновок про важливість доступного відео контенту для здобувачів базової художньої освіти й митців-професіоналів, які прагнуть підвищити свій рівень.



**Удовиченко Ірина, старша наукова співробітниця скарбниці
Національного музею історії України**

Авторські ювелірні твори українських художників останньої третини ХХ століття в історичному кон- тексті (за матеріалами колекції Скарбниці НМІУ)

Ключові слова: ювелірне мистецтво України, сучасне мистецтво, авторські ювелірні твори, музейна колекція, ХХ ст.

Авторське ювелірне мистецтво останньої третини ХХ ст. в Скарбниці Національного музею історії України представлене невеликою кількістю творів і нараховує близько 100 експонатів.

Про сучасне ювелірне мистецтво як явище на території України можна говорити від 1970-х рр. Це доводять каталоги республіканських виставок, які організувала Спілка художників України. Вперше художній метал публікується в каталозі Республіканської ювілейної виставки українського народного декоративного мистецтва 1967 р., а окремий розділ «Ювелірні вироби» з'являється в каталозі Виставки народного декоративного мистецтва Української РСР до 50-річчя утворення СРСР. Опубліковані прикраси були створені переважно з мельхіору і напівкоштовного та виробного каміння (сердолік, яшма, кварц, малахіт тощо) та не мали назв, що свідчить про прикладний характер виробів та недостатню глибину художнього рішення.

Важливим періодом у розвитку ювелірного мистецтва в Україні є початок 1980-х рр. У 1981 р. перший в СРСР семінар художників-ювелірів пройшов саме у Києві. Ювелірні вироби набувають ознак мистецьких творів.

В цей період починає формуватися колекція сучасного ювелірного мистецтва в Музеї історичних коштовностей України (Скарбниця НМІУ). Перші закупки творів були проведені у 1981 р., і виставка «Сучасне юве-

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

лірне мистецтво України (1950-1980-х років)» відкрилася в 1982 р.

Твори, які потрапили до музею з 1981 по 1995 рр., коли були здійснені остання закупка, а також твори, передані в цей період в дар, дають уявлення про художні образи, техніки та матеріали, які панували в ювелірному мистецтві останньої чверті ХХ ст.

Поширеними, як і в усі часи, в ювелірному мистецтві є рослинні мотиви. Досить реалістичними є квіти в брошці Алли Погорецької «Дзвоники» (мельхіор, кістка, перли, 1985 р., м. Одеса). Квіти та листя в гарнітурі Віталія Хоменка «Ранкові луки» (срібло, аметисти, емаль, 1976 р., м. Київ) підкреслені блакитною та синьою емаллю. В гарнітурі Володимира Лесуна (мельхіор, малахіт, 1979 р., м. Київ) фігуративні рослинні елементи змішані зі стилізованими.

Анімалістика представлена творами Леоніда Косигіна (м. Одеса). Тварини зображені підкреслено емоційно і реалістично (каблучка «Горобчики б'ються», срібло, 1985 р.; браслет «Кінь», срібло, 1985 р.). Олександр Гулько (м. Київ) кількома вдалимими срібними елементами створює образ тварини в гарнітурі «Дикобраз» (срібло, тигрове око, 1991 р.). З певним ступенем стилізації в перламутрових брошках зображує птахів Олександр Михальянець (1985 р., м. Сімферополь).

В колекції музею є ювелірні твори, присвячені давній історії (кольє «Половчанка», Юрій Федоров, м. Сімферополь, 1975 р.; мельхіор, нефрит, аметист), підкоренню людиною космосу (гарнітур «Космос», Тамара Письменна, м. Сімферополь, 1985 р.; метал, кварц, сердолік, агат, халцедон, емаль), філософським роздумам (підвіска «Жінка і яблуко», Михайло Воловик, м. Київ, 1987 р.; мельхіор, нефрит, хризопраз). Деякі художні образи вражають глибиною ідеї. Так, в брошці «Дерево» (Олег Клич, м. Сімферополь, 1980-ті рр.; мельхіор) автор зображує дерево в рамці й тінь, яка, на відміну від реального дерева, здатна виходити за межі.

В ювелірному мистецтві останньої третини ХХ ст. не відчувається заідеологізованість. Проблемаю того часу для митців була певна ізоляція – фактично до кінця ХХ ст. митці не мали можливості обмінюватися досвідом із закордонними колегами.



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

Флорескул Олег, викладач ХГФ ПНПУ ім. К. Д. Ушинського

Ювелірне мистецтво та проблематика навчання «онлайн»

Ключові слова: онлайн-навчання, ювелірне мистецтво

Світ час від часу входить у фазу екстремального існування: війни, пандемії, катаклізми тощо. Освітній процес при цьому не зупиняється, він поступово трансформується під «задані» рамки. «Завдячуючи» пандемії, освітні заклади стали більше приділяти увагу комп'ютерним технологіям та інтернету. Почали записувати повчальні відео, ролики, проводити навчання в режимі «онлайн». Особливо швидко і майже «безболісно» перейшли гуманітарні дисципліни, у них на озброєнні електронні бібліотеки, онлайн конференції ін. Надзвичайно сильно пандемія «ударилася» по дисциплінам прикладного фахового циклу.

Техніко-технологічні особливості декоративно-прикладного мистецтва дуже різноманітні. Деякі з них не потребують складного технологічного обладнання. Але є й такі, що без специфічного технологічного обладнання неможливо виконати, особливо під час «онлайн» занять. Ювелірне мистецтво – мистецтво прикладне. Найбільшу увагу при навчанні потрібно приділяти практичним завданням, що виконуються саме на базі специфічних технологічних майстерень. Здобувач освіти повинен відчувати як матеріал, так і інструмент, яким він володіє. Постійно тренувати тактильні відчуття. Від цього залежить якість виробленого твору, його естетичний вигляд. При збільшенні кількості практичних занять, паралельно збільшується компетентність та майстерність здобувача – майбутнього художника-ювеліра. Проте, не маючи за місцем проживання необхідного обладнання, інструменту, здобувачі зрештою відходять від напрямку обраної спеціалізації на спеціалізацію менш залежну від техніко-технологічних особливостей. Отже, ювелірне мистецтво відноситься до складних техніко-технологічних видів мистецтва. Якщо у деяких видах прикладного мистецтва можна обійтись побутовими приладами, то у ювелірному мистецтві все набагато складніше. Як і в кераміці, там присутні муфельні печі, так і в художній обробці дерева – різноманітне обладнання. Починаючи з «елементарної» операції по заготівлі матеріалу, закінчуючи всіма кінцевими необхідними техніко-технологічними процесами та художньою обробкою виробу. Варто зауважити, що не кожний здобувач має можливість розплавити метал, розвальцювати пластину, протягнути дріт необхідної товщини, запекти емалі тощо. Тому виходять з положення, замінюючи справжній матеріал на штучні та дешеві замітники, як то алюмінієвий чи мідний дріт, найрізноманітніші полімерні замітники емалей, олов'яно-свинцеві припої та інше. Цим здешевлюється та нівелю-

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

ється вся сутність ювелірного мистецтва, його техніко-технологічна різнобарвність. Крім того, ми маємо шанс втратити зі вжитку деякі прикладні техніки, як майже втратили вітраж, фреску і починаємо втрачати гарячу емаль. Навіть знімаючи та викладаючи у соціальні мережі відеоматеріал зі складними техніко-технологічними діями, викладачі прикладних предметів лише частково перекидають недостатність практичного навчання. Знаючи лишень теоретичну частину та візуальне ознайомлення практичного застосування обладнання, здобувачу освіти буде важко надалі продовжувати вдосконалення своїх знань і навиків.

Отже, як би це прикро не звучало, але ми втрачаємо таким чином фахівців не тільки в ювелірному мистецтві, але й у інших видах декоративно-прикладного мистецтва, як то кераміка, обробка деревини, ковальство тощо. Так, ми не зможемо у глобальному сенсі протидіяти всім негараздам, які спричиняє людина і природа, але на місцевих рівнях потрібно шукати оптимальні вирішення проблем, взаємодіяти, обмінюватись набутими знаннями та досвідом. Ми не повинні втратити досвід минулих століть та сучасного, зобов'язані залишити нащадкам все здобуте не лише на папері чи у цифрових технологіях, а зберегти практичні навички декоративно-прикладного мистецтва, що ідентифікують державу України у світовому просторі, одними із яких є ювелірне мистецтво.



**Хоменко Ірина, магістрант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. В. П. Мазур)**

Проблематика визначення феміністичного мистецтва

Ключові слова: феміністичне мистецтво, політичне мистецтво, види мистецтва, гендер, гендерна нерівність.

Визначення феміністичного мистецтва досі залишається одним з найактуальніших питань сучасної арт-критики. Цією темою займалися такі світові дослідники, як Марта Рослер, Марлите Хальбертсма, Крейг Оуенс та українські: Валерія Зубатенко, Тамара Злобіна та Оксана Брюховецька.

В основу феміністичного мистецтва закладено ідею боротьби проти гендерної нерівності та воля у використанні художніх засобів, що стверджує його концептуальний напрямок.

Феміністичне мистецтво не тільки частина концептуального мистецтва, але й частина феміністичного руху. Тому постійно змінювало свої наративи, способи репрезентації і навіть ідеологію, відповідаючи змінам у

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

самому фемінізмі, це твердження доводить Фостер Х. у роботі «Мистецтво з 1900-го року». Особливість феміністичного мистецтва визначається в тому, що воно завжди трансформує будь-які форми та види мистецтва і ставить під сумнів їхні закони. Відповідно, неможливо об'єднати феміністичне мистецтво у єдиний стиль з єдиним посилом. Тому, феміністичне мистецтво не є напрямом, рухом, стилем, видом мистецтва, а це тема, з якою художники працюють. Вони можуть використовувати будь-які засоби репрезентації, проте саме тема робить його феміністичним.

Оскільки феміністичне мистецтво має тісний зв'язок з феміністичним рухом, то це апріорі робить його політичним. Політичне мистецтво досліджували: Мюллер Франк, Вітовська Віта, Лін-Мануель Міранда, Тоні Морріс, які притримуються різних позицій у його трактуванні. Тобто, таке розмите поняття як «політичне мистецтво» створює вакуум критики, де не може бути досягнуто єдиного консенсусу, тому будь-яка позиція не повинна розглядатись як абсолютна істина.

На думку Валерії Зубатенко ми припускаємось помилки, коли уникаємо критики феміністичного мистецтва, це може призвести до його неправильної репрезентації. Тому, подальші дослідження феміністичного мистецтва повинні мати місце у сучасному мистецтвознавстві.



Хорунжа Галина, завідувач сектору «Музей модернізму» Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького

Архів діячів мистецтва та культури ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького: нові матеріали для історії українського художнього процесу у ХХ столітті

Ключові слова: архів, візуальні матеріали, ескізи, фотографії, Антоніна Іванова, Михайло Лезвієв, Микола Федюк, Олена Ріпка, Григорій Островський, Роман та Маргіт Сельські, Ростислав Сільвестров, Василь Польовий, Арнольд Шаргородський (Шаррад)

Дослідження архіву діячів мистецтва та культури ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, групою науковців (автором доповіді, А. Банцековою, М. Максимів, О.Кіс-Федорук та за участі завархівом І. Місько) надало змогу виявити вагомні матеріали, що раніше публікувались фрагментарно та практично не були опрацьовані, як мистецтва Львова 1910 – 1980-х рр., так й практики А. Іванової та кола М. Бойчука. Зокрема, це стосується творчості М. Лезвієва – художника бойчукіста, творча спадщина якого, окрім серії рисунків з колекції графіки ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, в

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

Україні наразі не виявлена. Так, в окремому блоці «архів Антоніни Іванової» збережено понад 400 позицій серед яких невідомі графічні ескізи, фотографії скульптурних та живописних М. Лезвієва, А.Іванової, а також інших митців, пов'язаних з колом М. Бойчука (наразі триває опрацювання цих матеріалів та у процесі підготовки перебуває серія публікацій). Також, матеріали присвячені бойчукістам, зокрема листування, виявлені в архіві О. Ріпка, яка реалізувала фундаментальні тематичну виставку та видала каталог. Окрім того, в особистому архіві М. Федюка знайдено раніше неопубліковані матеріали, пов'язані як з його індивідуальною практикою, так і з практиками бойчукістів. Паралельно було опрацьовано архів мистецтвознавця Г. Островського, одного з ключових дослідників мистецтва Львова ХХ ст., де серед детальних підбірок документів та матеріалів по окремих персоналіях художників 1950 – 1980-х рр. було виявлено неопубліковані рукописи монографій 1980-х рр. про Р. та М. Сельських, Л. Левицького, що станом на 2021 рік зберегли актуальність та наукову новизну. Ще однією частиною архіву є твори та ескізи знакових, не лише для західного регіону, художників другої половини ХХ ст., зокрема В. Польового, Р. Сільвестрова та А. Шаргородського (Шаррада). Загалом, вказаний архів, за умови відповідного опрацювання та введення у науковий обіг матеріалу, надасть змогу увиразнити не лише окремі явища, але й встановити роль комунікативних зв'язків персоналій, їхній вплив на особливості культурного ландшафту.



Худякова Анастасія, викладач кафедри монументального живопису ХДАДМ

Сучасний муралістський рух у Києві: поєднання власного та зарубіжного досвіду

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, муралізм, український досвід, зарубіжний досвід.

За тридцять років української незалежності можемо спостерігати динамічні коливання у сфері монументального мистецтва. На сьогодні активно розвивається муралістський рух. Якщо повернутися до історії становлення муралізму, то слід звернути увагу, що він розпочинався як своєрідні протести, мітинги. Так сталося і на території України після Революції Гідності 2014 р., суспільних та політичних зрушень, а також підняття загальноукраїнського патріотичного духу. Особливо це простежується у м. Києві.

Знаковим колективом в українському муралізмі є київська команда «Інтересні Казки». Їхні технічно досконалі роботи наповнені символі-

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

мом і міфологією, доступні для сприйняття різних верств населення. Дуєт складається з художників Олексія Бордусова та Володимира Манжоса, які почали працювати разом з 2000-х рр., а після Помаранчевої революції по-ринули в глибокі духовні, пов'язані з українським народним фольклором та міфологією, релігійними уподобаннями теми, створювали фантазмагоричні монументальні композиції.

Вагомим досягненням киян є також те, що до створення муралів в столиці України долучилися майстри кращих світових витворів вуличного мистецтва (робота італійського художника, створена в рамках проекту «Art United Us», – «Розум, тіло і душа», мурал аргентинського художника Pastel – «Два християнина»). Муніципальна влада Києва сприяє, щоб публічне мистецтво ставало санкціонованим. Мурали всього регіону нанесені на інтерактивну мапу столиці, де можна відстежити нові твори. Усе частіше запрошують відомих митців з-за кордону: австралійців, британців, німців, іспанців, американців. Серед іменитих варто виокремити наступних – Фінтана Маги, Гвідо ван Гелтена, Окуди і Кенора, Вілса.

Мурали є популярним видом сучасного мистецтва в Києві та в Україні в цілому. Це альтернативний та резонансний спосіб комунікації між митцем і суспільством, де можна радикально доносити культурні та політичні ідеї до різних груп населення.



**Цигикало Катерина, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. О. Ю. Денисюк)**

Парки сучасної скульптури в Україні. Історія виникнення

Ключові слова: урбанізація, парк скульптури, симпозіум

Зкінця 1960-х пошуки нових форматів взаємодії природи і монументально-декоративної пластики активізувалися у всьому світі. Приблизно з цього часу один за одним починають виникати парки скульптури у різних куточках світу, з різним підходом до формування, з різним бекграундом і метою їх створення. Деякі формувалися як спеціалізовані рекреаційні об'єкти, де скульптура ставала частиною ландшафтного дизайну, що дозволяло відволіктися від агресивної урбанізації; інші парки створювалися у відповідь на певні історичні зміни в країні. Наприклад, парк Мементо, де зібрані скульптури часів комуністичної Угорщини. А деякі парки формувалися як єдиний твір художника – парк скульптур Вігеланда в Осло, де всі твори належать одному автору, а разом формують ансамбль присвячений різним станам людини.

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

Сьогодні по всьому світу налічується близько п'ятисот парків скульптур. Найбільша їх кількість припадає на США (більше ста), у Великій Британії налічується приблизно 60 парків, з яких найвідоміший Йоркширський скульптурний парк. У Європі нараховано 50 парків.

Незважаючи на такий динамічний розвиток і появу нових скульптурних парків, їх наукове вивчення почалося не так давно. Якщо ж звернутися до українського досвіду, то це питання ще не повно розкрито дослідниками. До 1990-х тут діяла система державного замовлення на скульптуру. Відповідно у просторі міста могли споруджуватися лише затверджені відповідальними органами проекти.

З появою бізнесменів, будівництвом великих житлових комплексів виникло замовлення на твори мистецтва для приватних просторів. Такі простори почали виникати всередині 2010-х рр.

Одним із найбільших за масштабом є відкритий у 2020 р. парк «3020» поблизу Львова. Це приватний парк, з куратором простору Катериною Тейлор, де зібрані твори сучасних українських митців.

Окремою можливістю створення скульптурного парку були і залишаються також симпозіуми. Одним із найвідоміших і продуктивних вже протягом 10 років є Канівський скульптурний симпозіум, який сьогодні також існує в форматі парку скульптур. Вище згаданий Скульптурний парк «3020» також частиною своєї програми має симпозіум. Створені в його рамках твори залишаються у парку.

З останніх показників хвилі зростання інтересу до створення скульптурних парків є і поступова інтеграція їх у простір міста. Так у 2018 р. у київському парку «Наталка» відкрився скульптурний парк. А у Одесі відкрився парк скульптур в Зеленому театрі – просторі в центрі міста, майданчик для лекцій, концертів і зустрічей.

Отже, за останнє десятиліття в Україні зростає увага до формування скульптурних просторів як з боку приватних колекціонерів, так і з боку містян. На сьогодні саме закритість деяких парків спричинює низьке дослідження історії їх утворення.



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

Чечик Валентина, доцент кафедри ТІМ ХДАДМ

Від вуличної містерії до плац-параду: трансформації просторово-сценічних утопій українського образотворчого авангарду (1919–1929)

Ключові слова: українське мистецтво, образотворчий авангард, сценографія, сценічний простір, художник театру

Ідея руйнації традиційної сцени-коробки, спричиненої переглядом «магістральних конвенцій театру, у період «мистецьких революцій» в Україні (1910–1920-х рр.) мала своїх прихильників у середовищі вітчизняного образотворчого авангарду.

В межах означеної проблематики розглянуто оформлення вистав «просто неба» й на відкритій цирковій арені. Вихід театру за стіни театральної будівлі та повернення йому характеру масових містеріальних свят реалізували в Одесі режисер К. Миклашевський та художники В.Мюллер («Уявний хворий», 1920) і М. Андрієнко-Нечитайло («Менехми», 1919). Перетворення вулиць та площ міста на єдиний сценічний майданчик здійснилося у творчому проекті режисера Б. Глаголіна та харківських художників – Б. Косарева та В. Бобрицького (1919). Портативні декорації, на думку В. Бобрицького, у майбутньому будуть замінені проєктованими декораційними зображеннями на небі («До прийдешнього будівництва театру», 1919). Винахідливість сценічних ефектів характеризує проєкти оформлення циркової арени О. Хвостенко-Хвостова («Лілюлі», 1922), В.Мюллера («Любов Ярова», 1928). У цих футуристичних «мареннях» пратеатральні форми перформативного видовища, втілені у реальному урбаністичному ландшафті чи в колі циркової арени, дозволяють бачити дійство з кількох точок зору.

Можливості кінематографа та відкритий ним монтажний принцип, що нескінченно розширював потенціал зорового сприйняття світу, привернули увагу киянина М. Данилова. Просував М. Данилов на сторінках одеського журналу «ЮгоЛеф» й концепцію «театру на колесах», яка вирішувала проблему «наближення» театру до пролетарського глядача (1924). У межах концепції мобільного театру розробкою проєктів сценічних вагонів-трансформерів займався 1920-ті роки В. Мюллер.

Гігантським трансформером постав «Театр масового музичного дійства» в креслярському малюнку А. Петрицького (Проект опери, 1929). У будівництві «харківського Колізею» А. Петрицький передбачив механізацію та повну кінофікацію сцени, її здатність трансформуватися у зв'язку з жанровими характеристиками дійства (опера, цирк, спортивні змагання, політична демонстрація тощо). Трансформація просторово-сценічних

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

форм театрального видовища протягом десятиріччя відобразила як пошуки новітніх прийомів сценографічної творчості, так й факт перетворення мистецьких утопій на загальнодержавний ідеологічний проєкт.



**Чорний Микола, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. О. Ю. Денисюк)**

Художні та стилістичні особливості творчих пошуків майстрів Косівської мальованої кераміки

Ключові слова: мальована кераміка, майстри, типологія, традиція, новаторство, стилістичні особливості, інноваційні предмети

Косівська мальована кераміка 21-го сторіччя дає уявлення про художні та стилістичні особливості гончарства. Конкретне візуальне сприйняття про цей унікальний вид народного декоративно-ужиткового мистецтва дають творчі пошуки і знахідки майстрів-косівчан учасників багато численних українських та закордонних художніх виставок. Для прикладу, назвемо про передовсім Оксану Бейсюк, Марію Гринюк, Христину Урбанську (Балагурак), Богдана Бурмича, Петра Гривінського, Валентину (Проанець) Джуранюк, Ірину (Зайчук) Серьогіну, Іванну (Козак) Ділету, Марію (Корнелюк) Гривеньську, Тетяну (Шевчук) Петрів, Василя та Юрія Стрипків, Михайла Сусака, Лідію та Миколу Ткачів, Ігоря, Кушнірів. Плеяда знаменитих майстрів які власними здобутками, інноваційними формами оновлюють і примножують її яскраве національне обличчя орнаментально-композиційними площинами, технологічними експериментальними пошуками.

Косівська мальована кераміка внесено до Репрезентативного списку ЮНЕСКО нематеріальної культурної спадщини людства, завдяки творчому доробку кількох поколінь майстрів Косівщини та наполегливості і потужним зусиллям Марії Гринюк, члена НСХУ, заслуженого діяча мистецтв України.

На сучасному етапі розвитку косівського мистецького середовища є окремі майстри-керамісти, які творчо працюють, мотивуючи новими темами й образотворчими засобами її збереження для майбутніх поколінь, підтверджуючи, художні та стилістичні особливості косівської мальованої кераміки.

Косівська кераміка, яка зберігається в музеях демонструє художні, типологічні та стилістичні особливості найвідоміших майстрів мальованої кераміки кінця XIX-го початку XX-го сторіччя, таких як: О. Бахматюк, П. Кошак, М. Баранюк, також ближче до нашого часу П. Цвілик, Н. Вер-

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

бівський, О. Козак, В. Аронця, М. Кікота, Г. Колоса. Деякі сучасні творчі майстри – В. Стрипко, В. Джуранюк, М. Трушик, О. Чорний, М. Гринюк самостійно виконують всі етапи роботи зі своїми творами, але велика частина нелегкої фізичної праці в процесі гончарного виробництва змушувала членів сім'ї майстра брати участь у складній роботі, допомагати один одному. Поступово складаючи цілі гончарні династії Волощуків, Роцибюків, Вербівських, Ілюків, Швеців, Зарицьких, Прокопюків, Стрибків, Чорних.

Характерною рисою косівської мальованої кераміки є ритування, гравіювання орнаментального декору по сирій глині, політій білим ангобом (дружківська глина розмелена з водою у кульовому барабані). Найдавніші гончарні вироби декорували розписом різком (фляндрування). Така техніка в наш час виконується при декоративному розписі на коричневому тлі виробів.

Крім розписної кераміки, сучасні майстри виготовляють так звану «димлену» (чорну) кераміку, яку випалюють в гончарних печах за спеціальною технологією, без доступу повітря. Початки цього виду технології знайдені на Прикарпатті при археологічних експедиціях за 1 тис. р. до н. е.

Сучасна косівська мальована кераміка, зберігаючи традиційну кольорову гаму, вирізняється багатоманітністю рослинних, анімалістичних, антропоморфних та геометричних мотивів орнаментальних схем, експериментами в галузі формотворення, технології, матеріалів й сировини. Деякі автори виготовляють скульптури малих форм на обрядові та побутові теми. Художні й стилістичні особливості творчих пошуків сучасних майстрів відображаються в дивовижних творах, які репрезентують косівську мальовану кераміку як унікальне мистецьке явище на сучасному етапі розвитку.



Шевченко Єва, бакалавр ХДАДМ (наук. керів. О. А. Осадча)

Художні стратегії Харківської школи фотографії в проєктах

Ключові слова: сучасне мистецтво України, харківська школа фотографії, соціальна проблематика, концептуальна мова, Аліна Клейтман.

Закрита система, в якій формувалось бачення світу перших поколінь Харківської школи фотографії, багато в чому стала визначальною для художніх стратегій, сформованих харківськими митцями, що працювали

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

на зламі епох Радянського Союзу та незалежності України. Пізньорадянський час, що характеризувався обмеженими можливостями спиратися на вже сформовані підходи та принципи «ззовні», змусили харків'ян створити власну художню мову, яка згодом стала відображенням оточуючої реальності та основних аспектів життя українського суспільства в цілому. Культурний феномен ХШФ є унікальним за своєю суттю явищем сучасного мистецтва України.

Філософія школи та основні художні методи, такі як «треш», кітч, абсурд, провокація і прагнення до експерименту, стали реакцією у відповідь на заперечення суб'єктивних поглядів, самостійності автора як творця, залежності мистецтва від ідеологічної пропаганди та інших обмежувальних заходів, породжених радянською владою.

Спадщина ХШФ, її концептуальна мова та сформовані традиції інтегрувались у творчість наступних поколінь митців, які трансформували візуальні прийоми та здійснили перехід до нового етапу розвитку харківського мистецтва.

Однією з яскравих мисткинь, у творчості якої простежується наслідування художніх стратегій ХШФ, є Аліна Клейтман, яка працює з такими медіа як відео-арт, інсталяція, перформанс. Зауважимо, що фотографію вона використовує лише як допоміжний інструмент.

Досліджуючи соціальну проблематику та, відштовхуючись від власного досвіду, в проєктах «Захоплення», «Язик», «Супер А», «Спитай у мамі» мисткиня використовує провокацію, іронію і «треш», здійснюючи «насильство» над глядачем. Достатньо агресивний, напористий підхід перетинається з ідеологією «теорією удару» групи «Время», яка ставила собі за мету приголомшити і залучити глядача не загальноприйнятною красою, а пробудити почуття відрази і здивування, як від удару кулаком.

Інтерес до теми людської сексуальності та жіночого тіла, який був ще однією характерною особливістю художньої мови представників ХШФ, у творчості А. Клейтман трансформується у абсурдний погляд на жіночу сексуальність, образ якої побудований на стандартах, нав'язаних патріархальним середовищем українського суспільства. У проєктах мисткині, як наприклад, «Вибір», «Стара товста дівчина», «Нічого. Робота на результат», «Відповідальність» жінка розглядається як окрема особистість зі своєю історією, проблемами та травмами, що радикально відрізняється від проєктів митців попередніх поколінь, де жінка являлась скоріш об'єктом, інструментом, або засобом передачі думки та протесту.

Крім того, якщо попередні покоління працювали з радянським простором, тобто реальністю, яка їх оточувала і, у більшості випадків, основною метою ставали пошук альтернативних підходів у мистецтві та бажання дистанціюватися від ідеалів та устоїв радянської влади, то сучасні

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

митці (і Аліна Клейтман зокрема) також звертаються до теми радянської спадщини, аналізуючи її вплив на сьогодення та трансформацію в контексті сучасного суспільства.



**Шиман Катерина, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. Л. В. Смирна)**

Сучасний вплив віртуальної реальності на художню практику

Ключові слова: художня практика, віртуальна реальність, віртуальна галерея, мистецтво, оцифрування художніх творів.

Сучасний стан розвитку мистецтва нині тісно пов'язаний із соціально-інтеграційними процесами, які передбачають активне використання та залучення Інтернету, медіа в щоденній діяльності людства. Переосмислення їх впливу видозмінює розуміння та сприйняття простору, часу, буття. Такі процеси надають можливість безперешкодної інтеграції людства у віртуальну реальність.

«Віртуальна реальність, представлена технічними засобами, формує переконання, що все можна втілити, зробити видимим і, таким чином, не залишає місця таємниці буття і його істині, що приховується.» – зазначає українська дослідниця О. М. Каріна.

Нині, особливо через всесвітні обмеження та епідеміологічну ситуацію, спостерігаємо активне оцифрування мистецької та культурної спадщини, створення значної кількості віртуальних галерей і т.д. Ці процеси призведуть як до трансформації вже існуючих видів мистецтва, так і до створення нових. Таким чином, можна припустити, що у художній творчості використання нових технологій віртуальної реальності сформує новий тип естетичної свідомості – шляхом перетворення глядача, читача і спостерігача на співтворця, що, безперечно, вплине на подальше становлення творів.



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

Щербатюк Олена, канд. філос. наук, доцент, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Світова архітектурна спадщина в екранних інтерпретаціях.

Ключові слова: архітектура, міське середовище, фільм, екранна інтерпретація, стилі архітектури.

Архітектурні форми як візуальна складова екранного образу, місто як середовище кінематографічної дії є поширеним і цілковито усвідомленим мистецтвознавством явищем. Водночас, особливої уваги заслуговують екранні твори, що виходять з глибинного розуміння художньої природи архітектури та стилістичної специфіки її зразків.

Хрестоматійним прикладом концепційного включення візуальної природи певних художніх напрямків в образне рішення фільму є «Метрополіс» Фріца Ланга (1927). Традиційно підкреслюється, що саме ар-деко, функціоналізм та експресіоністична стилістика стають виявами структуризації світу, унаочненого режисером. В аналогічному контексті варто згадати й елементи протиставлення актуальних стилістик в «L'inhumaine» Марселя Л'Ерб'є (1924), котрий бачив свій проєкт як «казку сучасного мистецтва» й пролог до l'Exposition internationale... 1925 р. Лабораторія винахідника «сконструйована» Фернаном Леже й, – принципово «інше» середовище, народжене естетикою ар-деко. Були залучені Робер Малле-Стівенс, Поль Пуаре, Рене Лалік та ін. А відтак, – йшлося про концепційний проєкт, народжений глибинним розумінням актуальних архітектурних форм і дизайну.

Майже правдиве місто може бути зведене для унаочнення необхідного середовища відповідно до творчого задуму, як при зйомках «Часу розваг» Жаком Таті (1967). Художник-постановник Ежен Роман в титрах показово визначений як «архітектор». «Татівіль» забезпечив акцентовану стилістичну абсолютизацію наявних в архітектурі форм, створення специфічного урбаністичного простору. Водночас «місто майбутнього» може бути віднайдене в інноваційних зразках сучасної архітектури. Наприклад, ключова локація «Земля майбутнього. Світ за межами» (2015). Образом Tomogrowland став архітектурний комплекс Сантьяго Калатрави «Місто мистецтв і наук» у Валенсії.

Вибір певного міського простору може стати й «документацією» народження архітектурних форм. Опосередковано спостерігаємо подібні моменти у «Людині з Ріо» Філіпа де Брока (1964). Дія розгортається на тлі Бразилія, що тоді зводилась за містобудівним планом Лусіо Коста і де бачимо знакові будівлі Оскара Німейєра.

Серед власне документалістських інтерпретацій виділимо ситуацію,

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

коли можливості «камери, що рухається» й тонке авторське бачення створюють органічно відповідний специфіці архітектурної стилістики екранний образ. Виразним прикладом є «Антоніо Гауді» Хіроші Тешігахари (1985).

І нарешті, - зауважимо ситуацію, коли історичні архітектурні образи настільки глибоко вплетені в канву фільму, сюжетно укоріненому в житті сучасної людини, що сприймаються як самостійний персонаж. Подекуди, по-авторськи своєрідно візуалізований як, зокрема, в «La Sapienza» Ежена Гріна (2014).

Відтак, - варіативність образів світової архітектурної спадщини в кіно унаочнює потенційну продуктивність окреслених шляхів екранної інтерпретації її зразків саме з урахуванням стилістики й розумінням художньої специфіки.



Юсеф Ольга, магістрант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. В. П. Мазур)

Аналіз факторів, які впливають на формування вартості предметів мистецтва

Ключові слова: оцінка художніх цінностей, колекціонування, факторний аналіз, емоційний преміум, арт-ринок

Практика визначення вартості творів мистецтва є дуже цікавим аспектом колекціонування, а досвід зарубіжних вчених і учасників арт-ринку може бути ефективно імплементованим в українську практику оцінки. Питання визначення вартості творів мистецтва постає перед нами у випадках, пов'язаних з придбанням твору мистецтва, передачею його у спадок, страхуванням його збереження або переміщення, замовленням послуг з оцінки тощо.

В структурі оцінки вартості творів мистецтва виділяють об'єктивні та суб'єктивні фактори, а також враховують характеристики безпосередньо самого мистецького твору. Урахування всіх цих факторів може допомогти лише у прогнозуванні приблизного коридору ціни на твір мистецтва. Все ускладнюється ще й тим фактом, що кожен предмет мистецтва є унікальним, не належить до певної групи чи роду товарів, не відноситься до референтних груп.

Об'єктивних факторів, які необхідно враховувати при визначенні вартості твору мистецтва, більше у кількісному вимірі, ніж суб'єктивних. Їх можна визначити як групу інструментів, які використовуються в алгоритмі оцінки. Серед них доцільно виділити наступні фактори: назва, ав-

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

тентичність, стан збереження мистецької роботи, якість, рідкісність, провенанс, цінність, репутація художника і його місце в арт-світі, технічні і фізичні характеристики самої роботи, розмір, медіум, період творчості (найзручніше проводити аналіз за допомогою лінійної моделі Алана Бунесса), суб'єкт, стан збереження, локація та характеристики організації/місця проведення продажу, час продажу, зовнішні економічні тренди.

Незважаючи на те, що мистецька робота є функцією всіх її об'єктивних і здебільшого вимірюваних характеристик, ціни на деякі роботи можуть містити в собі непояснюваний преміум (надбавку в ціні), який може виникати як результат емоційної, суб'єктивної і часто ірраціональної прив'язки покупця до певної роботи. Крім емоційного преміуму до суб'єктивних факторів також відносять так званий ефект референтних цін, коли за вихідну точку береться сума останнього продажу. Методологія оцінки ринкової вартості творів мистецтва дає можливість інвесторам, колекціонерам та митцям робити зважені рішення в процесі продажу чи придбання мистецьких творів.



Якимова Дарина, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. А. О. Пучков)

До історії фактичних засад формування візуальної мови в мистецтві України 2004–2010-х

Ключові слова: сучасне мистецтво України, Р.Е.П., SOSка, акціонізм,

Політичні події Помаранчевої революції 2004 р. та хвиля соціальних протестів стали тим досвідом, що сформував у Києві та Харкові нове покоління митців і мисткинь, які почали розвивати нові моделі функціонування мистецтва, формувати лексикон нової візуальної мови, розробляти підстави співпраці художників і мистецьких інституцій.

Художні колективи Р.Е.П. (Київ) та SOSка (Харків) стали флагманами змін у сучасному мистецтві України та взяли курс на формування соціально- та політично ангажованого мистецтва, ініціюючи, зокрема, дискусії щодо політичності фігури художника та його громадянської відповідальності. Для презентації своїх акцій художники обрали метод швидкої перформативності.

Відмова художників од мистецького об'єкта в середині 2000-х була результатом протистояння зашкарублій академічній традиції та «живописній» позаполітичності художників «Паризької комуни».

Мова «вуличної демократії», за словами художника Микити Кадана, стала одним із предметів інтересу нового покоління художників, а солі-

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

дарність і прагнення до самоорганізації – важливою складовою їхньої діяльності. Інтервенції художників у простір політичних мітингів раніше за інше проявили себе альтернативним видом художньої практики.

Діяльність групи Р.Е.П. (Революційний Експериментальний Простір) починається із піврічної резиденції у Центрі сучасного мистецтва при Національному університеті «Києво-Могилянська академія» під керівництвом Єжи (Юрія) Онуха 2004 р. В групі, що на той час складалася із двадцяти митців та мисткинь, 2006 р. залишилося шість. Саме вони в подальшому суттєво вплинули на формування «соціального повороту» в мистецтві другої половини 2010-х: Лада Наконечна, Микита Кадан, Жанна Кадирова, Ксенія Гнилицька, Леся Хоменко та Володимир Кузнецов.

Р.Е.П. почала діяльність із серії акцій під назвою «Інтервенція», що стали реакцією на політизацію публічного простору у «постпомаранчевій» Україні. Сьогодні діяльність групи сконцентрована навколо довготривалих проєктів-програм «Патріотизм», «Медіатори», «Євроремонт», що їх художники розвивають, починаючи з 2006 року. Апропріюючи тактику політичної агітації, вони пропонують нову (для української культурної ситуації) модель взаємин художнього і соціального середовища.

Художнє життя Харкова періоду 2000-х характеризується поступовою появою неформальних об'єднань і художніх просторів, одним із яких була галерея-лабораторія SOSka, в якій згодом сформувалася однойменна група художників. Галерея створена як художній простір, розташований у самозахопленому одноповерховому будинку в Харкові. Вона функціонувала як виставковий простір, експериментальна лабораторія та комунікаційний центр. За словами художників та художниць групи SOSka (Микола Рідний, Анна Кривенцова, Белла Логачова, Олена Полященко та Сергій Попов), місією галереї було створення місцевого молодого мистецького співтовариства в умовах фактичної відсутності інституційної підтримки. Впливовим мистецьким явищем у Харкові була Харківська школа фотографії на чолі із Борисом Михайловичем, Сергієм Братковим, Сергієм Солонським, Євгеном Павловичем та ін., що культивувала критичну позицію. Саме її і підхопили, спровоковані соціокультурним контекстом, молоді художники.

Першою публічною акцією колективу стала серія акцій «Вони» 2006 року напередодні парламентських виборів. Художники групи SOSka вийшли на вулиці Харкова та Києва, зображуючи «бомжів», які просять милостиню в масках з портретами головних українських політичних лідерів: президента, прем'єр-міністра і лідера опозиції. Процес випрошування грошей у перехожих є прямою метафорою методу завоювання голосів виборців шляхом перенасичення політичною агітацією ЗМІ. Тоді ж були проведені акції «Бартер», «Лежи та чекай», «Be happy», «Українська готика» Миколи Рідного, що були присвячені проблемам геополітики, ху-

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

дожньому ринку України та пошуку «нового героя» в середовищі молодіжних субкультур.

Провокативні акції-жести художників стали методом, що дозволив виявити найбільш реакційні зміни соціуму й актуалізували питання про місце і функції художника в сучасному українському контексті та місце сучасного мистецтва зокрема. Обираючи акціонізм як творчий метод, художники та художниці найбільш точно виразили хворобливість українського суспільства та мистецької галузі того часу.

Секція 3. Класичне і сучасне мистецтво Заходу та Сходу

Голова: професор, зав. кафедри ТІМ НАОМА Ольга Андріївна Лагутенко, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА Наталія Віталіївна Дмитренко

Адамова Ірина, магістрантка кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О. А. Лагутенко)

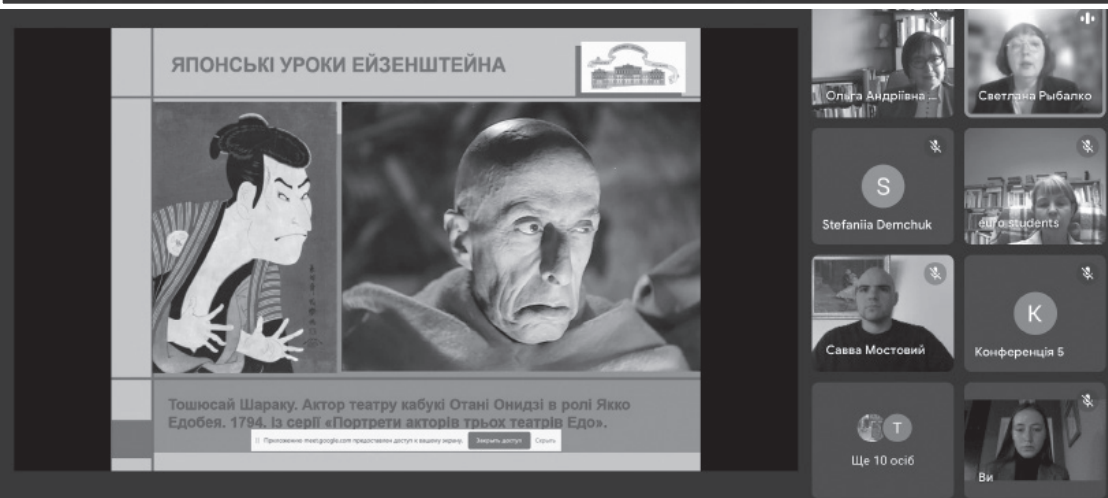
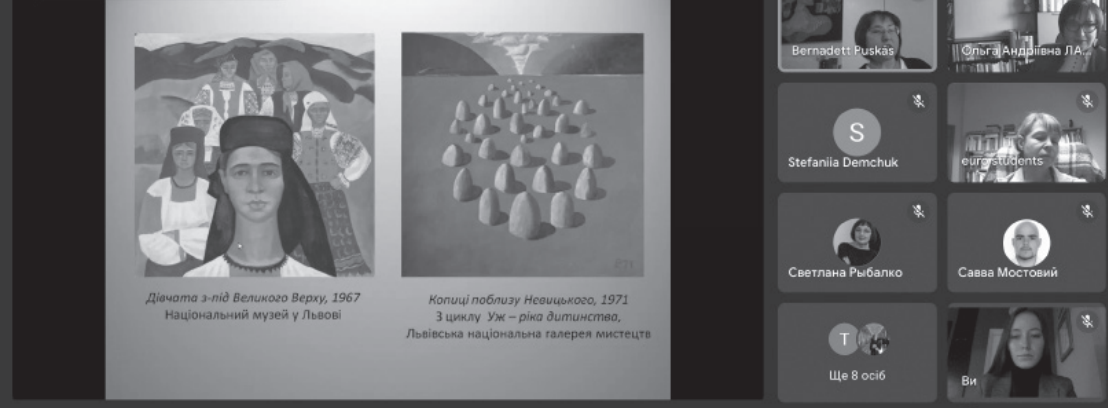
«Моління про чашу» Михайла Врубеля як вияв духовної кризи художника

Ключові слова: символізм, М.Врубель, київський період, Ісус Христос, Ніч у Гетсиманському саду.

Творчість М. Врубеля являє собою влучне відображення бентежного духу переломної епохи кін. ХІХ–поч. ХХ ст. Київський період творчості став відправною точкою для світоглядної метаморфози художника. У роботах цього періоду енергія та натиск поєднуються із символічною недовдоволеністю та хворобливою чуттєвістю.

Розписуючи київські церкви, разом з образом Христа М. Врубель одночасно звертається до образу Демона, який не залишав його впродовж усього життя. Це не могло не позначитись на творчому методі художника. Перенесення вироблених ним при створенні сакральних зображень художніх прийомів на світську тему було абсолютно логічним і природним для М. Врубеля, і свідчить про спрямування його пошуків. Водночас трактування митцем канонічних сюжетів суперечило православному іконографічному канону, що призвело до його відсторонення від омріяного розпису Володимирського собору. Цей трагічний епізод разом з нерозділеним коханням до Емілії Прахової – дружини професора Адріана Прахова – став ключовим у деструкції світоглядних орієнтирів художника.

Яскравим зразком онтогенезу духовної кризи художника стала картина «Моління про чашу» (1887), яка зберігається у фонді Національного музею «Київська картинна галерея». На прикладі вибраної роботи розглянуто процес творення інших двох варіантів на ту ж тематику («Христос у Гетсиманському саду» та знищене «Моління про чашу») та вперше реалізовано детальний мистецтвознавчий аналіз. У результаті дослідження виявлено вплив творчості М. Ге як на стилістично-колірний принцип побудови робіт М.О. Врубеля, так і на перетворення образу Христа в Демона.



Незважаючи на добре вивчену творчу спадщину М. Врубеля, зміна творчого метода в київський період творчості художника потребує більш ґрунтовного опрацювання.



Андрущенко Наталія, старший науковий співробітник Одеського муніципального музею особистих колекцій ім. О. В. Блещунова

Китайська картина із зображенням Дракона Лун (центральна частина сувою) із зібрання ОММОК ім. О. В. Блещунова

Ключові слова: Китай, сувій, Дракон, Блещунов, відбиток друку.

Монохромний живопис із зображенням Дракона, що ширяє у хмарах, написаний на рисовому папері сюаньжі і наклеєний на більш щільну основу – це «живописний середник» ху-асінь. Обрамлений шовковими полями золотистого кольору, він поміщався в центральну частину вертикального сувою такого ж прямокутного формату. При оформленні сувої були свої особливості: верхнє поле прийнято робити більше, ніж нижнє. Поле зверху над живописом – це «небесна глава» тянь, під «живописним середником» – «земна глава» дито. Вони надавали сувою космологічну семантику і робили його відтворенням тричленної вертикально орієнтованої моделі світу Небо – Людина – Земля. На жаль, у нашому випадку сувій загублений.

При оформленні сувою використовували желатиновий клей, який вварювався з бичачої шкіри, що надавало пружну пластичність полотну і дозволяло згортати його в згорток. На середнику ху-асінь із музейної колекції зображено Дракон Лун із сильно вигнутим лускатим зміїним тілом. На голові у нього роги і довгий нарїст у вигляді священної гори Бошань, що зв'язує Небо та Землю. Очі витрішкуваті, як у краба, над ними брови або грива, розчесана на проділ. Широкий ніс, з боків якого ростуть довгі шнуроподібні вуса. Від підборіддя звисає вниз гострими клинами борода. З відкритої пащі виходить подих у вигляді спадаючого потоку. За китайською міфологією, Дракон – володар водної стихії – за велінням неба обдаровує людей необхідною для посівів вологою, посилаючи на землю дощі та грози. В ієрархії китайських божеств він посідає третє місце після Неба та Землі, уособлюючи чоловічу сутність елемента ЯН, що зливається з жіночою стихією ІНЬ. Оскільки ЯН - ВОГОНЬ, а ІНЬ - ВОДА, то дракон завжди зображувався хмарами, що летять або плвли серед хвиль. У центрі верхньої частини роботи прямо на живописному полі поставлено

червону печатку з ієрогліфами, по краях якої вертикально віддзеркалені зображення двох священних тварин. Печатка авторська або колекціонерська (не прочитана) виконаний у рельєфі (червоний напис по білому тлу), він ототожнюється з активністю червоного кольору і є чоловічим, активним (ЯН). У китайському мистецтві червоний відбиток печатки – це не лише підпис чи знак, а й предмет естетичного споглядання.

За стилем картина близька роботам китайського майстра Чен Ронга (Чень Жуна) XIII ст., який уникав зображати своїх драконів повністю, воліючи зберігати їхню таємницю, частково приховуючи тулуб туманом і хмарами. Чен Ронг мав багато послідовників, можливо, це пізніша робота одного з них.



Белічко Наталія, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА

Втрачені твори В. Орловського з Національного музею «Київська картинна галерея»

Ключові слова: Київська картинна галерея, Володимир Орловський, живопис, плер, барбізонці.

Володимир Донатович Орловський народився в Україні 1842 р. в селі Опачичі (нині – Київська обл., Чорнобильський р-н), в сім'ї поміщика, поляка за походженням. Дитинство та юність художник провів в Україні. З 1861 р. навчався у Петербурзькій академії мистецтв, а у 1869-1872 рр., як її пенсіонер, здійснив закордонну подорож до Німеччини, Франції, Швейцарії, Італії. Після повернення обійняв посаду професора та керівника пейзажного класу Академії. В 1886 р. повернувся до Києва, де плідно працював до самої смерті у 1914 р.

Визнаний художник-академіст, в останній київський період творчості демонструє звернення до плерного живопису, втілюючи у своїх роботах враження від мистецтва барбізонців, набуті ще під час пенсіонерської поїздки. У картинах митця наочно виявлено пошук характерних нюансів природного освітлення в різні пори року, колір відіграє домінуючу роль над рисунком. В той же час, його полотнам притаманні й реалістичні тенденції, особливо у творах української тематики. В. Орловський відноситься до плеяди художників, які в кінці XIX ст. формували національну школу українського пейзажного живопису, засвідчуючи високу майстерність на рівні здобутків європейських пейзажистів.

Після переїзду до Києва (1886) митець продовжував активне творче життя – брав участь в академічних виставках у Києві, Петербурзі, Москві, у

міжнародній виставці в Берліні. Його твори експонувались на благодійних виставках, багато з них розкупувалось приватними колекціонерами.

На сьогодні, в українських музеях експонується близько сорока полотно художника. На жаль, значна кількість робіт В. Орловського з Національного музею «Київська картинна галерея» була втрачена під час Другої світової війни. Це двадцять дев'ять робіт, які можливо зберіглись до нашого часу. Отримати певне уявлення та ідентифікувати його роботи можна за фотознімками, що зберіглись у фондах музею, що потребує окремого ґрунтовного дослідження.



Василишина Наталія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. Л. О. Лисенко)

Образ гетьмана Мазепи в художній літературі та живопису доби романтизму

Ключові слова: гетьман Мазепа, літературний сюжет, французький романтизм, живописець-романтик, Т. Жеріко, Е. Делакруа.

Мистецтво XIX ст. займає особливе місце в історії європейської культури. Саме в цей період формується новий напрямок – романтизм. Живопис все більше зближується з літературою, адже романтизм передбачає синтез усіх мистецтв. Французький романтизм став своєрідним явищем в загальноєвропейському контексті цього напрямку.

Іван Степанович Мазепа (1639–1709) – одна з найзагадковіших і найдраматичніших постатей в історії України, навколо якої виникають та точаться дискусії уже понад три століття. Першим європейського читача знайомить з Мазепою Вольтер. У відомій «Історії Карла XII, короля Швеції» автор описує захоплену легендарну історію, в якій український гетьман виступає у ролі покараного героя-коханця. Легенда про Мазепу привертала увагу багатьох митців. Прекрасний закоханий герой, страждаючий та самотній, який знаходиться на крок від загибелі. Саме таким побачив його Е. Делакруа («Паж Мазепа», 1821–1824) та інші художники романтичної епохи: Т. Жеріко («Паж Мазепа», 1824), О. Верне («Мазепа, оточений кіннями», 1825, та «Вовки у погоні за Мазепою», 1826), Л. Буланже («Покарання Мазепи», 1826, та «Смерть Мазепи», 1826), Т. Шассеріо («Дівчина-козачка знаходить непритомного Мазепу на мертвому коні», 1851). Для художників головним джерелом натхнення стала, насамперед, поема Байрона – головного романтика століття.

Поему «Мазепа» Байрон написав у 1818 р. під час перебування в Італії. Мазепа полонив уяву поета-романтика, адже він якнайкраще підходив на

роль романтичного героя. Його бунтарський дух, сміливість, здатність віддати життя заради кохання – ці риси яскраво втілилися в справжньому герої байронічного типу. Теодор Жеріко присвятив байронівському сюжету декілька робіт. Картина Т. Жеріко «Мазепа» датується 1821–1822 рр. Серед інших робіт вона виділяється своєю оригінальністю, неповторним стилем. Художник створює також літографію «Мазепа» (1823), разом з Е. Ламі. В цій роботі художник синтезує свої надбання, масштабність цього твору вражаюча. Трагічний збіг – у 1824 р. помирають поет і художник, Жеріко і Байрон. Тему Мазепи саме в цьому (1824) році продовжує найближчий друг та наступник Жеріко, молодий романтик Ежен Делакруа.

Митець-романтик часто знаходить нові образи в літературних творах, наділяючи героїв власними ідеями та відповідним світобаченням. В особі українського гетьмана Мазепи романтики вбачали певний ідеал, який з реальної історичної постаті перетворюється на привабливий для втілення образ, існуючий поза часом і простором. Різні виражальні засоби, притаманні кожному з видів мистецтв, по-різному розкривають образ Мазепи.



Горбачова Валерія, аспірантка кафедри ТІМ Харківської державної академії дизайну та мистецтв (наук. керів. Л. Д. Соколюк)

Індійський живопис в контексті європейської академічної школи

Ключові слова: індійське мистецтво, Раві Варма, Бенгальське Відродження, індійський класицизм.

Раві Варма – найбільш відомий індійський митець кін. XIX ст. З позицій сучасного сприйняття його роботи є однією зі складових індійської поп-культури. В роки популярності Раві Варму називали великим художником сучасної Індії, про що активно писали в періодиці того часу. Однак вже з др. пол. XX ст. художній спадок Раві Варми почав оцінюватись різними критиками як достатньо посереднє мистецтво.

Серед рис, що характеризують роботи митця, надмірна сентиментальність, театральність, відтворення зовнішньої схожості, подібно до фотографії, ліричність. В залежності від хронологічних періодів його творчості ці елементи сприймаються як позитивні, або навпаки як докір щодо особливостей його художньої мови. Вважалося, що Раві Варма – перший індійський художник, якому вдалося найбільше наблизитись до європейської академічної школи живопису.

Мистецтво Варми можна назвати типовим взірцем живопису вікторіанської епохи – це сплав реалізму з мистецтвом прерафаелітів, що влучно

відображає час. Ефектні полотна митця мали свій вплив на піонерів індійського кіно Дадасахеба Пхальке та Бабурео Пейнтера, так само як вікторіанське мистецтво надихало голлівудського режисера Д.В. Грифіта.

Портрети Раві Варми виказують спробу відтворити на полотні духовну складову людей, що також наближає його до засад романтичного стилю. Через портретну схожість, а не ідеалізоване уявлення, властиве індійській мініатюрі, митець звертає увагу на піднесеність і схвильовану патетику. Не менше уваги приділяє він відтворенню традиційних сюжетів з індійських епосів. Вони стають ілюстраціями до окремих міфів та легенд з «Махабхарати» і «Рамаяни», що містять алегоричний підтекст.

Раві Варма, зображуючи Радху, Крішну чи Сарасвату, обов'язково розміщує їх серед індійських джунглів або у сільській місцевості, вводить пейзаж. Тепер боги не ефемерні створіння, які лише мають людську подобу. Таким чином, митець звертається до створення ілюзії реальності, що є одним з ключових понять індійського живопису з давніх часів. Форми та колір обираються як допоміжні засоби для вираження не навколишнього світу, а його духовної сторони.

Олійний живопис, якому віддає перевагу митець, також вносить свої корективи, які будують нове сприйняття живописного твору. Пейзаж, який вводить у своїх роботах Раві Варма, дає змогу знівелювати ефекти площинності від невід'ємних традиційних декоративних мотивів. Образи природи завжди більш контрастні по відношенню до самої фігури.

Кожен твір набуває художньої єдності, яка пов'язує фантазію та дійсність, мистецький підхід і традиції. На перше місце виступає значущість окремого твору мистецтва, а не його контекстна роль, що й буде кроком наближення до незалежності індійського мистецтва від будь-яких сторонніх чинників.



Давиденко Катерина, аспірантка кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА (наук. керів. О. А. Трошкіна)

Пам'ятки промислової архітектури як твори мистецтва в міському середовищі

Ключові слова: ревіталізація, промислова архітектура, міські домінанти.

Проекти ревіталізації промислових будівель та споруд є невід'ємною складовою містобудівного розвитку. Ці об'єкти відрізняються від рядової забудови та можуть розглядатися як значні композиційні акценти міста. Важливим етапом їхнього дослідження є виявлення ціннісних ха-

рактеристик об'єкта та визначення його потенціалу, нового функціонального призначення.

При ревіталізації об'єкт може зберегти своє функційне (промислове) призначення повністю, частково, або ж воно може бути змінено повністю. Розглядаючи промислові території використовують комплексний підхід, внаслідок чого виявляються цінні об'єкти – пам'ятки промислової архітектури та розглядаються сценарії їх подальшого використання та сприйняття в новому контексті. Кількість реалізованих проектів реструктуризації територій промислових об'єктів у містах України значно менша, ніж за кордоном, але перспективність їхнього розвитку передбачена та засвідчена документами про стратегічний розвиток міст, що зафіксовано генеральними планами міст.

Локальний рівень ревіталізації розглядає збереження окремих домінантних споруд у комплексі як пам'яток мистецтва. Такі об'єкти мають архітектурну виразність, зазвичай це окремі споруди: водонапірні та оглядові башти, силоси, цехи, які постають в якості твору мистецтва в структурі району, міста. Окрім естетичної та культурної цінності, нові об'єкти можуть мати різноманітне функційне призначення – музей, виставковий простір, коворкінг, інтерактивний майданчик тощо.

Збереження первісного вигляду об'єкту та характерних ознак у комплексі дозволяє зберегти «дух місця», кожна з пам'яток втілює у собі прояв минулого. Можливість взаємодії людини з її історичним надбанням підвищує значимість оновленого середовища, збільшує цінність території для відвідувачів.

Розгляд об'єктів промислової архітектури як пам'яток матеріальної культури та їхня охорона є однією із сучасних містобудівних задач. Це покращує саме середовище міста та впливає на сприйняття людиною споруд промислової епохи, як творів образотворчого мистецтва, як найвищий показник майстерності.



Данченко Микола, старший викладач КДАДПМід ім. М. Бойчука

«Поцілунок Юди» Джотто або про метод інерційності погляду

Ключові слова: Джотто, Поцілунок Юди, погляд Христа, інерційність.

Цей матеріал виник з потреби осмислення та систематизації як практичного так і теоретичного досвіду автора, а також необхідності поглибленого обґрунтування окремих теоретичних положень теми «Точка, лінія» курсу основ композиції, що викладається студентам кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва КДАДПМід ім. М. Бойчука.

Є твори, що стали своєрідним викликом та загадкою для наступних поколінь художників та шанувальників мистецтва. Одним з таких творів є фреска Джотто «Поцілунок Юди», а точніше загадковий ефект пронизливості «рентгенівського» погляду Христа, який глядач не лише бачить і розуміє, але відчуває буквально фізично. Величезна література, присвячена дослідженню творчості великого італійця, дуже детально описує психологічні особливості цього твору, але не дає відповіді на просте запитання, що, насамперед, цікавить практичних художників: а за рахунок чого це працює?

Оскільки теоретичні висновки автор будує на ґрунті практичного досвіду, він стверджує, що ефект погляду Христа є проявом застосування особливого візуального механізму, який можна назвати методом інерційності погляду. Цей механізм, на думку автора, надає змогу створювати та забезпечувати функціонування динамічного «енергетичного каркасу» накладеного на зображення, який в свою чергу надає можливість створення специфічних емоційних ефектів різного характеру, регулювання сили дії емоційних ефектів, що створюються як за допомогою традиційних засобів виразності, так і власних, а також може працювати автономно, як «паралельна емоційно-психологічна реальність» в межах твору.

Обґрунтування зазначених вище тверджень буде подано в спеціальній частині доповіді, де будуть наведені визначення термінів та додатковий матеріал, необхідний для розв'язання поставленої проблеми. Будуть розглянуті такі питання:

1. характер механізму дії методу інерційності погляду;
2. на ґрунті яких чинників працює;
3. як запускається механізм інерційності погляду;
4. засоби регулювання сили очікуваних ефектів;
5. перспективи застосування методу в художній практиці.

Секрет фрески «Поцілунок Юди» простий як все геніальне. Ефект пронизливого погляду Христа завдячує своєю появою роботі швидкісної прихованої лінії, що починається на нижній лівій палиці (ділянка розгону погляду), проходить через очі центральних персонажів і підхоплюється на кінчику вказівного пальця фарисея у правій частині композиції.

Унікальність Джотто полягає в тому, що він не тільки зрозумів принцип дії методу інерційності погляду та оцінив потенціал закладених у ньому можливостей, але й свідомо застосовував цей візуальний механізм в поєднанні з традиційними засобами виразності для вирішення художніх завдань різного характеру.



Демчук Стефанія, асистентка кафедри історії мистецтв КНУ ім. Тараса Шевченка

Благочестя Премонстрантів та новації Антверпенських маньєристів: іконографія Ділігемського вітваря (1530-ті рр.)

Ключові слова: Ділігемський вітвар, іконографія, Орден Премонстрантів, Антверпенський маньєризм.

Мистецтво Антверпенських маньєристів не часто стає предметом іконографічних чи іконологічних студій. Масова продукція, результат діяльності численних майстерень, вироблена на «відкритий» ринок і лише зрідка «модифікована» під бажання замовника стимулювала наукові дослідження у руслі технічної історії мистецтв.

При цьому на маргіналіях досліджень залишається змістовий аспект картин, особливо актуальний для нечисленних масштабних творів, виготовлених на індивідуальне замовлення. Таким є «Ділігемський вітвар» (1530-ті рр.), триптих, де на кожній стулці зображена одна з ключових подій життя Св. Марії Магдалини: воскресіння Лазаря, її брата (ліва стулка), бенкет у Симона-фарисея (центральна стулка) та Вознесіння Марії Магдалини (права стулка). Під сценою вознесіння святої ми бачимо коліно уклінного донатора – каноніка Ділігемського абатства. Авторство триптиха залишається предметом дискусій: атрибуція Майстру 1518 р., зроблена Максом Фрідлендером, у 1966 р. була уточнена Жоржем Марльє, який пов'язав особистість анонімного автора з постаттю Яна Мертенса ван Дорніке (приблизні роки життя 1470 – 1530-ті).

Щодо постаті замовника триптиха, то ним, скоріш за все, є Жан де Тойгеле (Jean de Teugele), канонік Ділігемського абатства або його попередник Корнель ван дер Гус. Щодо датування, то тут постать донатора, ким би він не був, допомагає: митра, яка стоїть поряд із генуфлєкторієм абата, вказує, що триптих був закінчений не раніш 1532 р., коли Папа Климент VII дарував настоятелям Ділігему особливі прерогативи, pontificalia, серед яких було право ношення єпископської митри та патериці. Вірогідно, замовлення вітваря для головної церкви стало частиною реноваційної діяльності де Тойгеле у абатстві: він також ініціював відновлення дортуарів для кліриків та клуатру, які лежали у руїнах. Як ми далі будемо аргументувати, сама іконографія триптиху також вказує на де Тойгеле як замовника вітваря.

Іконографія Ділігемського триптиху, на нашу думку, заслуговує на значно пильніший розгляд: центральна стулка із бенкетом у домі Симона-фарисея і композиційно, і у деталях значно відрізняється від інших відомих нам прикладів утілення цього сюжету кін. XV – пер. трет. XVI ст. Ці

іконографічні девіації не були випадковими, але відповідали певній художній програмі, тісно пов'язаній із особистістю замовника та особливостями благочестя Ордену Премонстрантів, до якого він належав.



Денисюк Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА

Колекція творів польських художників XVIII – початку ХХ століття у збірці Тернопільського обласного художнього музею

Ключові слова: колекція творів, польські художники, Тернопільський обласний художній музей, живописні полотна, парадний портрет.

У Тернопільському обласному художньому музеї (музейний заклад засновано 1991 р. на базі колишньої Картинної галереї) зберігаються надзвичайно цікаві живописні та графічні твори польських митців XVIII – поч. ХХ ст., більшість з яких складають основу його експозиції західноєвропейського мистецтва, є малознаними мистецтвознавчому загалу та відповідно мало дослідженими. Цим визначається очевидна актуальність дослідження.

Музейна збірка польського мистецтва означеного періоду була сформована з творів, що надійшли 1991 р. з фондів Тернопільського краєзнавчого музею куди вони, у свою чергу, потрапили з націоналізованих у 1939–1944 рр. замкових маєтків польської шляхти. Це, передусім, живописні полотна з Поморянського замку (с. Поморяни, Золочівського р-ну, Львівської обл.), останній власник якого – дипломат Єжи Потоцький (1889–1961), відремонтував твердиню після руйнувань Першої світової війни та регулярно надсилав до замку меблі і твори мистецтва, головним чином – польський живопис. До музею потрапили також твори із замку фортеці в с. Кудринця (сьогодні – Чортківський р-н, Тернопільської обл.) – чудова колекція картин магнатів Козібродських; колекція картин, меблів, порцеляни баронеси Стелли фон Турнау (фон Добчіце) з палацу в м. Заліщиках (Тернопільська обл.) тощо.

Серед найбільш знакових, відомих творів художників польської малярської школи в колекції музею представлені «Співачка» (1896) Ю. Меґоффера, «Повернення з полювання на ведмеда» (1891) Юліана Фалата та картина за мотивами давньоримської міфології «Весталка» (поч. ХІХ ст.) Франца Лампі. Серед олійних полотен заслуговують на увагу мистецтвознавців твори польських майстрів початку ХХ ст. – «Портрет моло-

дої жінки» (1920-ті рр.) К. Буковської, «Повстанець» (1938) Єжи Коссака, «Шукач перлів» (1930) Г. Вигживальського, «На жнивах» (1924) В. Щепаніка, «Сільський красвид» К. Ольпінського, акварель «Зустріч» (1939) Кароля Коссака. Та все ж більшість живописних творів, а це здебільшого парадні портрети XVIII-XIX ст., виконані невідомими авторами: «Портрет молодого чоловіка з бакенбардами» (поч. ХІХ ст.), «Портрет Станіслава Малаховського» (кін. ХVІІІ ст.), «Станіслав Лещинський – король Польщі» (поч. ХVІІІ ст.), «Портрет Миколая Потоцького» (ХVІІІ ст.), «Портрет Яна Гаєвського» (поч. ХІХ ст.), «Портрет молодого чоловіка в обладунках» (ХVІІІ ст.), «Портрет лікаря Лозарда» та «Портрет дружини лікаря Лозарда» (обидва 1847) та інші.

Отже, значна частина колекції польського мистецтва цього музею – полотна невідомих авторів, які потребують фахової експертизи, і, відповідно, можуть і мають стати предметом зацікавлення не тільки експертів, але і дослідників-мистецтвознавців.



Деточка Ольга, аспірантка Інституту мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка (наук. керів. О. В. Школьна)

Зв'язок традиції формотворення срібла і тонкої кераміки Англії

Ключові слова: тонка кераміка, фарфор, срібло, Англія

Відомо, період ХVІІ–ХVІІІ ст. для провідних художніх осередків Європи позначений зверненням до форм і оздоблення виробів Піднебесної. Проте, якщо проаналізувати твори Англії, зокрема середини ХVІІІ ст., то можна встановити, що крім наслідування азійських взірців фарфору у формотворенні та декоруванні, існували й інші першоджерела. Так, вагоме значення для ранньої тонкої кераміки Туманного Альбіону мало вітчизняне столове срібло.

Безперечно, значну роль для трансформацій форм згаданого металу у тонкій кераміці відіграла діяльність англійського майстра срібних справ, а згодом провідного кераміста Челсі – Ніколаса Спрімонта. Останній був відомим дизайнером посуду, зокрема тарілок, соусників, сільничок і різноманітних підставок.

У цьому сенсі найвідомішим зразком за мотивам срібла англійця є ранній датований фарфоровий глечик англійського виробництва 1745 р., із рельєфним декоруванням. Згодом, срібні соусники, створенні у період 1747–1748 рр. Н. Спрімонтом, знайшли своє втілення у фарфорових формах славнозвісного Челсі, а з часом відповідно і Дербі. Яскравими

прикладом можуть слугувати сільнички, які цілковито повторюють морський мотив свого прототипу, загальні силуети форми, характерне декорування та навіть розмір.

Крім, згаданого виробництва, такі підприємства, як Вурстер і Боу також мали серед тонкокерамічної продукції зразки, які б апелювали до робіт Н. Спрімонта. У межах асортименту окреслених мануфактур подібним оформленням виокремлюються десертні сервізи та соусники.

Елементи наслідування та творчої інтерпретації срібла у Вурстері яскраво простежуються у продукції 1750-х–1760-х рр., зокрема у соусниках і ємностях для вершків. Характерними рисами яких було використання срібних форм, як основи і залучення притаманних останнім рис оздоблення: різноманітні рельєфні прикраси, нетипові ручки. При цьому розпис відрізнявся наслідуванням шинуазрі – характерні композиції і їх виконання у межах кобальтової кольорової палітри.

Таким чином, можна зазначити, що формотворчі засади тонкої кераміки Англії середини XVIII ст. базувалися на формотворчих засадах срібла попередньої доби Туманного Альбіону. Серед мануфактур, що зверталися до напрацювань художнього металу, були Челсі, Боу та Вурстер. При цьому вагоме значення для залучення срібних виробів для наслідування відіграв британець Н. Спрімонт.

Трансформації творів останнього найсильніше відобразилися у формах тарілок, соусників, сільничок і підставок. При цьому, слід згадати, що твори фарфору-фаянсу деяких підприємств Англії відрізнялися й синтезуванням рис срібла у формотворенні та наслідуванням східних зразків оздоблення. Вище окреслене значно вирізняло тонку кераміку Туманного Альбіону з-поміж інших виробництв європейських країн.



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

«Таємна вечеря» в декоративно-прикладному мистецтві Візантії на прикладі дискаса з колекції Лувру

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, іконографія, сюжет «Таємна вечеря», Візантійська імперія.

Досліджуючи іконографію сюжету «Таємна вечеря» в різних видах мистецтва, стає очевидним, що саме твори декоративно-прикладного мистецтва із зображенням цього сюжету за кількістю є найбільш рідкісними.

Пропонується розглянути твори, як візантійської спадщини, так і виключні зразки, які були виготовлені на територіях Західної Європи для подальшого співставлення та порівняння іконографії.

Одним із найбільш ранніх творів є фрагмент ікони, виготовленої в V ст. зі слонової кістки, який зберігається в скарбниці міланського кафедрального собору. Рідкісною в даному випадку є використана іконографія, в якій розміщено всього 4 фігури за столом під час трапези.

Цікавим прикладом є зворотна сторона ікони Богоматері Фрайзингської, на якій зображено три сюжети: «Таємна вечеря», «Явлення жонам мироносицям» та «Воскресіння». Твір так само виконано в техніці різьблення по слонової кістці.

На антепендіумі XI ст. вітаря кафедрального собору в м. Салерно (Італія) зображено об'єднання двох послідовних сюжетів в одній площині – «Омовіння ніг апостолам» та «Таємна вечеря».

Дискос кін. IX–поч. X ст., виконаний в техніці тиснення та перегородчастої емалі з колекції Лувру відображає використання іконографії ранніх творів візантійської імперії, яку продовжували брати за взірць аж до кінця XIII ст. та надихалися нею у створенні вірменської мініатюри при художньому оздобленні Євангелій.

В Німеччині, у Нижньому Рейні в X ст. було виконано скриньку зі слонової кістки з бронзою, золоченням та оздоблено сценами з циклу «Страсті».

Переносний релікварій так само німецького походження, виконаний в XI ст. є не менш цікавим для порівняння творів із однаковим сюжетом.

Пластика датована XII ст. із слонової кістки з колекції музею Уолтерса в Балтіморі (США) свідчить про тяжіння до використання ранньої візантійської іконографії.

Вітар Вердуна, виконаний близько 1181 р. вказує на використання вже сформованої класичної іконографії сюжету.

Проторенесансний релікварій з колекції НММБВХ, виконаний на замовлення францисканського ордену, відображає активне використання художніх прийомів, завдяки яким майстри виділяли фігуру Іуди поміж інших учнів Христа під час проведення таїнства.



Калініченко Олександра, наукова співробітниця відділу «Музей європейського мистецтва XIX–XXI ст.» Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького

Інспірації творами Едгара Аллана По у графіці Франтішека Кобліги як представника символізму зі збірки ЛНГМ імені Б. Г. Возницького

Ключові слова: Едгар Аллан По, Франтішек Кобліга, символізм, графіка.
Творчість американського письменника Едгара Аллана По надихала не одного художника і графіка. Особливої популярності творчість цього письменника набула в епоху Символізму, представникам якого були близькими його настрої і світогляд. Зокрема, в цьому дослідженні йтиметься про інспірації творчістю Едгара Аллана По чеським графіком Франтішеком Коблігою (1877 – 1962), який вважається представником другої хвилі символізму в Чехії.

У збірці Львівської національної галереї мистецтв ім. Б.Г. Возницького знаходиться колекція робіт цього митця – 77 графічних аркуша, виконаних у різній техніці. З них 12 літографій інспіровані творчістю Е.-А. По, про що свідчать написи олівцем (не завжди чіткі) внизу аркушів чеською мовою з назвами творів. При перекладі на українську було встановлено, що це такі твори – «Повість скелястих гір», «Розмова Ейроса і Харміони», «Побачення» та ін. Серія літографій, натхненна творчістю Е.-А. По, була створена чеським графіком вже у 1950-х рр.

Франтішек Кобліга навчався живопису у Празі в Академії мистецтв, проте мистецтвом графіки оволодів самотужки. Став відомий як співзасновник мистецької групи «Сурсум» (1910 – 1912). Діяльність цього об'єднання була позначена впливами символізму, захопленням містикою та окультизмом.

Оділон Редон – улюблений художник і графік Ф. Кобліги, творчість і світогляд якого, очевидно, дали поштовх митцеві до оволодіння технікою літографії і захоплення творами Е.-А. По. Чеський графік прямо не ілюстрував твори американського романтика, а намагався відтворити атмосферу, якою просякнуті твори автора. Манера зображення перегукується з творами О. Редона, О. Бердслея, Г. Кларка та інших митців, тим не менше Ф. Кобліга зумів створити свій власний і впізнаваний стиль.

Однак, якщо проаналізувати в цілому його творчість, зокрема із збірки Галереї мистецтв, то в різних серіях автор використовує різні технічні прийоми і стилістичні манери. Наприклад, серія «Метелики» або декоративні зображення квітів виконані в техніці деревориту, причому метелики відтворені надзвичайно скрупульозно і реалістично, квіти – більш декоративно (ймовірно, зображення були призначені для оформлення книжок).

Що ж до серії, створеної під впливом творів Е.-А. По, то всі роботи виконані в техніці літографії. Одним із основних мотивів цієї серії є мотив безлюдного міста і моря. У роботі «Побачення» зображений краєвид Венеції з самотньою жіночою фігурою, яка наче розчиняється в повітрі. Вся сцена набуває ефемерності й фантастичності. Реальний краєвид Венеції перетворюється на якесь невідоме місто в тумані, створене уявою митця. По-іншому зображає місто графік у творі «Місто в морі», де постає краєвид з бурхливим морем і будинками, які нагадують скелі чи, навпаки, скелі, що нагадують будинки. Той самий прийом використовує у роботах «Тиша» і «Аннабель Лі». Ф. Кобліга часто звертався до зображення космосу. У творчості автора є серія під назвою «Космічні видіння». З нею перегукуються твори, інспіровані творчістю Е.-А. По з колекції ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького – «Дивовижна пригода Ганса Пфааля» і «Розмова Ейдоса і Харміони».

Загалом, Ф. Кобліга за допомогою образів Е.-А. По створив власний фантастичний світ. На його роботах постають міста і примарні краєвиди без ознак життя. Часом він вводив у свої твори загадкові неземні жіночі образи. Незважаючи на очевидні впливи європейських символістів стиль і манера Ф. Кобліги є індивідуальними і самобутніми. Його творчість є недооцінена сучасниками і потребує глибшого дослідження.



Каменецька Юлія, доктор філософії, старший викладач кафедри дизайну МАУП

Вплив нейромереж на розвиток молоді європейської графіки

Ключові слова: графіка, нейромережі, алгоритми графіки.

2000-ті роки відзначилися появою в арт-просторі нових інструментів - нейромереж, які все більше набирають популярність в нашій країні. Вони були створені для спрощення роботи концент-художників у сфері 2D, а також 3D графіки. Крім того, що художника звільнили від детального продумування образу персонажа чи оточення, технічний прогрес пішов далі. Ці процеси призвели до генерації готових образів, що вивело творчий пошук на новий рівень і майже зовсім усунуло персональні впровадження концепт-художника, як такого, з процесу роботи над великими проектами.

Алгоритми машинного навчання таким чином допомагають вирішувати як рутинні обчислювальні завдання, так і нетривіальні творчі завдання. А у комбінації з певним творчим підходом митця можна отримувати дуже цікаві результати. Нейромережі проникли не лише у сферу геймдеву, але і в книжкову ілюстрацію та дизайн-концепції.

Багато художників, працюючи з нейронними мережами, знаходять свої оригінальні рішення і свій відомий почерк, хоча в програмному забезпеченні для митців – Adobe Photoshop вже досить давно є інструменти, що прискорюють роботу — це домальовування фону за виділеним об'єктом, стилізація фотографій під певну графічну чи живописну техніку (олівець, олія тощо).

Нейромережі, про які йдеться, це Artbreeder, StyleGun від Nvidia, Toraz GigaPixel AI, AI Portraits, AutoDraw. Вони генерують людські обличчя з неповторними рисами, створюють оточення для об'єктів, виправляють помилки (ретуш) і створюють стильову обробку вже готових скетчів. Окрім того ці інструменти дають змогу методом вибору з декількох пропонуванних варіантів виокремити той, що підходить найбільше без особливого творчого пошуку в традиційному його значенні.

Безсумнівно можна говорити про те, що новітні технології захоплюють усі сфери життя – одна з яких це мистецтво, отже і в ньому відбуваються сучасні зміни та трансформації, які є даниною епохи.



Кашшай Олена, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету і. Б. Грінченка

Проблема ідентифікації українського мистецтва в європейському контексті ХХ-початку ХХІ ст.

Ключові слова: мистецтво Європи ХХ ст., українське мистецтво, лінії розвитку.

Українське мистецтво в світі має впізнаваний та виразний культурний слід. Його рух характеризується власною історією, важливими образотворчими відкриттями, які мають певний відголосок у європейському контексті. У його розвитку прослідковуються характерні образотворчі лінії. Одна з цих ліній міцно пов'язана із здобутками українських художників академічної школи у кінці ХІХ ст., друга – з розвитком модернізму та українського авангарду в першій третині ХХ ст. Синтез таких різноспрямованих, на перший погляд, явищ став платформою для формування самобутніх шляхів українського мистецтва у ХХ – ХХІ ст., що вирізняють його в європейському контексті.

Один полюс розвитку – пластична лінія, яку можна співвіднести з пошуками модерністів та авангардистів першої третини ХХ ст. Відмінність сучасного українського творчого процесу полягає у тому, що, на тлі розвитку в світі нових візуальних та ідейних концепцій, вітчизняні майстри досліджують відкриття європейського модернізму та авангардизму. В їхній творчості спостерігається увага до предметності, фактури, домінують плас-

тичні форми образотворення. Їм властива мальовничість, мелодійність, особливе значення надається кольору. Наприклад, учасники культового арт-утрупування «Живописний заповідник» (Т. Сільваші, О. Животков, М. Гейко, А. Криволап, М. Кривенко та ін.) виступили в кінці 1980-х рр. з програмою дослідження можливостей кольору, фактури та форми в просторі.

Інша лінія розвитку сучасного українського мистецтва рухається в бік ідейності за рахунок розширення змісту, що часто зашифровується в символічних образах чи розкриваються в структурно-колеристичних рішеннях. Витоки цього вектору розвитку відсилають до різних джерел, серед яких, зокрема, сильна українська академічна школа з її традиційною акцентуацією на міфологізації та символізмі. У радянські часи 1960 – 1970-х рр. означений вектор знайшов відголосок у творчості художників, які працювали в умовах тоталітарного контролю за творчим висловлюванням і намагалися поглибити ідейний та образотворчий ряд інтелектуальними та символічними надбудовами.

Наступний етап – художники української «Нової хвилі», що спиралися наприкінці 1980-х – поч. 1990-х рр. на постмодерністські естетичні та смислові засади. Його представники (А. Савадов, В. Цаголов, Г. Сенченко, О. Животков, Т. Сільваші, О. Ройтбурд, О. Тістол та ін.) будували ідеї творів на сукупності певних естетичних і філософських принципів, алогічності, експерименті, що розширювали межі пізнання, змінювали фокус сприйняття дійсності.

Рефлексії, цитування, часові перенесення історичних чи міфічних персонажів, пластичні аналогії – все це активно застосовується нині українськими митцями для поглиблення змісту.



Крупська Ангеліна, бакалавр кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.І. Овчаренко)

Іконопис Василя Тропініна

Ключові слова: Василь Тропінін, іконопис, Україна, Кукавка, Кукавський період.

Василь Тропінін – відомий художник-портретист першої пол. ХІХ ст., життя і творчість якого тісно пов'язана з Україною. Проте в друкованих джерелах майже не зустрічаються дослідження його іконописних творів. Вивчаючи полотна, що збереглися до нашого часу, можна дослідити особливості художньої мови майстра. Основним предметом дослідження є кукавський період творчості Василя Тропініна.

Дослідження можна умовно розділити на декілька частин, в них наведено короткі біографічні відомості про художника, розглянуто будівлю

Кукавської церкви, ретельно досліджено збережені до нашого часу іконописні полотна В.Тропініна з фондів Вінницького обласного художнього музею та Національного музею «Київська картинна галерея». Нажаль, не всі полотна Кукавського іконостасу збереглися до нашого часу. З різних джерел відомо, що робіт було близько десяти.

В дослідженні ретельно описані вісім іконописних робіт майстра, які можна віднести до кукавського періоду творчості. Проведено детальний аналіз вибору святих для зображень іконостасу Кукавської церкви.

Уважне вивчення іконописних творів майстра, що були разовим епізодом в творчості В.Тропініна, дозволить виявити вплив живопису релігійної тематики на інші жанри, в яких працював художник. У фаховій літературі фактично відсутні дослідження, пов'язані з вивченням ікон саме кукавського періоду в творчості В.Тропініна. Можливо зробити припущення щодо специфічного вибору святих для церковного іконостасу. Вірогідно, вибір здійснено графом Морковим і пов'язаний він з іменами покровителів членів графської родини. Важливим та перспективним видається дослідження саме українського кукавського періоду творчості художника для подальшого визначення впливу цього періоду на його творчість в цілому.

Досліджуючи та аналізуючи іконописний творчий доробок В.Тропініна, можна зробити висновок: іконопис митця кукавського періоду демонструє поєднання загальноєвропейських та національних тенденцій живопису.

В цих роботах художник нерідко звертається до наслідування стилістичних особливостей західноєвропейського мистецтва, водночас дотримується канонів, що притаманні для зображення святих.



Лагутенко Ольга, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ, професор кафедри ТІМ НАОМА

Графічний цикл «Книги бовванізму» Бруно Шульца

Ключові слова: графіка, міфологізація, містифікація, еротизм

Ювілей Бруно Шульца, письменника й художника, очікує нас у 2022 році. Тридцять років тому, в 1992, коли виповнилося 100 років від дня народження та 50 років після загибелі письменника, весь світ відзначив "Рік Бруно Шульца", проголошений ЮНЕСКО. У Польщі з приводу цієї події з'явилася величезна кількість публікацій у журналах, газетній періодиці, Державний музей літератури імені Адама Міцкевича у Варшаві показав усі відомі графічні твори Шульца та видав повний каталог виставки. В Києві виставка графічних робіт майстра відбулася у 2004 році в

НХМУ. В 2021 у Драгобичі авторський проєкт з включенням творів Бруно Шульца представив художник Микита Кадан.

Бруно Шульц народився 12 липня 1892 року в Драгобичі і майже все його життя пройшло в цьому, як він називав, "загомінку великих імперій", який входив за недовгі 50 років до Австро-Угорської імперії, Польщі, Радянського Союзу, а в день загибелі Шульца Драгобич належав німцям. Його батьківщиною був «край великих ересей» на прикордонні культур, мов, вірувань.

У 1910 році Бруно Шульц закінчив дрогобицьку гімназію імені Франца Йосипа, маючи особливі успіхи в малюванні та знанні польської мови. Далі переїжджає до Львова, де розпочинає навчання на архітектурному відділенні Львівського політехнічного інституту. Вторгнення історичних подій Першої світової війни, а потім і сімейні обставини змінили мрії та надії. У 1914 році Бруно Шульц залишає Львів, у 1915 помирає його батько, у 1917 сім'я переїжджає до Відня.

Шульц протягом декількох місяців відвідує заняття Віденської академії образотворчих мистецтв, а повернувшись із сім'єю до рідного Драгобича, він, звільнений від набору до австрійської армії, цілком присвячує себе художній діяльності. У 1918 році він стає членом групи поціновувачів мистецтв «Kalleia». У 1920 році працює над графічним циклом «Книга бовванізму», яка вийде раритетним бібліофільським виданням у 1920-1921 роках.

1922 року майстер бере участь у виставці малюнка у відомій та престижній варшавській галереї «Захента». У Варшаві Шульц пише на замовлення кілька живописних портретів. Цього ж року він бере участь у виставці Товариства любителів образотворчого мистецтва у Львові, з приводу чого у журналі «Хвиля» вийшла стаття Адольфа Бененштока, де відзначено надзвичайний графічний талант Бруно Шульца. 1923 року його роботи експонуються на «Виставці єврейських художників» у Вільнюсі.

Міфологізація поточного життя, містифікація дійсності втілювалася на сторінках шульцевої «поетичної прози», як її визначають літературознавці. Однак очевидно, що ця міфотворчість проявляла себе органічно і за допомогою мови графіки, через діалоги чорного та білого. В ілюстраціях Бруно Шульца до його книги «Санаторій під Клепсидрою» графічні роботи так само автобіографічні, як і розповіді.

Певною мірою автобіографічними є сюжети й переживання героя у графічній сюїті «Книга бовванізму». Ця серія робіт Бруно Шульца присвячена найбільш послідовному розкриттю еротичної тематики. Чоловіча зачарованість жіночої тілесністю, магічне безсилля перед владою жінки звучить у різних графічних творах "Книги бовванізму". Такою є відома в кількох варіантах композиція "Сусанна та старці", де і маленькі арапи, і сивобороді старці в екзотичних східних костюмах прийшли в пишні по-

кої, щоб вклонитися та помилуватися красою ніжного тіла Сусанни, яка лежить на ложі, не звертаючи жодної уваги на оточення. Героїня індефрентна, втомлена, самозакохана. Ці картини, зафіксовані у авторській графічній техніці cliché-verre, здаються як еротичними, так й ритуальними. Центральна постать усіх робіт серії – Жінка. Через неї проявляє себе тотальна жіночість, панівна, цілком свідомо своєї непереможної сили. Її моральний садизм у ставленні до чоловіка породжує мазохізм або це діє навпаки, у зворотній послідовності. Театр жорстокості чи нові береги духовно-тілесної насолоди – кожен вільний у виборі трактування. Бруно Шульц не моралізує, а констатує. Його твори є свідками реальності почуттів.

В кожній роботі він наділяє чоловіків своїм обличчям, переживає всі події беззастережно, з оголеним нервом та оголеним тілом. При тому він як автор розглядає себе відсторонено, наче глядач. Він створює містифікації, втілює, матеріалізує міражі, видіння, керує всіма механізмами цього дійства, але він сам – найтрагічніший герой, який зазнає справжнього страждання.



Лубинський Руслан, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. А. О. Пучков)

Експертиза картини «Святі Магдалина, Оділія і Клара» із колекції Львівської національної галереї ім. Б. Г. Возницького: проміжні спостереження

Ключові слова: експертиза, живопис, атрибуція, техніко-технологічні методи.

Картина «Святі Марія Магдалина, Оділія і Клара» (об'єкт Ж-507а) із колекції Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького, згідно з музейними даними атрибується колу Мартіна Шонгауера, однак ім'я автора дотепер невідоме. Таким чином, атрибуція твору залишається умовною та незавершеною. Беручи до уваги те, що відомості про попередні експертні роботи та їхні результати відсутні або ж знаходяться поза доступом для науки, атрибуція картини може підлягати ревізії. Техніко-технологічні методи дослідження та наявність у нашому розпорядженні результатів експертиз дозволяють наблизитися до розв'язання цієї задачі.

Експертиза об'єкту Ж-507а була здійснена нами в лютому 2021 р. за участі наукових співробітників реставраційного відділу ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького Інни Дмитрук, Юлії Островської та Олександри Волчак. Для експертизи за-

стосовувалися наступні методи: рентгенографія, інфрачервона рефлектографія, макрофотозйомка, мікрохімічне дослідження та стратиграфія.

При первісному зовнішньому огляді картини одразу звертаємо увагу, що фігура св. Магдалини (крайня ліворуч) ніби «вибивається з ряду» — на відміну від двох інших вона містить декор в одязі, в інкарнаті має менш виразні тіні. Макрофотознімки інкарнату виявляють натиск пензля сильніший, ніж в інкарнаті св. Одилії та Клари. Тут можна припустити також використання іншого, твердішого пензля. Спостерігається, що рухи пензля порівняно хаотичніші, також звертає на себе увагу відсутність пастозних мазків білила для підкреслення виразності білків очей і відсутність вій (на обличчях двох інших фігур макрофотознімки дозволяють розрізнити тонко прописані вій). Помітно меншою мірою використовувався темний пігмент для тіней. Рентгенограма картини виявила, що для прописування св. Магдалини була використана порівняно більша кількість білила (як в інкарнаті, так і в матеріалі), що люмінесціюють у рентгенівських променях. За сукупністю перелічених вище ознак робимо висновок, що розташована ліворуч фігура могла бути написана іншим художником, а отже твір має щонайменше двох авторів. Наші подальші наукові розробки стосуватимуться перевірки даних, щодо належності авторів зазначеного твору до кола Мартіна Шонгауера, а також за умови наявності необхідної інформації – висування гіпотези щодо встановлення імен (або ж імені) принаймні одного з художників.



Лю Фань, аспірант Харківської державної академії дизайну та мистецтв (наук. керів. М. М. Ковальова)

Творчість Чен Хесі в контексті розвитку сучасного пейзажного живопису Китаю

Ключові слова: китайський олійний живопис, пейзаж, Чен Хесі, новітні тенденції розвитку.

Синтез китайського національного живопису й абстрактного європейського експресіонізму є основною тенденцією розвитку сучасного пейзажного мистецтва Китаю. Це означає, що в пейзажному жанрі простежуються риси як китайської, так і західної манери живопису. Поєднання цих характерних особливостей демонструє творчість відомого митця – Чен Хесі. Художник народився у жовтні 1953 р. в Люяні, провінції Хунань у Китаї. Він закінчив факультет живопису олією Академії образотворчих мистецтв Гуанчжоу.

Картини нібито є плодом уяви художника, втіленням його внутрішнього світу і настрою. Митець прагне поєднати елементи з реального життя і вигадані образи, що доповнюють і прикрашають природні краєвиди. Викорис-

тання пасторальних мотивів збігається з національним менталітетом, спрямованим на проведення вільного дозвілля людей на природі. Намагаючись ідеалізувати простір, досягти романтичного настрою, художник використовує злегка приглушені пастельні тони, що плавно перетікають один в інший.

Тривалий час вивчаючи техніку олійного живопису, Чен Хесі розробив авторську методичку складу фарб і розчинників, що наповнюють його роботи неповторними фактурними ефектами живописного письма. Відомо, що він до фарб додає жирні мазі на основі вазеліну, і медичний спирт.

Чень Хесі узагальнює об'єкти у вишукані силуети, підкреслюючи і збагачуючи їх ритм різноманітними графічними елементами. Художник також прагне до поєднання природного й абстрактного кольору світла так, що фарби розподіляються ним в залежності від образного підтексту картини. Червоний і синій кольори часто відіграють головну роль в його роботах, проявляючись в якості колірних домінант. Основними образотворчими засобами в роботах митця можна назвати відсутність прямого освітлення, декоративність кольорового вирішення, площинність, стилізованість. Таким чином, художнику вдається поєднати образотворчі засоби модерністичного європейського мистецтва з традиціями китайського живопису тушшю.

Китайський пейзаж є яскравим і самобутнім явищем, що посідає важливе місце у сучасному мистецькому процесі. Новітні тенденції в сучасному пейзажі Китаю знаменують народження стильових інновацій в олійному живопису. В своїх творах Чен Хесі особливу увагу приділяє техніці художньої мови, досконало поєднуючи графічні і живописні методи.



**Малильо Максим, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. К. В. Чернявський)**

Каліграфія як окремий вид ісламського мистецтва

Ключові слова: іслам, каліграфія, Коран, сакральне мистецтво, релігія.

За віруваннями мусульман Коран – божественне одкровення, послане людям через пророка Мухаммада і, одночасно, перша арабська книга.

Вважається, що першими божественними словами, посланими Мухаммаду, були слова перших аятів сури: «Читай! В ім'я Господа твого, що створив, створив людину зі згустку. Читай, Господь твій – щедрий, що навчив каламу...» (Коран, 96:1–5).

Письмо та мистецтво калама (калам – очеретяна паличка, основний інструмент для письма в ісламському світі) і де-факто прирівнюється до створення людини. Власне арабське письмо походить від набатейського алфавіту,

містить 28 літер, кожна з яких має три варіанти написання у слові (на початку, у середині та наприкінці), а також один ізолюваний варіант (алфавітний). Таке багатство графіки стало однією із причин пишного розквіту каліграфії.

Ще в омейядський період (із середини VII ст.) в арабській писемності можна спостерігати появу різних стилів накреслень літер: з одного боку – незграбний і прямолінійний, з іншого – криволінійний і округлий. Перший отримав назву куфі, або куфічний (по місту Куфа в сучасному Іраку, традиція пов'язує його походження) – саме цим шрифтом були переписані перші списки Корану (мусхаф).

Серед рукописних варіантів куфі існують «арабський» ('арабі), «східний» (машркі) та «західний» (магрибі), а серед епіграфічних (що використовуються епітафіях та архітектурному декорі) – «вузлуватий» (му'аккад), «вкритий листям» (муваррак), «засаджений деревами» (мушаджжар), «переплетений» (мушаббак) і найбільш відомий так званий «квітучий» (музаххір).

Згодом каліграфічно виконані цитати з Корану стали самодостатніми композиціями, що поєднують естетичну красу та божественну мудрість. Окремі аяти Корану або цілі сури, що виписувалися всередині та зовні архітектурних споруд, на стінах мечетей, у книгах та медальйонах-оберегах, предметах вжитку, складають невід'ємну частину ісламської культури.



**Марков Дмитро, молодший науковий співробітник Інституту
сходознавства ім. А. Кримського НАНУ**

Непальський меч кора з Львівського історичного музею: до теми іконографії традиційної зброї і її символізму

Ключові слова: непальський меч, кора, зброя, Непал.

Одним із найцікавіших і водночас малодосліджених експонатів у колекції ЛІМ є меч з Непалу, відомий як кора (Інв. № 018110). Він датований сер. XVIII ст. і згідно інвентарної книги ЛІМ потрапив до колекції 1940 р. (до того зберігався як депозит у Музеї Яна III). Непальський меч має характерну для цього типу гімалайської зброї форму: клинок загнутий вперед, розширюється вище до гори. Завершення ж леца – яскрава риса усіх кор – має незвичну форму трипелосткової квіттки або, як деякі інші дослідники пишуть, «у формі качиної лапки». Клинок вкритий декоруванням (шляхом травлення): на обох сторонах леца меча сцени із леопардами, що полюють на оленів, рослинні орнаменти та солярні знаки. Якщо сценки полювання звісно ж відсилають до випробувань і війни, що цілком очікувано для зображень на зброї, то солярні знаки мають

ширшу релігійну і культурну конотацію. Це буддистський символ вчення Будди (дгармачакра або «колесо закону») та одночасно це ж і можна сприймати як чакру (диск) бога Вішну. Така «дуальна» символіка цілком очікувана у гімалайській країні, де буддизм і індуїзм співіснують століттями. Ці символи мали принести перемогу воїну, що володів такою корою, дарували захист.

Датування сер. XVIII ст. видаються виправданими (хоча меч може бути і дещо пізнішого часу): аналогії із корами в інших зібраннях і колекціях та стилістика виконання, (безумовно високого рівня виконання) піддають це твердження. Історичним контекстом створення цієї зброї ймовірно є період створення сучасної єдиної держави Непал у сер. XVIII ст.: епоха «туркських воєн» коли князь Прітхві Нараян Шах об'єднав гімалайські князівства в єдине королівство. Найулюбленішою зброєю воїнів Прітхві Нараяна, гуркхів, була саме кора, разом із кхукурі (непальський національний кинджал) та різноманітними видами мечів. Цих подій наш кора з ЛІМ, можливо, і був свідком.

Меч цей цікавий не тільки через свою рідкісність, але й через нестандартність руків'я. Воно білого металу, також із слідами травлення, подібними до тих, що на лезі. Однак, традиційне, найпоширеніше руків'я кори інше. Воно має дві круглих гарди (що нагадує деякі цуби японських мечів): одна розташована біля леза, власне, а інша біля голівки руків'я. Це може свідчити про те, що руків'я кори або було замінене (воно нагадує формою руків'я кинджалів з Індії та Непалу), або ж перед нами унікальний предмет зброярського мистецтва.



Мельничук Анастасія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА, викладач кафедри рисунка НАОМА (наук. керів. Ю. В. Майстренко-Вакуленко)

Рисунки В.К. Шебуєва до посібника «Анатомічні записки для тих, хто навчається живопису та скульптурі в Імператорській академії мистецтв» (до питання атрибуції)

Ключові слова: рисунок, Буяльський, Шебуєв, анатомія, навчальний посібник.

У першій половині XIX ст. в системі академічної художньої освіти вагомого значення набував принцип наукової обґрунтованості. Формування системного вивчення анатомії, як допоміжної дисципліни, та її вдосконалення у науково-методичному аспекті стало основою у підготовці майбутніх художників-фахівців Імператорської академії мистецтв. З 1817 р., за згодою президента Академії О. М. Оленіна до викладацької діяльності з дисципліни «анатомія» офіційно запрошують Іллю

Васильовича Буяльського, професора петербурзької Медико-хірургічної академії. Своїми зусиллями анатом зробить колосальний внесок у розвиток навчальної системи з курсу анатомії для вихованців художньої Академії. Він розробив науково-методичне забезпечення для вдосконалення академістами їхньої художньої практики з базових дисциплін та професійної майстерності. Окрім анатомічних муляжів та екорше, І. В. Буяльський працював над створенням посібника «Анатомічні записки для тих, хто навчається живопису та скульптурі в Імператорській академії мистецтв», який видав лише у 1860 р. Він об'єднав навколо себе відомих художників – О. Є. Єгорова, В. К. Шебуєва та Ф. Г. Солнцева, заохочуючи їх до спільної роботи з вивчення анатомії та зображення людського тіла. З їхньою допомогою він створив атласи з хірургічної анатомії. Однак рисунки до посібника «Анатомічні записки для тих, хто навчається живопису та скульптурі в Імператорській академії мистецтв» російські науковці приписують В. К. Шебуєву – живописцю, одному із майстрів пізнього класицизму та академізму. Можливим є припустити, що ці рисунки міг виконати і сам Ф. Г. Солцев, оскільки рисунки перерисовані з анатомічного посібника та виявляють підхід не творчо-рисунковий, як це можна побачити у вихованців Академії цього ж періоду, а методично-науковий.

У процесі вивчення західноєвропейських джерел, вдалося встановити, що рисунки, приписані виконанню В. К. Шебуєва, перерисовані з голландського анатомічного посібника для створення навчально-методичного забезпечення. Ілюстрації скопійовані з рисунків голландського художника Яна Ванделаара (Jan Wandelaar) (1747), які увійшли до книги лейденського анатома Бернарда Зігфріда Альбінуса (Bernard Siegfried Albinus) «Скелет і м'язи людського тіла» (Tabulae sceleti et musculorum corporis humani) (1749). У працях сучасних російських мистецтвознавців це не було належним чином досліджено. Питання атрибуції даних рисунків залишається відкритим до того часу, допоки не буде здійснено техніко-технологічну експертизу.



Мостовий Савва, художник-реставратор НМІУ НАОМА (наук. керів. Н. М. Ревенко)

Результати досліджень давньоримської ситули I–II століть н. е.

Ключові слова: Римська імперія, ситула, металообробка, атрибуція.

Впродовж атрибуції предмета дослідження на кафедрі реставрації декоративно-ужиткового мистецтва НАОМА було виконано ряд дослі-

джень, за результатами яких встановлено, що досліджуваний предмет є посудиною, що була поширена на території Римської імперії та прилеглих територіях, починаючи з доби Августа (43 р. до н.е. – 18 р. н.е.) та до II ст. н. е. Зокрема, наведені чіткі хронологічні межі вдалося встановити завдяки проведенню дослідження методом РФА (рентгенофлуоресцентного аналізу) та зондажів. Внаслідок проведення дослідження в бюро науково-технічної експертизи «Артлаб» методом РФА було встановлено, що до складових елементів предмета, без врахування елементів, що знаходяться в домішкових кількостях належать: Cu (мідь) – 85% та Sn (олово) – 13,19%. Порівнюючи зазначені результати з класифікацією Р. С. Мінасяна та діаграми кількісного відношення в мідних сплавах Сільвії Мустати, можемо стверджувати, що такі пропорції складників характерні для «гарматної» або «зброярської бронзи». З вищезазначеної роботи також відомо, що саме такий склад бронзи римляни використовували для виготовлення корпусів посудин.

Внаслідок проведення зондажів було виявлено чітке заглиблення в центрі денця та характерні концентричні кола з внутрішньої сторони корпусу предмета, які були порівняні зі зразками наведеними в роботі Альфреда Мютца «Мистецтво металообробки стародавнього Риму», що дає змогу стверджувати, що для виготовлення предмету було застосовано верстат, описаний в зазначеній роботі. Згідно з хронологічними ознаками Р. Петровського, який пов'язує дану періодизацію з технікою виготовлення, досліджуваний предмет належить до другого покоління виробництва бронзових посудин – доби Августа (I–II ст. н.е.).

Слід наголосити, що для означення предмета дослідження науковці використовують різні назви, що ускладнює пошук джерел для атрибуції. В монографії С. Мустати «Римські металеві посудини з Дакії Пороліссума» порівняно терміни англійською, німецькою, французькою, італійською та румунською, якими позначають ситули в наукових джерелах (*situla* – з латини «відерце»).

Способи використання ситул були різноманітні, але більшість аналогів, що були віднайдені зокрема завдяки інтернет-платформі пошуку за європейськими архівами, бібліотеками та музеями «Europeana», були атрибутовані як поховальні урни. Це також підтверджує виявлений в процесі розкриття поверхні свинцево-олов'яний припій, наявність якого виключає можливість використання посудини над вогнем, враховуючи температуру плавлення свинцю та олова. Прикметно, що за характером виконання ремонту, можна стверджувати, що ремонт виконували сучасники-непрофесіонали. Джерельною базою, на основі якої стало можливо стверджувати походження ремонту римських посудин, слугували наведені аналоги з Нойпоца (Рейнланд-Пфальц, Німеччина), на 51,5% яких було знайдено ознаки ремонту.

Пугаченко Маргарита, аспірантка Київського університету ім. Б. Грінченка (наук. керів. О. В. Школьна)

Еволюція художніх особливостей скляних намистин «з вічками»

Ключові слова: прикраси, намистина, скло, декоративно-ужиткового мистецтво.

Скляні намистини в прикрасах зустрічались з найдавніших часів. Якщо уважно досліджувати колекції сучасних музеїв світу, то можна побачити безліч варіантів використаних матеріалів: від кістки та дерева до ювелірних і навіть штучних матеріалів.

Відомо, що скло увійшло у виробництво прикрас з часів фінікійців (деякі екземпляри були знайдені навіть на теренах сучасної України, наприклад, у Північному Причорномор'ї), а потім зустрічались у єгиптян, греків, у Стародавнього Риму, а далі в європейських країнах Середньовіччя.

Якщо уважно розглянути трансформацію скляних намистин в аспекті історичного розвитку, то крапки, смужки, були притаманними для всіх видів декоративно-ужиткового мистецтва. Крім того, для багатьох предметів мистецтва стародавніх часів більшість знаків мали ще і сакральний зміст. У Давньому Єгипті люди вважали, що душа покидає тіло через рот, а входить через очі, тому мотив вічок дуже часто зустрічається в мистецтві, як обереговий.

Так, у прикладах Стародавнього Єгипту ми також бачимо «вічка» в різноманітних інтерпретаціях. А пізніше схожі намистини зустрічаються у середземноморських цивілізаціях. Подібні зображення наявні й у китайських силікатних намистинах. Крім того, близькі за зовнішнім виглядом намистини, археологи знаходять у Північному Причорномор'ї. Приміром, у Пантікапеї наявні знахідки прикрас, де намистини «з вічками» датуються VI–VIII ст. до н.е (Музей археології Одеси, Державний Ермітаж в Санкт-Петербурзі).

В сучасних мусульманських країнах і досі є таке повір'я, що скляні намистини «з вічками» рятують від поганого впливу недоброзичливців, захираючи на себе їхні погані думки, та тріскаються, рятуючи свого власника. Намистини «з вічками» зустрічалися і пізніше. Наприклад, у колекціях венеціанських прикрас є низки з аналогічними художніми особливостями окремих елементів, датовані приблизно кінцем XV ст. Можна припустити, що саме цей елемент дав початок всесвітньо відомій техніці мілліфiori, ще потребує окремого спеціального дослідження.

В цілому трансформації муранських намистин пов'язані з ускладненням форм та розширенням палітри барв пігментів, які застосовувались у

цій техніці. З часом, завдяки своїм декоративним властивостям подібні аксесуари стали частиною народних костюмів африканців, американських індіанців, європейців. Зокрема, до українського народного костюму подібні елементи прикрас увійшли під назвою «пацьорки» або «венетійки».

Після багатьох століть вжитку, намистини «з вічками» користуються і нині попитом у сучасних майстрів склоробства. Причому такі вироби застосовуються не тільки для створення реплік традиційних прикрас або захисних оберегів, а і для виготовлення авторських творів.

Так, наприклад, із сучасних українських майстрів приблизно третина використовує цей мотив у розробках своїх виробів. З-поміж них можна назвати Братейко Любова (м. Львів), Івченко Лідію (м. Київ), Фоміну Ольгу (м. Запоріжжя), Пугаченко Маргариту (м. Львів), Рубан Ольгу (м. Київ) та Миколенко Андрія (м. Київ) та його учнів.



Пушкаш Бернадетт, PhD, dr. habil., професор, Інститут візуальної культури, Університет м. Ніредьгаза, Угорщина

Зі Львова до Будапешта – творчість о. Ласло Пушкаша, художника-монументаліста

Ключові слова: Львівська школа живопису, Закарпаття, Угорщина, сакральне мистецтво, стінопис, секко, мозаїка.

Ласло Пушкашу, живописцю та теологу, 22 лютого 2021 р. виповнилося 80 літ. До ювілею вийшла монографія його творчості, яка водночас підняла подальші питання для дослідження, наприклад, творів 1960-70-х рр. (Puskás Bernadett: Puskás László – A Szent Vonzásában. Budapest 2020). Уродженець міжнародної сім'ї в Ужгороді, у 1965 р. закінчив Інститут прикладного і декоративного мистецтва у Львові (нині Львівська Національна академія мистецтв), де незабаром був залучений до викладання. Вже з цих років художник набуває характерний для нього фігуративно-конструктивний стиль. З першого періоду 1960-70-х рр. виділяють картини на закарпатську народну тематику, які окреслюються як побутові, однак характер картин не є розповідним. Тут простір абстрактний, без зайвих деталей, фігури ніби завмерли поза часом, обличчя – узагальнені типи. Умовність підкреслена виміряною декоративністю, квадратом формату. Структура плям, строгий порядок нагадує композиції ікон. Ці, світські за темою, картини із замисленими типажамі закликають до роздумів. В науковій літературі в зв'язку з львівською графікою 1960-х рр. подібно описується феномен певного нонкоформізму, існуючого поряд із суворим

стилем. Це справді були твори поза совковим соцреалізмом. Спільна виставка 1972 р. Ласло Пушкаша та його товариша Любомира Медведя в Києві в Спільці художників перед самим відкриттям була заборонена.

У 1974 р. Ласло Пушкаш з сім'єю виїжджає до Будапешту. Невдовзі він удосконалив визначної художньої премії ім. Дерковича. Стиль картин стає більш площинно-абстрактним, контрастні плями улюблених кольорів пов'язуються між собою, значення картин стає більш прихованим. Водночас з 1978 р. художник мав змогу займатися також сакральним мистецтвом. Перші іконостаси і казеїнові розписи греко-католицьких церков відразу показали конкретну, визрілу позицію мистця. Передусім це першість візуального порядку простору, який повинен наголошувати на гармонії створеного світу. Подібно до середньовіччя в чіткій структурі домінуючу позицію відіграє образ. Ласло Пушкаш унікав зайвої орнаментики. Щодо сцен – традиційні канони переосмислюються відповідно до площин. У порівнянні з раннім станковим живописом просторові форми ще більш узагальнені. Окрім активної кольорової гами, з'явилися закликаючі, динамічні форми. Але в типажах обличь, в зібраності фігурних груп, в обдуманій структурі композицій відчутно, що художник продовжує свій обраний раніше лаконічний стиль.

В 1988 р. Ласло Пушкаш закінчив заочно Теологічну академію ім. Пазманя, поступово залишаючи світський живопис. Але його деякі ознаки з'являлися в сакральному живописі. Було створено 5 іконостасів з геометричною структурою, з іконами, намальованими в строго лаконічному стилі. В 1989 р., в час зміни в Угорщині соціалістичного режиму на демократичний, Ласло Пушкаш звільнився з позиції головного редактора Художнього видавництва і почав працювати виключно для церкви. В наступні роки було створено 11 розписів, серед них кафедральний греко-католицький собор в Гайдудорогу, в Торонто. Іконографічні програми він як теолог, продумував сам. Серед них були біблійні, символічні, літургічні. В Гайдудорогу була здійснена одна з найбільш масштабних та комплексних програм. На тридільному бароковому склепінні монументальне зображення Пантократора та п'яти святочних сцен, які пов'язуються як у формальному, так і в іконографічному значенні, наприклад, променями, сферами містичного божого сяйва. Типажі узагальнені, але тут це підкреслює іконічність. Класичні іконографічні зразки художник завжди перебудовує: на секко в Фелшежолца сяйво мандорли наче відкриває небесну висоту, воно складається з концентричних, щоясніших кіл. В монументальному інтер'єрі в Шарошпатаку старозавітні образи: сцена Оплакування Ісуса та паралельно Великий вхід містичної святої літургії.

Вибір вже вказує на наступний життєвий крок: в 1993 р. Ласло висвячений на священника Мукачівської греко-католицької єпархії. Продовжуючи наукову та викладацьку роботу в Ужгороді та у Львові на кафедрі сакраль-

ного мистецтва, останнє, дуже активне, десятиліття о. Ласло провів у творчості: 16 мозаїк на замовлення греко- і римо-католицьких та сербських православних церков в Угорщині, Воєводині, Австрії, Польщі та на фронтоні ужгородського собору. Саме тут на мозаїках з'явилася ідея відтворити ранньохристиянську роль сакрального зображення: його зв'язок з трансцендентною сферою, так само як правдивих реліквій. В мозаїки отець Ласло вбудовує матеріальні та візуальні реалії: в краківській каплиці – мощі Св. Стефана, на головній іконіциті в руках Святої Фаустини – хрестик того часу. На основі автентичних портретів, фотографій та особистих предметів виконані лики святих, блаженних та сповідників Європи та їх атрибути (серед них Теодор Ромжа). В мозаїці Казіньбарціки – грудка ґрунту зі Святої землі, з Вифлеєму. В Уйпалота – це каміння набережної, де застрелили фашисти Блаженну сестру Шару, яка рятувала євреїв. Характерний стиль Ласло Пушкаша від 1960-х рр. з певними змінами спостерігається у його творах до кінця його активної творчості, тобто до 2010-х рр., і пов'язує життєві періоди, незважаючи на різноманітність у техніці.



**Рибалко Світлана, доктор мистецтвознавства, професор,
зав. кафедри гуманітаристики та мистецтвознавства ХДАК**

Композиційні прийоми японської гравюри у візуальних практиках ХХ–ХХІ ст.: С. Ейзенштейн та В. Гонтарів

Ключові слова: японська гравюра, композиція, С. Ейзенштейн, В. Гонтарів.

Вплив японської гравюри на розвиток європейського мистецтва є одним із тих сюжетів в історії японізму, що, з одного боку, вже став «загальним місцем» мистецтвознавчого наративу, а з іншого – продовжує виявлятися у різноманітних галузях і самим неочікуваним чином. У фокусі запропонованої розвідки – японська гравюра як джерело композиційних рішень.

Відзначимо, що в світовій мистецькій практиці запозичення композиційних схем та графічних рішень не є чимось унікальним: за різних часів художники послуговувалися аналогами. Відкриття європейцями японської гравюри не стало винятком і мистецьке надбання японців розійшлося на численні образотворчі цитати, стало підґрунтям для розширення меж зображальності, переосмислення таких категорій, як простір, лінія, колір тощо. Особливий інтерес до «японських уроків» виявляли представники мистецького авангарду. Одним із таких натхнених та вдумливих шанувальників японської гравюри був С. Ейзенштейн. Вивчення ієрогліфіки на факультеті східних мов у Академії генерального штабу підштовхнуло

майбутнього кінорежисера до аналізу принципів смисло-формоутворення у японському мистецтві. У цих штудіях і народжується теорія монтажу, практичну реалізацію якої можна бачити у знятих майстром кінострічках. Окремі сцени «Івана Грозного» немов візуальна «калька» композиційних рішень відомих японських графіків, чії роботи були у кожній кімнаті московської квартири режисера. Так у кадрі народної ходи до Івана Грозного складно не помітити тотожність з композиційною схемою гравюри «Орел над Фукагава» Андо Хірошіге. Справа не стільки у різкому ракурсі, а у зіткненні масштабів, різнохарактерних зображальних елементів, що оприявнювало істинний сенс зображуваної сцени. Те саме стосується й використання тіні: вочевидь, художник надихався гравюрою Кітагава Утамаро «Офіціантка Мацу Хігашія», де про присутність окремих персонажів свідчить лише темний силует за розсувною ширмою. Так само й у згадуваній кінострічці: в окремих сценах показано паралельне розгортання двох дій, у кадрі та поза ним. Останнє оприявнюється завдяки контрастним тіням на стіні.

У стрічці «Іван Грозний», що будується на великій кількості крупних планів, неабиякого значення набувають виразність жестів, міміки, погляду. Взірці творчого арсеналу Кабукі режисер запозичував як з естампів власної колекції та безпосередніх вражень від вистави, так і з ілюстрованих видань (зокрема, праці К. Юліуса).

Серед українських митців, які творчо інтерпретували композиційні моделі японської гравюри – лауреат Шевченківської премії В. Гонтарів. Художник заохочував до осмислення композиційних прийомів східного мистецтва й своїх учнів. Одне із завдань, що він пропонував студентам, передбачало перегортання репродукції японського твору так, щоб змінилися місцями координати верх-низ і в перегорнутих кольорових плямах побачити іншу, створену власною уявою композицію. Деякі з таких експериментів простежуються в живописі Олега Омельченка, та й окремі роботи самого майстра містять композиційні цитати японської гравюри.



**Рішняк Олег, керівник відділу реставрації ДП «Інститут
«Укрзахідпроектреставрація»**

Реставраційна діяльність крізь призму «Сучасної теорії реставрації» Сальвадора Муньоса-Віньяса

Ключові слова: реставрація, теорія реставрації, С. Муньос-Віньяс.

Діяльність людини, спрямована на реставрацію, ремонт чи поновлення давніх предметів, існує незмірно довше ніж спроби науковців осмислити

це явище і напрацювати єдиний алгоритм збереження. Незважаючи на становлення реставрації як наукової дисципліни, її теорія і практика існують як два паралельні світи, часто не знаходячи спільних точок дотику. Щоб усвідомити суть цього феномену слід зрозуміти, що базовим документом теорії реставрації є Венеційська хартія 1964 р., відома своїм суто науковим спрямуванням. Декларовані об'єктивістські підходи, які цілком доречні в дослідженнях матеріальної структури творів, виявились не виправданими в тих сегментах реставрації, де доводиться мати справу з суб'єктивними субстанціями – художньою формою, творчим задумом, розумінням автентичності, історичності та цінності. Наступні міжнародні документи, серед яких Дрезденська декларація, Нарський документ, Ризька хартія, вже стали більш гнучкими та менш однозначними щодо принципів реставраційної діяльності.

З іншого боку, наукова думка нечасто виступає рушієм практичної реставрації. Переважно ним є індивідуальний чи суспільний мотив, інспірований політичними, ідеологічними та економічними чинниками. Крім того, поруч з науковою реставрацією, яка реалізується переважно в музеях та архітектурних заповідниках, за межами музейного простору існують утилітарна та комерційна реставрації, які не завжди відбуваються згідно наукових принципів.

Аналіз філософії збереження у її світовому контексті зробив іспанський мистецтвознавець Сальвадор Муньос-Віньяс у своїй книзі «Сучасна теорія реставрації». В праці досліджується як реставраційна діяльність, так і фактори, що впливають на неї. Простежується історія становлення теоретичних принципів реставрації, їх залежність від суспільних цінностей того чи іншого періоду, вказується на неспроможність вирішення всіх завдань реставрації за допомогою виключно наукових підходів.

Науковець звертає увагу на відносність та багатозначність таких понять як автентичність, патина, цінність. Зокрема зазначає, що в Західній культурі автентичність пов'язана в першу чергу з справжністю матеріального носія, тоді як у Східній – це поняття відображає духовну суть та символічність значення. Вчений аргументовано доводить, що будь яка реставрація не повертає предмет до первісного стану, а лише змінює його.

С. Муньос-Віньяс констатує, що сьогодні об'єкти культурної спадщини є сферою зацікавлені не лише науковців, але й інших соціальних груп – представників туристичної індустрії, готельно-ресторанного бізнесу тощо. Ці групи не є носіями наукових знань і переважно не сповідують пам'яткоохоронні принципи. На думку вченого, сталі збереження пам'яток можливі лише при компромісних рішеннях, які б враховували інтереси всіх зацікавлених сторін. Вчений вважає, що недоліком класичних теорій збереження є «встановлення істини», заради якої всі інші особливості твору можуть бути принесені в жертву. У сучасній теорії реставрації пропонується відійти від «ідеї правди», а виконувати заходи із збереження орієнтуючись як на наукові так і соціальні потреби. У реставраційних підходах науковець пропонує гнучкість і вводить

поняття «реставрація здорового глузду». Велике значення С. Муньос-Віньяс надає реставраційній етиці, як у фаховому середовищі, так і за його межами.

«Сучасна теорія реставрація» С. Муньоса-Віньяса наближає теоретичні постулати реставраційної діяльності до практичних потреб та реалій сьогодення. Заставляє переглянути усталені принципи та закостенілі кліше, дає можливість усвідомити, що найкращою формою збереження є включення пам'ятки в сучасний соціокультурний простір.



Сенега Ліра, магістрантка кафедри ТІМ НАОМА
(наук. керів. К. М. Гамалія)

Мистецтво Стародавнього Єгипту часів правління династії кушитів на основі дослідження портретної статуї жерця Неснебнетеру з колекції Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків

Ключові слова: єгиптологія, Неснебнетеру, скульптура, цариця Аму-нірдіс I, музей мистецтв, пам'ятки, література.

В колекції Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків зберігається скульптура високопосадовця почту цариці Аму-нірдіс I на ім'я Неснебнетеру. Скульптура датується 670-660 рр. до н.е., кінцем Третього перехідного періоду в історії Стародавнього Єгипту.

Досліджуючи портретну статую високопосадовця Неснебнетеру були вивчені наявні в бібліотеці музею путівники. Свідчення про портретну статую жерця Неснебнетеру містяться в декількох з них. Наявна в музейних путівниках інформація має узагальнений характер, поверхнево описує експонат.

Основними джерелами для виявлення історичних подій, персоналій, особливостей культурних звичаїв та розвитку єгипетського мистецтва були іншомовні наукові дослідження, здебільшого англомовні та франкомовні. Серед них можна виділити: Д. Брестед, Б. Тураєв «История Древнего Египта», М. Матье «Искусство Древнего Египта», J. Allen, M. Hill «Egypt in the Third Intermediate Period», D. A. Welsby «Kingdom of Kush: The Napatan and Meroitic Empires», M. Ayad «God's Wife, God's Servant: The God's Wife of Amun», G. Robins «Women in Ancient Egypt». Була опрацьована наукова робота Р. Мосс «The statue of an ambassador to Ethiopia at Kiev», що присвячена вивченню ієрогліфічних написів на об'єкті даного дослідження.

Опрацювання наукових статей українських єгиптологів дало змогу встановити, що україномовного дослідження статуї Неснебнетеру не іс-

нує. В свою чергу це робить актуальним вивчення та атрибутування даної пам'ятки, а також інших творів давньоєгипетського мистецтва з колекції Національного музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. Завданням даної роботи є спроба виправити ситуацію із відсутністю україномовного дослідження портретної статуї високопосадовця почту цариці Амунірдіс I з колекції Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків.

Одним з результатів дослідження було підтвердження зв'язку між київським скульптурним портретом жерця Неснебнелетеру та історичною постаттю нубійської цариці Амунірдіс I. На основі праці англійської єгиптологині Р. Мосс, в якій проведено дешифрування ієрогліфічних написів, наявних на експонаті, було встановлено розбіжності в зазначенні імен. В єгипетському тексті звучить ім'я «Неснебнелетеру», яке є відмінним від зазначеного в музейній атрибуції «Еснебенетер». Це ставить питання про ймовірне справжнє ім'я жерця та відкриває тему подальшого вивчення причини розбіжностей двох імен. Окрім того автором даної роботи було здійснено переклад українською цих ієрогліфічних написів.

В процесі вивчення портретної статуї високопосадовця почту цариці Амунірдіс I на ім'я Неснебнелетеру було встановлено відсутність попередніх україномовних досліджень даного експонату, а також мала кількість наукових праць, присвячених історії та мистецтву Стародавнього Єгипту. Поставлені питання можна продовжувати опрацьовувати у подальших дослідженнях.



Сом-Сердюкова Олена, кандидат мистецтвознавства, доцент

Музейна ситуація в Осло: трансформація культурного ландшафту міста

Ключові слова: музей, політика, будівництво, естетика, культурний ландшафт.

Востаннє десятиріччя відбуваються докорінні трансформації у музейній політиці всієї Норвегії. Безперечно, концентрація пам'яток і, відповідно, музеїв в Осло, є виключною. Відповідно, саме тут простежується найбільша інтенсивність будівництва музейних площ. І це змінює культурний ландшафт столиці Норвегії.

У 2012 р. на тоненькій смузі біля Ослофіорду з'явився Музей сучасного мистецтва Аструп-Фернлі, який діє як приватна установа. Автором архітектурного проекту є Р. Піано. Суть будівлі полягає у тому, що вона є незвичним по формі та виразним по суті мистецьким висловом. Можна казати, що архітектура музею є його найголовнішим експонатом. Естетика будівлі

орієнтована на природне оточення, де для підсилення образності місця, Р. Піано розробив скульптурний парк.

Винесення музею на узбережжя, стало тенденцією, яка набула розвитку у Музеї Мунка та Національному музеї. Цікаво, що за часів вікінгів, центр Осло орієнтувався саме на фіорд. Схоже, що XXI ст. знову розгортає фасадну частину міста до води, використовуючи її як важливий естетичний елемент, так і для опалення музейних приміщень.

MUNCH – новий музей Мунка, було відкрито 22.10.2021. Ідея архітектора Г. Фаугнера схилити верхні поверхи, дає можливість зловити мить віддзеркалення сходу сонця у величезних вікнах. Мить, яку відобразив Мунк у картині «Крик». Візуальний нахил будівлі вправо, компенсує нахил в ліво літер назви музею.

Національний музей чекає на своє відкриття 11.06.2022. Але зараз проводять екскурсії, які дають можливість «підглядіти» за сучасним дивом творення музею. Де новітні технології та досягнення науки працюють задля найкращого збереження, дослідження, презентації, популяризації музеїв. В цьому проекті окреслилась важлива тенденція на об'єднання під одним дахом декількох музеїв.

Тенденція створення живого музею, як важливого публічного простору, яка несе у собі естетику, просвіту, виховання, працює на найголовнішу мету суспільства – формування естетично та етично розвинутої людини. В реаліях Норвегії це є об'єктивною реальністю і на це держава готова витрачати величезні кошти. Музеї ведуть у майбутнє, таке враження залишає культурний ландшафт Осло.



У Ітін, аспірант Харківської державної академії дизайну та мистецтв (наук. керів. М. М. Ковальова)

Живопис Чжу Чуньліня: особливості художньої мови

Ключові слова: китайський олійний живопис, портрет, тема дитинства, Чжу Чуньлінь.

Чжу Чуньлінь відомий сучасний художник Китаю, який працює в багатьох жанрах образотворчого мистецтва. Художник народився в Тунчені в квітні 1968 р. і з дитинства любив малювати. Отримав художню освіту на відділенні олійного живопису в Центральній академії образотворчих мистецтв (Пекін) під керівництвом видатного китайського художника Цзінь Шаньї.

За словами Чжу Чуньліня, чимало принципів живопису можна тільки внутрішнє відчуття, а не логічно пояснити. Накопичення життєвого досвіду і «новий погляд» на повсякденність стало джерелом образотворення для художника. Майстер також вважає, що картина, насамперед, повинна мати «температуру людяності», а краса мистецтва полягає в любові і доброті.

Тема дитинства одна із яскравих і самобутніх ланок творчості Чжу Чуньліня. Діти в його роботах стають персонажами портретних композицій («Виноград» (2008), «Ромашка» (2008) та ін.) і камерних сюжетних картин («Джерельна вода» (2007), «Історія» (2013) та ін.). Дитячі образи, створені митцем, відзначаються національною самобутністю, щирістю та глибокою душевністю. Вишуканий колорит і тонкі нюанси тональних відношень є характерними рисами живопису Чуньліня, що передають психологізм, задумливу мрійливість, безпосередність портретних зображень. Образ дитини трактується художником у символічному сенсі як сполучної ланки між минулим і майбутнім, продовженням родинної пам'яті.

Художня мова Чжу Чуньліня своєрідна, звільнена від копіювання життєвих явищ. Простір його робіт стилізований, навіть таємничий. Живопис художника – це не просто зображення реальної сцени з життя, а узагальнений синтезований образ, народжений в результаті тривалих пошуків найглибшого втілення портретних образів. В своїх етюдах і начерках, художник постійно вивчає природу і людину в її різноманітному оточенні. Цей процес призводить до визначення найглибшої сутності об'єктів зображення, що втілюються майстром завдяки використанню різноманітних образотворчих засобів – ліній, плям, фактури. Пастозні мазки, що формують геометризовані текстурні блоки, в роботах Чжу Чуньліня чергуються з тонкими прозорими шарами фарби. Вони нагадують засоби розбризування чорнила, що використовуються у традиційному китайському живопису тушшю. Цей художній метод допомагає митцю в одній роботі одночасно утворювати тривимірні та плоскі поверхні, що ритмічно узгоджені між собою.

Картини майстра відзначаються досконалістю художнього задуму і ретельним добром елементів художньої мови. Творчість художника демонструє синтез образотворчих засобів східного та західного мистецтва, що є головною ознакою сучасного олійного живопису Китаю.



Цю Чжуанюй, аспірант Харківської державної академії дизайну та мистецтв (наук. керів. М. М. Ковальова)

Особливості фігуративного олійного живопису Китаю (на прикладі творчості Лю Шаокуна)

Ключові слова: китайський олійний живопис, Лю Шаокун, фігуративний живопис, тема музики.

Творчість Лю Шаокуна (народився 1946 р.) є втіленням кращих реалістичних традицій китайського олійного живопису ХХ ст. В картинах художника особливого значення набуває «ліричне звучання» та романтичний настрій. В його сюжетних композиціях простежується тонкий «просторовий» символізм, позачасовий та «мрійливий» характер. Митець вмів спостерігати і фіксувати красу реального життя. В останні роки, вже немолодий митець ще більше уваги приділяє знаходженню емоційності та ідейності зображень. Медитативні й емпатійні фігури передають любов митця до рідної землі, свого народу і традицій. Лю Шаокун вважає, що полотном – це як велика театральна сцена, в якій автор виступає як сценарист, режисер та освітлювач.

В картинах художника «Флейтистка», «Флейта Цян» представлені моменти музичного виконання. Ніжна стриманість колориту, м'які і плавні обриси фігур, що втілюють зародження, завмирання і швидкий розвиток мелодій збігається зі складним душевним станом героїв, їх захопленням чарівними звуками флейти. Флейта – найдавніший музичний інструмент, який по праву вважається прабатьком всіх духових інструментів. Вона має довгу і яскраву історію, тому не дивно, що на неї звертають увагу не тільки композитори, а й художники.

В композиціях майстер найчастіше зображує дівчат, що грають на флейті. Дівочі постаті відрізняються стрункістю, а їхні погляди романтичні і проникливі. Юні музиканти сприймаються як «внутрішнє відчуття» музичного твору. Іноді Лю Шаокун зображує вже немолодих музикантів, що ніжно притискають до себе флейту. Музичний інструмент немов єдиний сенс їхнього життя, бо саме в музиці вони знаходять захоплення і розраду. Головна мета митця полягає в передачі прямого враження від концерту, спробі перекладу акустичного музичного відчуття на візуальну мову живопису, знаходження його колірного еквіваленту.

Поширення теми музики в олійному фігуративному живопису пов'язана з пошуком художниками гармонії, синтезу усіх видів китайської культури, що визначає своєрідність мистецьких явищ ХХ ст. в Китаї. Серед особливостей китайської художньої системи виокремлюється виняткове значення музичних принципів (ритм, пауза, акорд), які простежуються в організації олійних картин.

Чехут Ірина, науковий співробітник, Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького «Музей-заповідник «Підгорецький замок»»

Княгиня Анна Жевуська

Ключові слова: княгиня, життєпис, портрет, мистецтво.

Княгиня Анна Жевуська з Любомирських (Anna Rzewuska z Lubomirskich, 1717–1763) була представником польської шляхти. Її батьки – Юзеф Любомирський та Тереза Мнишек. Батько – державний, політичний і військовий діяч Речі Посполитої. Представник князівського роду Любомирських гербу Шренява.

В 1732 р. у Пшеворську Анна князівна Любомирська вийшла заміж за Вацлава Жевуського (Wacław Rzewuski, 1706–1779), коронний гетьман, нагороджений орденом Білого Орла, драматург, поет, власник замку в Підгірцях, представник гербу Кривда.

У 1748 р. у Відні Анна Жевуська була нагороджена найвищим австрійським державним знаком для жінок – орденом Зоряного хреста.

У шлюбі народилось п'ятеро дітей – троє синів: Станіслав, конфедерата барського, Юзеф, Дрогобицький староста та Северин, який належав до Тарговицької конфедерації; та двоє дочок: Тереза Кароліна, дружина Станіслава «Пане коханку» Радзивілла; та Марія Людвіка.

Подружжя проживало у Підгорецькому замку. Жили в замку і їхні дві доньки Тереза і Людвіка. Останніх «вже дорослих дам – як пише Марцін Матушевич – пані Гетьманова тримала у надзвичайній строгості настільки, що маючи спальню на третьому поверсі, вони ніколи не сходили до низу; навіть у той час, коли відвідувала Підгірці Потоцька, познанська воєводина, настільки поважна пані, тоді Гетьманова не дозволила донькам вийти з їхньої спальні, а познанська воєводина йшла на гору до них з візитом, і лише двоє Поцеїв з воєводиною пішло, бо більше нікого вона не пустила. Розповідають також, що своїх доньок вона мучить у дивний спосіб, не дозволяє жодної, навіть набожної пісні співати, і якщо котрась з доньок має смак до певної книжки, навіть моральної, тоді її в неї забирає, чому всі дивувалися, бо сама гетьманова в часи своєї ж молодості була досить веселою особою». Очевидно, що така поведінка не вплинула позитивно, а, навпаки, досить від'ємно позначилася на вихованні і характері доньок. Релігійне завзяття гетьманової сягало найвищого ступеню. Леон Жевуський у «Підгорецькій хроніці» згадує, що після неї залишилися ланцюги, оперезана якими тіло своє катувала, записавшись у перші лави послухниць св. Домініка. Настільки глибокій побожності, що практично межувала з девіацією, однак не суперечило хай навіть періодичне, висилання до Парижу мережива на прання. І розповідають, що коли паризька прачка приїхала до Підгірців, рахунок за прання був настільки великий,

що підгорецька каса не була в стані його сплатити. Тоді за прання віддали досить велике село.

Анну Жевуську, як господиню палацу в Підгірцях, малювали досить часто. Деякі портрети Анни Жевуської, уродженої Любомирської, із колекції Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького: перший із зображенням усієї фігури (інвентарний номер Ж – 4545, невідомий автор, 1860-ті рр., олія, полотно, 207 x 180,5 см) і другий із зображенням фігури, що досягає поясу (інвентарний номер Ж – 4640, невідомий автор, полотно, олія, 84 x 66,5 см).

На останньому Анна Жевуська зображена на темному тлі, по пояс, на три чверті повернута вліво, її погляд спрямований на глядача, картина вписана у форму нібито овалу. Дама представлена в святковому платті з декольте, прикрашеному вишивкою та дорогою, червоною, мерехтливою брошкою, на лівій стороні грудей художник додав орден Зоряного хреста, а на голові у жінки маленька легка напудрена перука з локонами вище рівня вух, прикрашена червоною квіткою. Зображена жіноча фігура майже загорнута в пальто з чітко вираженими складками. На портреті є напис польською мовою «Anna Rzewuska».



ЗМІСТ

Вступне слово.....	5
Пам'яті Анни Володимирівни Заварової	6
Пам'яті Людмили Олександрівни Лисенко	18
Секція 1. Проблеми вивчення українського мистецтва від давнини до початку 20 ст.....	22
Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від давнини до початку 20 ст.....	48
Секція 3. Класичне і сучасне мистецтво Сходу та Заходу.....	184

Дев'яті Платонівські читання
<https://platonconference.kiev.ua>

Тези доповідей Міжнародної наукової конференції.
Київ. 2021

Координатор проекту: кандидат мистецтвознавства Л.О. Лисенко
Організаційний комітет: В.Пітеніна, М. Стрельцова
Редагування О.М. Харченко
Макетування І.М. Дудник
Розробка та оновлення сайту О.Малов
