

Платонівські читання

2022



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

Міністерство культури України
Національна академія образотворчого мистецтва
і архітектури

Десяті
**Платонівські
чтіння**

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА
ПЛАТОНА БІЛЕЦЬКОГО
(1922–1998)

Тези доповідей
Міжнародної наукової
конференції

УДК 7.072.2(477)(06)
Д76

Конференцію засновано
кандидатом мистецтвознавства Л. О. Лисенко

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

Редактори-упорядники:
Пітеніна Валерія Євгенівна,
Корчина Наталія Ігорівна

Дизайн обкладинки: І. Дудник

Розробка та оновлення сайту: О. Малов

Десяті Платонівські читання
<https://platonconference.kiev.ua>

Десяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів-Торунь : Liha-Pres, 2022. 248 с.

ISBN 978-966-397-301-2

Десяті Платонівські читання відбулися онлайн 20 листопада 2022 року в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Проблематика читань охоплює історію образотворчого мистецтва і архітектури України від давнини до сьогодення, а також Сходу і Заходу; методику викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах, інструментарій мистецтвознавця, проблеми сучасної художньої освіти. Учасниками читань були викладачі, співробітники, аспіранти, здобувачі, студенти НАОМА, викладачі, аспіранти, студенти, мистецтвознавці, наукові співробітники, реставратори з художніх, педагогічних і музичних ВУЗів, національних університетів, науково-дослідних інститутів, художніх музеїв, заповідників, наукових бібліотек України.

УДК 7.072.2(477)(06)

ISBN 978-966-397-301-2

© Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури, 2022

УЧАСНИКИ ПЛЕНАРНОГО ЗАСІДАННЯ:

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

Побожій Сергій Іванович, кандидат мистецтвознавства, доцент Сумського державного університету, заслужений діяч мистецтв України.

Русяєва Марина Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА.

МОДЕРАТОРИ СЕКЦІЙ:

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

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

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

Лагутенко Ольга Андріївна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ НАОМА.

Майстренко-Вакуленко Юлія В'ячеславівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету образотворчого мистецтва та реставрації НАОМА.

Мельничук Анастасія Ігорівна, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА.

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

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

Рижова Олександра Віталіївна, студентка магістратури ТІМ НАОМА.

Цигикало Катерина Олександрівна, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА.

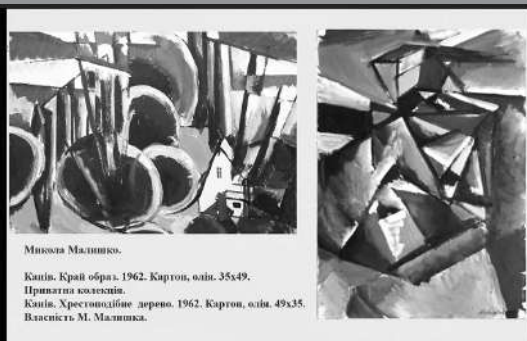
Шиман Катерина Анатоліївна, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА.

ТЕХНІЧНА ПІДТРИМКА:

Озірна Олена, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА.



Перший випуск факультету теорії та історії мистецтва Київського художнього інституту. 1964 рік.
 Сидять викладачі (зліва направо): Ю. Асєєв, П. Говда, Н. Мулїджанян, П. Білецький (проректор з наукової і навчальної роботи, 1963–1966), О. Олійник (ректор КДХІ), Л. Сак, О. Тищенко; стоять випускники: В. Рубан, О. Дячкова, В. Орлов, О. Касян, С. Смолїнський, В. Зененко, О. Шамрав, Н. Ейделмант.

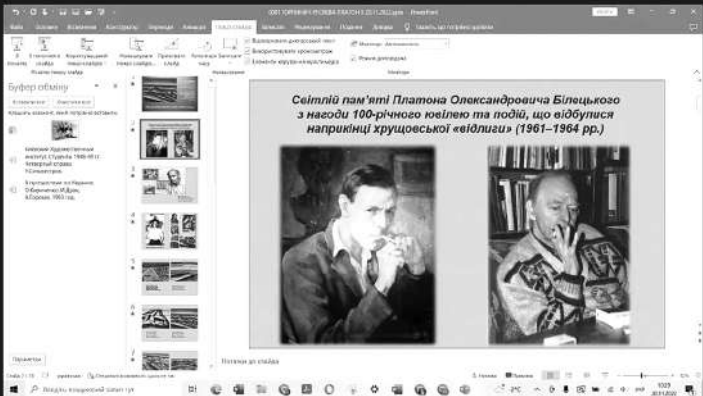
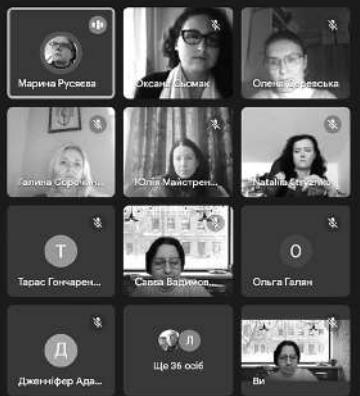


Микола Малинко.

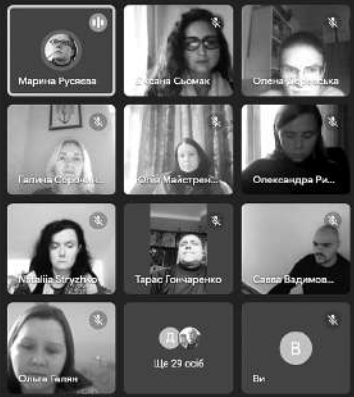
Київ. Край образ. 1962. Картон, олія. 35x49.
 Приватна колекція.
 Київ. Хрестоводіє дерево. 1962. Картон, олія. 49x35.
 Власність М. Малинко.



КДХІ, 1949–1949, четвертий праворуч П. Білецький



КДХІ, випускники та викладачі, 1949 р. Останній ряд, четвертий праворуч – П. Білецький



Вступне слово

Десяті Платонівські читання співпали з ювілейною датою – 100 років з дня народження Платона Олександровича Білецького. Тема спогадів про життя, творчість і викладацьку діяльність П. Білецького присутня на Читаннях з року в рік, починаючи зі спогадів колег та учнів «Слово про Платона Олександровича Білецького (1922–1998)» [9], опублікованих у матеріалах конференції 2014 року. В тезах та доповідях Катерини Липи [4], Ольги Мальцевої [5], Олега Сидора-Гібелінди [8], Олександра Вислободова [2], Василя Перевальського [6], Ігоря Дудніка [3], Станіслава Бушака [1], Володимира Петрашика [7] розкривалися теми педагогічної та мистецтвознавчої роботи Платона Олександровича, який майже все своє життя пов'язував з Київським художнім інститутом (тепер – НАОМА).

Цього року пленарне засідання відкрилось двома тематичними доповідями: спогадами про учителя кандидата мистецтвознавства, доцента Сумського державного університету, заслуженого діяча мистецтв України Сергія Побожія «Платон Білецький як художник» та розповіддю-презентацією кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри ТІМ НАОМА Марини Русяєвої щодо творчості П. Білецького початку 1960-х рр. (в контексті керування аспірантським дослідженням Юрія Горпинича «Пейзажні етюди Миколи Малишка початку 1960-х років»). Обидві доповіді присвячені маловідомим, раніше неопублікованим матеріалам щодо творчості П. Білецького-художника.

Платонівські читання цього року об'єднали більше ніж 100 учасників, в тому числі науковців Польщі, Китаю, а також дослідників з Національного художнього музею України, Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького, Скарбниці Національного музею історії України, Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Музею-майстерні І. П. Кавалерідзе, Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Було представлено доповіді студентів, аспірантів на науковців Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Харківської державної академії дизайну та мистецтв, Львівської національної академії мистецтв, колег з Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Київського національного університету культури і мистецтв, Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука, Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка.

Цього року відбулися зміни в регламенті конференції. Було виокремлено секцію «Проблеми сучасного мистецтва та арт-менеджменту». А також додано англійські анотації до тез доповідей, що зробить публікацію більш доступною для іншомовних читачів.

Дякуємо всім учасникам і гостям, які в цей важкий час підтримують українську науку і мистецтво!

Публікації щодо творчості П. О. Білецького

1. Бушак Станіслав. Козак Мамай – історичний персонаж та мистецький образ // VI читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Київ, 2018. С. 15.
2. Вислободов Олександр. Реставрація картин П. О. Білецького з колекції родини (виступ на пленарному засіданні) // VI читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Київ, 2018. С. 68–69.
3. Дуднік Ігор. Придворний художник гетьмана та імператора: штрихи до біографії Георгія Нарбута, що стосуються його роботи над «Георгіївським статутом» // IX читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Київ, 2021. С. 34–35.
4. Липа Катерина. Портрети Горислави Білецької в колекції живопису Музею історії міста Києва // III читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Київ, 2015. С. 51.
5. Мальцева Ольга. Особистий архів Платона Олександровича Білецького // III читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Київ, 2015. С. 55.
6. Перевальський Василь. Платон Білецький: мистецька національна форма // VII читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Київ, 2019. С. 205–206.
7. Петрашик Володимир. Онуфрій Бізюков – видатний послідовник школи Михайла Бойчука // V читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Київ, 2017. С. 88–89.
8. Сидор-Гібелінда Олег. Написи на берегах (зауваги П. О. Білецького щодо студентської роботи 1983 року «Японізм у європейському мистецтві кінця 19 ст.») // IV читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Київ, 2016. С. 116–117.
9. Слово про Платона Олександровича Білецького (1922–1998) // II читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Київ, 2014. С. 1–5.

Організаційний комітет

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-1>

Побожій Сергій,

*кандидат мистецтвознавства, доцент
Сумського державного університету, заслужений діяч мистецтв України*

Платон Білецький як художник

Заслуги Платона Олександровича Білецького (1922–1998) як мистецтвознавця гідно поціновані державою, його праці стали класикою української науки про мистецтво. Студенти Київського державного художнього інституту запам'ятали його як лектора-ерудита, водночас вимогливого керівника курсових та дипломних робіт. Меншою мірою знали викладача і вченого як художника. Можливо, цьому заважало скептичне ставлення самого Платона Олександровича до власного досвіду як художника-живописця. Його оповіді про кар'єру в галузі малярства завжди набували іронічного, а інколи й жартівливого тону. Це відчув й автор цих рядків у бесідах з вченим під час написання дипломної роботи у КДХІ «Творчість П. О. Білецького» (ідея Юрія Белічка, керівник Гліб Юхимець), захищену в 1984 році. Скепсис П. Білецького якоюсь мірою вплинув на концепцію дипломної роботи, в якій найбільша увага була сконцентрована навколо мистецтвознавчої спадщини вченого. Але вже тоді стало очевидним, що Білецький-художник допомагав Білецькому-мистецтвознавцю у розкритті таких понять, як специфіка художнього образу, видові та жанрові особливості образотворчого мистецтва, технологія станкового та монументального живопису тощо. Ці та інші теми ґрунтовно висвітлені вченим у книзі «Мова образотворчих мистецтв» (1973). Про те, що заняття живописом залишило глибокий слід в житті, свідчать і спогади Платона Білецького під красномовною назвою «Як я став і перестав бути художником».

Естетичне виховання дітей у родині Білецьких передбачало знайомство з літературою по мистецтву, відвідування театру та художніх виставок. Знавцем театру був батько – літературознавець Олександр Іванович, мати – Марія Ростиславівна перекладала п'єси. У 13-річному віці піонер-відмінник, учень 5-го «Б» класу 82-ї школи Платон Білецький помістив у дитячому журналі відгук про спектакль «Фріц Бауер», який побачив у Харківському театрі юного глядача. Пробував і сам ставити п'єси, де був і режисером, і художником, і актором у головній ролі. Захоплення театром у подальшому мало продовження у навчанні на театрознавчому факультеті Ленінградського театрального інституту в Томську (1942–1943) і у виборі теми першої мистецтвознавчої праці: «Рембрандт і театр».

Коло мистецьких інтересів дітей у родині Білецьких розширювало знайомство та спілкування з художниками та мистецтвознавцями. Давнім

другом родини був Михайло Шаронов, який викладав у Харкові, а потім, у 1944 році, очолив Київський художній інститут. Поради під час вступу П. Білецького до Харківського художнього інституту надавав декан живописного факультету цього вишу Семен Прохоров – учень Іллі Рєпіна. Його добре знала Марія Ростиславівна, яка викладала в художньому училищі іноземні мови. Частим гостем був Євген Святський, малюнки якого Платон у той час вважав ідеалом. На формування майбутнього художника мали вплив викладачі Харківського художнього училища Сергій Бесєдін та Юрій Садиленко; Московському художньому інституті – Василь Почитайлов, у КДХІ – Олексій Шовкуненко, Костянтин Єлева. Мистецтво композиції засвоював на лекціях з історії мистецтва Михайла Алпатова, який на аркуші ватману прорисовував кістяк композиції твору: «Цей приклад був дуже наочний та дохідливий».

Запам'яталася методика оцінювання творів С. Бесєдіним: «Оцінював він студентські роботи не лише за п'ятибальною системою, а й розставляючи їх по порядку, від найкращої до гіршої, як це було прийнято свого часу в Імператорській академії мистецтв». Про Юрія Харлампійовича Садиленка П. Білецький згадував у спогадах: «Тримався /.../ ввічливо, говорив вишукано, рафіновано. Підійде, подивиться роботу і починає говорити: «Чи бачите, товаришу Білецький, я хотів би висловитись у тому сенсі, що...». Ось що я почув від П. Білецького про К. Єлеву під час нашої бесіди 2 грудня 1982 року: «Чудовий був педагог! У Москві я начебто отримував «добре» та «відмінно». А тут приходив на заняття, малюємо, а Єлева бере аркуш паперу і мовчки робить карикатуру на мій малюнок, а поряд – як правильно має бути зроблений малюнок». Складніше засвоювалися настанови Олексія Шовкуненка, який вважав, що завдання педагога полягало у тому, щоб «підпустити у студентську роботу срібла». Про зростаючу майстерність Білецького-студента КДХІ свідчить і показ за рік до закінчення інституту портрету артистки Л. Руденко (1947) на ІХ Українській художній виставці (1948).

Захисту дипломної роботи передувала зміна теми. У першому варіанті викладачів здивувала закінченість деталей в ескізі П. Білецького, на якому Йосип Броз Тіто та Микита Хрущов йдуть в оточенні військових. Звернемося до спогадів: «Задум моєї дипломної роботи – «Тіто і Хрущов» народився на Аскольдовій могилі: герої йдуть сходами у супроводі генералів у шинелях різних відтінків; фон – задніпровська далечінь». Але через критику югославського лідера довелося розроблювати іншу тему: «Портрет гвардії генерал-полковника А. А. Гречка» (1949). Саме під такою назвою картина експонувалася на Х Українській художній виставці того ж року. Позитивно оцінив випускню студентську роботу мистецтвознавець Леонід Владич, другий рецензент диплому. Насправді, було за що, адже митці у той час не наважувалися писати кінні портрети.

Невдача з вибором сюжету спіткала авторів колективного твору – О. Шовкуненка, П. Білецького та І. Резніка: «Святкування 70-річчя

Й. Сталіна» (1952). Величезний розмір полотна (359×590) не зміг компенсувати непереконаливість композиції у зображенні значної кількості осіб на театральній сцені. Поява твору співпала з критичним ставленням головного персонажа картини до своїх зображень у мистецьких творах. Тим не менше, картина була прийнята на XI виставку образотворчого мистецтва УРСР (1953). Це не зламало П. Білецького, про що свідчать твори портретного жанру, що з'являються в експозиціях: «Портрет М. В. Гоголя» (1952) на XI виставці образотворчого мистецтва УРСР (1953); «Портрет академіка Л. Яснопольського» (1953) і «Трагедія в Суботіві» (1954) на виставці образотворчого мистецтва, присвяченій 300-річчю Переяславської ради (1954). Отже, митець торував свій шлях у мистецтві виключно у жанрі портрету і тематичної картини.

У творах не пафосних («Портрет дружини з сином», 1953) художник демонструє майстерність, вміло komponуючи фігури у картинному просторі, надаючи зображеній сцені портретного та побутового змісту. Домашня сцена під пензлем митця набула сучасного трактування теми жінки з дитиною, життєвої правди та високого змісту. Художник зумів передати вроду дружини – Горислави Михайлівни, вибравши ракурс зображення голови у три чверті зі складним розворотом фігури. Ось як описує Платон Олександрович у спогадах першу зустріч, яка відбулася у гостях з майбутньою дружиною, «/.../ яка мені сподобалася тим, що захоплено говорила про живопис. А ще більше вразила мене своєю надзвичайною красою. Таких красунь я ніколи не зустрічав у житті. Навіть страшно було дивитися на неї, не вірилося, що така досконалість можлива в житті. Мадонна Рафаеля, Венера Джорджоне – ось на кого вона була схожа». Чистота образів у цьому творі мимоволі викликає асоціацію з «Мадонною з малюком та ангелами» ренесансного художника Філіппо Ліппі.

У «Портреті Юсуфа» (поч. 1960-х) було не тільки поставлено складне художнє завдання (поколінне зображення моделі), але й вибрано вдалу кольорову гаму, що набула певної змістовності. Розуміючи, які складнощі виникають при написанні портрета овальної форми, автор тим не менше звернувся до неї у двох портретах доньки Олени на початку та в середині 1950-х років.

Портретне зображення передбачало міцний малюнок, за допомогою якого будувалася форма голови. Це спостерігаємо в «Автопортреті» (кін. 1940-х), репродукція з якого прикрасила обкладинку збірника «Платонівських читань» (2018). Надзвичайно цікава інша робота, в якій художник зобразив себе у момент прикурювання цигарки («Герцоговіні Флор»?). Справа у тім, що Платон Олександрович запаливав цигарку у притаманний йому спосіб, який саме й спробував візуалізувати в цьому автопортреті. Поставлене композиційне надзавдання блискуче вирішено. В портретних зображеннях усі знання та сили митця були «кинуті» на рисунок – основу форми, точна передача якої є запорукою схожості моделі. Усі персонажі на портретах упізнавані, колорит стриманий.

Натура ніби «диктувала» колористику, митець старанно виконував завдання. Слід зазначити, що Платон Олександрович доволі критично ставився до живописних достоїнств своїх творів. Коли я попросив дозволу зйомки на кольорову плівку деяких його робіт, отримав тактовну відмову. Прийшлося задовольнитися чорно-білими фото, які виконав мій однокурсник Л. Філь. Роздивляючись їх, зрозумів високу мистецьку якість творів, де завдяки світлотіньовому живопису передаються відтінки кольору. Не цурався Білецький-художник написання пейзажів («Старосілля під Києвом», 1955; «Київській двір на тлі дзвіниці Софії Київської», 1940-і), та натюрмортів («Букет бузку в синій вазі», 1940-і). Після призначення на посаду заступника директора з наукової роботи Київського музею західного та східного мистецтва (1950), а невдовзі – директора Літературно-меморіального будинку Т. Шевченка в Києві, художня практика Платона Олександровича Білецького поступилася місцем музейній роботі та мистецтвознавчій діяльності.

Творчість Білецького-художника була представлена на персональній виставці у виставковій залі Музею історії Києва, у листопаді 1992 р., з нагоди 70-річного ювілею митця і вченого. Моя промова на вернісажі цієї виставки викликала зворушливі для рядки, власноруч написані згодом Платоном Олександровичем на афіші: «Сергію Івановичу Побожю з глибокою вдячністю за добрі слова на мою адресу, висловлені на відкритті цієї виставки; хай цвіте наша дружба! 13.XI.1992». У 2010-х рр. на кафедрі техніки та реставрації творів образотворчого мистецтва НАОМА було відреставровано дев'ять картин П. Білецького із сімейного зібрання (педагоги-реставратори О. Вислободов і В. Люш), які по завершенні реставрації було показано на виставці в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Мистецькі твори Платона Олександровича Білецького зберігаються у Національному художньому музеї України, Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, Музеї історії Києва.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

КДАДПМД ім. М. Бойчука – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

КДХІ – Київський державний художній інститут.

КНУБА – Київський національний університет будівництва і архітектури.

ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького – Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького.

НАККІМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

НАН України – Національна академія наук України.

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

НХМУ – Національний художній музей України.

ТІМ – кафедра теорії та історії мистецтва.

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

КNUCA – *Kyiv National University of Construction and Architecture.*

KSADA – *Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts.*

NAFAA – *National Academy of Fine Arts and Architecture.*

NAS of Ukraine – *National Academy of Sciences of Ukraine.*

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

Керівники: кандидат мистецтвознавства, в. о. завідувача кафедри теорії і історії мистецтва НАОМА **Олексій Овчаренко**, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА **Катерина Цигикало**, кандидат мистецтвознавства, старша викладачка кафедри ТІМ НАОМА **Олена Гомирева**, докторка філософії, старша викладачка кафедри ТІМ НАОМА **Валерія Пітеніна**

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

Leaders: PhD in Art History, Acting Head of the Department of Theory and History of Arts at NAFAA **Oleksiy Ovcharenko**, PhD student of the Department of Theory and History of Arts at NAFAA

Kateryna Tsyhykalo, PhD in Art History, Senior Lecturer of the Department of Theory and History of Arts at NAFAA

Olena Gomyreva, PhD in Art History, Senior Lecturer of the Department of Theory and History of Arts at NAFAA **Valeriia Pitenina**

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-2>

Авула Анастасія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор М. Р. Селівачов)

Образ-парадигма тернового вінця в церковному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Ключові слова: терновий вінець, іконопис, церковне малярство, релігійний живопис.

Anastasiia Avula, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Doctor of Art History, Professor Mykhailo Selivachov)

The image and paradigm of the crown of thorns in church art of the second half of the 20th – beginning of the 21st century

Abstract: In the 21st century, religious themes and icon painting are very popular in Ukrainian fine art due to the revival of church painting and Christian religious folk traditions. Many artists continue their artistic pursuits in religious art, creating icon paintings.

Key words: crown of thorns, icon painting, church painting, religious painting.

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

У XXI ст. в українському образотворчому мистецтві релігійна тематика та іконопис належать до популярних тем, адже відбувається процес відродження церковного малярства та християнських релігійних народних традицій. Тому твори іконопису стають продовженням авторських пошуків у релігійній темі живопису багатьох митців. Початок цього процесу було покладено наприкінці XX ст. у Львівському мистецькому осередку, тому відзначимо такі пошуки у творчості Р. Василика, І. Крип'якевич, К. Марковича, Л. Медведя та багатьох інших.

Загалом якістю композиційного та колористичного вирішення вирізняються роботи авторів, що не об'єднані в якесь окреме товариство, однак сповідують у своїй творчості орієнтацію на традицію народної ікони. Для цього інтерпретують зразки народного іконопису XIX та XX ст. Мистецтвознавиця І. Дундяк зауважує наступне з цього приводу: «Ці майстри суттєво урізноманітнюють сучасний візуальний спектр вітчизняного іконопису барвистими кольорами, простотою, щирістю й добротою образів. Їхні твори доступні для сприймання широкого кола і могли б стати заміниками кітчевої друкованої продукції (за умови тиражування друком)». Композиції сюжетів таких ікон різнопланові, колористика мажорна, а кожен автор має свою авторську пізнавану стилістичну манеру виконання. Окремо слід виділити осередок Львівщини.

До кола цих майстрів належать: О. Бриндіков, Т. Думан, Р. Зілінко, О. Лозинський, У. Нищук-Борисяк, Л. Скоп та інші. Кожен з них має свої мистецькі уподобання (О. Бриндіков звертається до здобутків української народної гравюри XVIII–XIX ст.; Р. Зілінко та О. Лозинський орієнтуються на народний іконопис на склі тощо), що відображається на манері виконання та виборі сюжетів. Крім того, кожен з них не є прихильником сліпого копіювання першовзорів, а має глибокі філософсько-мистецькі погляди на історію та відродження українського іконопису.

Р. Зілінко, до прикладу, продовжує традицію європейського середньовіччя і зображає часто терновий вінок як декоративний ланцюжок, що може сприйматися як своєрідна корона. Це, зрештою, є суголосним зі стилістикою, якою він найчастіше оперує – переспівом народної ікони. Європейське середньовічне малярство також нерідко мало подібну основу.

Особливо різноманітною у сюжетах та авторських варіантах вирішення їх вирізняється творчість подружжя Лева Скопа та Тетяни Думан. Роботи цих митців зберігаються в українських музеях, колекціях та за межами нашої держави, а діяльність спрямована на продовження української національної малярської традиції у сучасному мистецтві у поєднанні з мистецтвознавчою науково-дослідною роботою.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-3>

Андрусяк Стефанія, студентка бакалаврату кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент М. В. Русяєва)

Риси живопису Проторенесансу у творчості Михайла Бойчука

*Ключові слова: Михайло Бойчук, Проторенесанс, ритм, колорит,
іконографія.*

Stefaniia Andrusiak, BA student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor Maryna Rusiaieva)

Features of Proto-renaissance painting in the artworks by Mykhailo Boichuk

Abstract: The report contributes to the study of the influence of the Proto-Renaissance painting on the artworks by the Ukrainian artist Mykhailo Boichuk. In the works of the artist, researchers often notice the borrowing of rhythms, colors, construction of composition and iconography from such artists as Duccio di Buoninsegna, Cimabue and Giotto di Bondone.

Key words: Mykhailo Boichuk, Proto-Renaissance, rhythm, coloring, iconography.

Михайло Бойчук (1882–1937) – видатний український живописець, засновник школи монументального мистецтва початку ХХ ст. Його творчість – явище багатогранне й розглядається мистецтвознавцями у контексті авангарду, сецесії, примітивізму. Науковці насамперед акцентують увагу на її зв'язку з мистецтвом Візантії, Київської Русі, виробами народних українських майстрів, проте лише побіжно згадують про його захоплення живописом Італії періоду Проторенесансу, яке справило визначний вплив на художника.

Протягом навчання у Мюнхені й Парижі та під час нетривалої подорожі містами Італії М. Бойчук мав змогу познайомитися з роботами Дуччо ді Буонінсенці, Чімабуе та Джотто ді Бондоне. Творчість останнього найбільше вразила митця, саме на нього художник найчастіше покликається у своїх листах, роздумах про мистецтво та педагогічній діяльності – майстерню Бойчука нерідко називали «джоттівською», а одним із ключових завдань у ній було копіювання творів старих майстрів, з-поміж них і митців Проторенесансу.

Відгомін мистецтва цього періоду чітко простежуються в іконографії, побудові композиції, у ритміці, формотворчих та колористичних рішеннях. Наприклад, художник часто творить зображення за допомогою контурної лінії, що стає основним засобом виразності й урівноважується ритмічним чергуванням кольорових площин. Це можна побачити на прикладі релігійних образів львівського періоду майстра, зокрема в іконах «Св. Онуфрія» й «Св. Йоана Златоуста» – за допомогою подібної формотворчої манери, художник позбавляє образи традиційної для Візантії статичності, сповнюючи композицію динамічним ритмом.

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

Помітні також і прямі запозичення іконографічних мотивів: характерним прикладом є жіночі образи М. Бойчука, що відзначаються гуманістичними пошуками і часто мають схожі риси обличчя із «Мадоннами» проторенесансних майстрів. Приміром, це можна простежити в начерку «Портрети жінок» (поч. 1910-х). Михайло Бойчук навмисно стилізує зображення під образи Проторенесансу, зокрема поворот голови в три чверті, овальне обличчя, повні щоки, видовжені примружені очі, стрільчасті брови, довгий тонкий ніс, маленькі стиснуті губи зближують зображення з вівтарною картиною «Мадонна Он'їссанті» Джотто. Подібне бачимо і в рисунках «Жінка» (1907) та «Голова жінки» (1900-ті).

Звернення до мистецтва Італії пізнього дученто і треченто простежується й у вирішенні проблеми зображення простору та розміщення в ньому людини. Подібно до Джотто, митець урівноважує композицію завдяки рухам персонажів, зосереджуючись на тілесності та емоційності. Зокрема, це стосується розписів Луцьких казарм у Києві. Зберігаючи характерні для мистецтва Візантії площинність, монументальну статичність, М. Бойчук об'єднує композицію за допомогою взаємозв'язку між персонажами, таким чином роблячи головною не саму подію, а людину в ній, розкриває її ставлення до цієї події.

Художник також вивчав рукописи цього періоду, прагнучи краще освоїти давно забуті технології монументального мистецтва, зокрема техніки мозаїки та стінних розписів “al fresco” і “al secco”. Згадується й те, що М. Бойчук, взуваючи на давні тексти італійських майстрів, сам виготовляв фарби з рослинних екстрактів, розтирає глиняні пігменти.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-4>

Банцєкова Анна, кандидат мистецтвознавства, ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького;
Хорунжа Галина, магістр мистецтвознавства, незалежний дослідник

Графіка та живопис Антоніни Іванової і Михайла Лєзвієва з колекції Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького: художні особливості

Ключові слова: графіка, живопис, М. Бойчук, бойчукісти, М. Лєзвієв, А. Іванова, ЛНАМ.

Anna Bantsekova, Candidate of Art Studies,
Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery;
Halyna Khorunzha, Master of Arts, independent researcher

Graphics and paintings by Antonina Ivanova and Mykhailo Lezviev from the collection of the Borys voznytsky Lviv National Art Gallery: artistic particularities

Abstract: Collection of the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery holds a unique archive of works by artists from Mykhailo Boychuk's circle. The study of these materials, in particular the works by Antonina Ivanova and Mykhailo Lezviyev, is a significant contribution to the history of this artistic group.

Key words: graphics, painting, Mykhailo Boychuk, Boychukists, Mykhailo Lezviev, Antonina Ivanova, LNAG.

Творчість художників кола Михайла Бойчука тривалий час викликає увагу багатьох українських дослідників, адже практика цих митців є одним з особливих прикладів трансформації мистецтва минулого з наступною інтеграцією у сучасний контекст. Безперечно унікальна колекція авторів цього кола, наразі лише частково опрацьована, з графічних та живописних робіт, а також фотоматеріалів художниці школи Михайла Бойчука Антоніни Іванової належить Львівській національній галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького. Особливою частиною цього архіву є зразки практик Антоніни Іванової та її чоловіка Михайла Лєзвієва. З огляду на історичні перипетії 1930-х рр. час спільної творчої активності митців є обмеженими, адже 1937 р. Михайла Лєзвієва було страчено за звинувачення у антирадянській агітації (реабілітовано 1961 р.). Від творчої спадщини митців вціліло небагато, зокрема це кільканадцять рисунків Михайла Лєзвієва, 146 графічних робіт і близько 15-ти живописних самої Антоніни Іванової.

Творчість обох митців, окрім перетину життєвого шляху і трагізму нереалізованого таланту, є зразком нового українського мистецтва першої третини ХХ ст., в основі якого – творчий метод Михайла Бойчука,

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

що виявленій у синтезі національної основи, усвідомленої через народну творчість, іконографію, об'єднаних з широким пластом світових художніх практик (мистецтво Візантії, італійського Раннього Відродження, течій початку XX ст., зокрема мексиканського монументального живопису). Приналежність до школи Михайла Бойчука у спільній творчій праці Михайла Лезвієва та Антоніни Іванової присутні через конкретні стилістичні ознаки та переваги у тематичному відборі. Якщо деякі рисунки на перший погляд мають ескізний характер, то композиційно вони завжди завершені. Більше того, при збільшенні рисунки не втрачають своєї цільності. Особливий підхід до розповіді про життя і працю людини на своїй землі, набуває у художників відмінних від програмного офіціозу тої пори форм, тут не присутній зайвий пафос. Селяни займаються звичкою повсякденною працею: пастух заганає волів, птахівниця годує гуси, селянка випасає кіз, або висіває зерна. У рисунках художників бачимо звиклі дії, що відбуваються на селі щодня, щороку, впродовж тисячоліть, а дія застигла, як кадр у документальному кінематографі. Рисункам Михайла Лезвієва притаманний м'який гумор, а для Антоніни Іванової це трактування епічно-монументальне.

Комплекс ідей Михайла Бойчука, що стали базою нової художньої мови і вплинули на розвиток мистецтва другої половини XX ст., повною мірою були реалізовані у колі художників його школи. Кожне нове ім'я поповнює галерею творців цієї групи авторів, дозволяє здійснити більш ретельне вивчення методу видатного українського майстра. Впродовж останніх років роботи Антоніни Іванової стали широковідомими – твори мисткині представлені на виставках «бойчукістів», вони поповнюють музейні експозиції. Хоча збережений доробок Михайла Лезвієва не дозволяє в повноті дослідити його творчість, прослідкувати еволюцію розвитку цього талановитого митця, як графіка, скульптора, художника-монументаліста, відкриття його імені та внесення робіт у науковий обіг дозволяє відновити історичну справедливість, поставивши Михайла Лезвієва в один ряд з іншими художниками-бойчукістами.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-5>

Бушак Станіслав, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Л. С. Міляєва)

Домінік П'єр Де ля Фліз – дослідник образу козака Мамай

Ключові слова: народна картина, козак Мамай, іноземці – дослідники «мамаїв», художник Домінік П'єр Де ля Фліз.

Stanislav Bushak, PhD student, NAFAA (academic mentor: Professor
of the Department of Theory and History of Arts at NAFAA Ludmyla Milyaeva)

Dominique Pierre De la Fliese as a researcher of the Mamai Cossack image

Abstract: Paintings depicting a Cossack musician have been very popular among the Ukrainian people since ancient times. Such paintings bear the general name *Cossack Mamai*. They were studied, collected and painted by many Ukrainian scholars, collectors and artists. But there were non-Ukrainian artists who were also very interested in the image of the Cossack Mamai. Among them were Poles, Russians, and Germans. The author examines the contribution of the French doctor, ethnographer and artist Dominique Pierre De la Flies to the study of Ukrainian folk paintings *Cossack Mamai*.

Key words: folk painting, Cossack Mamai, foreign researchers of Mamai, artist Dominique Pierre De la Fliese.

Картини із зображенням запорожця-кобзаря були прикметною ознакою давньої України. Ці твори, нині широковідомі під узагальнюючою назвою «Козак Мамай», в минулому прикрашали помешкання як представників козацької старшини, так і рядових козаків та простих людей. В залежності від цього, стилістика та мистецька якість таких картин була дуже різною – від високохудожніх зразків козацького бароко до народного примітиву. Цього сюжету не знає мистецтво жодного із сусідніх до українців слов'янських народів. Водночас, в Україні цей образ набув надзвичайної популярності. Проте, його нерідко малювали та досліджували і неукраїнці, які потрапили під вплив магії цієї легендарної картини. До них належав польський шляхтич Міхал Грабовський (1804–1863), котрий у 1830–1850 роках жив у батьківському домі на Чигиринщині. Він описав дві картини типу «Козак Мамай» як характерну частину інтер'єрів помешкань польських землевласників тодішньої південної Київщини. Цікавився цим твором і Аполлон Скальковський (1808–1898) – український історик, офіцер російської армії, член-кор. Петербурзької АН. В деяких джерелах його називають етнічним поляком. Досліджував «мамаїв» і Олександр Рігельман (1720–1789) – історик України, генерал-майор російської армії, котрий мав німецьке походження.

Особливу увагу звертають на себе іноземці, які малювали подібні картини. До них належали: росіянин – прапорщик Брашіванов, ім'я та доля якого невідомі (твір «Козак Мамай», 1821) і Флейшер (твір «Максим

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

Залізник», 1858), ім'я та доля цього художника також невідомі, за національністю він був, скоріш за все, німцем. Порівняно з ними, про французького лікаря та художника Домініка П'єра Де ля Фліза (1787–1861) ми знаємо досить багато. Це був український етнограф французького походження, член Імператорської Московської медико-хірургічної академії та Імператорського академічного медичного Віленського та Київського товариств, старший лікар Київських державних маєтностей. У чині капітана другого гренадерського полку і помічника головного хірурга французької армії та імператорської гвардії Наполеона Домініка Ларрея, в 1812 р. він брав участь у поході на Росію, був учасником битви при Бородіно. В листопаді 1812 року, під Смоленськом, Де ля Фліз зазнав поранення й потрапив у полон.

Після одужання він залишився в Росії, а потім перебрався до України. Взявши шлюб із Софією Маркевич (тіткою українського історика Миколи Маркевича), яка була племінницею генерал-лейтенанта російської армії, українця за походженням, Василя Гудовича (1753–1819), Де ля Фліз поселився в його маєтку, а згодом отримав посаду лікаря Державних маєтностей Київської губернії. З 1831 по 1838 рік він очолював Економічну лікарню графині Олександри Браницької в Білій Церкві та опікувався лікарським обслуговуванням навколишніх земель. Під час епідемії холери в Білій Церкві, Де ля Фліз врятував життя сотням хворих та впродовж семи років зробив щеплення від віспи понад 10 тисячам селянських дітей. У 1844 р. він отримав посаду лікаря при Сквирському окружному управлінні Київської губернії, а у 1845 р., за програмами Російського географічного товариства та Київського навчального округу розпочав дослідження з «медичної географії» Київщини з метою з'ясування впливу довкілля на здоров'я людей.

Будучи здібним художником-аматором, Де ля Фліз створив сотні акварелей, які мають не лише історико-етнографічну, але і значну мистецьку цінність. Його твори виконані під час подорожей по селах і містечках сучасних Київської, Житомирської та Черкаської областей. Вони дають комплексну характеристику життя українського населення цього регіону середини ХІХ ст. Домінік П'єр Де ля Фліз пішов у відставку 1858 р. у чині надвірного радника і помер в 1861 р. у місті Ніжині.

З дев'яти його акварельних альбомів, п'ять перших зберігаються в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського (Київ), шостий знаходиться в архіві Російської академії наук (Санкт-Петербург), а три останні – в Чернігівському обласному історичному музеї імені Василя Гарновського.

В першому альбомі містяться акварелі «Розбійник Мамай» та зображення всохлого, змальованого з натури «Дуба Мамає» (з коментарями до них). Перший твір є копією народної картини, що не збереглася. Козак сидить на землі зі схрещеними ногами під деревом у лісі, грає на кобзі і співає. Позаду нього пасеться кінь, далі – постать повшеного вниз головою незнайомця. Унікальною особливістю цієї композиції є зображення пса біля козака-бандуриста. Цієї деталі ми не зустрічаємо в жодному іншому творі типу «Козак Мамай».



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-6>

Вислободов Олександр, старший викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА;
Тимченко Тетяна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА

Досвід консервації пастозного живопису на картині А. Ф. Рибачук «Випробування» з фондів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Ключові слова: консервація, реставрація, А. Ф. Рибачук, пастозний олійний живопис на полотні.

Oleksandr Vyslobodov, Senior Lecturer of the Department of Technique and Restoration of Artworks at NAFAA;
Tetyana Tymchenko, PhD, Associate Professor, Head of the Department of Technique and Restoration of Artworks at NAFAA

Experience of pastose painting conservation in the “Initiation” by Ada Rybachuk from the collection of the National Academy of Fine Arts and Architecture, Ukraine

Abstract: The results of the conservation of the artwork *Initiation*, 1957 (176×432 cm) by the famous Ukrainian artist Ada Rybachuk are presented. The impasto painting technique and improper storage led to significant destruction of the work. Therefore, a conservation technique was developed for simultaneous alignment of rigid deformations of the canvas and gluing of the paint layer.

Key words: conservation, restoration, Ada Rybachuk, pastose oil painting on canvas.

Картина відомої української художниці А. Ф. Рибачук (1931–2010) «Випробування» є її дипломною роботою, створеною за мотивами життя людей на крайній Півночі. Цікаво, що, починаючи з лютого 1957 р., вона якийсь час (принаймні до квітня, коли відбувся захист) експонувалася у виставковому залі Дирекції художніх виставок (вул. Володимирська, 56), як свідчить паперова етикетка на зворотному боці. На зворотному ж боці містяться ескізи майбутньої картини, зроблені вугіллям.

Основа картини розміром 176×432 см зшита (по висоті) з полотна різного ґатунку: центральна частина (шириною 267 см) – це ляне фабричне середньозернисте полотно з білим ґрунтом, хорошої якості; на ньому спочатку був написаний інший твір (можливо, не завершений). По лівому й правому краях (не виключено, що у процесі роботи) були дошиті (на швейній машинці) вузькі смуги льняного (ґрунтованого вручну)

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

та бавовняного (лише проклеєного) полотна, зліва шириною 18; 17; 10,5; 60 см та справа – 29; 11,5; 18 см. Живопис є надзвичайно щільним і пастозним (1–1,5 мм).

Картина зберігалася протягом майже 60 років у фондах кафедри живопису та композиції НАОМА, намотаною на вал фарбовим шаром усередину, що й спричинило значні дефекти і руйнування. За час зберігання у такому стані олійний фарбовий шар, за рахунок полімеризації олійного в'язива, затвердів і значною мірою втратив еластичність. Особливо крихкими виявилися ділянки живопису, де зображена земля, оскільки під ними знаходиться більш ранній фарбовий шар, а зв'язок верхнього живопису з нижнім значно послаблений. Також втрата еластичності та тривале неправильне зберігання спричинили появу стійких, дуже жорстких деформацій полотна. Фарба в цих та багатьох інших місцях відшарувалася і зламалася (на площі 60–70 %), що спричинило осипання й втрати (до 20 %) та зсуви фарби зі своїх місць. Деформовані та зім'яті були окрайки; полотна мало кілька кутopodobних та округлих проривів.

Навесні 2022 р. колективом кафедри живопису та композиції картину було розгорнуто, вона лежала на підлозі, застеленій плитами ДВП. У липні було проведено заходи з консервації, підібрані експериментальним шляхом. Зсунуті шматки фарби було повернуто на їхні місця. На темні ділянки живопису нанесено флейцом циклогексанон і вкрито їх поліетиленовою плівкою для пом'якшення жорсткої та деформованої фарби; поверх плівки покладені ковдри, а зверху – креслярські дошки з вантажем (10–15 кг), для того щоб, наскільки це можливо, вирівняти основу та фарбовий шар (експозиція від 14 до 24 год). Під частково вирівняний у такий спосіб фарбовий шар підпускалася з пензля та шприцом акрилова смола Plexisol 550-40, розбавлена в суміші розчинників (сольвенті) в об'ємних пропорціях 1 : 4, з подальшим просушуванням під холодним «дихаючим» пресом: поверхня накривалася сухим цигарковим папером і далі фланелевою тканиною та креслярською дошкою з вантажем 10–15 кг. Експозиція пресу – 48 год. Ділянки зі світлими фарбами (небо) не оброблялися циклогексаном, оскільки вони менш пастозні. Пом'якшення їх було здійснено за рахунок сольвенту, в якому розчинено смолу Plexisol 550-40. Під час поступового відновлення зв'язку та усування деформацій картина фіксувалася на ДВП, з поступовим розтягуванням у горизонтальному напрямку. Були також зведені прориви (у стик, на 8 % полівінілбутираль в етиловому спирті), вирівняні та дубльовані окрайки, а далі картина натягнута на постійний новий підрамкований. Роботи планується продовжити. Таким чином, за складністю проведених процесів консервації картина стала справжнім «Випробуванням» для викладачів кафедри техніки та реставрації НАОМА.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-7>

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

Василь Чегодар – Петро Волошин: творчі паралелі

Ключові слова: Василь Чегодар, Петро Волошин, український живопис.

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

Vasyl Chehodar and Petro Voloshyn: creative parallels

Abstract: The purpose of the report is to trace the connection between the work of the Ukrainian painter of the second half of the 20th century Vasyl Chehodar and the work of his grandson Petro Voloshyn, a modern Ukrainian artist. The author singles out a number of artistic aspects that are typical for both masters. The research reveals the aspect of continuation of the artistic principles of Vasyl Chehodar, both at the level of genres and at the level of painting techniques.

Key words: Vasyl Chehodar, Petro Voloshyn, Ukrainian painting.

Василь Дмитрович Чегодар – видатний український художник другої половини ХХ ст. Петро Олексійович Волошин – його онук – живописець, реставратор та колекціонер. Єднає П. Волошина з В. Чегодаром не тільки родинна спорідненість, але і художні принципи та традиції.

Творчий зв'язок між митцями буде щільний. З дитинства Петро зростає в середовищі мистецтва. Починаючи з 1978 р., коли П. Волошин почав фахово навчатися образотворчому мистецтву, В. Чегодар почав особисто займатися з хлопцем. Між іншим, останній ініціював для свого онука дворічний курс навчання у В. Зарецького. Згодом П. Волошин закінчив й Київський художній інститут. Весь цей час В. Чегодар навчав нащадка своєму методу та відкривав власні «секрети» майстерності. Багатьма принципами П. Волошин й досі користується і вважає ключовими у своїй творчості. Слід також сказати, що сьогодні П. Волошин є основним експертом та популяризатором творчості свого діда.

Аналізуючи творчі доробки обох майстрів, приходимо до декількох паралелей:

1. Колорит.

А. У живописі цих художників ключову роль відіграє яскравий, насичений колорит. Для обох майстрів найцікавішим аспектом живопису є робота з кольором.

Б. Відмовившись від відверто чорного або відверто коричневого, митці створюють живописний ефект за рахунок використання інших кольорів.

2. Живописна техніка.

А. П. Волошин неодноразово підкреслював, що потрібно «малювати кольором», як працював й сам В. Чегодар.

Б. Спираючись на досвід французьких імпресіоністів, В. Чегодар розробив власну техніку, яку передав онуку. Так, попередній малюнок

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

наносився вугіллям або, частіше, тонким пензлем (майстер використовував ультрамарин або краплак). Далі велася тонова прописка, а за нею – кольорова рідка. І лише після цього накладався фарбовий шар з навантаженням мазків. У своїй творчості цю техніку П. Волошин використовує переважно у ранніх роботах. В більш пізній період, після 2014 р., у серії своїх мініатюр художник замінює її на власну: починає одразу заповнювати всю площину полотна від лівого верхнього до правого нижнього кута, без прописки, а іноді навіть і без підготовчого малюнку. Таким чином, твір створюється одразу, не потребуючи подальшого доопрацювання.

3. Жанрова палітра. Як і В. Чегодар, П. Волошин залишається традиціоналістом. Працює переважно у жанрах пейзажу та натюрморту.

4. Погляди на мистецтво. Обидва художники орієнтуються на високі зразки образотворчого мистецтва, на класику в широкому сенсі слова.

Можемо констатувати, що найбільший вплив на творчість Петра Олексійовича завдав саме В. Чегодар. Безумовно, П. Волошин – продовжувач творчих принципів свого діда. Однак це не означає відсутність власного почерку, адже він розробляє як власні теми, так і власну живописну техніку. Можна сказати, що В. Чегодар став творчим фундаментом для онука. Він передав йому і власну школу, і напрацювання, до яких сам приходив важкою працею, через багаторічні пошуки стилю та індивідуального способу художнього висловлювання.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-8>

Галян Ольга, студентка магістратури кафедри ТІМ НАОМА,
старший науковий співробітник НХМУ

Нове надходження до зібрання НХМУ. Графіка Едуарда Трирога

Ключові слова: графіка, Едуард Трирог, «олеографіка», «швидкий струмінь»,
колекція НХМУ, збірка віршів «Старые паруса: акварели».

Olga Galian, MA student, NAFAA, senior research fellow at NAMU

New addition to the NAMU collection. The graphic works of Eduard Tryrog

Abstract: The work examines and researches new arrivals to the collection of graphics and works on paper of the National Art Museum of Ukraine. The new addition is represented by graphic works of the artist and poet Eduard Tryrog from Poltava city, a participant in art exhibitions since 1990. The artist works in various techniques: pastel, collage, dotted graphics. He is also the developer of a number of author's techniques. A characteristic feature of Eduard Tryrog is his ability to translate one phenomenon into the language of another, artistic works into the language of poetry and vice versa.

Key words: graphic art, Eduard Tryrog, "oleographic art", "fast stream", collection of the NAMU, a book of poems "Old Sails: Watercolors".

Нещодавно фондове зібрання НХМУ поповнилося творами полтавського графіка та поета Едуарда Васильовича Трирога (нар. 1946), який, починаючи з 1990 р., є активним учасником художніх виставок. У 1991 та 1994 він бере участь у колективних виставкових експозиціях, організованих у Києві. З 1991 по 2022 рр. було організовано більше десяти персональних виставок художника у Полтаві; у 2000, 2001, 2002 рр. пройшли персональні виставки графіка у Києві. У 1990 р. та 1993 р. – учасник міжнародної виставки у м. Зіген у Німеччині, у 1995 р. – міжнародної виставки у Дніпрі («Пан-Україна-95»).

Працює здебільшого в техніці пастелі, в мішаних техніках (пастель, гуаш; пастель, акварель), в техніці протирання фарбового шару, попередньо нанесеного на основу (авторська техніка «олеографіка»), а також у техніках колажу, пунктирної графіки, в авторській техніці «швидкий струмінь» (рисунок створюється швидко під час стікання фарби з пензля).

Більшість робіт Е. Трирога, що поповнили фонд графіки НХМУ, належать до портретного й пейзажного жанрів, до них митець звертається постійно. Тема пошуку людиною свого місця у всесвіті, теми природи, гармонії людини й природи – це ті теми, що постійно бентежать душу митця, спонукають його до спостережень та роздумів. В свою чергу ці роздуми знаходять своє втілення не лише в графічних творах, а й у слові, організованому в поезію. Часом художник взагалі з легкістю переводить мистецькі твори на мову поезії і навпаки, наочно демонструючи взаємодію

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

візуального зображення і слова («Дерева», 2019; «Діти на трубах», 2018). Подібним особливим вмінням – вмінням переводити одне явище на мову іншого, знаходити внутрішні глибинні зв'язки між ними, на думку мистецтвознавиці Валентини Рубан, володіли лише деякі мистці, зокрема, англо-американський художник Джеймс Уїстлер і французький мистець П'єр Пюві де Шаванн, литовський художник і композитор Мікалоюс Чурльоніс і російський художник Віктор Борисов-Мусатов, а також український мистець Юхим Михайлів, малярські композиції якого відрізняються музичною природою та тяжіють до літературності.

Не позбавлена літературності й галерея портретних зображень, створених Едуардом Трирогом. Кількома лініями, часто використовуючи розтушовку, рвучко мистець створює портрети-стани, що дають можливість зазирнути в минуле та привідкрити майбутнє портретованого за умови вдумливого, повільного споглядання портретного зображення. Спонукаючи «досказати невидиме», майстер викликає в глядача відчуття емпатії – співпереживання, проживання разом з героєм його станів та емоцій, певних моментів життя. Серед портретних зображень, що надійшли до збірки НХМУ, й автопортрет художника (2018). З аркуша паперу на глядача дивиться спокійна, вдумлива, мудра людина – людина-філософ, людина-митець, що вміє бачити красу цього світу в деталях, дарувати людям тиху радість споглядання.

Глибоким символізмом сповнені пастелі графіка «Натюрморт з велосипедами» (2017) та «Пам'ять дерев» (2019). Розкодуванню семантики зображеного сприяє детальне ознайомлення із поезіями майстра зі збірки віршів «Старые паруса: акварели» (Полтава, 2012). Цікаве семантичне наповнення має й маленький краєвид «Пейзаж II» (2015), виконаний в авторській техніці «олеографіки» – в техніці протирання фарбового шару, попередньо нанесеного на пакувальний картон сріблястого кольору.

Отже, твори Едуарда Трирога, що надійшли до фондової збірки НХМУ, дають можливість дослідникам детально ознайомитися із творчим доробком автора, виявити характерні риси його творчості та згодом можуть стати основою для розробки нових науково-просвітницьких заходів музею з метою популяризації імені і творчості мистця.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-9>

Горпинич Юрій, аспірант кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА;
Русяєва Марина, кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА (пленарне засідання)

Пейзажні етюди Миколи Малишка початку 1960-х років

*Ключові слова: пейзаж, плернерний колоризм, ранні 1960-ті рр.,
літня практика, Микола Малишко, Платон Білецький.*

Yurii Horpynych, PhD student of the Department of Theory
and History of Art, NAFAA;
Maryna Rusiaieva, PhD (Art History), Associate Professor
at the Department of Theory and History of Art, NAFAA

Mykola Malyshko's landscape etudes of early 1960th

Abstract: The report is devoted to the analysis of M. Malyshko's early landscape etudes, created during his 1962 and 1964 summer internships in Kaniv and Uman. These works laid the foundations of this artist's painting colorism and as well as contributed to a long friendly relationship with Platon Biletskyi.

Key words: landscape, colorism plein air, early 1960s, Summer internship, Mykola Malyshko, Platon Biletskyi.

Микола Малишко (нар. 1938) вперше спробував себе у царині пейзажу ще у підлітковому віці, коли разом із старшим братом Антоном ходив на етюди в Калінінграді. Через пару років, вже будучи студентом живописного відділення Дніпропетровського державного художнього училища (1956–1961), він також пише пейзажі. Згадуючи ті часи, митець зазначає, що доволі часто опинявся в обставинах подібних до імпресіоністів. Завдяки невпинній праці й вивченню по книжкових репродукціях французьких художників, його палітра поступово стала чистішою, прозорішою, вільнішою. Це спричинило захоплення кольором як головним засобом художньої виразності.

1961 р. М. Малишко продовжив навчання на кафедрі живопису Київського державного художнього інституту, де його педагогами стали І. Штільман, М. Стороженко, О. Сиротенко. Прекрасна добірка бібліотеки дала змогу детальніше познайомитися з творчістю багатьох французьких імпресіоністів, захопитися мистецтвом В. Кандінського і П. Пікассо. Однак вирішальне значення для становлення майбутньої живописної манери М. Малишка мала плернерна літня практика у Каневі 1962 р. На думку митця, саме тоді відбувся «найкрутіший відхід від методу соціалістичного реалізму». У вільний від виконання обов'язкових реалістичних постановок час студент написав кілька десятків етюдів на картоні олією, в яких виділяємо три основні теми: безкрайні панорами канівських гір («Далечинь», «Гора», «Гори і байраки», «Горизонт», «Дніпро», «Підніжжя гір»); зображення лісів та дерев («Верби», «Гаї», «Дерева», «Коло дерева», «Ліс»,

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

Старе дерево»); репрезентація квітів і комах («Цвітіння», «Осітняг», «Ромашка», «Сонечко»). Окрім того М. Малишко прагне в своїй уяві і живопису відтворити сиву давнину Канєва («Собор») або зазирнути в глибини земні в одноіменній композиції. В цих етюдах митець експериментує з різними способами побудови композиції, з простором, кольором, світлом і тінню. Він використовує яскраві сполучення чистих фарб, свідо м змінюючи форми тих чи інших природних мотивів.

Перебуваючи в Канєві, М. Малишко вирішує перервати навчання і повернутися до дружини і маленької дочки в Дніпропетровськ. Однак наступного 1963 р. він поновлюється в КДХІ, вступає до знаменитого київського «Клубу творчої молоді» та очолює Науково-творче студентське товариство в Alma mater. Саме в інститутських стінах на виставці, організованій радою цього товариства, він анонімно вперше експонує свої канєвські етюди, які викликали неабиякий резонанс. Лише завдяки заступництву П. Білецького пейзажі не було знищено. Їх повертають автору і з того часу більшість з них так і залишається у його колекції, звідки потрапляє на виставки. Спочатку «квартирні», а вже за часів незалежності України персональні, тощо. Події, спричинені цією студентською виставкою 1963 р., заклали підвалини довголітніх дружніх стосунків між М. Малишком і П. Білецьким.

У свою чергу, літня пленерна практика 1964 р. в Умані та заповіднику «Софіївка» стала наступним етапом нових образо- і формотворень у пейзажному живопису. Митець піддає природні елементи деформації, які ніби підкоряються динаміці пензля. Його етюдам притаманні постійні метаморфози, зміни в стилістиці («Величні дерева», «Спокій», «Софіївка», «Умань», «Простори», «Дерева кольорові», «Гущавина» та ін.). Насиченість колірних плям, контрастні кольори не тільки підсилюють декоративне, площинне рішення простору, але дають можливість зробити колір головним елементом художньої виразності.

Отже, звернення до пленерних етюдів М. Малишка початку 1960-х рр. відкриває нові перспективи як для вивчення еволюції стилістичної та жанрової специфіки українського пейзажу, так й для дослідження творчості самого митця другої половини ХХ і початку ХХІ ст.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-10>

Гудзієнко Людмила, аспірантка кафедри ТІМ ХДАДМ
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри ТІМ ХДАДМ Л. Ю. Мельничук)

Пейзаж у живописі Наталі Вергун

*Ключові слова: творчість Наталі Вергун, пейзаж, друга половина
XX століття, національне мистецтво, жанр.*

Lyudmila Gudzienko, PhD student, KSADA
(academic mentor: Associate Professor at KSADA Lyudmila Melnychuk)

Landscape in the painting by Natalie Verhun

Abstract: The report defines the place of the landscape genre among the artworks by Natalie Verhun. The author notes that the landscape genre ranks second in popularity after genre art in the artist's work. The stylistic features of the landscapes are being revealed. It is also determined that the artist refers to landscapes mainly in her etudes.

*Key words: artworks by Natalia Verhun, landscape painting, second half
of the 20th century, national art, genre in art.*

Творчий доробок народної художниці України Наталі Вергун відно- ситься до періоду відродження в українському мистецтві уявлень про національну ідентичність та є репрезентацію творчості українських мит- ців другої половини ХХ ст. В українському мистецтві сер. ХХ ст. тяжіння до національного було зумовлене помірним послабленням ідеології соцре- алізму та захопленням іншими напрямками в офіційному мистецтві, а звернення до жанру пейзажу давало митцям можливість висловлювання без нашарування ідеологічних засад та перспективу втілення власних сти- лістичних уподобань.

Пейзаж у творчості Н. Вергун є другим за значенням жанром після побутового (або поєднання побутового та пейзажного жанрів). Художниця звертається до «чистого пейзажу» переважно у етюдах, розкриваючи тен- дитну красу рідного краю. Ескізний характер творів художниці виходить з того, що вона слідує власному стилю, який базувався на узагальненні. Її пейзажі подекуди спрощені, що в результаті викликає цілісність, а від цього і насиченість образу, який напряму контактує з уявою глядача.

Саме в етюдах Н. Вергун закарбовує власні враження від діалогу з при- родою, втілює пережиті почуття та враження від побаченого. Її власна живописна манера призводить до відчуття завершеності від етюдів, які сприймаються, як закінчені картини.

Переважно у творчості майстрині зустрічається сільський пейзаж, адже тяжіння до теми села було визначальним для її доробку. Перші пейзажні роботи, що збереглися, були створені протягом 1949–1952 рр. Це акварелі «Ранок у Матвіївці», «Будинок в Охтирці», етюди «У лісопарку», «Зима. Харків», для них характерним є реалізм зображення та холодний колорит, побудований на нюансному співвідношенні кольорів.

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

Вже по-іншому вирішеними виглядають пейзажі, написані у 1957–1960-ті рр. – розширюється палітра художниці, її роботи стають більш контрастними та фактурними, вона починає активно вводити у полотна чорний колір, який, згодом, стає майже візитівкою робіт Н. Вергун. У 1971 р. починає зазнавати змін палітра художниці та її відношення до побудови форми, а найяскравішим втіленням нових пошуків стають етюди, створені з 1972 р. Це твори «Краєвид» (1971), «Узлісся» (1972), «Квіти коло хати» (1972). У творах «Спека», «Блакитна хатка», «Поле», (всі 1978) продовжує дослідницьку лінію досвіду імпресіоністів через використання пастозних мазків та багатой колористичної гами. У цей же час Н. Вергун працює над низкою етюдів, які демонструють інший підхід – це «Тиша», «Восени», «У вересні» «Краєвид з човником» та ін. У них вона вдається до академічної побудови композиції, твори стриманіші за кольором та манерою мазку.

Звертаючись до пейзажу, Наталя Вергун втілила власний інтерес до пленерного живопису, до творчості імпресіоністів, якими захоплювалась, до тих технічних та технологічних питань, які поставали для неї викликами, та змогла передати невгасну любов до природи рідного краю, української землі та ментальності.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-11>

Деревська Олена, студентка бакалаврату кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства О. І. Овчаренко)

Запозичення іконографії Лютера в українському мистецтві: Апокаліпсис гравера Прокопія як частина загальноєвропейського процесу

Ключові слова: Апокаліпсис, Об'явлення, іконографія, Лютер, Майстер MS, Прокопій, українське мистецтво.

Olena Derevska, BA student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor at NAFAA Oleksiy Ovcharenko)

Introduction of Lutheran iconography into Ukrainian art: master Prokopii's Apocalypse as part of the European-wide process

Abstract: Wittenberg Bible Revelation images (done by Master MS and authorized by Luther) were borrowed into Ukrainian art as part of the European-wide process of reusing printing blocks, their copying or using slightly changed designs. Master Prokopii's Apocalypse woodcuts bear the same iconography.

Key words: Apocalypse, Revelation, iconography, Luther, Master MS, Prokopii, Ukrainian art.

Альбрехт Дюрер першим створив власну традицію в іконографії Апокаліпсису. Вісь запозичення іконографії зі Сходу на Захід змінилася навпаки. В Апокаліпсисі М. Лютера з гравюрами Л. Кранаха Ст. (1522) сюжети обмежено безпосередньо біблійним текстом. Кранах, відштовхуючись від сцен Дюрера, подає більш точну інтерпретацію Об'явлення, просту візуалізацію, чіткий сюжет.

Якщо у Кранаха простір експресивно грубий, Г. Гольбейн Мол. в гравюрах до Нового Заповіту Т. Вольфа (1523) реалістично відтворює глибину перспективи, об'єкти в натуральному масштабі в складному вузькому форматі.

26 сюжетів Апокаліпсису для Біблії Лютера (1534), виданої Г. Люффтотом у Віттенберзі, створив так званий Майстер MS. Г. А. Рьоттінгер називає митця важливою фігурою, чия діяльність не висвітлена достатньо. Майстра плутають з іншими авторами кола Кранаха. Ним були зроблені останні власноруч затверджені Лютером люстрації у виданнях Люффта (1534–1546). Кліше Майстра MS інтенсивно і тривало використовували; Люффт видав більш ніж 100 тисяч копій Біблії, ці ж кліше бралися, копіювалися чи наслідувалися для слов'янських Біблій. Так доносилися догматика Лютера, тож Реформація впливала на мистецтво католицьких і православних країн.

В чеській Біблії Северина (1537) «підрізали» папську тіару на голові Звіра в сюжеті Майстра MS про двох свідків (Об'явл. 11:7). Ці ж кліше

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

використані для видань чеської Біблії Мелантріха (1549–1561), польського Нового Заповіту (1556) і повної Біблії М. Шарфенберга (Краківська Біблія, Біблія Леополіти) (1561, 1575). В кожному наступному виданні тіара все більш «підрізана». Нівелювалася гостра конфесійна ідентичність ілюстрацій, частково їх реформаційна сутність.

До видання Біблії Мелантріха (1570) створено нові маньєристичні ілюстрації, де у Майстра MS взято ключові моменти. Сюжет з двома свідками розширюється, з'являється сцена скатування свідків та їх узяття на небо. Ілюстрації Апокаліпсису словенської Біблії Далматина (1583–1584) повторюють Майстра MS, але сюжет двох свідків позбавлений епізоду з вимірюванням храму.

Біблія Піскатора (Н. Вісхер), найпоширеніше джерело іконографії Апокаліпсису, наслідувала зображення Апокаліпсису (1580) і Біблії (1579, 1585) Г. Йоде, компілюючи роботи коло 20 граверів і зберігаючи іконографію Лютера.

Києво-Печерська Лавра видала Тлумачення на Апокаліпсис Андрія Кесарійського (1625) з єдиною ілюстрацією; часом пишуть, що її взято у Дюрера. Важливо відрізнити більш буквальну, дослівну євангельську іконографію Кранаха, Гольбейна, Майстра MS тощо від образів Дюрера. Ще А. Г. Сакович вказує, що дюрерівські і кранахівські (1522) композиції вертикальні, а ілюстрації Біблії Лютера з 1534 р. – горизонтальні. Саме цей варіант іконографії Апокаліпсису найбільше вплинув на мистецтво Голландії, Польщі, України, Росії.

В першому повному циклі Апокаліпсису в українському мистецтві з 24 гравюр (1648–1662) гравер Прокопій використовує Біблію Піскатора, інші джерела і безпосередньо гравюри Майстра MS. На гравюрі «*И дана ми бысть трость...*» (1656) сюжет вимірювання храму, якого немає у Вісхера, а також елементи композиції, особливо повноцінна папська тіара з орнаментованими стрічками, свідчать про уважне знайомство із гравюрою Майстра MS з яскраво вираженим антипапським сенсом.

Хоч і не надрукований в складі ілюстрованої Біблії, цикл був відомим і дав поштовх розвитку сюжету. Проникнення іконографії Лютера в українське мистецтво було частиною міжконфесійного загальноєвропейського процесу іконографічного оновлення. Вплив Реформації проявився у розвинутій наочній сюжетності, оповідності, детальній відповідності тексту Біблії.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-12>

Дудник Ігор, кандидат мистецтвознавства,
викладач Інституту інноваційної освіти КНУБА

Серія дереворізів Ніла Хасевича «Волинь в боротьбі» (до 80-річчя створення Української повстанської армії)

Ключові слова: Ніл Хасевич, УПА, Волинь, дереворіз.

Ihor Dudnyk, Associate Professor,
Lecturer at the Institute of Innovative Education of the KNUCA

The series of woodcuts “Volyn in struggle” by Nil Khasevych (to the 80th anniversary of the founding of the Ukrainian Insurgent Army)

Abstract: The report is the first attempt to organize and analyze the heroic series of woodcuts *Volyn in Struggle* by Nil Khasevych, the artist of the Ukrainian Insurgent Army (UPA).

Key words: Nil Khasevych, UPA, Volyn, woodcarver, Volyn in Struggle.

Гравюри з серії «Волинь в боротьбі» Ніл Хасевич виконував разом з учнем Артемом з жовтня 1948 р. по грудень 1949 р. За даними «Архіву українського визвольного руху» збереглося дев'ять гравюр та обкладинка серії. В альбомі 1952 р. «Графіка в бункерах УПА» вказані ще дві гравюри, як приналежні до цієї серії (разом 12 естампів).

Більшість гравюр Ніл Хасевич виконав особисто, лише над двома зображеннями, разом з головним художником УПА, працював його учень Артем. Це гравюри «Він край свій боронить» та «Ми стали волі на сторожі». Остання виконана в техніці гравюри на целулоїді, тоді як решта в класичній поздовжній ксилографії.

Обкладинка серії являє собою, зображеного на тлі лісу і ряду повстанців, воїна УПА, який несе на плечі ручний кулемет. Це, основне, зображення переднього плану є чіткою відсилкою до герба Війська Запорізького – козака з мушкетом, причому не пізніх перемальовок, а оригіналу – гравюри з видання «Вірші на жалосний погреб <...> Петра Конашевича-Сагайдачного» 1622 р. Всі пізніші зображення козака з мушкетом, від запорізьких прапорів та печаток до стилізацій Георгія Нарбута часів Української держави, являють собою фігуру статичну, що стоїть на місці. На гравюрі ж Хасевича, так само як і на зображенні 1622 р. вояк крокує праворуч. Безумовно, художник апелює до традицій українського козацтва і підкреслює успадкування цих традицій вояками УПА.

Більшість сюжетів серії це будні вояків УПА: вишикувані підрозділи, рейди, чатування, бій... Виокремити можна дві гравюри: «В поліських нетрях» та «Повстанці на хуторі», де зображені мирні сюжети: вояк УПА зі звірятком, повстанці в гостях в українській родині. Ці дві гравюри

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

покликані гуманізувати повстанців, розбавити їхній суворий вигляд з попередніх гравюр.

Вибивається з серії лист «На Волині жито ворогами збито», на якому ми не бачимо повстанців взагалі, натомість зображені вбиті мирні жителі. Очевидно, ця гравюра задумувалась як перша в серії. Це підтверджується і найбільш ранньою, у порівнянні з іншими, датою виконання гравюри.

Завершальною, можливо, мала бути гравюра, яка зображує атаку – «Повстанці у наступі», де в єдиному пориві, під прапором «За УССД», вояки УПА «здобувають Українську державу або гинуть в боротьбі за неї»!

Загинув, рівно 70 років тому, і Ніл Хасевич. Але серія його гравюр «Волинь в боротьбі», як і решта творів художника, є зразком фіксації та оспівування війни за Батьківщину.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-13>

Зубко Лілія, ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького;
Хорунжа Галина, незалежний дослідник

Творчість Юрія Дворника у контексті розвитку вітчизняного медальєрства 1970–1980-х рр.

Ключові слова: львівський художній осередок, художнє медальєрство, Юрій Дворник.

Lilia Zubko, Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery;
Galina Khorunzha, independent researcher, Lviv, Ukraine

The artworks by Yury Dvornyk in the context of the national medal industry development in the 1970s–1980s

Abstract: The peculiarities of the creative practice of the Lviv medalist Yuriy Dvornyk in the 1970s and 1980s are analyzed. In his works, the artist consistently demonstrated the research into the leading world experience and thorough study of literary and philosophical primary sources.

Key words: Lviv, medalist, Yuriy Dvornyk.

Історія художньої медалі у практиках вітчизняних художників, особливості образно-пластичного вирішення, тематична специфіка є зразком адаптації актуальних мистецьких практик та, в окремих випадках, тенденцій локальних шкіл. У період 1970–1980-х рр. серед представників львівського художнього осередку превалювали конкретні форми та композиційні підходи, завдяки яким можна без особливих складностей атрибутувати, як приналежність до школи так й ймовірне авторство. Водночас, одиничні приклади митців, які б здійснювали конструювання власної манери з огляду на досвіди художників, чий підхід до образно-пластичного відрізнявся від загально-прийнятих методологій (наприклад, Олександра Архипенка, Емілья Бурделя, Ернста Барлаха, Вільгельма Лембрука, Ксаверія Дуніковського, Арістіда Майоля) й одночасно дистанціювались від форм, що визначали особливості місцевих мистецьких осередків, або ж тенденцій, притаманних для державних монетних дворів. Одним з авторів, чия практика є своєрідною для львівського осередку, був Юрій Дворник (1939–2021), як з огляду на серйозність підходу до ідейного аспекту творчого процесу (передусім маємо на увазі ретельне опрацювання історичних джерел, текстів філософів та теоретиків візуальної культури, роботу з літературною спадщиною портретованих осіб, увага та вивіреність символічної компоненти), так й до матеріалізації концепту. Комплексне опрацювання творчої спадщини автора, випускника Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (1971) дозволяє стверджувати, що в індивідуальній практиці художника доволі швидко з рання творів присутнє дистанціювання

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

від локальних засад, як скульптурної, так й рисункової школи, натомість превалує тривале та глибоке опрацювання результатів актуального на той момент художнього процесу не лише у межах країн Варшавського договору, але й Західної Європи та США. Однак, результати роботи художника не передбачали комплітивності, натомість забезпечили оригінальне прочитання натури та розробку образів, що вирізняються тонким психологізмом, своєрідною поетичністю, що не набувала ознак надмірної літературності чи надмірно плакатної тематичності. Серед образів культурних діячів, до яких звернувся Юрій Дворник, особливої уваги заслуговують медалі, присвячені Данте Аліг'єрі, Миколі Гоголю (1982) та Мігелю Сервантесу (1980). Створені у 1990-ті рр. медалі Миколі Гоголю (1997) та Фрідріху Ніцше (1994) є зразком логічного продовження практик художника, його уваги до розкриття вагомих для скульптора аспектів біографій та характеристик вказаних осіб. Медалі, присвячені алегоричним образам («Розп'яття», «Melodia», «Заборонений плід») чи міфологічним персонажам («Ікар I», 1974), також є свідченням розбудови оригінального образу, що побудований на фактурних нюансах, завдяки яким емоційне сприйняття образу є гранично виразним. Загалом, творча практика Юрія Дворника є одним із важливих прикладів того, як автор, який працював у своєрідних суспільно-культурних умовах, в осередку, що вирізнявся консерватизмом та виразною однорідністю формально-образних та композиційних підходів, зміг розробити манеру, що унаочнювала як індивідуальні світоглядні пріоритети, так й естетичний пошук.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-14>

Касьяненко Тетяна, аспірантка кафедри візуальних практик ХДАДМ
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Т. Павлова)

«Лазня» – композиційне мислення З. Серебрякової

Ключові слова: Серебрякова, живопис, класицистичні художні традиції, рисунок, композиція.

Tetyana Kasyanenko, PhD student, KSADA
(academic mentor: Doctor of Art History, Professor Tetyana Pavlova)

Compositional thinking of Zinaida Serebryakova in “Bathroom”

Abstract: The purpose of this report is to present the results of the compositional analysis of Zinaida Serebryakova's work *Bathroom*, 1913. The artwork initiated the artist's new stage of monumental thinking and creation of multi-figure compositions, in which she was able to bring her real perception of the world closer to an ideal embodiment.

Key words: Serebryakova, painting, classical artistic traditions, drawing, composition.

Н ові для себе теми, сюжети та композиційні рішення Серебрякова почне осмислювати і втілювати з 1912 р. в роботі над ескізами до майбутньої монументальної композиції. В цей період Серебрякова – вже визнана мисткиня, яка підкорила портретний та пейзажний жанри і здобула прихильність і увагу мистецького товариства. Природно, що Серебрякова не припиняла пошуки більш широкого художньо-тематичного задуму, більш досконалих пластичних форм. Перебування у Нескучному (нині – Харківська область), селянський побут та оточення надихали на зображення селянського життя, а сюжет селянської лазні відповідав монументальному задуму мисткині – оспівуванню молодості та краси молодого сильного жіночого тіла.

У роботі «Лазня» (1913) відчувається вплив західноєвропейського мистецтва, а саме – творчості Огюста Енгра, для якого тема жіночого ню була провідною впродовж всього творчого шляху, і «Турецька лазня» (1863) виявилася квінтесенцією пошуків художником досконалого контуру, виразності рисунку, тонких колористичних рішень. Перебуваючи у Парижі наприкінці 1905 р., Серебрякова мала бачити роботи Енгра в Луврі. Цього року «Турецька лазня» експонувалася вперше і цей факт набув широкого розголосу в мистецьких колах, тож художниця мала скористатися нагодою побачити цю та інші роботи майстра: «Джерело» (1856), Велика «Купальниця» (1807). І якщо «Турецька лазня» для Енгра була заключним етапом творчості, то Серебрякова визначила тему природної гармонії пружного жіночого тіла за точку відліку. Звісно, на цей момент в неї вже є декілька успішних напівпортретних робіт з оголеною

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

натурою, наприклад, «Купальниця» (1911). Але думка про створення «нового» мистецтва не полишає мисткиню.

В композиції Серебрякова для поглиблення внутрішнього простору здійснила зміщення просторових відношень, відмовилась від лінійної перспективи та прийшла до декількох просторових планів. «Зрізаність роботи» та погляд героїні за межі композиційного поля так само розширює простір та створює ефект глядацької присутності. Це самостійна спроба Серебрякової «розгорнути» композицію у великому уявному просторі, проявити кінематографічне мислення – впровадити багатоплановість зображення, побудувати строгий спокійний ритм ліній та об'ємів. Чергування вертикальних фігур та постатей, що сидять, лінеарний ритм рук та ніг героїнь Серебрякова буде використовувати ще у декількох своїх роботах – «Жнива» (1915), «Біління полотна» (1917), – де продовжить пошуки досконалої композиції. Увага, яку Серебрякова приділяє положенню та ритму рук моделей, та рисунок рук складають головний елемент індивідуального образу кожної моделі.

Зазначимо незвичний сюжетний хід в роботі: царина пари і води – лазня, як сакральний очисний простір, як джерело молодості та краси. Сюжет лазні входить у більш широку, більш давню в образотворчому мистецтві сюжетну групу: купання. Особливістю роботи Серебрякової є звернення до простору саме сільської лазні: особливе освітлення, особливе колористичне виконання.

Тож Серебрякова мала і змогла перенести засобами зображення класичної епохи реальний, сучасний мисткині контекст – селянську тематику, задіяла кінематографічне композиційне рішення – багатоплановість – та приділила увагу ритміці положень рук, які стають важливим елементом розкриття індивідуальних особливостей моделей. Ці композиційні рішення виявилися вдалимими та були взяті за основу для подальших серйозних монументальних робіт: «Жнива» (1915), «Біління полотна» (1917).



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-15>

Клименко Олена, кандидат мистецтвознавства,
наукова співробітниця Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Рильського НАН України

Колективне й особистісне в сучасному українському гончарстві

*Ключові слова: гончарство, традиція, творча особистість,
надіндивідуальність, колективність, гончар.*

Olena Klymenko, a research fellow at the Department of Visual, Decorative and Applied Arts of the Maksym Rylskiy Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology, NAS, Ukraine

The collective and the personal in contemporary Ukrainian pottery

Abstract: The author shows the mechanism of integration of collective and personal principles in contemporary Ukrainian pottery by the example of the works of contemporary Ukrainian potters.

Key words: pottery, tradition, personal, collective, potter.

Дослідження сучасного українського гончарства дозволяє робити цікаві спостереження й збагачувати теорію народного мистецтва, ілюструючи головні теоретичні висновки щодо специфіки народного мистецтва в цілому. Осмислення творчості окремих народних керамістів підтверджує, уточнює (іноді навіть спростовує) головні положення теорії народного мистецтва, розроблені мистецтвознавством впродовж ХХ – початку ХХІ ст. Серед цих базових положень поряд із проблемою взаємодії традицій та новацій дослідники вирізняють питання поєднання колективного й індивідуального начал у творчості народного майстра. Одразу ж відзначимо: на сьогодні ці терміни (особливо в умовах розвитку сучасної української науки) є доволі умовними, частково застарілими й потребують уточнень. Так, термін «колектив» викликає асоціації з поняттям «радянського колективу трудящих», а «колективне» – з колективізмом, пропагованим радянським суспільством. Поки що теоретикам народного мистецтва все ще доводиться послуговуватись цими термінами, хоча можна було б «колектив» замінити словом «загал», а «колективне» позначити терміном «надіндивідуальне». Що ж стосується поняття «індивідуального» в народному мистецтві, то доцільніше говорити про «особистісне», «індивід» замінити терміном «особистість».

Творчість народного майстра позначена низкою специфічних рис, що підпорядковані розвитку народного мистецтва, й відрізняється від мистецтва індивідуальних художників чи майстрів-аматорів. Це і спадкоємність передачі майстерності, і традиційність, і канонічність, і, головне, колективність (надіндивідуальність) мислення, без якої народний

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

художник перестає бути «народним». Визначення народного майстра як «індивідуума» або як «творчої індивідуальності», на нашу думку, є помилковим. Тому доволі цікавою видається спроба деяких науковців, зокрема Олександра Найдена, ввести в теорію народного мистецтва поняття «колективна особистість».

Необхідно диференціювати поняття особистості та індивідуальності в народному мистецтві: народний майстер – особистість – «колективна творча особистість».

Кожний народний майстер, виступаючи «колективною особистістю», робить власний внесок у загальну традицію свого осередку: чи стійко зберігає, чи збагачує, запроваджуючи нові елементи за рахунок власних знахідок або завдяки зовнішнім впливам, які пристосовує до місцевих особливостей та поширює серед усього загалу майстрів. Ці теоретичні положення можна проілюструвати на прикладі творчості українських гончарів, малювальниць, майстринь іграшки, де майже кожна конкретна особа виступає творчою особистістю, більш або менш тісно пов'язаною з колективом певного центру, певного регіону і далі – з українським гончарством в цілому. Основним критерієм в даному випадку виступає ступінь обдарованості майстра та рівень зв'язку його творчості з місцевою традицією у поєднанні з інноваціями, що і обумовлює розвиток кераміки певного осередку. Чи не найяскравіше взаємодію традиційних та інноваційних елементів у гончарному промислі і (як наслідок цієї взаємодії) появу неординарних творчих особистостей ілюструє народна кераміка сучасних гончарів Опішного та Косова. Серед них – Олександр Шкурпела, Микола Варвинський, Ніна Дубинка, Валентина Лобойченко, Валентина Джуранюк, Оксана Бейсюк, Іванна Козак-Ділета, Уляна Шкром'юк, Віталій та Олександра Кушніри та інші. Деякі з них мають спеціальну фахову освіту і при цьому працюють в традиціях рідних осередків, збагачуючи їх власними творчими знахідками в межах цих традицій.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-16>

Козакевич Олена, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України; Етнографічний музей ім. Северина Удзєлі в Кракові

Мереживо як елемент декору лемківського вбрання

Ключові слова: мереживо, ажур, декор, лемківське вбрання, традиція, український традиційний одяг.

Olena Kozakevych, PhD in Arts, research fellow at the Folk Art Department of Ethnology Institute of NAS of Ukraine; Seweryn Udziela Ethnographic Museum in Krakow

Lace as an element of decoration in Lemko clothing

Abstract: The research is focused on the lace décor in Lemko traditional clothing, which gave the garment components unique features and made an artistic accent in Lemko folk costumes. The décor textile techniques and technological methods are outlined. The artistic and stylistic characteristics of lace are analyzed.

Key words: lace, openwork, decor, Lemko clothing, tradition, Ukrainian traditional clothing.

Декоративні особливості лемківського вбрання є однією з визначальних характеристик його унікальності в контексті вивчення народного одягу різних етнографічних груп українських етнічних земель. Локальні художні ознаки одягу лемків формувалися в основному до 1940-х рр. – під впливом сусідніх культур та в руслі ідентичності. Однак історичні реалії (війна, примусове переселення) негативно вплинули на лемківську культуру: людей вирвано зі звиклого середовища і переселено в чужорідне; більшу частину майна (одяг зокрема) втрачено. А на нових місцях лемків трактували як «чужих», складні соціокультурні та історичні чинники не сприяли відродженню «питомо свого», що вплинуло негативно, тобто традицію певною мірою було перервано. Лише наприкінці ХХ ст. лемківська культура відроджується, результатом чого стають відновленні традиції, народне мистецтво та одяг зокрема.

Утім навіть на основі тих не чисельних колекцій лемківського вбрання кінця ХІХ – першої третини ХХ ст., які зберігаються в Україні та поза її межами, можна окреслити виразні мистецькі прийоми декорування одягу, зокрема, використання мережива. Поєднання традиції і новаторства, селянського та міського, доморобних і промислових тканин уможливило створити високомистецькі зразки ажурного декору, який почасти був декоративним акцентом чи підкреслював конструктивні ознаки компонентів одягу. До середини ХІХ – кінця ХІХ ст. у виготовленні компонентів традиційного лемківського вбрання, як і повсюдно, уживали доморобні матеріали, однак від другої половини ХІХ ст. поширилися промислові тканини, що суттєво вплинуло на художні особливості та техніки декорування.

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

У виготовленні жіночих головних уборів-очіпків – на Лемківщині використовували сітки, виготовленні вручну (техніка сітчастого плетіння, в'язання гачком), та промислову мереживну тканину. Наприклад, на Сяноччині (долиняни) сітчасте денце очіпків виробляли гачком, а обшиття – з тканини. Однак не кожна жінка уміла «вишлітати» такі ажурні оздоби. Очіпки можна було придбати також на базарах чи в крамницях, особливо вирізнялися вироби з сітки зеленого кольору, плетеної на кросенцях, що свідчить про походження з каньчужького осередку. Очіпки з Каньчуги поширювалися далеко за межами осередку (Підгір'я, околиці Пряшева, Пшеворська та Перемишля, а також західні терени Бойківщини). Поверх очіпків накладали хустину (т. зв. «маленький фацелик»), яку зав'язували на потилиці. Зверху – ще одну, яку фіксували під бородою. Хустини цього типу («фацелик», «хустя», «хущина») виготовляли з промислової тканини білого кольору; однотонні з промислового мережива або з дрібними візерунками по всій поверхні виробу.

Мереживні оздоби використовували у прикрашанні жіночих сорочок («ушліча», «кошуля»). Весільна сорочка чи святкова здебільшого була додільна, про будень – з двох частин: верхньої, з тканини кращої якості, та нижньої, дошитої («надолок», «спідник»). Варто зазначити, що порівняно з бойківськими, а особливо з гуцульськими сорочками та й одягом загалом, лемківські не вирізнялися яскравими орнаментами. В основному оздоблювали одним-двома кольорами: досить часто – білим по білому (західна Лемківщина), або з уведенням кольору (переважно червоного). У святкових жіночих сорочках центрально-західної Лемківщини оздоблювали мереживом переважно видимі частини: манжети, комірці, низ «спідників». Манжети та комірці прикрашали по краю «зубцями»; смугами мережива – в'язаного гачком чи промислового – низ сорочок та спідниць; «англійським гаптом» білим по білому з «вирізуванням». На лемківсько-бойківському пограниччі жіночі сорочки оздоблювали більш поліхромною вишивкою (особливо в 1920–1930-і рр.) та незначним мереженням.

Поясний жіночий одяг – спідниці та запаски – від кінця XIX ст. здебільшого виготовляли з «крамної» білої чи різнокольорової візерунчастої тканини. На східно-центральної Лемківщині ці вироби дрібно морщили при поясі чи укладали у поздовжні фалди. Внизу поперечно нашивали різнокольорові тасьми (червоних, зелених, жовтих відтінків) та мереживні стрічки. Їх нашивали на відстані 20–30 см від нижнього краю – одну чи дві смуги. На тлі темної тканини особливо виразний у мереживі «сліпий ажур».

Отже, декор лемківського вбрання має багато спільних ознак з оздобленням народного одягу інших етнографічних груп з українських теренів, однак вирізняється і унікальними характеристиками, притаманними лише Лемківщині чи навіть конкретному її осередку. На початку XXI ст. на Лемківщині реконструюють вбрання за зразками традиційного для сценічного використання, демонстрації під час фестивалів, для приватних колекцій, фотосесій з метою пропагування лемківського народного мистецтва, максимально відтворюючи першозразок.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-17>

Кондратюк Аліна, кандидат мистецтвознавства, НАККІМ

Ідея Києва як Нового Єрусалима в монументальних розписах церкви Спаса на Берестові (1643–1644)

Ключові слова: церква Спаса на Берестові, монументальні розписи, Петро Могила, князь Володимир, Київ як Новий Єрусалим.

Alina Kondratiuk, PhD, NACAM

The idea of Kyiv as a New Jerusalem in the monumental paintings of the Church of the Savior at Berestove (1643–1644)

Abstract: The idea of Kyiv as a New Jerusalem, the city patronized by the Theotokos, was expressed in the monumental paintings of the Church of the Savior at Berestove. It acquired a new and notable significance in the context of the restoration of the Kyiv Metropolis by Petro Mohyla.

Key words: Church of the Savior at Berestove, monumental paintings, Peter Mohyla, Prince Volodymyr, Kyiv as a New Jerusalem.

Зруйнована візантійська церква Спаса на Берестові була відновлена в 1643–1644 рр. митрополитом Петром Могилою як меморіал Св. князя Володимира, хрестителя Русі. У ктиторському написі церковнослов'янською мовою на західній стіні внутрішнього нартексу згадано Св. князя Володимира і святителя Петра Могилу й зіставлено їхні титули та вчинки. Наголошено, що Петро Могила є продовжувачем діянь рівноапостольного князя. Вважаємо, що порівнюючи себе із князем Володимиром, митрополит мав на меті представити ідею Києва як Нового Єрусалима в повноті і єдності духовної й світської влади. Таким чином Св. князь Володимир представляв Православне Царство, а митрополит Петро Могила – православне священство.

Уявлення про Київ як Новий Єрусалим – місто, в якому перебуває Бог, виникло у колі київських інтелектуалів саме за правління князя Володимира й невдовзі після хрещення Русі. Тоді ж поширюється й ідея про особливе заступництво Богородиці над Київською Руссю та її столицею. Мозаїчне зображення Богородиці Оранти з Софійського собору було не просто візуалізацією догмату Боговтілення. Образ сприймався як уособлення Небесного Граду. На це вказує й напис з Пс. 45/46:6, що обрамовує зображення Оранти. Безперечно, ці ідеї були добре відомі Петру Могилі й кілька століть по тому. Його стараннями до Києва після двохсотлітньої перерви було повернуто «трон митрополії». Це дало «нове дихання» старій священній легенді про Київ як Богоспасенний град.

В цьому контексті відзначимо ктиторську композицію «Деїсус із портретом Петра Могили» на східній стіні внутрішнього нартекса церкви

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

Спаса. Зображено Христа Великого Архієрея, Богородицю, Св. князя Володимира і Петра Могили. Останній тримає в руках модель відновленого храму. І модель храму в руці митрополита сприймається наче символ усієї руської церкви, яку святий віддає під опіку Христа.

Означені образи Св. князя Володимира і Петра Могили було введено в літургійний контекст. Над ктиторською деісусною композицією на склепінні внутрішнього нартексу знаходиться ще один Деїсус у вигляді триморфону. Навколо центральної фігури Спасителя вміщено текст, який архієрей, тримаючи хрест і дикірій в руках, виголошує на Літургії у момент благословення народу. У давньоруську добу ці рядки також входили до молитов на освячення храму, що проголошувалися князями. За літописними джерелами вперше таку молитву виголосив Св. князь Володимир під час освячення першохраму Києва Десятинної церкви.

Порівняльний аналіз дає змогу стверджувати, що низка композицій церкви Спаса були натхненні монументальними розписами Софії Київської. Для першої половини XVII ст. система розпису Спаса на Берестові була архаїчною і є ремінісценцією храмової декорації доби Македонського Відродження. Типове для післяіконоборчої полеміки акцентування теми Боговтілення – алюзія на мозаїчне зображення Богородиці Оранти з Софійського собору і текст із Псалма 45/46:6, що його обрамовує.

Ідея Києва як Нового Єрусалима, що перебуває під особливим заступництвом Богородиці, набула нової актуальності в контексті діяльності Петра Могили з розбудови української церкви. Ця ідея була послідовно виражена й у виконаних на замовлення митрополита нових розписах церкви Спаса на Берестові.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-18>

Копанський Юрій, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор М. Р. Селівачов)

«Космічна ера» 1980-х в аеропорту Ужгорода

Ключові слова: вітраж, композиція, космос, аеропорт.

Yurii Kopanskyi, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Doctor of Art History, Professor Mykhailo Selivachov)

The “Space Era” of the 1980s at the Uzhhorod airport

Abstract: *Space Era* stained glass was created by Transcarpathian artist Attila Duncsák in 1980. It organizes the main space of the airport terminal in Uzhhorod and composes its center. It performs the function of the wall of the rear facade and makes a good accent in the interior of the lobby of the first floor and the foyer of the second floor while creating a special emotional atmosphere.

Key words: stained glass, composition, space, airport, Attila Duncsák.

Вітраж «Космічна ера» створений закарпатським художником Атілоу Дунчаком у 1980 р. Він є композиційно-організуючим центром головного простору будівлі аеропорту, де виконує функцію стіни заднього фасаду, є гарним акцентом в інтер'єрі вестибюлю першого і фойє другого поверхів та створює особливу емоційну атмосферу.

Декоративна композиція утворена з трьох вертикальних площин, які в свою чергу розділені на 10 рівних секцій, що не заважає сприймати цілісно вітраж. Необмежена пластика ліній вітража дозволяє органічно вписувати вітражні модулі в архітектурний простір.

Незамкнена композиція, монтажно-колажного типу з чітко вираженим центром, який динамічно «розкручується» фігурами космонавтів. Напружену міць руху підсилюють і лінійний засіб трактування людських фігур, і співвідношення контрастних кольорів. Для формального вираження сюжету художник використовує символи досягнення науково-технічного прогресу у сфері освоєння космосу. В основу композиції закладена тема прагнення людини до чогось нового, нестримного, до високої мрії. Автор звертається до декоративних засобів у трактуванні художніх образів. Розкриття художніх образів наділене абстрактним художнім мисленням, за рахунок складності і багатоманітності ритмічних побудов.

Динамічну структуру композиції утворюють виразні силуети космонавтів у верхній частині вітража, виконані у насичених спектральних кольорах синього і червоного, які добре прочитуються на світлому нейтральному тлі, контрастують з ним, а в той же час створюють певну цілісність композиції. Композиційним центром служить зображення космічного корабля. У нижній частині автор зображує людину в образі міфологічного героя Ікара. Тут ми можемо спостерігати і стилізовані форми найпершого літака-кажана, парашут, ракети. Композиція умовно

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

розділена на дві частини, але творить одну сюжетну лінію еволюційного шляху польотів людини.

Зображення формуються контурами свинцю і легким штриховим розписом. Емоційне звучання підсилює колорит з його тонкою гармонією чистих спектральних червоних, синіх, прозорих, гарячих жовто-оранжевих та зелених кольорів.

Художник вдало використав засоби для втілення творчого задуму: це і композиція, і рисунок, і кольорові поєднання, що надає цьому монументальному твору художню цінність.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-19>

Куцир Тетяна, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник
Інституту народознавства Національної академії наук України

Декор традиційних жіночих сорочок Підгір'я: Від ткацтва до вишивки

Ключові слова: Підгір'я, сорочка, декор, ткацтво, вишивка.

Tetiana Kutsyr, PhD, research fellow at the Folk Art Department of Ethnology
Institute of NAS of Ukraine

Pidhiria Region traditional shirts décor: from weaving to embroidery

Abstract: Based on the study of Pidhiria Region traditional female shirts décor, the report reveals the tendency to replace woven decor with embroidered one at the beginning of the 20th century. The author traces the evolution of composition schemes and ornament motifs made by various techniques.

Key words: Pidhiria Region, shirt, decor, weaving, embroidery.

У кінці XIX – на початку XX ст. на території Підгір'я (Жидачівщина та прилегла до неї Калущина) побутували жіночі сорочки із тканими геометричним орнаментом технікою перебору уставками, доповнені змережуванням та вузькими смугами вишитих рослинних візерунків у підставковій смузі. У той же час відбувається поступова заміна тканого декору вишитим. Спершу оздобу тканих уставок у сорочках Підгір'я імітували за допомогою вишивальних швів. Перебір центрального візерунка та вужчих бічних смуг виконували «заволіканням» чи «занизуванням», які точно відтворювали ткані орнаменти. Прагнучи до якомога точнішого відтворення тканого першовзірця, майстрині спершу в найдрібніших деталях копіювали за допомогою вишивальних технік мотиви геометричного візерунку, їхнє поєднання між собою в загальну композицію.

Згодом відбуваються певні трансформації, зумовлені зміною техніки виконання декору. Від «заволікання», що повністю імітувало тканий візерунок, майстрині переходять до «занизування», змінюючи відповідно накреслення мотивів. Складно почленовані ромби із вписаними в них різноманітними фігурами, у яких одні орнаментальні елементи плавно переходять в інші, спрощують, залишаючи незмінним центральний ромб із мотивом «ружі» посередині. Крім «занизування», такі спрощені візерункові схеми могли виконувати також хрестиком. Зразки уставок із подібним декором походять, переважно, із Калущини. Зберігаючи загальну структуру, яка відповідає тканим взірцям, – ширина смуги, схема укладання мотивів ромбів один в один, центральний з яких із гачкоподібним завершенням, – майстрині виділяли кольором (синім, червоним, жовтим) центр мотивів та основні конструктивні лінії орнаменту. Яскраві барви змінювали візерункову ритміку із розміреної на акцентну.

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

На наступному етапі трансформації декору уставок сорочок відбувся перехід від геометричних орнаментальних мотивів до рослинних геометризованих (згодом досить натуралістично потракованих) та зменшення кількості вишивальних швів у одному зразку із домінантою хрестика. Складну багатокомпонентну та багатоярусну композицію тканих уставок поступово заміняють вишиті зразки із трьох смуг, центральну ширшу з яких обрамляють дві вузчі «поверхниці». Натомість, саме накреслення мотивів, кількість допоміжних елементів, таких як галузки, пуп'янки, листочки, значно збільшується.

Отже, перехід у декорі від ткацтва до вишивки відбувався за принципом: від повної імітації тканих візерунків, через поступове їхнє спрощення, до цілковитого відходу від першозразка зі збереженням загальної ритміки композиції, притаманної витканим уставкам. В орнаменті цей перехід також супроводжувався поступовим витісненням геометричних рослинними візерунками, спершу доволі умовними, які, проте, чим далі, тим більше тяжіли до більш реалістичного трактування.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-20>

Лабзін Вячеслав, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор М. Р. Селівачов)

Свобода від державної та церковної регламентації в релігійному живописі 1950–1980-х років на прикладі творчості Лідії Спаської

Ключові слова: Лідія Спаська, релігійний живопис, сакральний живопис, церковний живопис.

Vyacheslav Labzin, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Doctor of Art History, Professor Mykhailo Selivachov)

Freedom from state and church regulations in religious painting during 1950s–1980s exemplified in Lidia Spaska's work

Abstract: Paradoxically, the suppression and strict regulation of church life in the anti-God era brought religious painting beyond the limits of these restrictions, which existed outside state control both in art and in religious matters.

Key words: Lidia Spaska, religious painting, sacral painting, church painting.

Востанні десятиліття неможливе раніше вивчення релігійного живопису Радянської доби на теренах України набуло актуальності. Нашу увагу привернула творчість острозької художниці Лідії Спаської (1910–2001). Дослідження її творчості в церквах Києва, Луцька, Озера, Бодячева дає підставу висунути винесену в заголовок ідею. Як не парадоксально, пригнічення та жорстка регламентація церковного життя у богоборчу добу вивела поза межі цих обмежувачів саме релігійний живопис, який існував поза державним контролем як в мистецтві, так і в релігійних питаннях. Це сталося за таких чинників:

1) хоч церкву було відділено від держави, жорстка політика комуністичної партії, суттєво обмежувала вплив вищих церковних інституцій на локальні процеси мистецького оздоблення храмів;

2) практично відсутній вплив офіційних художніх інституцій, оскільки церковним малярством займалися переважно «неофіційні» майстри, які не входили до них;

3) художники, спираючись на власні знання, вміння та майстерність, були в змозі реалізувати в той чи інший спосіб свої задуми;

4) настоятель храму, як правило, був не тільки моральним і духовним, але й естетичним авторитетом, – *arbiter elegantiarum* у сюжетних, іконографічних і часто стильових питаннях створення художніх творів, головним замовником яких була церковна громада.

Прояви цих загальних процесів можна прослідити на деяких прикладах творчого доробку Л. Спаської.

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

1. Іконографічні. Композиції «Покладення до гробу» та «Воскресіння» в північній та південній конхах Києво-Подільської Покровської церкви (1958–59). Перша складається з поєднання іконографічних сюжетів Оплакування та Покладання до гробу, тяжіючи до їх західної інтерпретації. Друга, взагалі не відповідає сталим традиціям православного живопису. В обидвох випадках художниця, добре обізнана зі східною та західною іконографією, вкладає в зображення якнайбільше оповідального смислу й емоційного сенсу поєднуванням різних сюжетів та їх інтерпретацій. Зауважимо, на нашу думку, важливим фактором при створенні цих композицій були погляди та смаки дружини настоятеля храму Тетяни Глаголевої, яка була автором програми розписів і спонукала до західної традиції релігійного живопису.

2. Художня манера. Мисткиня працює в парадигмі західного живопису, лінійної перспективи та світлотіні. У вищезгаданих творах та «Успінні Божої матері» з Луцької церкви Феодосія Чернігівського (1970–72) можна бачити деякі порушення як законів перспективи, так і світла.

3. Стиль. Л. Спаська в багатьох творах тяжіє до естетики модерну, що проявляється в композиції («Успіння»); колористиці (свт. Феодосій Чернігівський, свв. кн. Володимир та кнг. Ольга всі Луцьк); пластиці (ангели з іконостасу – Київ; Богородиця «Успіння», апостоли «Схід Св. Духа» – Луцьк); фізіономічних типах та зачісках (ангели з іконостасу та арок – Київ; Володимир та Ольга – Луцьк).

4. Фізіономічні типи. Моделями була сама мисткиня та Марія Глаголева (ангели з іконостасу та арок), або джерелами інспірації для них могли бути типи, які розробляв Ель Греко (апостоли «Успіння»), чи візантійські (Христос «Успіння»).

З іншого боку був і негативний фактор – відсутність зворотного зв'язку з широким загалом мистецької спільноти. Однак в цілому, відсутність регламентації мала позитивний ефект на релігійний живопис 1950–80-х рр.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-21>

Ламонова Оксана, кандидатка мистецтвознавства,
науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

«Панорами» Андрія Левицького

*Ключові слова: Андрій Левицький, українська графіка 2000-х рр.,
глибокий друк, інталіо.*

Oksana Lamonova, PhD in Art History, research fellow at the Maksym Rylskyi
Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology, NAS, Ukraine

“Panoramas” by Andrii Levytskyi

Abstract: *Panoramas* have become the most expressive art works by Andrii Levytskyi, an interesting contemporary Ukrainian graphic artist. *Panoramas* are considered to have a peculiar kind of imaginary landscapes, where fantasy architecture is combined harmoniously with beautiful natural motifs.

Key words: Andrii Levytskyi, Ukrainian graphics of the 2000s, gravure printing, intaglio.

Андрій Левицький – цікавий сучасний український графік, широко відомий як в Україні, так і за кордоном, володар низки престижних міжнародних відзнак за найкращі твори в галузі графічного мистецтва. Найвиразнішими творами А. Левицького стали «панорами» – довгі горизонтальні фризи, техніку виконання яких митець визначає як інталіо (“Road to Town”, “Love Comes in The Town” (об. – 2002), “Talking to myself” (2004), “Pine Spirit”, “Dreamscape” (2005)) «Панорами» є своєрідними уявними пейзажами, в яких фентезійна архітектура гармонійно поєднується з прекрасними природними мотивами, особливе місце серед яких належить улюбленим графіком деревам. Також «панорами» містять численні музичні асоціації, натяки на особисті спогади та враження автора, що надає їм особливої відвертості та інтимності.

Кожній із «панорам» притаманний свій – у нюансах – настрій, але загальне враження все ж таки – спільне: повільний, схожий на ширяння, рух, уважне, але непримусове споглядання, дещо меланхолічна тиша, золотаве або бурштинове світло, прозоре, але одночасно таке, що приховує нескінченність горизонту за пагорбами м'яких абрисів... Чи то Елізіум, чи то Лімб, чи то Світ між світами, чи то булгаківське «не Світло, але Спокій». “Road to Town” – така собі фентезійна урбаністика, ювелірної роботи мереживо з чогось... дрогоподібного, над яким виникає раптом загадкова фата-моргана – прекрасне жіноче обличчя... (насправді – портрет Кларі Шуман, фрагмент старої дойчмарки). У “Talking to Myself” «щільність забудови», навіть фантазійної, помітно знижується – лише лівий край довгого «фризу» «обтяжено» дивною, схожою на напівзруйнований павільон із інтригуючим написом “Every day I have a Blues” («Щодня в мене Блюз»). Але далі аж до кінця «панорами» тягнеться

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

простір, сповнений світла й повітря – не випадково ж з усіх «фризів» лише цей створює враження чогось... портового, насиченого «вітром мандрів», де вертикалі скидаються на щогли, а простір за ними набуває подібності до нескінченної водяної гладі. Ще дві панорами, “*Pine Spirit*” і “*Love Comes in The Town*” – протистояння, співіснування, взаємопроникнення та гармонійне поєднання тих самих графічних і, якщо завгодно, музичних «тем» – фентезійної архітектури та дерев. “*Pine Spirit*”, де сама назва вже настроює на «італійський» лад, виявляється до того ж Італією барокою, із численними кучерями капітелей та завитків, а також – тінню якоїсь сейчентової сепії, із жіночими постатями та крилатим путто. У “*Love Comes in The Town*” графічно-музичний «двобій» природи та мистецтва продовжується за дещо іншими правилами, адже «мистецтво» представлено тут елементами суто геометричними – трикутними, брунатного коліру, шпилями, шатрами або навіть пірамідами, що їх окреслюють гіпоциклоїди. Але й тутешнє дерево – не якісь там тендітні пінії, а одна з наймонументальніших рослин, зображених художником: чи то Ігдрасіль скандинавських міфів, чи то один із баобабів, який міг би, вийшовши з-під контролю, знищити планету Маленького принца. Плідна боротьба двох «тем» остаточно припиняється лише “*Dreamscape*” – найгармонійніший із «панорам» і одному з найгармонічніших інталію в усій графіці А. Левицького взагалі. “*Dreamscape*” цілком відповідає своїй «сконструйованій» назві: адже “*Dream*” (мрія, сон) замінює тут перший склад слова “*Landscape*”, утворюючи, таким чином, авторський неологізм, який можна перевести як «Пейзаж Мрії» чи «Пейзаж сну». Або ще краще – «Мрієвид» («Сновид»). Втім, маршрут «ширяння» просторами А. Левицького ми пропонуємо суто суб’єктивний. Можливі, звичайно ж, й інші варіанти.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-22>

Лісова Наталія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, доцент К. М. Гамалія)

Історичне підґрунтя фестивалю зимового лендарту «Міфогенез»

Ключові слова: лендарт, природа, фестиваль, довкілля, мистецтво, культура, Трипілля, архетип, Немирівське городище, Міфогенез.

Nataliya Lisova, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Doctor of Art History,
Associate Professor at NAFAA Kateryna Gamaliya)

Historical background of the winter land art festival “Mythogenesis”

Abstract: The winter land art festival *Mythogenesis* takes place on the territory of the Trypil settlement of Nemyrivsky hillfort in the Vinnytsia region. The archetype of the area is revealed in art projects. Cooperation with the natural and archaic environment is important for Ukrainian artists.

Key words: landscape, nature, festival, environment, art, culture, Trypillya, archetype, Nemyriv settlement, Mythogenesis.

В той час, як переважна більшість лендарт симпозиумів та фестивалів відбувається у теплу пору року, на Вінниччині щорічно проводиться єдиний, наразі в Україні, фестиваль зимового лендарту «Міфогенез». Ідея проведення фестивалю належить засновнику громадської організації «Лабораторія актуальної творчості» у Вінниці, Олександрю Никитюку, який є його незмінним організатором та головним куратором. Окрім мистецької освіти О. Никитюк навчався на історичному факультеті Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського, і місце для проведення фестивалю обрав особливе – на території колишнього трипільського поселення Немирівського городища (так звані Великі Вали). На думку археолога С. Гамченка, дане поселення належить до розвинутого й пізнього Трипілля та являє західну лінію розвитку цієї культури у Середньому Побужжі. Згодом дослідник території М. Артамонов виявив ознаки слов'янського домонгольського селища IX–X ст. н. е. Науковиця Г. Смірнова також визнає присутність залишків трипільського, скіфського, слов'янського та пізньочорноліського поселень. Таким чином, Немирівське городище є однією з найдавніших пам'яток України віком понад 4 тис. років, яке відкрите для творчого діалогу з нинішнім та майбутніми поколіннями.

Взимку 2006 р. група художників на чолі з О. Никитюком вирушила на територію Великих валів з мистецькою акцією «Перший крок». Так, було започатковано фестиваль лендарту «Аплікація духу», як своєрідне накладання сучасного мистецького контексту на праісторичне середовище. Найменування фестивалю корегувалось в залежності від мети

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

учасників: «Комунікація часопростору» (2007), «Трансміфічні проєкції» (2008–2009) та закріпилося назвою «Міфогенез» (2010). Відтоді концепція фестивалю незмінна: «Міфогенез, як визначення створення, продукування новітнього міфу. Створені учасниками, в контексті загальної назви проєкту, об'єкти ленд-арту, виконують завдання «Міфогенезу» і візуалізують відчуття сучасності через художній образ. Результатом є виникнення дискурсивного поля між глядачем і створеним художниками новим міфологічним простором».

Крім історичної місцевості «Міфогенез» приваблює митців незайманою красою зимового ландшафту та екстремальними умовами вивільнення творчої енергії. Учасники фестивалю досліджують взаємодію мистецьких об'єктів з природними явищами та фізичними станами матерії, і створюють проєкти за допомогою різноманітних природних матеріалів: від снігу, криги, землі, до сухого гілля, дерев, каменів, води та вогню.

Мистецтво довкілля в Україні – це спільнота творчих людей, яких поєднує художня взаємодія з природним середовищем у конкретному місці. Таким чином, ландшафт виступає визначальним фактором, колаборує та провокує до продукування мистецького продукту. Також, слід зазначити, що на відміну від закордонних аналогів, вітчизняний лендарт прагне виявляти історичне підґрунтя місцевості, акцентуючи увагу на співдії з природно-архаїчним середовищем (за його наявності) та духовним зіставленням сучасності й давнини. Тому у проєктах українських авторів прослідковується присутність архетипу місцевості.

Отже, важливість історичного контексту локації «Міфогенезу» для мистецтва довкілля є незаперечною, а особливий сакральний зміст місцевості надає фестивалю «забарвлення» щорічного ритуалу.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-23>

Литовченко Наталія, заслужений художник України,
доцент КДАДПМД ім. М. Бойчука

Українське монументальне мистецтво 1920–1980-х років

Ключові слова: художники-монументалісти, оформлення, панно, мозаїка, розпис, вітраж, архітектура, історія.

Nataliia Lytovchenko, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Monumental-Decorative and Sacral Arts of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design, Kyiv, Ukraine

Ukrainian monumental art 1920–1980

Abstract: The article reveals the topic of the development of monumental and decorative art in Ukraine in the 1920s–1980s. Examples of successful artistic design solutions of interesting architectural objects created in this historical period are given. The influence and significance of artistic works for the national, patriotic and aesthetic education are proved.

Key words: monumental artists, design, panel, mosaic, painting, stained glass, architecture, history.

Одним з найбільш яскравих явищ українського художнього життя 1920–1930-х років було народження школи М. Бойчука, що здобула широке визнання.

М. Бойчук був професором Української академії мистецтв. У короткий термін (1917–1918) він зібрав творчий колектив студентів. Ця група розписала близько двадцяти монументальних об'єктів. Серед монументальних робіт «бойчукістів» були розписи Луцьких казарм у Києві, розписи селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі та ін. «Бойчукісти» мали відмінність від об'єднань, асоціацій, яких на той час була чимало, по-перше в пластично-образній структурності, ритмічності композиційних елементів твору, чіткому визначенню функцій кольору як образу нарівні з формою. Також, ґрунтовно вивчаючи новітні мистецькі течії, вони створювали глибоко національні твори. Те, що «бойчукісти» утверджували національну свідомість, не входило в плани радянської влади, що будувала інтернаціональне суспільство. Увійшовши у протиріччя зі сталінською концепцією, «бойчукісти» були приречені. За «буржуазний» націоналізм та «формалізм» ці художники були фізично знищені, а їхні твори ще довгий час заборонялось згадувати.

Відновлення інтересу художників України до мистецтва школи М. Бойчука відбулось в період «відлиги» 1960-х рр. Саме в ці часи художники звертались до нових оригінальних матеріалів і технік. Важливу роль у формуванні монументального мистецтва цього періоду відіграли

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

учні М. Бойчука Г. Довженко, С. Кириченко, Н. Клейн та І. Литовченко, В. Задорожний, Е. Котков і М. Стороженко.

У 1970–1980-х рр. художники-монументалісти, продовжують активно працювати в архітектурі. Цей період можна назвати розквітом монументально-декоративного мистецтва в Україні, не зважаючи на шалений тиск системи, що нищила і творців таких, як Алла Горська, та їхні твори – вітражі О. Заливахи, А. Горської, Г. Зубченко, Г. Севрук, Л. Семикіної у Київському університеті; мозаїки І. Литовченка в ресторані станції київського метро «Хрещатик», як рельєф В. Мельниченка та А. Рибачук у меморіальному комплексі на Байковому цвинтарі в Києві.

Проте монументальне мистецтво України в ці роки, переборюючи спротив системи, активно розвивалось і збагатилось вершинними для всього мистецтва творами. Серед них – мозаїки Е. Коткова, В. Ламаха та І. Литовченка на річковому вокзалі у м. Київ (1961), мозаїки В. Мельниченка та А. Рибачук у Київському палаці дітей та юнацтва (1965), мозаїки М. Стороженка «Київська академія» та «Львівське ставропільське братство» (1969–1970) в інституті теоретичної фізики ім. М. М. Боголюбова НАН України, мозаїчні рельєфи «Світанок» «До світла», «Музика», «Енергія» І. Литовченка в м. Прип'ять, ЧАЕС (1974–1983), Мозаїки С. і Р. Кириченків у музеї Другої світової війни в м. Київ (1981), вітражі В. Задорожного в палаці культури в м. Кременчук та в м. Біла Церква (1976–1979), Рельєфи В. Прядки, В. Григорова та М. Малишка на нових корпусах Київського національного університету імені Тараса Шевченка (1975–1984), вітражі О. Мельника «Час Ярослава Мудрого» в Київському державному історичному музеї України (1988), мозаїки Г. Кореня та В. Федька на станції метро «Золоті ворота» в м. Київ (1988) та ще безліч талановитих творів.

Зараз, коли в Україні йде війна і наша держава виборює свободу й незалежність, здається, ще зарано говорити про процес відбудови зруйнованої архітектури країни. Вважаю, саме нині постає необхідність створення концепції сучасної оригінальної мистецької архітектури в гармонійному поєднанні з монументальним мистецтвом, до чого можуть бути залучені українські митці, що володіють практичним досвідом роботи в архітектурних об'єктах.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-24>

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

Особливості творчої роботи Юнгера Максима як майстра-ювеліра в КюД «Лобортас»

Ключові слова: ювелірне мистецтво, «Лобортас», художній метал.

Serhiy Luts, PhD in Art History, senior lecturer of the Department of Fine
and Decorative and Applied Arts and Restoration of Artworks,
Kamyanets-Podilsky Ivan Ohienko National University

Peculiarities in the artworks by Maksym Junger, the jewelry master of the “Lobortas” Classic Jewelry House

Abstract: Maksym Junger is one of the experienced jewelry masters of the leading Ukrainian company “Lobortas” Classic Jewelry House (CJH “Lobortas”, Kyiv), who has been working there since 1998. He studied jewelry privately and learned from various masters, which happened due to the lack of specialized educational institutions in the country at that time. Maksym Junger has a perfect command of almost all artistic metal techniques used in jewelry. He emerged as a master jeweler on the artistic and figurative basis of creating a product, where the form and content are more important than the actual quality and technical execution of certain operations.

Key words: jewelry art, “Lobortas”, artistic metal, Maksym Junger.

Юнгер Максим – один із досвідчених майстрів-ювелірів провідної української компанії Класичний ювелірний Дім «Лобортас» (КюД «Лобортас», м. Київ), який працює там з 1998 р. Ювелірству приватно навчався та переймав досвід у різних майстрів, що на той час було зумовлено відсутністю спеціалізованих навчальних закладів в країні. За словами майстра, йому завжди були близькими професії, споріднені з різними видами обробки металу (слюсар, токар, фрезерувальник тощо). Маючи велике бажання займатися ювелірною справою, М. Юнгер активно долучився до творчої роботи в означеному колективі ще на початку становлення та формування компанії.

Зазначимо, що М. Юнгер досконало володіє практично всіма техніками художнього металу, що застосовуються в ювелірстві «лобортасівців» та формувався як майстер-ювелір більше на художньо-образних засадах творення виробу, де форма та зміст є важливішими ніж власне якість та технічне виконання певних операцій. На думку майстра, головне у творі – художній образ, що якісно технологічно-технічно опрацьовується. Важливо добре продумати та відтворити ідею художника в матеріалі, а вже якими способами це відбувається – підказує сам твір у процесі

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

його виконання. За словами М. Юнгера, він володіє повним арсеналом ювелірних технік, проте відзначає, що головним пріоритетом та найцікавішим для нього в роботі є висока майстерність монтувальних операцій складних конструкцій, які вимагають логічного осмислення. М. Юнгер стверджує, що може виконати «...з листа будь-яку річ...» – від ескізу до готової моделі-форми в металі або ж розробити якийсь механізм, що вирізняється принциповою оригінальністю певної функції. Майстер також зазначає, що протягом тривалого часу ним розроблялися та виконувалися композиційні конструкції різного характеру та складності (об'ємні, плоскі тощо). Як наголошує М. Юнгер, виконання «педантичних» скрупульозних операцій, таких як «дзеркальне» полірування чи подібне, його не захоплює, проте розробка складних конструкцій з листового металу, рухомих механізмів, що вирізняються креативним інженерним мисленням, а також введенням новаторських прийомів та засобів ювелірного монтування є цікавими моментами в його творчості як майстра ювелірного мистецтва. Майстер надає перевагу одному з цікавих та логічних процесів формотворення майбутнього ювелірного виробу – розробці та збірці складних конструкцій, процесу монтування (паяння), продумуванню кінематичних механізмів, що рухаються, обертаються тощо. Захоплює побудова самого ювелірного виробу (власне конструкції «з листа» за ескізом) чи вже традиційно для «лобортасівців» з макету художника (Архів С. Луця. Інтерв'ю з М. Юнгером. Записано 12.07.2016 р. в компанії Кюд «Лобортас». м. Київ, 2016 р.). Усі композиційні конструкції Максима Юнгера по-своєму є унікальними, оскільки кожна з них вирізняється індивідуально продуманою художньо-образною та технологічно-технічною архітектонікою ювелірного твору.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-25>

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

Натюрморт у творчості художників «школи Сельських» 50–70-х років: стилістичні пошуки (на основі колекції ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького)

Ключові слова: натюрморт, школа Сельських, «образ в образі», алегоричні роздуми, символічний світ, абстрактні мотиви, світ речей.

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

Still life in the work of artists of the “Selski school” in the 1950s–70s: stylistic searches (based on the collection of the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery)

Abstract: The peculiarities of stylistic and formal searches of Lviv artists from the “Selski school” in the still life genre of the 1950s–70s are considered. The concept of school has been expanded beyond Roman Selskyi’s teaching practice. The main themes, plots and symbolic meanings in still lifes by Roman and Margit Selskyi, Volodymyr Patyk, Karlo Zvirynskiy, Petro Markovych and Zenoviy Flinta are outlined.

Key words: still life, Selski school, “image within an image”, allegorical reflections, symbolic world, abstract motifs, world of things.

Особливістю натюрморту ХХ ст. стала певна форма протесту, відхід від сюжету, натомість зосередження на баченні автора, його осмисленню простих речей, трансформації візуального досвіду у певні символи та знаки. Власне, у такий спосіб художники ХХ ст. створювали власне відчуття реальності.

З іменем Романа Сельського асоціюється не лише творча, але й педагогічна діяльність. Саме його знаменита постать наставника визначала «мистецьке обличчя» Львова 1950–1970-х рр. В Львівському художньо-промисловому училищі та Львівському інституті декоративного та прикладного мистецтва художник вів заняття з живопису і композиції.

«Салон Сельських» – так неофіційно називалися зібрання львівської інтелігенції у домі подружжя Сельських, де формувалися «поза-інституційні» засади мистецької школи, умовно окресленої як «школа Сельських». Вона розширювала поняття педагогічної діяльності Романа Сельського в Інституті, а завдяки вільному невимушеному спілкуванню про новітні напрямки мистецтва, щорічним подорожам на пленер

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

в Карпати та на Південь України, не обмежувалася лише студентами, а навпаки – творила широке коло мистецького впливу у житті Львова.

Саме натюрморт став промовистим жанром через який рефлексували львівські художники «школи Сельських» над природою речей. Здебільшого у цих натюрмортах спільною рисою Романа та Маргіт Сельської, Володимира Патики, Карла Звіринського, Зеновія Флінти, Петра Марковича та ін. було вирішення колористичних та композиційних живописних завдань. На противагу офіційним засадам «соцреалістичного» мистецтва, художники промовляли мовою французьких постімпресіоністів, власними інтерпретаціями класики голандського натюрморту, яскравим колоритом, абстрактними чи сюрреалістичними композиціями. Проте, їхня «творча мова» спиралася на багатий візуальний досвід споглядання української народної культури, що спостерігаємо як в певних образах та символах, так і в самому кольорі.

Натюрморти художників «школи Сельських» стали свідченням часу через своєрідне символічне та емоційне забарвлення, композицію, колір, в які автори вкладали власне переживання епохи.

Популярними стали метафізичні та алегоричні роздуми, через натюрморти «образ в образі» у роботах Романа Сельського, Карла Звіринського, Володимира Патики та Маргіт Сельської. Особливо ця тема втілювалася в «нагромаджених» предметах у натюрмортах Карла Звіринського.

Тема прочиненого вікна, дверей або поєднання кількох жанрів зустрічаємо у творах Романа Сельського, Маргіт Сельської, Карла Звіринського, Зеновія Флінти.

Зовсім інший, глибоко символічний світ натюрморту «школи Сельських», в якому зустрічаємо мотиви народного мистецтва: свічники іграшки, вишиті рушники, ткани верета, коралі, народні іграшки, мальовані ікони, гуцульський посуд та багато інших не зрозумілих офіційному «соцреалізму» деталей, через які художники роздумували над «природою речей» в українській культурі. Саме на пленері, в Дземброні, Косові, Криворівні створювалися ці натюрморти 1960–1970-х рр.

Традиційні сюжети та образи, що беруть початок від голандського натюрморту XVII ст., такі, як книга, музичний інструмент, ваза з квітами та фруктами, з'являються у Сельського, Патики, Звіринського, Сельської та Флінти.

Абстрактні мотиви, що трансформуються в композицію з кольорових площин, і лиш віддалено нагадують світ «речовості», споглядаємо у творах Марковича, Подружжя Сельських, Звіринського, а особливо присутні вони у Флінти.

Філософське розуміння світу речей, надання йому символічного змісту, промовляння через ці образи та сюжети, особливо вирізняло львівських художників «школи Сельських» у 50–70-х рр. на тлі засилля соцреалізму в мистецтві того часу.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-26>

Овчаренко Олексій, кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри ТІМ НАОМА

До питання природи класичності у давньому та модерному мистецтві

Ключові слова: класичність, війна, екзистенційний вибір, українське мистецтво.

Oleksii Ovcharenko, PhD in Art History,
Acting Head of the Department of Theory and History of Arts at NAFAA

To the question of the nature of classicism in ancient and modern art

Abstract: Classic is a relatively stable harmony of balance. The classical beginning, namely, stylistic integrity, arises as a result of experiencing a situation of existential choice by entire cultural communities. A new mental foundation of new truth and new integrity in life and art is being formed.

Key words: classicism, war, existential choice, Ukrainian art.

Військові події нинішнього часу викликають актуальне зацікавлення природою екзистенційних основ художнього процесу, критеріїв істинності та краси й формування обрисів нового соціального і естетичного ідеалу. Ці критерії мають властивість з часом вичерпуватись і переходити у стан повного релятивізму та ціннісної анігіляції, а отже потребують оновлення та утвердження.

В цьому процесі явище класики, як конкретний стильовий феномен і як найвищий прояв естетичної якості займає особливе місце. Класика являє собою відносно стійку гармонію балансу та має властивість так званої пондерації (урівноваження) з характерною для неї ясністю та цілісністю форми, єдністю природного та ідеального, традиційного та інноваційного, раціонального та емоційного. В основних своїх рисах уявлення про класику сформувалось в оцінках від Варрона та М. Геллія і до І. Вінкельмана з його знаменитою формулою «шляхетної простоти та спокійної величі». Давньогрецька класика – це найбільш виразний, але не єдиний приклад здійснення класичного принципу внутрішньої рівноваги закладеного у мистецтві різних епох та культур.

Класика, як граничний прояв та матеріальне втілення ідеалу, знаходиться посередині між крайніми змістовно-пластичними полюсами і саме тому може претендувати на позачасовий статус. Ідеал для свого максимального проявлення в житті та мистецтві повинен живиться хоча би нетривалою ілюзією повної істинності. Яким же чином реальна людина здатна набути непорушного переконання істинності свого ідеалу і не втратити при цьому здорового глузду? Тільки через важкий і часто трагічний досвід екзистенціального вибору, свідомого ризику власним життям і життям своїх близьких. Вся європейська цивілізація

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

будується на заповідях свідомої жертовності та відбиває екзистенційний злам на межі старої та нової ери. Тільки в таких умовах відбувається стрімке і докорінне переформатування суспільних та естетичних ідеалів. Складається нове (чергове) ментальне підґрунтя нової істинності і нової цілісності в житті та мистецтві. Якщо широко поглянути на історичний досвід то не важко помітити та переконатися в тому, що суттєві зміни в розвитку мистецтва пов'язані так чи інакше із значними військовими конфліктами. Якщо говорити більш конкретно, то найбільш показова давньогрецька класика, це безперечно результат переможних для греків війн із Персією, утвердження самодостатнього образу вільної людини. Нова світоглядна і естетична свідомість, новий баланс зображення і вираження формується в контексті подій Тридцятирічної війни, Першої та Другої світових воєн, можна побачити й взаємозв'язок у перебігу Холодної війни ХХ ст. та поширення постмодерністичної естетики тощо. Після кожної з них настає безумовно непростий, але плідний культурний період. Мистецтво змінювалось та створювало нові стилеві форми. Війна продукує масовий психологічно-соціальний досвід екзистенціального вибору. Слід зазначити, що сама філософська концепція екзистенціалізму визріває у Франції в часи Другої світової війни, знаходить вияв у творах Сент-Екзюпері та Сартра й інших. Екзистенційний вибір явлений в усій жорсткості має тенденцію перейти у колективне несвідоме певної етнокультурної спільноти, стає частиною глобального людського досвіду. Очевидно, що не кожна війна може дати культурне піднесення, а лише в тому випадку, де вдається зберегти високе уявлення про людину. Героїчна боротьба України, безумовно, буде переможною, а народний дух, загартований у горнилі війни, проявить себе у перосмислених архетипах власної історичної долі та яскравих творчих здобутках, позначених виразною гармонією.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-27>

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

Про деякі нездійснені проєкти І. Кавалерідзе – проєкт пам'ятника Т. Г. Шевченку для м. Дубно

Ключові слова: скульптура, пам'ятник, Тарас Шевченко, Іван Кавалерідзе.

Ketevani Markarova, leading research fellow
of the Ivan Kavalieridze Museum-Workshop

About some unrealized projects of Ivan Kavalieridze: the project of the monument to Taras Shevchenko for Dubno

Abstract: The formation of an image in the work of the famous Ukrainian sculptor Ivan Kavalieridze is studied in the report by the example of the monument to Taras Shevchenko in Dubno.

Key words: sculpture, monument, Taras Shevchenko, Ivan Kavalieridze.

Втворчій спадщині І. Кавалерідзе можна виокремити низку творів, присвячених Тарасу Шевченку. Скульптурна Шевченкіана митця поєднує реалізм та кубо-футуризм, напрямок, в якому скульптор працював у 20-х роках ХХ ст.

В 1941 р., під час повернення з відрядження знімальної групи Київської кіностудії в окупований Київ, перебуваючи в м. Дубно, І. Кавалерідзе обрав місце для майбутнього пам'ятника Кобзареві у скверіку навпроти Дубенського замку. Вже наприкінці 1942 р. проєкт пам'ятника був готовий, але в місті вже не було замовників – молодих керівників Дубенської округи. Митець запропонував готовий «дубенський» проєкт пам'ятника Т. Шевченку для Хрещатика в Києві. Але з політичних мотивів проєкт опального скульптора вибув із конкурсу.

Нездійснений проєкт пам'ятника Т. Шевченку І. Кавалерідзе експонував, як самостійний твір, на деяких виставках. Потім скульптор мав намір встановити пам'ятник Кобзареві в Ленінграді, але тільки у 1960-х рр. зміг деякою мірою бути дотичним до встановлення пам'ятника Т. Шевченку в Москві.

Проєкт пам'ятника Т. Шевченку для м. Дубно став зрілим осмисленням автора своїх багаторічних пошуків постаті Кобзаря у монументальній пластиці. Колишня статичність тут перетворилася на динаміку стрімкого руху постаті поета, що рішуче йде проти вітру у глибокій задумі. Цю динаміку скульптор підкреслює важкими складками плаща, що розвіваються від вітру. У притаманній майстру манері, він вдало використовує гру світла та тіні, що надає твору відчуття особливого психологічного стану. Світлотіньові формоутворюючі об'єми додають твору того емоційного напруження, якого не було у кубістичних пам'ятниках І. Кавалерідзе, присвячених Т. Шевченку в 1920-х рр.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-28>

Москаль Марта, художник-реставратор
ЛФ Національного науково-дослідного реставраційного центру України

***Sacrum i profanum* в інтерпретації образів святих воїнів (на прикладі іконописних зображень Св. Димитрія Солунського)**

Ключові слова: sacrum, profanum, іконопис, образ св. Димитрія Солунського.

Marta Moskal, artist-restorer of the Faculty of Arts
of the National Scientific Research Restoration Center of Ukraine

Sacrum and profanum in the interpretation of the images of the saint warriors (exemplified in the iconographic images of St. Demetrius of Thessaloniki)

Abstract: The report examines the impact of imagery, semantics, and iconography of the holy warriors' iconic images of *sacrum* and *profanum* as value-oriented poles in the Universe. The study demonstrates the visualization of the axial dyad in the iconographic images of St. Demetrius of Thessaloniki of the second half of the 17th and early 18th centuries.

Key words: sacrum, profanum, iconography, the image of St. Demetrius of Thessaloniki.

S*sacrum i profanum* як полюси ціннісно осмисленої моделі світобудови знайшли відображення в іконописних образах святих воїнів, визначили їх образність, семантику, іконографію, у взаємозближенні, взаємопроникненні і взаємоувизначенні зумовили сакралізацію патріотизму та воїнських звитяг.

В аспекті генези сакральний складник цієї групи іконописних зображень сформувала символічна трансформація образу мученика за віру за часів гонінь на християн у Римській імперії. Натомість їх профанні аспекти окреслив симбіоз зі світською владою та корелятивність ідеям захисту держави й рідної землі. Так, візантійські імператори вважали святих воїнів запорукою політичного успіху, патронами у війні і прикрашали їх зображеннями символи влади. Згідно житія Костянтина, написаного Євсевієм, імператор наказав увічнити себе в образі вершника, що перемагає дракона.

Профанні аспекти образів святих воїнів демонструють їхні життя, згідно яких св. Георгій був старшим воєначальником при імператорі Діоклетіані, Теодор Стратилат служив в армії імператора Ліцинія, Теодор Тирон був воїном мармаритського полку в місті Амасії, Євстахій Планида – воєначальником під час правління Тита і Траяна.

У зв'язку з семантичною бівалентністю образів святих воїнів у народній свідомості патріотизм набув сакрального характеру, а самі вони слугували

ідеалами захисника і громадянина, вселяли віру у перемогу, утворили атракцію щодо людських учинків і почуттів. У той же час завдяки семантичному розширенню образ став символом боротьби зі злом як таким.

Іконографічно взаємодія і взаємопроникнення *sacrum* і *profanum* в зображеннях святих захисників вітчизни простежується у поєднанні світських і релігійних атрибутивно-символічних програм.

Прикладами слугують іконописні образи Димитрія Солунського – християнського святого, правителя Солуні, який постраждав за віру у часи правління імператора Максиміліана: у зріст, на троні, верхи на коні, зі сценами життя.

Так, ідея захисту держави під Божим благословенням віддзеркалила у зображенні св. Димитрія як пішого воїна зі списом і мечем на шиферній іконі XIII ст. з Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника. До цього ж типу належить ікона «Димитрій Солунський» поч. XVI ст. із с. Велике Львівської обл. (НМЛ). Одним з кращих зразків іконописних образів святих воїнів є «Св. Димитрій, який сидить на троні» др. пол. XII ст. (ДТГ), імовірно, з собору св. Димитрія в Києві. Поясне відтворення святого представлено на іконі «Димитрій Солунський» кін. XII – поч. XIII ст. Прикладом зображення святого у туніці і червоному плащі, однак з луком, сагайдаком для стріл, піхвами для меча і щитом, є ікона «Димитрій з житієм» початку XVI ст. із с. Флоринка (нині – РП) (ЛНМ). Образ св. Димитрія з житійними сценами зустрічаємо на іконах з церкви с. Цівкова на Любачивщині (нині – РП) з Музею народного будівництва в Сяноку (др. пол. XVI ст.) із с. Порожник (нині – РП) (пер. пол. XVII ст.) (НМЛ), «Св. Димитрій» (1729) з Музею Волинської ікони (м. Луцьк).



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-29>

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

Імпресіоністичні тенденції в живописі Т. Яблонської

Ключові слова: Тетяна Яблонська, живопис, імпресіонізм, українське образотворче мистецтво 20 ст.

Roman Moskvitin, PhD student, NAFAA
(academic mentor: PhD, Associate Professor at NAFAA Viktoria Mazur)

Impressionist tendencies in the painting of Tetiana Yablonska

Abstract: The author traces the tendency of Tetiana Yablonska to imitate French Impressionism in her artistic practice. On the basis of historical periodization, important stages of the evolution of impressionism in the artist's painting are highlighted.

Key words: Tetiana Yablonska, painting, impressionism, Ukrainian fine arts of the 20th century.

Окремими сторінками до історії образотворчого мистецтва України вписана художня спадщина Т. Яблонської. Її творчий шлях позначений невичерпним прагненням оновлення образно-пластичної мови, динамікою пошуків та масштабністю художніх досягнень різних періодів творчості. Кожний наступний етап стилістичної трансформації характеризується більш складною семантикою, що складає окремий інтерес для мистецтвознавчого дослідження. В структурі переплетення складових пластичної мови різних періодів одним із найцікавіших аспектів є лінія наслідування досвіду імпресіонізму.

У творчості Т. Яблонської тенденції імпресіонізму мали непрямолінійний характер розвитку. Доцільно окреслити основні етапи. Художниця належить до покоління, яке встигло відчувати відносну свободу знайомства з творами імпресіонізму, оцінити їхню непересічну цінність. Звернення до імпресіоністичної манери знайшло найбільш характерне відображення у картині «Перед стартом» (1947). Проте, через ідеологічно-політичні причини полотно знімається з виставки та відправляється у музейні підвали. Разом з цим переривається на довгі роки й імпресіоністичні пошуки в живописі.

У другій половині 1970-х рр., після оповідальності «соцреалістичного» періоду та декоративізму «фольклорного» напрямку, в пошуках оновлення мови живопису Яблонська знову звертається до досвіду французького імпресіонізму, насамперед – до творчості К. Піссарро. Художниця йде шляхом критичної переоцінки пластичної мови соцреалізму, якою володіла з блискучою майстерністю. Залишає в минулому художні здобутки

періоду захоплення декоративністю. В черговий раз це засвідчує велику творчу мужність мисткині.

У 1980-х імпресіоністичні тенденції найбільш виразно простежуються в пейзажному живописі Яблонської. Полотна «Весна у Києві» (1986), «Неділя у Києві» (1986), «Зима у Києві» (1987), стилістично об'єднані, демонструють як використання методів імпресіонізму, так й їхнє авторське переосмислення. Композиційна побудова творів позбавлена фрагментарності та художньої випадковості, що характерно для імпресіонізму. Втілення живописної миттєвості стану природи одночасно поєднується зі структурним узагальненням образу.

Новий етап трансформації образно-пластичного наповнення творчості Яблонської припадає на початок 1990-х. Через фізичні обмеження, внаслідок хвороби, другою постійною майстернею стає Будинок творчості художників у Седневі. Перебування в ньому дарує можливість плідної праці безпосередньо на пленері, що обумовлює звернення до імпресіоністичного досвіду у великих серіях пейзажів. На перший план виходять нове розуміння кольору, живописного тону. Завдяки гостроті художнього сприйняття, тонкому відчуттю миттєвостей настрою природи та майстерності пленерного живопису на полотнах Т. Яблонської невеликий сад Будинку творчості перетворюється у виразний неповторний світ.

Окремо слід зазначити присутність пластичних інтонацій імпресіонізму в стилістиці останнього періоду творчості мисткині. Не підкоряючись фізичному тиску років, змушена відмовитись від олійного живопису, художниця звертається до техніки пастелі. Серед стилістичного багатства робіт цих років є серія творів, відмічених тонким імпресіоністичним трактуванням живописного стану природи.

Вищезазначене засвідчує важливість дослідження використання імпресіоністичного методу живопису як одного з системних чинників трансформації образно-пластичної мови у творчості Т. Яблонської.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-30>

Найденко Вікторія, аспірантка ХДАДМ
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства,
професор, член-кор. НАМУ Л. Д. Соколюк)

Віктор Гонтарів: до проблеми національної форми в творчості мистця

Ключові слова: українське мистецтво, Віктор Гонтарів, національний стиль, національна форма.

Victoriya Naydenko, PhD student, KSADA
(academic mentor: Doctor of Art History,
Professor at KSADA Lyudmila Sokolyuk)

Victor Hontariv: to the point of the national form in the artist's work

Abstract: Victor Hontariv is a talented artist and experimenter in Ukrainian art at the turn of the 20th–21st centuries. Art critics wrote about the originality of his Ukrainian theme, but did not dwell specifically on his search for a national form. This study is devoted to this problem.

Key words: Ukrainian art, Viktor Hontariv, national style, national form.

На межі XX і XXI ст. в розвитку художнього процесу в Україні простежуються дві основні лінії: з одного боку, відродження українського національного мистецтва, що зазнало глибокої деформації за часів тоталітаризму, з іншого – входження у світовий художній простір доби постмодернізму. І хоча після падіння тоталітарної системи та її ідеології пройшло немало часу, але корені, пущені нею, продовжують нагадувати про радянське минуле. З'являється «нова кон'юнктура» (за О. Голубцем), коли колишні конформісти та їхні нинішні послідовники намагаються сховатися за українською тематикою, пристосовуючись до сучасної спрямованості нового українського мистецтва. Але разом з тим працювали або продовжують працювати їхні антиподи, для яких проблема національної ідентифікації та самовизначення залишається принципово важливою в контексті подальших шляхів розвитку українського мистецтва. До таких відноситься ще надто маловивчений, але непересічний, як творча особистість, харківський художник Віктор Гонтарів. Критика не раз звертала увагу на самобутні особливості його української тематики, оминаючи проблему пошуків мистцем національного стилю та національної форми вираження в його творчості. Тут на перешкоді постає сила інерції, бо боротьба з «формалізмом» десятиліттями була в центрі уваги марксистсько-ленінської естетики як теоретичного обґрунтування засад соціалістичного реалізму. Українська національна форма в офіційних колах «совєтської» держави сприймалась не інакше, як контрреволюція (М. Скрипник).

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

Утім, європейське мистецтвознавство ще з кінця XIX ст. у своєму прагненні до створення теорії загального художньо-історичного процесу, досить важливого значення надавало проблемі форми (А. Гільдебрандт «Проблема форми в образотворчому мистецтві», 1893; У. Крег «Лінія і форма», 1900) та національної форми (Г. Вельфлін «Основні поняття історії мистецтва», 1915). В теоретичних працях українських авангардистів 1920-х – поч. 1930-х рр. самотнього потрактування набувають такі елементи художньої форми, як рух, форма, ритм, колір. Українська авторка Л. Федорович-Малицька пов'язувала проблему національного в мистецтві з мовою барв і форм, характерних для духовності і темпераменту народу (1943). Сьогодні, незважаючи на досить цікаві експерименти, що відбуваються в українському образотворчому мистецтві, художня практика випереджає теорію. Проблема національної форми в українському мистецтві взагалі і в творчості Віктора Гонтаріва, зокрема, є актуальною на сьогодні і потребує свого осмислення і подальшого дослідження.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-31>

Осадча Олександра, кандидат мистецтвознавства, член Правління Громадської спілки «Музей Харківської школи фотографії»

Фотографічна група «Контакти»/«Госпром»: документальність як маска

Ключові слова: Харківська школа фотографії, документальна фотографія, жанр, Держпром, українська фотографія.

Oleksandra Osadcha, PhD, member of the Board of the Public Union “Museum of the Kharkiv School of Photography”

Contacts/Gosprom photographic group: documentality as a mask

Abstract: The report suggests a brief insight into the practice of some representatives of the second generation of the Kharkiv School of Photography – the *Contacts* group (*Gosprom* after 1987), which transgresses traditional boundaries of the documentary genre.

Key words: Kharkiv School of Photography, documentary photography, genre, *Gosprom*, Ukrainian photography.

Хронологія Харківської школи фотографії традиційно будується через розподіл на «покоління». Переходи між цими поколіннями є умовними і неочевидними навіть на рівні творчих принципів, декларованих їхніми представниками. Зокрема, частина другого покоління – група «Контакти» («Госпром» після 1987 р.) декларує прихильність до «нудної», «сірої», «чистої» фотографії на противагу інтересу до технічних маніпуляцій, що плекався авторами старшого покоління, групою «Время». Водночас, беззаперечним є той факт, що деякі з «контактівців» вдавались до інтервенції в зображення: Борис Редько вдрукував у зображення графічних персонажів, Ігор Манко та Міша Педан використовували хімічне тонування.

Формою експансії фотографічного зображення є також прийом зіставлення кадрів, який стає лейтмотивом усієї творчості Міші Педана. Завдяки ньому художник фіксує шар особистих спогадів, адже в подібних секвенціях як найочевидніше проступає воля автора, що їх поєднав. Точкою візуальної та семантичної напруги стає стик зображень, який вказує на динаміку ситуацій, в яких знаходився фотограф.

Для Міші Педана вибудовування секвенцій стає способом дослідження рухливих стосунків між собою та часопростором через вибір об'єкту зйомки. Напротивагу йому, Ігор Манко знімає візуальну ієрархію об'єктфон, створюючи серії, в яких вони практично нерозрізнені. Типова для знімків останнього різкість по всьому полю зображення разом з неконвенційним кадрюванням, коли об'єкти обрізаються чи опиняються впритул до краю, дає особливий фокус на рамці. Жест обрамлення, фрагментування наскрізно буденних знімків надає їм енігматичності (базовий

концепт для аналізу сюрреалістичного зображення за Д. Бейтом). І. Манко визнає, що шукав можливості засобами прямої фотографії відтворити «сюрреалістичний зміст», який вирізняв роботи учасників групи «Время». Хоча автор називає визначення «сюрреалістичний зміст» не надто вдалим, воно видається напрочуд точним.

Імператив «документальності» та «реалізму» опиняється підваженим практикою авторів. Враження *сюрреалістичної примарності* досягається митцями інструментарієм «чистої» фотографії – грою з масштабами, фрагментуванням, які знаходимо в роботах Володимира Старка. Паралелі з прийомами сюрреалістичної фотографії виникають не стільки від інтенції авторів, скільки від схожості їхньої позиції та позиції сюрреалізму як «соціального інакомислення» (Д. Бейт). Ідеологічний дискурс в пізньорадянський час поступово виснажувався і все більше концентрувався на відтворенні форми своїх практик та ритуалів. Створюване внаслідок цього поле непередбачуваних інтерпретацій формувало звичку системи до відшукування прихованого символізму і підштовхувала авторів до використання езопової мови. Попри те, що езопова мова спрямована на *приховування* критичних сенсів, в пізньорадянський час вона перейшла з рівня закоданого вокабуляру на рівень мовленевої поведінки, що маркує оточення на своїх-чужих. Цей же механізм реалізував себе і в фотографічній практиці.

Дезорієнтація через зняття загальноприйнятих ієрархій відбувається й в знімках Бориса Редька, де починає домінувати «невирішальний момент». В фокусі опиняються незначущі повсякденні епізоди – зйомки подвір'я біля власної панельної багатоповерхівки, друзі, ліричні чи насмішкуваті вуличні замальовки. Надлишковість, невибірковість природи фотографії Б. Редько нівелює за рахунок вибудованих-відібраних, вольово сконструйованих композицій та прийомів. Його фотографії – надміру лаконічні, з чітко окресленими персонажами та драматургією, що надає їм флюору наївної поетичності та ностальгійності.

Якщо говорити про «документальність» в консолідованому уявленні про неї, то в контексті творчості авторів кола «Контактів»/«Госпрому» вона видається лише оболонкою, «квазі-документальністю» (Т. Павлова). Студії темпоральності кадрів, розмиття меж «документального» та «художньої» жанрів за рахунок неочевидних сюжетів зйомки затверджують суб'єктивність як основу авторських тактик. Негучні втручання долають невидимість, тривіальність «фотографічного» в фотографії, оприявлення природи медіуму, на що були розраховані й агресивніші технічні експерименти старшої генерації.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-32>

Павлишин Анастасія, аспірантка ЛНАМ

(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Г. Г. Стельмашук)

Образ природи у пейзажах Ірени Носик

Ключові слова: пейзаж, творчість Ірени Носик, авторський метод.

Anastasiya Pavlyshyn, PhD student, Lviv National Academy of Arts

(academic mentor: Doctor of Art History, Professor Galyna Stelmashchuk)

The image of nature in the landscapes by Irena Nosyk

Abstract: The report reveals the peculiarities in depiction of nature in the landscape works by the Ukrainian diaspora artist Irena Nosyk (1928–2016). Forest is considered as a medium of inspiration for the artist. The artist's canvases including *Mountains, Village in the Alps, Lonely tree, Tall pines in the forest, Autumn forest, Evening landscape, Forest* are analyzed. All of them were created according to the principle of the artist's artistic method.

Key words: landscape, Irena Nosyk art, artistic method.

Ірена Носик (1928–2016) – українська мисткиня з діаспори Канади. У своїй творчості художниця створювала полотна, написані з природи, зокрема пейзажі. Вона зображала реальні краєвиди, проте залучала свою творчу фантазію, що надавало їм неповторних рис. У цьому жанрі художниця мала можливість не лише показати середовище, що її оточувало, а й втілити своє особисте ставлення до нього, відобразити зміни в її особистості. У творчості Ірени Носик зустрічаємо міські, сільські, та природні пейзажі, об'єктом цього дослідження є останні. Ці роботи створенні здебільшого в експресіоністський манері, що своєю чергою додає полотнам фактурності та динаміки. Композиція має логічний характер, присутні смислові та образотворчі центри, головні об'єкти на площині перебувають у тісній взаємодії. Основна техніка – олія, матеріал – картон, полотно.

У картинах художниці багато живої природи, зокрема вона любила зображати дерева як фон, так і як самостійні об'єкти. Ліс є середовищем для натхнення багатьох художників, якщо проаналізувати їхні твори, то можна знайти тонкий психологізм: переживаючи власні емоції, автори передають неймовірно цікаву стихію, у якій усі об'єкти взаємодіють між собою в системі. Ірена Носик малює ліс у різні пори року, в стриманих та яскравих кольорових поєднаннях. Завдяки авторському стилю вона вміло додає до палітри незвичні для реального лісу кольори – фіолетові, червоні, сині, білі фарби, цим вона передає особливий внутрішній стан – емоційну експресію.

Ліси це природне середовище, знане з дитинства, адже Чортків (місто, де вона народилась) оточений лісами; в період юності вона споглядала гори Альпи (місто Інсбрук, де вона навчалась, є підніжжям Альп) зрілий період вона проживала у Торонто (місто національних заповідників та лісів), тому і не дивно, що вони стали переважними об'єктами для її творчості. Ліс для мисткині був ніби та медитація, втеча від буденності життя великого міста.

На картині «Гори» зображено високі кам'яні масиви, в цій роботі художниця гармонійно розмістила різні за кольором та формою об'єкти. На першому плані зображено високі сосни-смереки, у правому куті

розміщено невелике поселення, дороги до якого ведуть за межі картини. На другому плані видніється гірський масив, вкритий густим лісом із невеликими галявинами, на третьому плані розміщено кам'яний хребет зі скелями, нагорі якого лежать вічні сніги, завершує композицію безхмарне синє небо. Можемо припустити, що Ірена Носик на цій картині зображала знайомі їй Альпи, які в юності неодноразово відвідувала з друзями. У середині полотна розгортається головний сюжет. Ірина вдало пропрацювала колірні переходи різних планів. Робота написана з натури, є реалістичною, домінантний колір – зелений, суміжні кольори – коричневий, блакитний та синій, вони гармонійно доповнюють один одного без контрастів. Цей пейзаж статичний, спокійний та зрівноважений, ніби передає усю велич гір.

Картина «Село в Альпах» створена у 1948 р. Полотно також багатопланове: на першому зображені лугові квіти та дорога, на другому – маленька церква із високим, вузьким шпилем у тірольському стилі та декілька будинків з помаранчею черепицею і садками, на третьому плані височіють Альпи з білими вершинами та зеленими пагорбми. У цій роботі авторка використовує повітряну перспективу: гори які зображені найдалше від глядача промальовані нечітко, умовними лініями. Передній план прописаний детально, яскравий колорит картини підказує глядачу, що на ній зображено літо в сільській місцевості; кольорова гама поліхромна, переважає зелена, жовта, червона палітра.

Оригінальна робота «Самотнє дерево» – об'єкт зображено мозаїчно, різноколірними мазками зелених відтінків: бірюзовий, лаймовий, оливковий, смарагдовий, ціановий, а також синій, червоний та оранжевий кольори. Напряма мазків ніби передає бентежний характер природної стихії. На картині «Високі сосни в лісі» дерева зображені також в експресіоністичному стилі: голі, високі стовбури із широкими розлогими вітами. Картина змальовує весняний ліс – на першому плані зелена трава та розквітлі квіти, де-не-де видніється вода, жовтий кущ у центрі полотна уже розквіт, сосни настільки великі, що не вміщуються на картині, а їх верхівки виходять за межі рами. На корі дерев легким проблиском додано червону, жовту, голубу фарбу. У роботі «Вечірній пейзаж» зображена річка та ліс в осінню пору, на першому плані уже голе дерево (клен) на другому вічнозелені дерева, а на задньому плані кольоровий центр полотна – мішані ліси (береза, вільха, дуб) зеленого, багряного, охрового, кадмієвого відтінків, пейзаж доповнює голуба річка, яка попри свою природню стихію руху не додає динаміки картині, а навпаки, видається ще більш статичною, природа ніби завмерла передосіннім сном. Абстрактне полотно «Ліс», де зображення вертикальних смуг зелених, червоних, чорних кольорів, що нагадують своїми формами стовбури дерев, на голубому тлі, внизу полотна голубим кольором розмиті плями, які схожі на образи води, в них і віддзеркалюються дерева. Це ще один осінній пейзаж, де кольоровими мазками, крапками, штрихами вибудовується картина багряної осінньої природи.

Отож, художня манера Ірени Носик поєднує в собі основи реалістичної та модерної традиції. Особливий спосіб зображення натури за допомогою пластичної мови об'єктів, незвичного поєднання кольорів, оригінальних ракурсів, різноплановість простору пейзажу говорять про унікальність авторського методу мисткині.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-33>

Петрук Роман, доцент, в.о. завідувача кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва КДАДПМД ім. М. Бойчука

Образ колиски у творчості Віри Кулеби-Барінової

Ключові слова: Віра Кулеба-Барінова, НАОМА, образотворення, творчість, композиція.

Roman Petruk, Honoured Art Worker of Ukraine, Associate Professor, Head of the Department of Monumental Decorative and Sacral Arts of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design, Kyiv, Ukraine

The image of the cradle in the artworks by Vira Kuleba-Barynova

Abstract: Having analyzed the work of the famous Ukrainian artist Vira Kuleba-Barynova, we note that the image of a wooden hanging baby cradle is present in her numerous paintings in different periods. It is an integral symbolic element of their compositions.

Key words: Vira Kuleba-Barynova, NAFAA, image creation, artwork, composition.

Творчість Віри Кулеби-Барінової означена глибинним усвідомленням та розумінням національної ідентичності. У її творчому доробку поєднано могутню академічну школу, – здобуту в Харківському художньому училищі та Київському державному художньому інституті, – з декоративно-площинним узагальненням, що притаманне іконам і витворам сакрального мистецтва. Варто зазначити, що творчій та педагогічній діяльності Віри Іванівни присвячено низку публікацій у журналах, каталогах, фахових, періодичних та енциклопедичних виданнях. Світогляд, філософія й талант мисткині, а також її біографія, приваблюють журналістів, художників, мистецтвознавців, стаючи предметом їхніх досліджень.

Картини Віри Кулеби-Барінової сповнені загальнолюдських сенсів, роздумів над буттям. Здебільшого це твори автобіографічні – спогади про дитинство, рефлексії на історичні події ХХ – початку ХХІ ст. Особливими для художниці є теми сім'ї, родини, материнства, любові, дитинства.

Проаналізувавши творчість мисткині, зауважимо, що образ дитячої дерев'яної підвісної колиски присутній у багатьох її картинах різних періодів: триптиху «Моя мама» (1985), «Синочок мій» (2000), «Коліскова» (2001), «Нічого кращого немає» (2003), «Люлі, люлі...» (2004), «Щаслива сім'я» (2007–2008), «Було, є і буде» (2010), тетраптиху «Наймичка» (2018–2019) та ін.

Також доречно узагальнити (з розповідей Віри Іванівни), що колиска має для неї особливе значення – «це оберіг – перша домівка людини, яка є символом безсмертя роду». Власну колиску, зроблену батьком, художниця досі зберігає в майстерні, використовуючи саме її як автентичний

атрибут для живописних творів. Для мисткині колиска – це ще й пам'ять про батька, матір, рід.

Більшість картин Віри Іванівни, – на яких зображено дитя у колисці поміж вишитих рушників та ікон, – сповнені ніжністю, материнською любов'ю та написані в мажорній колірній гамі. Проте зустрічається також образ колиски у творах художниці на тему Голодомору 1932–1933 рр. Однією з найбільш промовистих, присвячених темі геноциду українського народу, є картина Віри Іванівни «Моя баба Марфа з немовлям», де мертва мати накрила собою вже неживе дитя в колисці. Глибокий драматизм підсилює образ Богородиці з Христом, що світиться над ними з ікони в рушнику, та обірвана нитка біля прядки.

Отже, акцентуємо, що колиска є невід'ємним та символічно-знаковим атрибутом-образом творів видатної української художниці й педагога Віри Кулеби-Баринової.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-34>

Рішняк Олег, кандидат мистецтвознавства, керівник відділу реставрації живопису, Український регіональний спеціалізований науково-реставраційний інститут «Укрзахідпроектреставрація»

Післявоєнна відбудова зруйнованих об'єктів культурної спадщини України – переосмислення ціннісних значень та трансформація теоретичних реставраційних концепцій

Ключові слова: культурна спадщина, військовий конфлікт, реконструкція, збереження, теорія збереження.

Oleh Rishnyak, PhD in Art History, Head of the Department of Painting Restoration, Ukrainian Regional Specialized Research and Restoration Institute “Ukrzakhidproektrestavratsiia” Lviv, Ukraine

Postwar reconstruction of destroyed cultural heritage objects of Ukraine: rethinking of values and transformation of theoretical conservation concepts

Abstract: Today, the concept of reconstruction of war-ravaged cultural heritage objects of Ukraine already requires new theoretical approaches and developments. International and national experience enables the Ukrainian monument protection to cope with all the challenges of future reconstruction, having mastered more flexible and more differentiated preservation principles in the context of modern theoretical developments.

Key words: cultural heritage, military conflict, reconstruction, preservation, conservation theory.

Російське вторгнення в Україну стало найбільшим воєнним конфліктом у Європі з часів Другої світової війни. Мета воєнної агресії, що передбачає денацифікацію, тобто цілеспрямоване знищення національної ідентичності українців, поставило під загрозу значну кількість пам'яток України. Прикладами навмисного руйнування об'єктів культури стали музеї Марії Примаченко на Київщині, Григорія Сковороди на Харківщині, пам'ятники Василю Сліпаку на Донеччині, Героям Небесної Сотні на Херсонщині та багато інших. У багатьох регіонах внаслідок обстрілів постраждала велика кількість пам'яток архітектури. Серед найвідоміших – Святогірська лавра в Донецькій області, Троїцько-Іллінський та Єлецький Успенський монастирі в Чернігові, Воронцовський палац в Одесі. Доценту згоріла пам'ятка дерев'яної архітектури XIX ст. – храм Петра і Павла в Лимані на Донеччині, вибухом пошкоджено зведений у XVIII ст. за проектом Б. Меретина костел Воздвиження Чесного Хреста в селі Берездівці на Львівщині.

З великою вірогідністю можна передбачити, що після перемоги у війні відбудеться велика відбудова України. Відтворення втрачених чи сильно пошкоджених об'єктів культурної спадщини стане для українського суспільства значним викликом. Попри прогнозовану нестачу фінансового ресурсу та недостатню кількість кваліфікованих кадрів, в теоретичній площині реставраційної діяльності не уникнути конфлікту між прихильниками строгих наукових доктрин та прибічниками більш гнучких концепцій, що базуються на соціальній цінності пам'яток. Українській пам'яткоохоронній галузі доведеться вирішувати теоретичні проблеми схожі до тих, які вирішували польські фахівці після закінчення Другої світової війни. Саме повоєнна відбудова міст Польщі, що супроводжувалась тривалими науковими суперечками та дискусіями, продемонструвала широкий спектр можливих реставраційних підходів. Якщо під час відновлення пам'яток у менш зруйнованих містах, таких як Краків та Торунь, домінували концепції наукової реставрації, то масштабна відбудова пам'яток Варшави відбувалась з позицій політичної доцільності та соціальних ціннісних значень. Як окрему сторінку польської реставраційної практики можна виділити відбудову-ретроверсію міста Ельблонга.

Досвід воєнних конфліктів наочно демонструє, що чим більші руйнування об'єктів культурної спадщини і чим болючіші вони є для соціуму, тим виразніше суспільні ціннісні значення домінують над суто науковою вартістю пам'ятки як фізичного документу історії. Так законсервованій і укріпленій купол торгово-промислової палати Гембаку в Хіросімі зі слідами руйнувань внаслідок атомного вибуху потрапив до списку світової спадщини ЮНЕСКО через своє символічне значення. Та здебільшого, суспільства не погоджуються на консервацію руїн своїх визначних пам'яток в якості символів воєнного лиха, надаючи перевагу реставраційному відтворенню. У різний час були відбудовані абатство Монте Кассіно (Італія), собор Фрауенкірхе в Дрездені (Німеччина) та багато інших. Сучасне розуміння цінності об'єкта культурної спадщини давно вийшло за межі поняття наукової цінності лише його матеріальних структур. Яскравим підтвердженням є визнання пам'ятками ЮНЕСКО таких наново відбудованих об'єктів як Старе місто Варшави, остаточно зруйноване німцями у 1944 р. чи середньовічний Старий міст у Мостарі (Боснія і Герцеговина) підірваний хорватськими військовими підрозділами у 1993 р. Під впливом змін суспільних поглядів на проблеми збереження, наукові реставраційні концепції закріплені у Венеційській хартії (1964 р.) зазнають дедалі більших трансформацій. Вже наступні міжнародні документи, зокрема Нарський документ про автентичність (1994 р.) та Квебекська декларація (2008 р.), на рівні з цінністю автентичних матеріальних структур визнають цінності художньої форми та «духу місця».

Досліджуючи міжнародний досвід повернення зруйнованих об'єктів культурної спадщини, варто звернути увагу на успішні українські проекти реставраційного відтворення. Так відбудова Михайлівського Золотоверхого собору та Успенського собору Києво-Печерської лаври, а також низки інших, зруйнованих у радянський час українських храмів,

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

стала визначним суспільно-політичним актом з повернення українському народові його втрачених святинь.

Спираючись на міжнародний та вітчизняний досвід, українська пам'яткоохоронна галузь має всі можливості впоратись з усіма викликами майбутньої післявоєнної відбудови. Більше того, вона має історичний шанс вийти з орбіти пострадянської реставрації, засвоївши гнучкіші і більш диференційовані принципи збереження в контексті сучасних теоретичних напрацювань.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-35>

Романенко Надія, студентка кафедри техніки та реставрації творів мистецтва (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент Т. Р. Тимченко).

Образ Сковороди у живописі Карпа Трохименка: дослідження та реставрація етюду «Григорій Сковорода» з фондів Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

Ключові слова: реставрація, етюд, Карпо Трохименко, Григорій Сковорода.

Nadiia Romanenko, BA student, NAFAA
(academic mentor: Doctor of Arts, Associate Professor Tetyana Tymchenko)

The image of Skovoroda in the painting by Karpo Trokhymenko: research and restoration of the etude “Gryhoriy Skovoroda” from the collection of the National Academy of Fine Arts and Architecture

Abstract: The report outlines the main stages of the restoration of the *Gryhoriy Skovoroda* etude by the Ukrainian artist Karp Trokhymenko. The etude was created as a part of the painting *Gryhoriy Skovoroda* and is held in the collection of the NAFAA. Restoration measures and their sequence are described. They made it possible to restore the etude as an integral part of the process of Karp Trokhymenko's work on the painting *Gryhoriy Skovoroda*.

Key words: restoration, etude, Karpo Trokhymenko, Gryhoriy Skovoroda.

Утворчому доробку професора Київського державного художнього інституту (нині – НАОМА) Карпа Дем'яновича Трохименка особливе місце посідає живописне полотно на історичну тему «Григорій Сковорода». Як згадує художник [Трохименко Карпо: Художник про себе: автобіографія, творчі мандрівки. Спогади про художника / Упоряд. І. М. Блюміна, Л. Г. Трохименко. – К.: Мистецтво, 1986, 19] створити картину він запланував у 1940 р., а написав 1960–1966 рр. Метод роботи К. Трохименка був надзвичайно ретельним. Переписування та виправлення були для нього невід'ємною частиною роботи, зокрема, Василь Забашта згадує, що К. Трохименко «під розписку, забрав полотно з музею і ще цілий рік працював над його вдосконаленням. Повністю переписав ліву частину з групою жіночих постатей, змінив її колірне вирішення». Художник робив кілька варіацій етюдів для кожного персонажу полотна. Також цікаво, що картину «Григорій Сковорода» він повторив наново: «У 1967 році я повторив картину в дещо зміненій сюжетній композиції, і вона в такому вигляді експонувалася на моїй персональній виставці 1968 року». Тому дослідники мають невичерпний матеріал для вивчення творчості та методики К. Трохименка.

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

Збереглися, приміром, етюди до картини «Григорій Сковорода» – «Чумаки» (1960), «Чумак» (1954) і «Г. Сковорода» в фонді кафедри живопису та композиції НАОМА. На реставрацію етюд потрапив у незадовільному стані (зокрема, багато заломів, які виникли внаслідок тривалого зберігання полотна в зігнутому стані). Прикро, що так часто стається з маловідомими роботами досить відомих художників. І хоча етюди, начерки, вважаються менш важливими роботами, саме вони дають можливість простежити рух творчого задуму художника, демонструють всі етапи роботи над картиною.

Основа етюду «Г. Сковорода» – дрібнозернисте, лляне полотно розміром 35×27 см. Проклеєне воно не дуже добре – з тильного боку проступив ґрунт. На щастя, серйозних пошкоджень його цілісності не було. Ззаду на полотні є надписи синього, червоного та чорного кольору: «К. Трохименко», «Етюд Г. Сковорода», «26×34», «хм», «КП 2565», «11815533 ИНВ (Б)». Ґрунт середньої товщини, білого кольору, крейдяний. На місці заломів помітно було його втрати, разом з фарбовим шаром.

У фарбовому шарі одразу помітні виразні риси пастозного письма Трохименка. Попередній огляд роботи дав можливість припустити, етюд написано на шарі давнішого живопису. Під світло-блакитним фоном, на місці втрати живопису, виступав синій шар, а під брунатним одягом Григорія Савича ховався світло-зелений колір. Імовірно, автор писав етюд у два підходи чи з підмальовком.

Реставрація етюду «Г. Сковорода» складалася із таких етапів: розгладження та укріплення місць заломів, а також відновлення ґрунту та фарбового шару, покриття захисним шаром. Заломи полотна прогладжувалися кілька разів праскою. Згодом полотно було натягнуто на тимчасовий підрамочок. Щоб остаточно відновити зв'язок між фарбовим шаром, ґрунтом та основою, на етюд було накладено заклеюку. Після її зняття було видалено забруднення. Зволожено полотно на новому підрамку закріпили степлером. Однак виявилось, що заломы полотна були серйозними. Тому знадобилося повторне прогладжування. На завершальному етапі накладено реставраційний ґрунт, виконано тонування та нанесено захисний поверхневий шар лаку.

Головна перевага дослідження та реставрації етюдів – можливість вивчити творчий метод художника, установити етапи роботи над картиною, розкрити секрети творчості Карпа Трохименка.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-36>

Садова-Мандюк Оксана, кандидат мистецтвознавства, завідувача відділом реставрації монументального малярства Львівського фахового коледжу декоративного і прикладного мистецтва ім. І. Труша

Історіографія дослідження церкви Вознесіння Господнього в Лужанах

Ключові слова: середньовічне малярство, стінопис, пам'ятка, дослідження малярства, церква в Лужанах.

Oksana Sadova-Mandyuk, PhD in Art History, Head of the Department of Conservation of Wall Painting of Ivan Trush Lviv Professional College of Decorative and Applied Arts, Lviv, Ukraine

Historiography of the research into the Church of the Lord's Ascension in Luzhany

Abstract: The Church of the Lord's Ascension in Luzhany (Chernivtsi region) has long been a subject of scholarly interest. Since the 19th century, researchers have been studying archival materials related to the history of the temple, its architecture, and wall painting. However, scientific research was aimed at certain aspects that did not provide answers to the questions like when the building appeared, who painted the walls and by whose commission. Therefore, today there is a need to conduct a comprehensive research on this monument to determine its place in Ukrainian and world culture.

Key words: medieval painting, wall painting, monument, research on painting, church in Luzhany.

Церква Вознесіння Господнього в Лужанах як пам'ятка мистецтва привернула до себе увагу ще наприкінці XIX ст. Одним з перших, хто опублікував розвідку про цю пам'ятку, був етнограф і одночасно парох лужанського храму Д. Дан. Він у 1893 р. видав невелику книжечку під назвою «Церква в Лужанах», в якій вперше описав на підставі архівних документів коротку історію храму та відкриті на той час зображення у пронаосі (бабинці). Важливими у його роботі стали згадки про ремонти церкви, що відбувались у другій половині XVIII і XIX ст.ст. та записані місцеві легенди. У наступне десятиліття лужанська церква лише побіжно згадувалась у публікаціях.

Через тридцять років, досліджуючи малярство буковинських церков, І. Д. Штефанеску описує стінопис храму в опублікованій книзі «Еволюція релігійного малярства на Буковині та в Молдавії від витоків до XIX ст.» (1928). Цікавим є той факт, що дослідник крім пронаоса, описує відкриті на той момент фрагменти розписів в апсиді та наві. В хронологічному ряді він ставить пам'ятку першою з інших буковинських храмів і датує її розпис 1470–1480 рр. Через два роки у 1930 р., інший дослідник Г. Бальш опублікував невелику розвідку «Церква в Лужанах», в якій зупинився на її архітектурі. Згодом спорудою зацікавились архітектори

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

Г. Логвин, Д. Goberман, В. Ваташану, В. Драгут, включаючи коротку інформацію про храм у пугівники і нариси з історії Буковини.

Новий поштовх до вивчення пам'ятки дали роботи з реставрації стінопису, які були розпочаті у 1990-х рр. працівниками Інституту «Укрзахідпроектреставрація» (м. Львів). Відкриті реставраторами розписи пронаоса (1992–1994), нави (2006–2007), апсиди (2008) уможливили вихід низки досліджень. В. Німчук і В. Шинкарук присвятили статтю написам у церкві (1998), М. Чучко опублікував наукову розвідку про лужанський храм, в якій торкнувся історії, архітектури та внутрішнього опорядження пам'ятки (2006), молдавський історик К. Чобану провів аналіз іконографії стінопису у статті «Церква в Лужанах: історія дослідження пам'ятки та специфіка іконографічної програми» (2011), інший молдавський науковець Е. Драгнев спробував проаналізувати іконографію розписів пронаоса (2014). У цьому переліку слід згадати і статтю А. Скрентовича, О. Рішняка, О. Садової, яка присвячена стінопису нави і в якій автори вперше зупинились на техніко-технологічних характеристиках стінопису (2008).

Опрацьовуючи згадані наукові розвідки і статті можна помітити їхню вузьку спрямованість щодо окремо піднятих питань та неповне розкриття поставлених проблем через відсутність матеріалу. Тому закономірною є необхідність проведення всебічного вивчення архітектури, стінопису, археологічних знахідок храму. Таке давно назріле комплексне дослідження церкви Вознесіння Господнього в Лужанах дасть змогу не лише глибше вивчити культуру і мистецтво Буковини, а й вписати цю пам'ятку у світовий мистецький контекст.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-37>

Селівачов Михайло, доктор мистецтвознавства,
професор кафедри ТІМ НАОМА

Сільська мода ХХ століття

Ключові слова: сільська мода, місцева мода, панська мода, національна мода, престижність у моді.

Mykhailo Selivachov, Doctor of Art History, Professor at NAFAA

Rural fashion of the 20th century

Abstract: The concept of fashion has been known in the Ukrainian countryside since the 18th century at the very least. In contrast to the 19th century, we can trace the prestige of new forms in the 20th century, which, however, coexisted with the previous ones. According to our field observations, on average, fashion changed in rural communities every 7 years during the second half of the 20th century, which corresponds to the rhythm of urban fashion.

Key words: rural fashion, local fashion, men's fashion, national fashion, prestige in fashion.

Поняття моди відоме в українському селі принаймні від часів Квітки-Основ'яненка, який у чи не найкращій своїй повісті «Маруся» віддзеркалив ставлення народу до моди сільської («звичайної»), та до «панської» моди міста. На відміну від ХІХ ст., у ХХ-му вже простежується престижність нових форм, які, втім, співіснують з попередніми. Якщо Квітка-Основ'яненко згадає «материне придане», що вдягала Маруся, у позитивному плані, то тепер виразами «бабині дзестри» (Буковина) чи «бабині минти» (Закарпаття) поблажливо називають речі, що вийшли з моди.

За нашими польовими спостереженнями, зміна мод у сільському соціумі відбувається протягом 2-ї половини ХХ ст. у середньому кожні 7 років, що співмірно з ритмом міської моди. Як і у місті, на зміну мод впливає сукупність закономірних і випадкових чинників. Основна причина – вичерпання ресурсу безперервної художньої дії певної форми, колориту, орнаменту. Нове й у селі часто є добре призабутим старим (уживаним 2–3 покоління тому), причому престижно сприймається складна композиційно й технічно форма. Головний інструмент оновлення вбачаємо у фольклоризації (на противагу до вульгаризації) одягу верхніх верств суспільства різних епох.

Специфіка сільської моди – її стриманість, «звичайність», локальний характер, неприйняття різких змін, явної еротичності, багатощаровість і різнофактурність вбрання. Ніколи досі не було в сільському одязі портретних або пейзажних зображень, хоча такі побутували в інших галузях народного мистецтва та надзвичайно нині поширені в міській молодіжній моді.

Окрема тема – розрізнення національного характеру місцевої моди в етнічно змішаних місцевостях («руська мода» та «модел україняк», «румунка» у Бессарабії, «польські взори» на Волині, «україн мінтат» на Закарпатті, лапті-«московці» на Сумщині тощо). Погляд на історію народного вбрання ХІХ–ХХ ст. як на своєрідну зміну в ньому місцевих мод має значні пізнавальні можливості.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-38>

Сержант Людмила, молодша наукова співробітниця
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Рильського НАНУ

Традиція народного мистецтва як фактор становлення стилю української порцеляни та фаянсу ХХ століття

Ключові слова: порцеляна, фаянс, національний стиль, форма, декор, гончарство.

Liudmyla Serzhan, a junior research fellow at the Department of Visual, Decorative and Applied Arts at the Maksym Rylskyi Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology, NAS, Ukraine

The tradition of folk art as a factor in the formation of the style of Ukrainian porcelain and earthenware of the 20th century

Abstract: The formation of the national style in the art of Ukrainian porcelain and earthenware of the 20th century was based on the national artistic tradition of folk art, its form and decor, in particular pottery. They were used by artists in modernist inspirations.

Key words: porcelain, earthenware, national style, form, decor, pottery.

Українська порцеляна та фаянс ХХ ст. характерні стильовою різноманітністю, глибоким переосмисленням європейських мистецьких стилістичних напрямків – модерну, ар деко, авангарду, функціоналізму. В той же час, впродовж усього ХХ століття відбувалася постійна робота над пошуком національного стилю цього виду декоративного мистецтва, його виражальних засобів, знакових художніх форм, які б відповідали національній художній парадигмі, відображали б духовний поступ народу й ідею культурного відродження.

Різним аспектам цієї проблематики, виходячи з її актуальності й важливості для становлення модерного українського декоративного мистецтва, присвятили свої дослідження Л. Долинський, Ф. Петрякова, В. Щербак, Н. Глухенька, В. Ханко, Т. Кара-Васильєва, Р. Шмагало, О. Школьна, О. Корусь та ін.

Завдання вироблення власного стилю в мистецтві порцеляни та фаянсу відповідали утвердженню національної культури, духовним запитам суспільства, його потребі національної самоідентифікації та самовираження. У цьому процесі, на різних його етапах, важливу роль відіграли наступні фактори: освітня політика навчальних закладів – Миргородської художньо-промислової школи, Межигірського художньо-керамічного технікуму, Одеського художнього училища, Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва;

діяльність тресту Укрфарфорфаянс та Українського науково-дослідного інституту фарфоро-фаянсової промисловості; робота Секції декоративного мистецтва Спільки художників України; діяльність художніх рад підприємств; творчі пошуки художників над розробкою моделей масової продукції та індивідуальних виставкових творів.

В процесі творчості художники звертались як до загального ідейно-філософського надбання народного мистецтва, так і до матеріальних пам'яток різних його видів, зокрема гончарства. Пристосування традиції до нового матеріалу, який вирізнявся особливими естетичними якостями й вимагав продуманості й точності художніх рішень, відбувалося через глибоке переосмислення творчих надбань попередніх поколінь шляхом стилізації традиційних формальних, пластичних і декоративних рішень на засадах модерністської естетики ХХ ст. Народне гончарство стало джерелом творення багатьох оригінальних форм посуду, позначилося на особливостях асортименту. Форма горщика прослідковується у моделюванні форм чайників, ваз, цукорниць, чашок. Форми макітри, миски, кухля, глечика – у чайному і столовому посуді, комплектах для традиційних страв – галушок, вареників, млинців, молока, узвару. Форма тикви, глека, куманця, штофа стала джерелом інспірацій у моделюванні декоративного посуду (тв. І. Віцька, П. Щербаноса, М. Козака, Б. П'яніди). Фігурний гончарський посуд та глиняна іграшка знайшли втілення у творах порцелянової та фаянсової пластики, тематичних фігурних композиціях, посуді для напоїв, сувенірній продукції (тв. О. Сорокіна, В. та М. Трегубових, П. Печорного, І. Сеня, В. Щербини, О. Рапай). Народна орнаментика кераміки, декоративного розпису, зокрема петриківського, ткацтва, вишивки слугувала джерелом нових декоративних рішень з яскравим національним колоритом (тв. М. Тимченко, В. Павленко, Г. Павленко-Черниченко, К. Гапонюк, А. Хитько).

Стиль української порцеляни та фаянсу ХХ ст. вирізняється своєрідністю та художньою цілісністю, відповідав культурно-соціальному контексту свого часу.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-39>

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

Українська скульптура першої половини ХХ ст.: німецько-український мистецький контекст

Ключові слова: скульптура, німецько-українські мистецькі зв'язки, вплив, ретроспективний характер, експресіонізм.

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

Ukrainian sculpture in the first half of the 20th century: the German-Ukrainian artistic context

Abstract: The article examines the mutual influence of German and Ukrainian sculptors in the first half of the 20th century, the peculiarities of their plastic searches in the context of pan-European artistic processes. This research is important for understanding and visualizing German-Ukrainian artistic ties and cultural contacts in the 20th century.

Key words: sculpture, German-Ukrainian artistic ties, mutual influence, retrospective character, expressionism.

Протягом першої половини ХХ ст. Німеччина була важливим мистецьким осередком для українських скульпторів. Вже у 1920–1930-х рр. у берлінському та мюнхенському мистецьких центрах формується ряд українських митців. У цей час в Німеччині відомі два потужних представника експресіонізму в скульптурі – Вільгельм Лембрук та Ернст Барлах, завдяки яким він перетворився в ознаку німецької фігуративної пластики ХХ ст. Зокрема вплив німецького експресіонізму, який зустрічаємо й у творах сер. 1920-х рр. Кете Кольвіц та деяких скульптурах Георга Кольбе, бачимо у творчості скульптора-самоука з Буковини Опанас Шевчукевича, котрий часто спілкувався з Кольвіц та Кольбе впродовж майже дев'ятирічного життя в Берліні. З Берліном пов'язане творче життя харків'янина Федора Ємеця – талановитого портретиста та майстра бронзи, який після закінчення Берлінської академії мистецтв (1929) стає асистентом, а згодом і професором цього вищого навчального закладу. Ємець відіграв важливу роль в творчій долі галичанина Григорія Крука, сприявши його навчанню 1937 р. в Берлінській академії у студії професорів Отта Гітцбергера, Альфреда Фоке, Августа Кранца і Арно Брекера (впродовж 1942–1945 тут студював мистецтво й Лео Мол, він був асистентом скульптора Фріца Клімша). Пластичні пошуки Г. Крука, відчуття форми співпали з формально-пластичними знахідками німецької скульптури. Г. Крук мав власний стиль та став першим українським скульптором, який ввів наш сільський сюжет у світове мистецтво. Однак німецькі автори

писали про вплив на нього Барлаха. Цю думку відкидав Г. Крук, адже релевантно загальноєвропейській ситуації у прагненні оновлення мистецтва і німецькі, і українські мистці зверталися до традицій скульптури минулих епох, зокрема примітиву. Звернення до пластики дохристиянських ідолів «Кам'яних баб»/«Скіфських баб» ми бачимо у ранніх творах О. Архипенка, Г. Крука та Е. Барлаха (можемо говорити про вплив цієї давньої пластики на німецького митця, хоча вона не визначала повною мірою його творчий метод). Але кожен по своєму працював з цим монолітним масивом закритих об'ємів та спрощених форм, творчого переосмислюючи її в контексті сучасного художнього мислення та національних традицій. Тож помилковим було б звести розуміння їх творчості суто до «перегукувань» одне з одним, адже ми втратимо правдиве розуміння творчої індивідуальності митців, які виявили ряд цікавих підходів до використання мистецьких здобутків попередніх століть.

Говорячи про німецько-український контексти, варто зазначити й вплив динамічної кубістичної скульптури Олександра Архипенка на творчість німецьких митців (1921 р. він відкрив власну мистецьку школу в Берліні), зокрема на творчість В. Беллінга, який до того ж, як і Архипенко, захоплювався ідеєю конструктивістської скульптури.

Після 1944 р., зі зміною політичної ситуації, багато українських митців опинилися у Західній Німеччині чи Австрії, де вони могли зберегти і популяризувати ті форми українського національного мистецтва, що не могли вільно розвиватися на українських землях в умовах ворожої окупації. Так у Мюнхені 1947 р. було створено «Українську спілку образотворчих митців» (УСОМ), яка також сприяла вивченню досягнень європейського мистецтва і їх творчої інтерпретації у поєднанні з національною суттю українського мистецтва. Серед скульпторів до нього входили: Г. Крук, Б. Мухин, А. Павлось, О. Лятуринська, К. Бульдін, М. Черешньовський, М. Новицька та С. Литвиненко.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-40>

Соколова Дарина, аспірантка кафедри реставрації ХДАДМ
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент В. В. Шуліка)

Іконографічний аналіз ікони «Спас Великий Архієрей»

Ключові слова: іконографія, Спас Великий Архієрей, Спас Вседержитель.

Daryna Sokolova, PhD student, KSADA
(academic mentor: PhD in Arts, Associate Professor
at KSADA Vyacheslav Shulika)

Iconographic analysis of the icon “Savior the Great Bishop”

Abstract: The report presents the results of the research into the iconography of the icon *Savior the Great Bishop* from the Deisis tier in the iconostasis of the St. Nicolaus Church in Ruskyi Orchyk village, Zachepilovsky district, Ukraine. The image of god is closely studied, as well as the transformation of his iconography. The symbolism of the image is revealed. The difference in the iconography of the *Christ Savior Pantocrator* of the second half of the 19th century from classical iconography is specified.

Key words: iconography, Savior the Great Bishop, Christ Savior Pantocrator.

Ікона «Спас Великий Архієрей» надійшла на кафедру реставрації та експертизи у 2019 р. зі Свято-Миколаївського храму села Руський Орчик Зачепіловського району. Вона знаходилася у деісусному ряді іконостасу храму. Час створення, імовірно, друга половина IX ст. Ікона написана олійною фарбою на дереві, скоріш за все, не іконописцем, а живописним майстром. У зображенні не прослідковуються іконописні канони, воно створено у класичній живописній техніці.

Спас Великий Архієрей являється одним із видів іконографії Спас на престолі – один з найбільш древніх типів іконографії Спасителя. Уже у зображеннях V–VI ст. в Римі, Равенні, Салоніках присутній образ Королівського Христа в оточенні ангелів і так званих «тетраморфів» – символічних зображень євангелістів.

Канонічне зображення Ісуса Христа на троні отримало назву «Спас Вседержитель». Це окремий вид в іконографії, в якому Господа представляли як Небесного Володаря. Звідси і друга назва – «Пантократор», яке з грецької мови перекладається як «всесильний, всемогутній».

Спас Вседержитель виник ще в домонгольську епоху, широко поширився і став одним з найвідоміших на Русі. Ікони цього типу не розходилися з канонам, кожна деталь розташовувалася на строго визначеному місці і мала сенс. Розкриті Євангеліє в лівій руці Ісуса Христа символізувало мир, що знаходиться в Божій владі. Вважалося, що в євангельських текстах полягає все існуюче на небі і на землі.

Через свою символічну наповненість ця іконографія набула поширення у мистецтві, але у Візантії тронне зображення Спаса Вседержителя було символом влади і слави імператора, імператорської влади земного помазаника Божого. Тому цей іконографічний тип частіше за всіх супроводжував імператорську атрибутику і став по суті державним символом.

Те, що дана ікона не зовсім співпадає із загальноприйнятою іконографією, є свідченням того, що її виконував не іконописець, а живописний майстер. Окрім того, що зображення виконано у реалістичній манері, що суперечить Візантійському канону, є деякі неточності – символи євангелістів зображені не спираючись на слова пророка Єзекіїля (Людина та Орел розвернуті до Христа, Лев дивиться на глядача, а Теля – вліво; крила тварин підняті догори; текст на Євангелії обривається).

Композиція «Спас на престолі» написана професійним живописцем, про що говорять нам майстерно виписані деталі. Він, вірогідно, добре знався на «грецькій» манері іконопису, яка набула популярності з середини XVIII ст. Також відчувається вплив барокового мистецтва та недосконале знання канонів.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-41>

Соколюк Оксана, аспірантка ХДАДМ
(науковий керівник: докторка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри методології крос-культурних практик
ХДАДМ З. І. Алфьорова)

Музейні колекції Сумщини: проблема збереження національної спадщини

Ключові слова: українське мистецтво, Сумський регіон, музейні колекції, культурна спадщина.

Oxana Sokolyuk, PhD student, KSADA
(academic mentor: Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Methodology of Cross-Cultural Practices at KSADA Zoya Alforyova)

Museum collections of Sumy region: challenges for preservation of the national heritage

Abstract: The museum collections of Sumy region with their regional diversity contribute an important part to our national heritage. However, the research into the museum work was conducted only in Sumy and Lebedyn, which does not provide a complete picture. Today, after the invasion of the Russian Federation troops into Ukraine and the destruction of Ukrainian cultural monuments, among which is the Okhtyrka Municipal Local History Museum, the further study and preservation of our cultural heritage become especially relevant.

Key words: Ukrainian art, Sumy region, museum collections, cultural heritage.

Сумщина, як одна з областей України, що знаходиться в північно-східній частині нашої держави на кордоні з РФ, з її давніми мурованими церквами і замками, старовинними садибами і парками, музейними колекціями, займає досить вагомe місце в загальній скарбниці нашої національної культурної спадщини. Окрім Сумського і Лебединського художніх музеїв, де зберігається чимало унікальних мистецьких експонатів, працює ціла низка краєзнавчих музеїв як в Сумах, так і в окремих районних центрах Сумщини – в Охтирці, Ромнах, Конотопі, Глухові. І в кожній окремо взятій колекції мистецьких зібрань в цих культурних закладах знаходиться чимало речей високої художньої вартості, загальнонаціонального значення, зі своїми регіональними відмінностями, що урізноманітнює і збагачує нашу культуру. Таке різноманіття простежується в килимарстві, у вишивці, в писанкарстві, гончарстві, народному художньому склі, різьбленні по дереву, козацьких поясах тощо, представлених у фондах та експозиціях цих музеїв.

І сам обласний центр, і підпорядковані йому райони ще зберегли в своїх музейних та приватних колекціях чимало мистецьких експонатів особливого значення для нашої культурної спадщини. Серед них – духовні святині краю, якими є кілька різних образів чудотворної ікони Охтирської Богородиці, стародруки, шедевр українського ювелірного

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

мистецтва – Євангеліє Петра Калнишевського, твори зарубіжного мистецтва, Роменська Мадонна Григорія Стеценка, старовинні портрети, герби дворянських родин, посуд Волокитинської порцелянової мануфактури середини XIX ст. та ін. Певною мірою розвиток музейної справи на Сумщині вивчався, однак це стосується, переважно Сум і Лебедина, що не створює цілісної картини. Сьогодні, після вторгнення військ РФ в Україну, руйнування в результаті нанесення артилерійських ударів її культурних цінностей, серед яких і Охтирський міський краєзнавчий музей, подальше вивчення і збереження нашої культурної спадщини набуває особливої актуальності.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-42>

Сьомак Оксана, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент В. П. Мазур)

Історіографія дослідження румунської ікони Святої Параскеви з селища Будешті Сусані: український контекст

Ключові слова: Румунія, Україна, Мармароцина, іконопис, Св. Параскева.

Oksana Somak, PhD student, NAFAA
(academic mentor: PhD, Associate Professor at NAFAA Viktoria Mazur)

Historiography of the study of the romanian icon of Saint Paraskeva from the village Budesti Susani: the Ukrainian context

Abstract: The report presents historiography of the research into the St. Paraskeva icon from the St. Nicholas church in Romanian village Budesti Susani (Southern Maramures region). As a result, we can put forward a hypothesis about new dating and Ukrainian provenance of this image.

Key words: Romania, Ukraine, Maramures, icon painting, St. Paraskeva.

Ікона Св. Параскеви зі Свято-Миколаївської церкви с. Будешті Сусані є непересічним взірцем темперного малярства з теренів румунської Мармароцини. Ця ікона (55,5×33 см) демонструє нижчепоясне зображення Св. Параскеви у червоному мафорії, котра тримає у правиці хрест та здіймає ліву руку з розкритою долонею. Образ вирізняють аскетизм фронтально зображеного лику з гостро артикульованими рисами, видовжені пропорції, ієратизм постави, активна графічна складова.

Нам відомо, що ікону досліджували такі румунські мистецтвознавці, як Маріус Порумб, Александру Єфремов, Александру Бабош та Ана Думітран. М. Порумб опублікував образ Св. Параскеви з Будешті Сусані у виданні “Icoane din Maramures” 1975 р. Дослідник висловив думку, що ікона Св. Параскеви має належати до середини XVI ст. Він вважав, що автором був молдавський майстер, котрий створив у 1555, 1563 рр. триптихи для церков у румунських селищах Агирбічу та Біка відповідно, а також ікони «Різдва Христова» та «Стрітіння» з Будешті Сусані. Спробу більш пізнього датування кінцем XVI – початком XVII ст. у монографії 2002 р. “Icoane Romanesti” здійснив А. Єфремов. Він високо оцінив письмо лику Св. Параскеви та додав, що фахово слабші за виконанням мафорій та руки святої могли бути переписані пізніше.

Нещодавно А. Бабош та А. Думітран окреслили новий вектор щодо атрибуції мармароського образу Св. Параскеви. А. Бабош усно висловив спостереження щодо аналогій між іконографією Св. Параскеви з Будешті Сусані та однойменного образу XV ст. з українського села Кульчиці на Самбірщині. Цю ідею підтримала А. Думітран у своєму виступі

на конференції “Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România” у квітні 2022 р. Дослідниця продовжила співставлення ікони з Будешті Сусані та Кульчиць, зауважила архаїзовану іконографію мармароського образу, виділила особливе найменування «Пятка» у написання імені святої на румунській іконі та кількох українських іконах Св. Параскеви XV ст., що територіально належать до львівського ареалу. Мистецтвознавиця запропонувала датувати ікону з Будешті Сусані серединою XV ст. та розглядати її у зв'язку з майстернею, де було створено кульчицьку ікону Св. Параскеви.

Здійснене співставлення мармароського та галицького образів Св. Параскеви видається цілком переконливими. Варто пригадати тезу М. Порумба щодо румунських ікон XIV–XV ст., де він припускає не лише молдавські, але й галицькі контакти, посилаючись на церковні зв'язки. Український мистецтвознавець Лев Скоп залучив ікону Св. Параскеви з Кульчиць до кола творів «майстра чину «Моління» з Дрогобича» у своїй праці «Датування галицьких ікон XIV–XVI століть». Зауважимо, що дрогобицький Деїсус демонструє почерки кількох майстрів. Вважаємо, що більш доречним є термін «майстерня белзького і дрогобицького чинів Моління», запропонований українським дослідником Володимиром Яремою. Найближчою аналогією до кульчицької ікони, на нашу думку, є дрогобицький образ Св. Архангела Михаїла.

Напрацювання румунських мистецтвознавців дозволяють увести до українського наукового обігу образ Св. Параскеви з Будешті Сусані як твір, що має очевидні іконографічні та стилістичні перегуки з образом Св. Параскеви з Кульчиць (ікона кола майстерні белзького і дрогобицького чинів Моління). Відповідно до перспективи реатрибуції пам'ятки з румунських теренів актуалізується питання дослідження середньовічного іконопису Південної Мармарощини та його зв'язків з давнім малярством Західної України.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-43>

Терещенко Марина, студентка магістратури кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент В. П. Мазур)

Жіночі образи у творчості Зої Лерман

Ключові слова: Зоя Лерман, жіночий портрет, шістдесятники, український нонконформізм.

Maryna Tereshchenko, MA student, NAFAA
(academic mentor: PhD in Art History, Associate Professor
at NAFAA Viktoria Mazur)

Female images in the works of Zoya Lerman

Abstract: The report attempts to provide an overview of the artistic manner of the Ukrainian artist Zoya Lerman. Lerman's paintings were mostly dedicated to women. Artist depicts women as individuals and professionals. Lerman is especially identified with the subject of dance, and many of her works depict dancers, mostly ballerinas.

Key words: ukrainian non-conformist artist, Zoya Lerman, woman portrait, ballerinas.

Враховуючи реалії сьогодення, коли українське мистецтво стрімко входить у європейський мистецький контекст, відбувається його переосмислення та зростання інтересу до сучасних українських художників не тільки серед науковців, а й в широких колах населення, важливим стає висвітлення мистецтва другої половини ХХ ст. радянської України, в тому числі в контексті гендерних підходів до аналізу творчості мистців. Зоя Лерман – художниця, яка належить до кола київських нонконформістів, відомих своїм альтернативним баченням радянської дійсності. Будучи вільною художницею по духу, що існувала поза матеріальними категоріями збагачення, Лерман на все життя лишилась тендітною представницею столичної інтелігенції, тієї, що щиро захоплюється естетикою балету та живе скромним життям в самому центрі міста (художниця жила по вул. Михайлівській).

Період творчості Зої Лерман розпочинається після закінчення навчання у Київському художньому інституті (1959), де її вчителями були С. Григор'єв, В. Костецький та Г. Меліхов, при цьому художниця сумлінно роками працює викладачем малювання у рідній Київській художній середній школі ім. Т. Шевченка. Особливостями стилю художниці є переважно постмодерністське втілення образів її близького оточення – подруг художниць, балерин, – в яких ніяк не можна впізнати узагальнену «радянську жінку». Навпаки, своїми портретами Зоя Лерман демонструє скоріш підкреслену жіночу індивідуальність, змінюючи колорит в залежності від характеру особистості. (для порівняння: контрастують «Портрет художниці Сари Монафовой», 1963 та «Портрет художниці Манзари Агаєвої», 1969). При знайомстві з творчим доробком художниці одразу звертаєш увагу на витончену манеру малюнку, переважно світлу палітру

живопису, легкість доволі крупних мазків, при цьому, як зазначають у спогадах друзі художниці, за такою світлою й ніби сповненою легкості технікою стоїть доволі принципова особистість.

Коло творчих висловлювань художниці було зосереджено переважно навколо естетики жіночого тіла. При цьому рисунок покликаний скоріш передати естетику рухів, що сповнена власними смислами, ніж фіксування роботи м'язів артистів. Серії картин, присвячені балету, фламенко, цирку, оспівують невловиму легкість руху артистів. Полотна не обтяжені зайвими деталями, а враження захвату перед «танцем тіл» підсилюється улюбленою світлою палітрою художниці та переважаючим білим кольором фону.

Серед небагатьох чоловічих портретів Зої Лерман, можна виділити ті, що йдуть в розріз з усталеними уявленнями про чоловічу «радянську» мужність. Так, картина «Батьківство» (1965) вражає своєю інтимністю, непересічним сюжетом, де батько притискає маля. Або «Портрет Ігоря Григор'єва» (1976), що зображає художника за читанням у розслабленій позі, сприймається як уособлення якогось іншого суто інтимного чоловічого світу, відмінного від радянського образу. Такі вже звичні для творчості сучасних художниць теми, як досвід жінки, що очікує або народжує дитину, також зустрічається у рисунках художниці, як наприклад, зображення породіллі в рисунку. «Народження нового життя» (1982) або «Портрет майбутньої матері» (1973). Таким чином, Зоя Лерман змінює кут зору з усталеного образу матері і дитини, на сам процес проживання жінкою такого особливого досвіду в житті. У роботах на тему материнства також художниця представляє широку палітру почуттів матері: від ніжності у роботі «Мати, дитя і пташка» до помітної втоми матері в офорті в техніці «суха голка» 1963 р., або тривожності на полотні «Тривога» (1969).

Отже, творчість непересічної української художниці, яка не була пов'язана з канонами офіційного радянського мистецтва, на сьогодні репрезентує альтернативний світогляд інтелігентної жінки-художниці другої половини ХХ ст. та потребує подальших сучасних досліджень як феномен самостійного висловлювання художника поза системою.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-44>

Тихолоз Богдан, кандидат філологічних наук, доцент, старший науковий співробітник, директор Львівського національного літературно-меморіального музею Івана Франка

Мистецький феномен «гірських столиць» в українській та польській культурі (на прикладі Криворівні та Закопаного)

Ключові слова: Криворівня, Закопане, гірські культурні столиці, естетика гір.

Bohdan Tykholoz, Candidate of Philological Science, Associate Professor, senior research fellow, Director of Lviv National Literary and Memorial Museum of Ivan Franko, Ukraine

The artistic phenomenon of “mountain capitals” in Ukrainian and Polish cultures (exemplified by Kryvorivnia and Zakopane)

Abstract: Mountain settlements, in particular Kryvorivnia and Zakopane, played a special role in the history of Ukrainian and Polish cultures. Thanks to the works of art by talented artists and writers, these iconic mountain areas have created the phenomenon of “mountain cultural capitals” as a result of the synergy of nature and culture under the sign of Genius loci.

Key words: Kryvorivnia, Zakopane, mountain cultural capitals, mountain aesthetics.

Вісторії української і польської культури, мистецтва і туризму особливе значення мають дві «гірські культурні столиці» – відповідно Криворівня на Гуцульщині (в українських Карпатах) та Закопане на гуральському Підгалю (у польських Татрах).

Обидва ці населені пункти чисто географічно лежали на достатньо великій віддалі від основних культурних, політичних та суспільно-економічних центрів краю (відповідно Східної і Західної Галичини – Львова і Кракова), серед первозданної «дикої природи», на високогір'ї, населені етнографічними групами горян (гуцулами і гуралями) – носіями архаїчних традицій. Проте наприкінці XIX – на початку XX ст. Криворівня і Закопане стали жвавими осередками туристичного й культурного життя: спершу як своєрідні «ретрит-центри» спокійного й усамітненого відпочинку на лоні природи, а згодом як туристичні дестинації, кліматичні курорти, центри рекреації, оздоровлення й своєрідного неофіційного нетворкінгу, «плєнерні» лабораторії наукових студій (передусім фольклорних і етнографічних) і модерних літературно-мистецьких практик. Упродовж кількох десятиліть ці колоритні локації «магічно» приваблювали до себе багатьох письменників, істориків, фольклористів, етнографів, художників, музикантів, композиторів, театральних діячів тощо.

Студи не тільки приїздили на відпочинок (здебільшого літній) видатні представники української і польської культури, а й активно спілкувалися і співтворили, вибудовували тут «людські мережі», офіційні і неофіційні творчі асоціації, організаційні об'єднання культурних і освітньо-наукових сил. Зокрема, Закопане стало своєрідним «креативним хабом», джерелом натхнення і робітнею для таких видатних діячів польської культури, як письменники Ян Каспрович, Генрик Сенкевич, Стефан Жеромський, Казімеж Пшерва-Тетмаєр, Леопольд Стафф, художники Станіслав Віткевич, Станіслав Ігнацій Віткевич (Віткаци), Владислав Слевінський, композитори Мечислав Карлович, Кароль Шимановський, актриси Гелена Монджеєвська, Ірена Сольська та ін. Станіслав Віткевич (батько) навіть став творцем так званого «закопанського стилю» – оригінального переосмислення традицій народної архітектури горян з елементами сецесії.

Криворівня ж здобула неофіційний статус «Гуцульських Атен» завдяки таким своїм відомим гостям, як українські вчені Володимир Гнатюк, Михайло Грушевський, Володимир Шухевич, Осип Роздольський, Федір Вовк, письменники Іван Франко, Леся Українка, Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Осип Маковей, Гнат Хоткевич, Олександр Олесь, етномузиколог Климент Квітка, художники Іван Труш, Фотій Красицький, Михайло Жук та ін. Вагому роль у творчому осмисленні «гуцульського міфу» відіграв і польський письменник Станіслав Вінценз, автор епосу «На високій полонині».

Кожна з цих місцин відіграла особливу роль в історії національних культур різних слов'янських народів, а водночас слугувала майданчиком міжкультурного діалогу в цивілізаційному просторі Центрально-Східної Європи. Паралельний розвиток Криворівні і Закопаного як «креативних резиденцій» і «форумів культури» синхронізувався з процесами модернізації останніх десятиліть XIX – початку XX ст. і був раптово перерваний Першою світовою війною.

Водночас культурна спадщина, витворена цими неофіційними і формально периферійними культурними центрами, настільки оригінальна, що дає підстави говорити про особливі «тексти культури» і «міфології місця»: закопанський і криворівнянський міфи і тексти.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-45>

Томенко Олеся, кандидат філології, доцент кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін НАОМА

Мистецтво ілюстрації дитячих книг в Україні

Ключові слова: ілюстрація, дитяча книга, образність, комп'ютерна графіка, психологія сприйняття дитини.

Olesia Tomenko, Candidate of Philological Science, Associate Professor at the Department of Culture and Social Sciences of NAFAA

The art of children's book illustration in Ukraine

Abstract: The report outlines the main challenges of book illustration for preschool children in Ukraine. The author emphasizes the unity between the text (prose or verse) and the picture. Two trends in book illustration for preschool children are compared: in the 1970s–80s and today. An important psychological aspect in children's book illustration which must be taken into account is the child's simultaneous perception of the image depicted in the picture and the textual image.

Key words: illustration, children's book, imagery, computer graphics, perception in child psychology.

Тема ілюстрації дитячих книг в Україні заслуговує на ґрунтовне дослідження. Ми хочемо розглянути лише деякі особливості роботи українських художників при ілюструванні дитячих книг. А також наголосити на єдності художнього тексту (прозового чи віршованого) із малюнком, ілюстрацією. Важливим аспектом при оформленні дитячої книги – особливо віршованої – є врахування психології сприйняття дитиною образу, зображеного в картинці та одночасного сприйняття текстового образу.

Робота художника-ілюстратора із художнім текстом надзвичайно кропітка, адже він є своєрідним медіатором між письменником, який створив текст, та дитиною, яка сприймає цей текст практично через художній образ, через картинку. Це особливо стосується дітей віком 0–6 років (раніше класифікація називала їх дітьми дошкільного віку, тепер, на жаль, вона зникла). Іноді трапляється, що художник-ілюстратор «витає» книгу, текст якої не зовсім якісний. Це стосується «Видавництва Старого Лева», де якісна ілюстрація та дорога поліграфія знаходять свого покупця, але не знаходять свого маленького читача. В нашій бібліотеці є такі книги, до яких діти байдужі саме через тексти. Є й інші приклади, коли молоді художники, використовуючи засіб часткової передачі фігури (просто ноги із спідницею чи штанами, вуха, частина стільця і т. п.) не враховують, що для дитини дошкільного віку ще важко сприйняти та уявити слідом ілюстратором ціле від запропонованої частини. Нема образу, який дитині потрібен для асоціації з текстом. З власного досвіду можемо сказати, що в такому віці автор декламувала вірші, коли розгортала книжку, не вмючи читати, а лише схоплюючи оком малюнок на відповідній сторінці.

Особливість української школи художників-ілюстраторів полягає, на нашу думку, у **ретельному** відтворенні художніми засобами образів, створених письменником. І це, на наше переконання, відповідає психології дитячого сприйняття твору. Дитина в такому віці шукає всіх персонажів чи деталі, які є базовими у творі. І коли їх не знаходить, дуже розчарується і не розуміє, чому цього образу нема на картинці. Дехто з художників вважає такий підхід консервативністю видавництва, але, на нашу думку, без врахування психології дитячого сприйняття, видання втрачає свою вартість. Іноді, художник може вкласти навіть більше, ніж є в тексті, від чого книга тільки виграє.

Можна говорити про окрему традицію в оформленні книги видавництвом «Веселка», яке у 1970–1980-і роки було найбільшим і найтиражнішим видавництвом, на книгах якого виховувалися покоління українських дітей. Ілюстрації таких художників як Володимир Голозубов («Загадки»), Наталя Сердюкова («Лисичка і Журавель»), Галина Галинська («Попелюшка»), Валентина Ульянова («Дюймовочка»), Володимир Мельниченко («Червона Шапочка»), Катерина Щепкіна («стежинка, Гриць та Деркач»), В'ячеслав Легкобит («Перепеличка мала-невеличка (українські народні скоромовки)» цікаві дітям і сьогодні, хоча естетика оформлення книги у ХХІ ст. змінилася, певною мірою і через вищу якість поліграфії та нові, в тому числі, комп'ютерні можливості графічного оформлення книг.

Зараз переважає комп'ютерна графіка, так, вона яскрава, потребує менших витратних матеріалів (олівці, фарби, папір), але ота особливість ручної ілюстрації створює особливий шарм і відчуття справжності.

При праці художника над текстом важливо враховувати, при можливості, і думку автора, адже він бачить, хоча і по-своєму, базові образи, які варто передати на папері. Але іноді художник може кардинально змінити концепцію ілюстрації книги, як було із малюнками художниці Юлії Полішук до віршованої казки О. Томенко «Країна Амадея».

Флагманом у дитячому світі ілюстрації в Україні стало видавництво «А-ба-ба-га-ла-ма-га», яке співпрацює з такими відомими художниками як В'ячеслав Єрко, Кость Лавро, Катерина Штанко, Володимир Штанко, Іван Сулима, стиль малюнків яких легко впізнаваний у багатьох книгах («Снігова Королева», «Улюблені вірші», «100 казок», книги Платона Воронька та ін.). Проте хочемо зауважити, що поняття впізнаваності і однотипності потребують деякого пояснення. З одного боку, впізнаваний стиль художника – це великий плюс, але коли за художнім впізнаванням стилем (вираз дитячих облич, деталі зачісок, одягу і т. п.) не витворюється новий образ, створений письменником, а лише переносяться з книги в книгу однотипні персонажі – тоді втрачається авторська, письменницька оригінальність. Схоже, що розкрученість художника, якому замовляють ілюстрації до книг одним за одним видавництва не дають йому часу вийти із уже втіленого образу.

Як зазначив в одному із своїх інтерв'ю художник Кость Лавро, українським героям, створеним сучасними ілюстраторами, не вистачає

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

образності. Українські ілюстратори малюють загально, не передають того внутрішнього, чуттєвого в героях, що спонукає нас взяти книжку до рук.

Для світового контексту хочемо провести паралель із бестселером шведського письменника Свена Нордквіста (за фахом архітектора), який є автором тексту та художником серії книг про Петсона та Фіндуса. Його ретельна промальовка деталей, які так люблять шукати діти в книгах, та два створені впізнавані образи, стали основою комерційного успіху, попри досить прості тексти.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-46>

Удовиченко Ірина, старша наукова співробітниця
Скарбниці Національного музею історії України

Ювелірне мистецтво України воєнного часу

Ключові слова: ювелірне мистецтво України, сучасне мистецтво, авторські ювелірні твори, війна в Україні.

Iryna Udovychenko, senior research fellow
at the Treasury of the National Museum of the History of Ukraine

Jewelry art of Ukraine in the wartime

Abstract: After the Russian invasion, Ukrainian artists became part of the cultural front. Symbols of love to Ukraine and hatred to enemies, amulets and jewelry with philosophical meaning were exhibited at the exhibition of contemporary jewelry art “Ukraine, Which is Fighting” in the Treasury of the National Museum of the History of Ukraine.

Key words: jewelry art of Ukraine, contemporary art, artist jewelry, the war in Ukraine.

З початком повномасштабного вторгнення українське ювелірне мистецтво зазнало суттєвих змін. Дехто з ювелірів змінив рід діяльності, допомагаючи ЗСУ виготовленням предметів з металу (наприклад, Іван Задорожний з Вижниць почав робити буржуйки, Роман Бутенко з Києва – антиблікові сітки на оптику, які запобігають демаскуванню позиції). Деякі художники-ювеліри, не маючи можливості працювати з металом, почали малювати. Особливо проникливі малюнки майстрині Ганни Задорожної з Кропивницького: в них і образи зруйнованих міст, і болісні події воєнного часу, і потужні мавки – захисниці України.

Окремим фронтом стали ті, хто почав боротьбу з кривавими російськими діамантами (Юрій Курилюк з Києва, Олена Маслоva з Харкова), хто почав збирати кошти на потреби ЗСУ (Віктор Гарарук з Києва) або вкладати сили в те, щоб допомогти влаштуватися в майстернях у різних куточках світу, а також заявити про українське ювелірне мистецтво як частину світового (Катерина і Денис Музика, Тетяна Чорна з Києва).

Попри цю діяльність за кілька місяців війни ювеліри повернулися до роботи над творами. Можна виділити кілька напрямків, на яких зосередилися українські ювеліри під час війни. Ці напрямки були продемонстровані на виставі сучасного ювелірного мистецтва «Україна, яка бореться» в Скарбниці Національного музею історії України, яка пройшла з 20 жовтня по 6 листопада 2022 року.

Один з напрямків – меми воєнного часу в ювелірному мистецтві. Керамічний півник з Бородянки був інтерпретований як підвісок в роботі Олега Гаркуса з Косова. Група робіт присвячена темі російського «воєнного корабля». Так, Андрій Ласкавий (Київ) зробив срібну кінетичну каблучку. Рухливий щиток обертається: з одного боку в чорно-червоних кольорах (емаль) зображення крейсера «Москва», який тоне, а на іншому – тризуб

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

на синьо-жовтому фоні. Олександра Сидорець (Київ) створила срібний кінетичний підвісок «Нептун крутить руський військовий корабель». Звертаючись до теми української ракети «Нептун», вона зобразила морського бога, який обертає знищений корабель ворожого флоту.

Юрій Манько створює ювелірні марки – срібні значки, які за формою нагадують марки, а за змістом знов таки звертаються до одиниць культури, які панують в інформаційному просторі. Є марка-значок і з психологом Патроном, і з Привидом Києва. Шолом Привида ретельно відполірований, що дає змогу побачити себе, як у дзеркалі, і стати частиною героя – так інтерпретує свій ювелірний твір Юрій Манько. Серед його робіт ще й єдналки: за зразком обручок він створює каблучки, які прикрашені національним орнаментом і можуть бути подаровані, як символ дружби. В середині каблучок гравірований напис: «Дякую тобі, Боже, що я українець».

Тема гордості за український народ, який попри втрати залишається стійким і мужнім, розкрита в сережках «Мрія» від трьох київських авторок Руденко Юлії, Катерини Тележинської та Анастасії Теплякової, в підвісках «Азовсталь», «Острів Зміїний» Олени Осадчої (Київ), в колекції «Не просто слова» Дарі Чернікової (Київ), в каблучках з титану Максима Брезінського. Використовуючи особливості титану набувати жовтого і синього кольору при нагріванні, Максим створив каблучки «Слава Україні» та «Діамант волі».

В багатьох ювелірних творах прагнення пережити трагедію, яка за 8 місяців війни увійшла в кожну українську родину. Твори Володимира Балибердіна (Київ) «Пам'ять серця» створені з гільз: всі, хто віддає своє життя, захищаючи незалежність, навіки в наших серцях. «Не забудемо, не пробачимо» – цей напис читається серед слідів гусениць танків в срібній каблучці «Слід в історії» Ельзари і Олександра Авраменко (Київ). Станіслав Дрокін (Харків), збираючи уламки снарядів в багатостраждальному Харкові, створив серію «Незабудька»: брошка з цієї серії представлена на виставці, уламок художник-ювелір прикрасив синьо-жовтими квітами незабудьки з титану. З уламків бомб та гільз створена і каблучка харків'янина Антона Соколова. Він назвав свій твір «Так, як раніше, не буде».

Біль – це те, чого не можна уникнути, коли ми занурені в середовище руйнації та хаосу війни. Ольга Комісарова, використовуючи мідну пластину, емаль і штучне волосся червоного кольору, створила брошку «Місто, якого більше немає» – зруйноване місто стікає кров'ю.

Скільки таких міст по всій Україні. Денис Музика в серії творів «Квіти війни» створив брошку «Хрест». Ідея виникла після того, як він побачив хрести в Бучі: автор вишив хрести на тканині, яку закріпив на коробочці з льодяників. Кожен хрестик в брошці – це зруйноване життя. Але ці хрестики ще схожі на зорі, як сказав син Дениса. І ювелірне мистецтво торкається найболючішої теми – теми дитинства в час війни. Діти не мають переживати те, що вони зараз переживають. В керамічних брошках Олени Левдер (Львів) діти – янголята, які піднімаються

над кривавою реальністю війни. Бажання захистити, зберегти: і в ювелірному мистецтві з'являються своєрідні амулети, захисні символи. На виставці представлено срібний амулет з гарячою емаллю Олександри Барбалат (Київ) «Зірка Ерцґами».

Не лише тема захисту, а й тема справедливої помсти постає в ювелірних творах. Ми переможемо, а вороги будуть покарані – про це твір Юрія Плеханова (Київ) «Контрольний», а також сережки Катерини Титової (Гостомель) «Саша і Володя в Гаазі», де зображені диктатори Путін і Лукашенко.

В ювелірному мистецтві воєнного часу постала величезна кількість тризубів, оскільки символ України має великий потенціал для художнього осмислення. Тризуб «Тіні предків», виконаний Іриною Подгорною (Київ), має вигляд багаття, яке виростає з калини. Обабіч – мавки в дубовому листі – наші могутні предки сильні стають нашим корінням. Підвісок «Історія України» Андрія Сегіновича (Одеса) створений в техніці мокуме-гане, має вигляд дерева зі зрізаною кроною, але з міцним золотим корінням: можна зрізати крону, але народ, який має міцне коріння, відновиться і розквітне.

Брошка «Квітка Донбасу» Тетяну Калужної, яка вимушена була виїхати з Донецька в 2014 році, створена з вугілля. Цей твір про те, що Донбас – це Україна, що після звільнення від російської окупації, він знову стане квітучим.

Тему непереборної сили життя розкрито в серії срібних брошок «Memento Vitae», де через образ Медузи Горгони показано шлях: від прокляття, страждання, очищення до виходу на новий рівень процвітання (автори – Тетяна Чорна та Володимир Ярмусевич, Київ). І яким би не важким було випробування, що спіткало весь народ України, якою б довгою не була зима, – весна все одно настане: такий закон природи. Про це каблучка Галини Бодякової «Весна», в якій зображена прекрасна дівчина у віночку з коштовного каміння.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-47>

Цигикало Катерина, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент О. Ю. Денисюк)

Філософія форми Олексія Золотарьова

Ключові слова: О. Золотарьов, скульптура, академічна освіта.

Kateryna Tsyhykalo, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor Olga Denysuk)

Philosophy of the form of Oleksii Zolotariov

Abstract: Oleksii Zolotariov is a contemporary Ukrainian sculptor who works with complex concepts of time and space. His early works are characterized by a classic academic approach, which later changed in favor of complex geometric shapes and unusual materials and textures.

Key words: Oleksii Zolotaryov, sculpture, academic education.

Ранній період творчості Золотарьова значною мірою визначився класичною освітою – НАОМА та Художньою школою ім. Т. Шевченка. Відкритість молодого автора до інших медіа також позначилась на виборі тем і форм. А сама традиційна академічна освіта мала на скульптора подвійний вплив. З одного боку, художній заклад сприяв становленню технічної майстерності скульптора. З іншого, повної свободи самовираження на ґрунті відсутності чіткого спрямування навчання художників в НАОМА.

На перший погляд, постакадемічний період творчості Олексія Золотарьова демонструє класичний академічний підхід до створення скульптури. Позаяк, можна відмітити поступовий рух до узагальнення форми та символізації змісту. Скульптури цього періоду ніби балансують між традиційною фігуративною скульптурою та сучасним трактуванням. Іншою прикметою раннього періоду творчості Золотарьова є злиття персонажів з їхніми масками, наприклад, родом діяльності.

Слід зазначити, що скульптури, в яких автор зображує людей та професіоналів певної справи, позначають перші дослідження автора теорії духу, чистої форми та душевної виразності. Пізніше цей пошук знайде втілення в геометричних та абстрактних формах Золотарьова.

Останні його пошуки напряму пов'язані з філософськими категоріями, або ж зазирають у внутрішню будову всесвіту, конструюючи новий сенс звичним поняттям. Хоч багато його робіт звернені до мови абстрактного мистецтва, але навіть вона заснована на реальному макро-мікросвіті. Очевидно, тринадцять років навчання Олексія скульптурі вкорінили в ньому не тільки любов до праці і постійної роботи, але й дали знання про будову живого. Нехай навіть згодом натурність стала непотрібною для вираження ідей автора. Проте школа – це база, на якій будується складна конструкція творчості Золотарьова: від простого рівняння до складних теорем.

Твори художника апелюють до універсальних понять часу, руху життя. Він уважно ставиться до дисонансів, сенсорних явищ внутрішньої природи. Наприклад у творі «Фіксація» він створює три сфери, які експонуються підвішеними до стелі. Ці важкі щити, як важелі часу, нависають над землею. Нові атрибути Хроноса, або уособлення трьох стихій, що породило це божество, – вогню, повітря й води. Маятники, які знаходяться у стані спокою, згодом знову рушать далі. Гармонія тут ніби схоплена випадково, зафіксована як кадр, момент у часі. Тепер і зараз. Цю гармонію будують деталі: кольори металу, піщані вставки в центрах сфер. Закручені до центральної сфери лопаті бокових елементів, приносять рух у роботу, постійно відсилаючи погляд до центральної роботи, яка концентрує в собі ці імпульси і розривається від перенапруги. Текстура кожного з об'єктів різниться, один віддзеркалює все навколо, інший навпаки, поглинає, що також співвідноситься з часом, який може текти швидко, поглинаючи наше життя, а може залишати в нашій пам'яті прекрасні сувеніри про минуле.

Золотарьов виробив власний впізнаваний почерк. Його знаходиш навіть у тих роботах, які здаються нехарактерними автору. Їх об'єднує один погляд на життя, точка зору, за якою цікаво слідкувати. І ось в геометричній формі виникає історія або притча, яку легко візуалізувати навіть у складній геометричній візуальній мові скульптури.



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

Ідеї абстрактного мистецтва у ранній творчості Вадима Меллера

Ключові слова: Вадим Меллер, українська сценографія, інструментарій абстрактного мистецтва, енергія кольорових сполучень, просторово-пластичний метод.

Valentyna Chechyk, Candidate of Art History, Associate Professor,
Head of the Department of Theory and History of Art at KSADA

Ideas of abstract art in early artworks by Vadym Meller

Abstract: The report is devoted to the early Kyiv period in artworks by the Ukrainian avant-garde artist Vadym Meller (1917–1923). The research focuses on the realization of the ideas of abstract art in his easel paintings and theatrical projects.

Key words: Vadym Meller, Ukrainian scenography, the instruments of abstract art, the energy of color combinations, the space-plastic method.

Повернення В. Меллера до живопису після перерви у кілька повоєнних років маркувалося виходом співвітчизників «на межу» кубізму – до абсолютної абстракції. Незалежним та самостійним виразником цієї радикальної за часом художньої тенденції була О. Екстер. Її станковий і театральний досвід 1915–1917 рр., масштабно представлений на московській виставці «Бубновий валет» (1917) в серіях робіт «Кольорові ритми», «Кольорові динаміки», а також в ескізах до постановки «Соломія» О. Таїрова, інспірували вихід «із кола речей» (К. Малевич) багатьох українських митців, зокрема В. Меллера.

Мотивом ранніх гуашевих абстракцій постала хореографічна пластика Б. Ніжинської, а відкрита польською танцівницею у січні 1919 р. «Школа рухів» – першим експериментальним майданчиком В. Меллера як художника театру. Образи несли в собі повторювані пластичні фрази (поєднання зкруглених і загострених форм, наділених щоразу новим змістом), зачаровували невідворотньою енергією руху кольорових сполучень. Театральні листи В. Меллера бачилися Б. Ніжинській вправами з «колірної гармонії» – зі своїми ритмами, акордами, інтервалами, тональностями, своєю мелодією.

Пластичні відкриття нової художньої системи В. Меллер формулював як просторово-пластичний метод й транспортував до постановок режисера М. Терещенка. У їх першій спільній виставі «Небо горить» (1921) художник органічно використовував тіло актора як «абстрактний елемент», як інструмент для проєктування просторової пластики метафоричної за змістом і формою. Про можливості опанування простору через об'єм,

форму та колір В. Меллер заявив у своїй доповіді на Диспуті з приводу відкриття 2-ї виставки УАМ (1921).

В одному часовому відрізку з роботами для «Школи рухів» Б. Ніжинської (1919–1921) та «Центростудії» М. Терещенка (1921–1923) знаходяться два портрети, експоновані художником на 2-ї виставці УАМ: «Портрет Т. Шевченка» та «Етюд до портрета». Останній знаходиться у безпосередньому діалозі з театральними ескізами В. Меллера. Так само, як і в театральних аркушах, в яких майже завжди зберігався зв'язок з впізнаваною пластикою танцюриста, так і в портретному етюді, митець не відійшов від сюжетного змісту. Разом з тим, завдяки роботі з кольором фігуративні ремінісценції поглиналися самостійними безпредметними планами. Цей принцип очевидний і в живописній «Композиції» (1919–1920-й, НХМУ): сюжетний мотив має кубистичне посилення, але його «розречевлення» до рівня елементарних живописних рим, які щільно насичують собою простір, створює відчуття рухливого безпредметного світу.

Художник унікав реального мотиву зображення й йшов у бік абстрактної форми у сценографічному рішенні «Газ» за п'єсою Г. Кайзера (режисер Л. Курбас, 1923). Наділена просторово- та ритмоутворюючими функціями, сценічна структура конструювалася з геометризованих мас, монолітних та скульптурних за своєю пластикою. Напруга силових ліній спадів та підйомів, розривів та напливів компенсувала стриманість її колірного вираження. Лаконізм колористичного рішення та чіткість з'єднання чистих елементів геометрії (кіл, дуг, квадратів, вертикальних та горизонтальних ліній) визначили побудову форми і в ескізах костюмів.

Візуальним рішенням березільського «Газу» митець відкривав новий період творчого експерименту, синхронізованого із очевидною логікою загальних процесів – поширенням на початку 1920-х рр. ідей конструктивізму.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-49>

Чорний Микола, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент О. Ю. Денисюк)

Сучасна косівська мальована кераміка: творчість Марії Гринюк

Ключові слова: мальована кераміка, Марія Гринюк, виставкова діяльність, керамічні вироби, Косів.

Mykola Chornyj, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor Olga Denysuk)

Modern Kosiv painted ceramics: the work of Maria Hryniuk

Abstract: The report highlights the work of the famous Kosiv ceramist and art critic Maria Hryniuk. Her main works of art and exhibition activities are studied. Her work as an art historian and art critic is also briefly analyzed.

Key words: painted ceramics, Maria Hryniuk, exhibition activity, ceramic products, Kosiv.

Косівська мальована кераміка в історичному аспекті пододала всі етапи трансформації формотворення та декоративного оздоблення гончарних виробів. В цьому процесі сприяли професійні майстри випускники Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв (КІПДМ ЛНАМ), які своїми творчими пошуками нових форм та цікавим декоративним вирішенням збагатили цей вид народного мистецтва. Авторське новаторство, цікаві художні ідеї нового покоління створили художній образ мальованої кераміки Косівщині ХХІ ст., трансформуючи форми і декоративне оздоблення.

Традиційну лінію з успіхом та досягненням продовжують заслужені майстри народного мистецтва: Оксана Бейсю, Валентина Джуранюк, Василь Івасюк, Михайло Сусак, Петро Гривінських, Ірина Цвілик-Серьогіна, Уляна Шкром'юк, Микола Фустов, Михайло та Галина Трушки, Василь Стрипко та його син Юрій, Орест, Марія та Микола Чорні, Марія Гринюк, Іванна Козак та інші.

Серед розмаїття майстрів косівської мальованої кераміки ХХІ ст., самотнє місце займає творчість Марії Миколаївни Гринюк (р. н. 1959). Надбання майстрині різноманітно, індивідуально, її твори мають свій характерний впізнаваний стиль. Творчі здобутки Марії Гринюк та їхнє значення в українському мистецтві досліджуються вперше. Цим обґрунтовується актуальність дослідження.

Творчість М. Гринюк має визначне місце в когорті керамістів ХХ–ХХІ ст. Працює в ділянці декоративно-прикладного мистецтва (косівська мальована кераміка), мистецтвознавства. Основні твори художниці: вази, тарілки, сервізи, об'ємно-просторові композиції.

Вона творить на класичному підґрунті XIX – початку XX ст. Баранюків, Бахметюка, Котика, родини Совізаранюків, Роциб'юків, й далі Цвіликів, які залишили по собі для нащадків безцінну спадщину форм і візерунків, історичних і сакральних композицій, що стали класикою гуцульської народної творчості та скарбом для наслідування, трансформацій та інтерпретації в сучасність.

Варто відзначити, що М. Гринюк є засновником благодійної організації «Автентика Гуцульщини» (2013), регіонального фестивалю-конкурсу «Мальований дзбанок» (2014), членом експертної ради з питань нематеріальної культурної спадщини при Міністерстві культури та інформаційної політики України. У грудні 2019 р., за сприяння М. Гринюк, традицію косівської мальованої кераміки внесено до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.

Майстриня приймає активну участь в художніх виставках, презентуючи свої досягнення в косівській мальованій кераміці. Наприклад, участь у виставці «Гуцульські традиції у “Софії Київській”», присвяченій 130-річчю Косівської мистецької школи (виставкові зали Національного заповідника «Софія Київська», грудень 2011), де представила скульптурні композиції «Косівські ворони» та «Чорний кіт» (2011), а також дрібні ліплені утилітарні вироби із зооморфними зображеннями, які завжди полюбили робити косівські майстри.

Частку творчого доробку М. Гринюк репрезентовано на художній виставці «Косівська мальована кераміка» (Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського, Коломия, відкриття 16.09.2022 р.). Це, в основному, декоративні тарелі на сакральну тематику: «Церковця», «Святий Миколай», «Пречистая Діва Марія». У вирішенні нею сакральних християнських образів чітко простежується зв'язок із традиційними зразками косівської мальованої кераміки.

Якщо говорити про мистецтвознавчу діяльність М. Гринюк, то вагомим її внеском була праця у співавторстві з Анджеєм Полецом над книгою «На високій полонині» (Варшава, 1997), де вона упорядкувала розділ «Ремесла». Також вона є автором книг: «Іграшка із сиру Марії Матійчук» (Косів, 2007), «Вогняне диво Романа Стринадюка» (Косів, 2010), «Образний світ Валентини Джуранюк» (Косів, 2013).

Безсумнівно, керамічна творчість М. Гринюк, її мистецтвознавча діяльність заслуговує на більш глибоке розкриття у контексті детального аналізу сучасної косівської мальованої кераміки, має стати предметом більш ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження.



Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-50>

Швидюк Анастасія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор М. Р. Селівачов)

Традиційне та наївне в народному малярстві Ярини та Софії Гоменюк

Ключові слова: народне мистецтво, наївне мистецтво, хатні розписи, Черкащина, Уманщина, сестри Гоменюк.

Anastasiia Shvydiuk, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Doctor of Art History, Professor Mykhailo Selivachov).

Traditional and naive in the folk painting by Yaryna and Sofia Khomenyuk

Abstract: Yaryna and Sofiya Khomenyuk are talented masters of Ukrainian folk painting of the 20th century. Their achievements in art are not inferior to such well-known naive artists of the 20th century as Maria Prymachenko, Kateryna Bilokur, Tetyana Pata, Hanna Sobachko-Shostak.

Key words: folk art, naive art, house paintings, Cherkasy region, Uman region, Khomenyuk sisters.

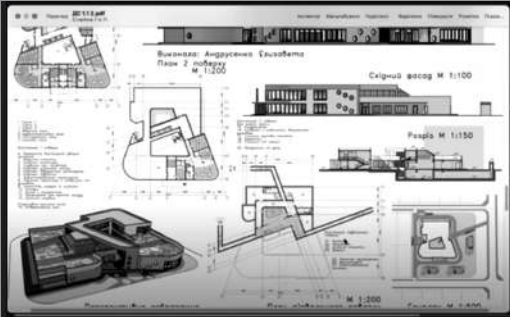
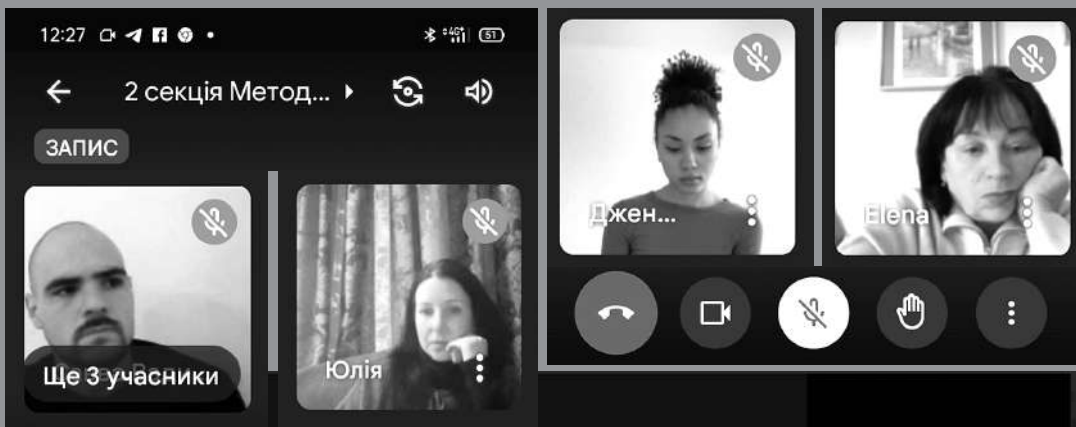
Ярина і Софія Гоменюк – талановиті майстрині українського народного живопису другої половини ХХ ст., чий творчі досягнення є невід’ємними від народного мистецтва Черкащини зокрема та України в цілому. За естетичним рівнем творів, різноманітністю сюжетів, самобутнім й оригінальним перетворенням традиційних форм творчість Гоменюк не поступається таким відомим «наївним мистцям» ХХ ст. як Марія Примаченко, Катерина Білокур, Тетяна Пата, Ганна Собачко-Шостак.

Ярина та Софія Гоменюк – сестри, родом із села Війтівка (нині Родниківка), що біля Умані на Черкащині. Ярина народилася в 1913-му році, а Софія – у 1921-му. Ярина померла у 1982 р., а Софія – у 2001 р.. Основу творчого доробку сестер Гоменюк складають твори, виконані гуашшю на папері або картоні. Їхнє мистецтво виникло на ґрунті традицій що мають монументальний характер, а саме – хатні розписи. Творячи в такому середовищі мисткині не могли не користуватися тими формоутворюючими принципами, які давала їхня культура народного мистецтва. На нашу думку, нерозривність творчості мисткинь із традицією хатніх розписів є важливим моментом для вивчення української культури. Розписи на стінах хат – явище тимчасове і швидкоплинне, вони забілювалися майже щороку, а то й змінювалися до кожної визначної події у житті сім’ї. До того ж зараз, через зміну естетичних цінностей, хати майже ніде не розписують. І тому не складно уявити, який величезний пласт декоративних елементів просто канув у небуття. Сестри Гоменюк, хоч і у дещо видозміненому вигляді, відобразили на папері той світ традицій, який оточував їх із самого дитинства, а саме – традиції настінних декоративних розписів Уманщини, що мають свої особливості.

Народні декоративні розписи тяжіють до графіки, адже чільне місце у засобах виразності посідає лінія, а асортимент кольорів досить обмежений. Важко визначити, до якого саме виду мистецтва віднести творчу спадщину сестер Гоменюк. Це і живописна графіка і графічний живопис. Майстрині вдало поєднують засоби виразності і того, й іншого: лінію і крапку із кольором і фактурним мазком, проте в різних роботах спостерігаємо переважання одного з них. Чільне місце у творах мисткинь посідає квітка, їй приділена головна увага і вся творча енергія. Як результат – мало хто з «наївних» мистців може похвалитися такою кількістю і різноманітністю квіткових елементів, як Гоменюк, від найпростіших, до найхімерніших. У деяких композиціях навіть відчутно абстрактні або авангардні пошуки, хоча про їх спілкування із сучасним мистецтвом майже нічого не відомо.

Сестри Ярина і Софія Гоменюк були не єдиними народними майстрами ХХ ст., чия творчість відірвалася від поверхонь хатніх стін або предметів побуту і стала існувати на папері. Марія Примаченко, Ганна Собачко-Шостак, Тетяна Пата, Катерина Білокур – усі вони пройшли таку ж еволюцію творчості: від настінних розписів до станкового живопису, а їхня станкова творчість є своєрідним сплавом місцевих традицій із індивідуальним мистецьким баченням і впливом сучасного мистецтва. Проте творчість сестер Гоменюк вирізняється з-поміж інших такою великою кількістю унікальних квіткових елементів, таким оригінальним підходом до зображення квітів, такою неповторною кольоровою гамою.





Професія художник-реставратор

Прагнення до самовираження через творчість

- Художній смак
- Творчий пошук
- Мистецькі навички

Регламент реставраційної діяльності

- Документація процесів
- Нормативність опису
- Текстуальні напрацювання



Андрій Блудов під час майстер-класу для студентів факультету історичної архітектури, Академії Палаццо

Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.

Інструментарій мистецтвознавця.

Проблеми сучасної художньої освіти

Керівники: кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету образотворчого мистецтва та реставрації НАОМА
Юлія Майстренко-Вакулєнко, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
Анастасія Мельничук

Section 2. Methodology of teaching specialized disciplines in higher art institutions. Art critic's toolkit. Problems of modern art education

Leaders: PhD in Art History, associate professor, dean of the department of fine art and restoration at NAFAA
Yuliya Maistrenko-Vakulenko, PhD student of the Department of Theory and History of Arts at NAFAA
Anastasiya Melnychuk

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-51>

Анорує Дженніфер Аданна, студентка магістратури кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент В. І. Петрашик)

Майстер-клас як форма методичної роботи викладача Андрія Блудова в рамках освітньої програми майстерні формального мистецтва НАОМА

Ключові слова: майстер-клас, Андрій Блудов, методика викладання, майстерня формального мистецтва, сучасне мистецтво.

Dzhennifer Adanna Anoruie, MA student, department of theory and history of art, nafaa (academic mentor: associate professor V. Petrashyk)

Master class as a form of methodological work of professor Andrii Bludov within the educational program of the NAFAA formal art workshop

Abstract: Methods of pedagogical practice in contemporary art education are interesting objects for research. In the example of the NAFAA's Workshop of Formal Art, the report focuses on one form of a professor-student communication. The accomplished research highlights relevance and effectiveness of a master class as a method of teaching in contemporary art education. It also demonstrates

Section 2. Methodology of teaching specialized disciplines in higher art institutions.
Art critic's toolkit. Problems of modern art education

original methods used by the artist and professor Andrii Bludov. The structure of a master class is outlined, materials being used are indicated. The report discusses the advantages and disadvantages of a master class as a method.

Key words: master class, Andrii Bludov, teaching methods, Formal Art Workshop, contemporary art.

Використання різних методик у сучасній художній освіті є актуальною базою для досліджень. На прикладі майстерні формального мистецтва, яка була створена у 2019 р. для базового навчання 3–4 курсів живописного факультету НАОМА, розглядається підхід викладача Андрія Блудова та використання ним форми майстер-класу в межах курсу.

Пріоритетом у системі навчання майстерні є універсальність та взаємодія різних навчальних професійних образотворчих технік, технологій і концепцій. Майстер-клас є однією з методик, яку використовує Андрій Блудов.

Напередодні майстер-класу майстром оголошується тема зустрічі. Практичній роботі завжди передує теоретичний матеріал, який викладається педагогом за обраною темою: супроводжуюча література, каталоги, інші джерела. Під час заняття відбувається наочна демонстрація від викладача: він повністю відтворює нову техніку, яка подається студентам, або пояснює роботу того чи іншого матеріалу. Після цього в студентів є можливість спробувати опанувати матеріал або техніку самостійно. Робота продовжується під супровід коментарів педагога, а закінчується спільним обговоренням та висновками.

Перевагою використання цієї форми заняття є енергетичний зв'язок, який виникає під час відкритих уроків за участі студентів та викладача. Андрій Блудов у своєму інтерв'ю використовує термін «шаманізм» – процес синергійної праці викладача і студента, коли студент, відчувавши емоційний підйом, працює на великому форматі, використовує різні інструменти, знайомиться з новими матеріалами і виходить на «відповідний стан». Для Блудова важливим є саме емоційний зв'язок між учасниками процесу, бо мить співтворення наштовхує художників на особисті рефлексії та аналіз. Це є основним завданням для педагога. Майстерня формального мистецтва слугує студентові місцем віднайдіння оптимального сценарію вирішення поставленого завдання.

Доречність використання такої форми як майстер-клас, де його визначено як особливий вид практичного заняття, підтверджується коментарями студентів, які наголошують на ефективності такої форми. Можливість спостереження за роботою викладача та аналіз результатів безпосередньо під час майстер-класу мають «надихаючий» ефект, що є важливим фактором у творчій діяльності. Така форма співпраці між викладачем та студентом допомагає учневі сформувати власну художню мову.

Отже, можемо підтвердити актуальність методу майстер-класів у сучасній системі академічної художньої освіти та доцільність його використання для передачі знань і вмій від викладача до студента.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-52>

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

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

Інноваційні завдання з декоративно-прикладного мистецтва в навчально-творчій практиці

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, народне мистецтво, стилізація, колективний твір, сучасні тенденції.

Lyudmyla Bohaychuk, senior lecturer at the south ukrainian national pedagogical university named after K. Ushinsky;

Zinaida Borisyuk, senior lecturer at the south ukrainian national pedagogical university named after K. Ushinsky

Innovative tasks in educational and creative practice in decorative and applied art

Abstract: The report proposes the idea that textiles play a significant role in the formation of decorative and applied art specialists. Analysis of existing methodological approaches to teaching and formation of competences among future arts and crafts' professionals aimed at finding new methods of improving the quality of education.

Key words: decorative and applied art, folk art, stylization, collective work, modern trends.

Декоративно-ужиткове мистецтво служить індикатором духовного та побутового середовища, що оточує людину. Повернення до духовного коріння минулого за допомогою знайомства з його унікальними знахідками і поєднання з новими техніками дають цікаві експерименти, надихають на нові пошуки, поєднують набуте з сучасним. Саме головне – дають новий погляд тим знахідкам майстрів давнини у майбутнє життя, дають можливість осучаснити народне мистецтво. Молодь відчуває свій внесок не просто копіюючи зразки, а створюючи нові варіації. І з цим уже почуває себе маленькою частиною «цілого» народного спадку. Своєю позитивною енергетикою ця творчість притягує і надихає, що приводить до зростання людського духу.

Із практики у співпраці з колегами і професійним міжособистісним середовищем було запроваджено метод колективного виконання твору. Такий експеримент-завдання виконувалось здобувачами з року навчання спеціальності 023 «Декоративно-прикладне мистецтво». Більше того, пропонувалось виконати творчу роботу, в якій буде продемонстровано знання з гобелену, ткацтва, технік розпису тканин, колаж.

Section 2. Methodology of teaching specialized disciplines in higher art institutions.
Art critic's toolkit. Problems of modern art education

Під час опрацювання завдання було визначено етапи створення колективного твору: колективно визначити тематику, вирішити концепцію колективного твору, розробити ескізи, виконати в матеріалі (холодний, вузликівий, гарячий батік), зібрати частини в один твір (колаж), створити відеопрезентацію твору.

Методом діалогу було визначено тематику «Косівський розпис», як міждисциплінарну інтеграцію, узагальнення набутих на 1–2 роках навчання навичок, знань, умінь – впровадити у творчу діяльність. Таке масштабне завдання викликає зацікавленість, пізнавальність, слугує розвитку творчих компетентностей. Проаналізували сучасні виставки, проекти текстилю в масштабах України, світу (дистанційне навчання навіть покращило обмін інформацією). На сьогоднішній день в онлайн-просторі є можливість віртуально знаходитись на виставці, багато музеїв, галерей перейшли в такий формат роботи. Провести аналіз, надихнутись, з'ясувати для себе, що є сучасним арт-текстилем. Як інтерактивні методи, форми і прийоми, що використовувались, назовемо такі: аналіз помилок, візуальний метод навчання; дискусія із запрошенням фахівців; майстер-клас; метод аналізу і діагностики ситуації; метод проєктів. Мотивацією студентів було: виконати колективний проєкт-твір для участі у Всеукраїнській виставці («Світ Божий, як Великдень» м. Київ).

На засадах впроваджених інноваційних завдань маємо на меті формулювати творчу компетенцію у процесі становлення та вдосконалення образотворчої грамоти в художньо-творчій діяльності; вміння здійснювати художньо-естетичну освіту засобами декоративно-прикладного мистецтва; вміти розвивати інтелектуальну, духовну, емоційно-естетичну сферу, пізнавальні, творчі й розумові здібності у процесі оволодіння мовою образотворчого мистецтва. На нашу думку, опанування студентами різних видів декоративного мистецтва допоможе їм усвідомити естетичну цінність спадщини нашого народу, допоможе у становленні їх як творчих особистостей.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-53>

Бондарець Євгеній, аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ (науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор, академік О. К. Федорук)

Художньо-естетичні догмати українського іконопису доби Відродження

Ключові слова: ікона, іконопис України, канон, епоха Відродження, Берестейська унія.

Evgeniy Bondarets, phd student, department of theory and history of art, NAFAA (academic mentor: professor O. Fedoruk)

Artistic and aesthetic dogmas of Ukrainian Renaissance icon painting

Abstract: The topic of the report is dedicated to the Renaissance, which came into the minds of Ukrainians as a revolution that radically changed their attitude to the earthly and heavenly. The Union of Brest (1596) split Ukraine. However, it did not split the art of icon painting and its school. The masters got rid of the abstractness in icon images, endowing them with the features of deep psychologism. The icon has become a living embodiment of how people perceive the world around them.

Key words: icon, icon painting of Ukraine, canon, Renaissance, Union of Brest.

Епоха Відродження прийшла у свідомість суспільства як революція, що кардинально змінила ставлення до земного та небесного. Незважаючи на радикалізм догм, люди по новому сприйняли реалії життя і підійшли до канонів віри дещо інакше. Світ прекрасний, це чудове творіння Бога і треба радіти земній красі життя. Світ сповнений гріха, з яким треба боротися і водночас не заперечувати прекрасне в собі та ближніх, викорінювати погане, жорстоке, крामольне. В цих умовах церква теж змушена була по-новому сприйняти християнське суспільство. Західне мистецтво вітало таке сприйняття світу, але східне – поставилося з недовірою. Лише Україна та Білорусь у Східній Європі та Сербія на Балканах прийняли нові віяння епохи Відродження. Решта православного світу сприйняла дух нового часу вороже. Православна еліта України, не лише з симпатією поставилася до нововведень Заходу, але радикально звільнившись від середньовічного аскетизму, оновила стосунки з католицьким світом та його центром – Ватиканом. Це сприяло налагодженню тісних культурних зв'язків із Польщею, Італією, Францією. Але в той же час, Унія не стала тим самим довгоочікуваним моментом цілковитих змін для України. Оскільки далеко не скрізь народ був готовий до таких радикальних нововведень, що в свою чергу призвело до ускладнень у політичному та церковному житті країни, але залишило значний слід в іконографії. Берестейська унія 1596 р. розколола Україну, але не розколола мистецтво іконопису та його школи. Майстри позбулися абстрактності іконних образів, наділяючи їх рисами глибокого psychologізму. Ікона стала

Section 2. Methodology of teaching specialized disciplines in higher art institutions.
Art critic's toolkit. Problems of modern art education

живим втіленням народного сприйняття навколишнього світу. Святість перестає трактуватися, як щось неземне і займає своє місце у реальному світі, що доступний земному сприйняттю. Нова філософія ікони вийшла з поняття трактованого Біблією: «І побачив Бог усе, що створив. І це все було добре». Відхід від твердих канонів – головне у розвитку іконотворчості цього періоду. Дослідник української ікони Х–XX ст. Д. Степовик характеризує цей час так: «Можна сказати, що на зміну естетики суворих обмежень прийшла естетика краси, а в зміну філософії доктрин – філософія серця». Важко не погодитися з ним: з ізводів цього періоду на нащадків дивляться живі обличчя святих, яким поклонялися і довіряли потаємне. Пов'язано це насамперед із внесенням елементів реалізму до українського сакрального живопису. Художники відмовилися від низки класичних канонів, що робили її неживою та важкою для сприйняття. Вони й раніше не приймали в повному обсязі стиль візантійської іконографії, а в XVI ст. взагалі переглянули іконотворчість, вивівши свої образи з плоского поля (золочення, орнаментування, тиснення) у тривимірне сприйняття, з використанням лінійної перспективи.



Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.
Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-54>

Давидов Анатолій, завідувач кафедри архітектурного проєктування,
кандидат архітектури, доцент НАОМА

Вдосконалення методики архітектурного проєктування у НАОМА

Ключові слова: методика, архітектурне проєктування, площина, об'єм, простір, функція, містобудування, типологія.

Anatoliy Davydov, head of the department of architectural design,
associate Professor at NAFAA

Improving the methodology of architectural design at NAFAA

Abstract: The methods of teaching the “Architectural Design” discipline is the basis for improving students’ professional competences. Requirements of the present time force us to adjust both urban planning and typological principles as well as the terms, sequence, and means for presenting student projects. Forming a program based on general topics, rather than specific tasks, is a new, interesting and very effective methodological technique that contributes to the simultaneous formation of the architectural, artistic and engineering worldview of the future architect.

Key words: methodology, architectural design, plane, volume space, function, urban planning, typology.

Методика викладання дисципліни «Архітектурне проєктування» є основою для здобуття фахових компетенцій студентів архітектурного факультету. Довгий час завдання та їх послідовність практично залишалась не змінною на протязі останніх 40 років. Але вимоги часу змушують коригувати як містобудівні так і типологічні принципи, крім того і терміни, послідовність та засоби презентації курсових та дипломних проєктів.

Новації, які відбуваються у НАОМА, обумовлені кількома об'єктивними чинниками. Перше – це суттєво скорочення строку навчання та часу на аудиторну та самостійну роботу. Розподіл навчання на бакалаврат та магістратуру також приводить до скорочення годин підготовки, особливо на рівні бакалаврату. Друге – зміна нормативної бази, принципів містобудування, поява нових типів будівель впливає на вибір завдань та послідовності. Третє – зміна основних засобів та методів виконання та розробки проєктів, потреба набуття нових навиків. Комп'ютерні технології змінили самі засоби проєктування та представлення архітектурних проєктів. Четверте – необхідність застосування принципів сталого розвитку, енергозбереження, екологічності при розробці проєктів. П'яте – можливість формування кожною архітектурною школою ОПП на основі стандартних компетенцій, при цьому, різноманітність вибіркокових дисциплін дозволяє розробляти оригінальні підходи, формувати програми, які відрізняються та мають особливості.

Section 2. Methodology of teaching specialized disciplines in higher art institutions.
Art critic's toolkit. Problems of modern art education

Як відповідь на нові вимоги, вивчення курсу «Архітектурне проектування» розпочинається з першого курсу (раніше початок був з 3 семестру).

Зміст програми наступний: 1 семестр. Загальна тема – «Площина». 2 семестр – «Об'єм». 3 семестр – «Простір». 4 семестр – «Функція». За два роки студенти засвоюють основи архітектури та ручні та комп'ютерні засоби представлення проектів. Головне, що програми та послідовність завдань поняттєво об'єднані з завданнями та темами інших дисциплін та відзеркалюються і підтримуються у завданнях курсів «Архітектурна композиція», «Архітектурна графіка», «Нарисна геометрія», «Образотворче мистецтво».

Другий курс вивчає поняття «простір» та «функція». Тематика дисциплін «Типологія громадських та житлових споруд», «Матеріалознавство», «Архітектурні конструкції», «Комп'ютерне проектування», а також «Образотворче мистецтво» направлені на поглиблене засвоєння проблем формування простору та функціональної організації об'єктів проектування.

Далі ставиться завдання комплексного підходу до проектування, де головним стає відношення будівлі до середовища та забезпечення потреб суспільства. На 3 курсі відбувається проектування об'єктів селищної та приміської забудови від генерального плану поселення до проектування різних за призначенням житлових та громадських будівель. 4 курс, у кінці якого виконується кваліфікаційна робота бакалавра, присвячено розробці проекту міської забудови з подальшою розробкою житлових та громадських полі функційних об'єктів обслуговування населення. 5 курс присвячено питанням проектування у існуючому міському та ландшафтному середовищі, яке відбувається на глибокому аналізі контексту.

Заключним етапом є наукове дослідження освітнього рівня магістр, яке формується на аналізі вимог суспільства, існуючого практичного та наукового досвіду, концептуального мислення. Продовжується робота з коригування програм дисциплін щодо відповідності тематики основного фахового курсу «Архітектурне проектування».

Формування програми загальними темами, а не окремими завданнями є новим, цікавим та дуже ефективним методичним прийомом, який сприяє формуванню архітектурно-мистецького та одночасно інженерного світогляду майбутнього архітектора.



Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.
Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-55>

Кушнір Веста, студентка магістратури кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент Т. Р. Тимченко)

Порівняння підходу до освітніх програм з реставрації у НАОМА та Франції (з досвіду особистого спілкування)

Ключові слова: реставраційна освіта, Франція, реставрація, міжнародна співпраця.

Vesta Kushnir, MA student, department of technique and restoration of artworks, NAFAA (academic mentor: phd, associate professor, head of the department of technique and restoration of artworks, NAFAA Т. Tymchenko)

Comparison of the approach to restoration education programs at NAFAA and French heis (based on personal communication experience)

Abstract: The report presents a comparison of the higher education programs for restorers at the National Academy of Fine Arts and Architecture and at two French higher schools – École européenne de l'art des matières (city of Albi) and École supérieure d'art d'Avignon. The peculiar features of both higher schools are determined. Some of them may be interesting for the development of higher education of restorers in Ukraine.

Key words: education of restorers, France, institution of higher education.

Освітні програми на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА базуються на поєднанні практичних занять з теоретичними знаннями. З першого курсу бакалавра студент отримує базову теоретичну підготовку з поступовим введенням в програму практичних завдань з реставрації творів мистецтва, паралельно з удосконаленням навичок з рисунку і живопису чи скульптури. Крім загального курсу з історії мистецтва, додаються поглиблені знання з іконографії, експертизи, оціночної діяльності, що формує повагу до культурної спадщини і розуміння цінності кожного предмету, який потрапляє на реставрацію. Також викладаються спецкурси з хімії, фізики й біології, адаптовані під потреби реставраторів. Різьблення по дереву, спецфото, копіювання є необхідними для формування майбутнього усебічно розвиненого фахівця. Для подальшого розвитку освіти в Україні корисним є порівняння з двома навчальними закладами у Франції.

EEAM (École européenne de l'art des matières) – ЗВО в місті Альбі, що пропонує програму підготовки фахівців з реставрації старих споруд з технічними навичками будівельника. Курс розрахований на 1169 год. З розмови з професором Яніком Дабу я дізналася, що в програмі

Section 2. Methodology of teaching specialized disciplines in higher art institutions.
Art critic's toolkit. Problems of modern art education

підготовки реставраторів головні навички, що здобуваються, є суто технічними; усі необхідні знання надаються під час виконання завдань з реставрації, а також інших дотичних технік, необхідних в будівництві, і потреби в теорії (як основи професіоналізму) не виникає. Другим важливим аспектом підготовки є стислий термін виконання завдань: студенту необхідно виконувати реставраційні роботи з ритмом, заданим викладачем і комфортним для замовника, – впродовж тижнів, а іноді навіть і декількох днів. Студентів навчають працювати з замовником і підлаштовуватися під його часові рамки.

Другий ЗВО – це ESAA (École supérieure d'art d'Avignon). Бакалаврська програма триває 3 роки, після чого є можливість продовжити навчання у магістратурі впродовж 2-х років. Тут існують два напрямки навчання – сучасне мистецтво і реставрація художніх об'єктів та етнографічних пам'яток. На першому курсі навчання є спільним: це базовий теоретичний курс з обох дисциплін в поєднанні з творчими завданнями, тому в подальшому студенти обох спеціальностей отримують краще їх розуміння і мають можливість впевнитися у вірному виборі майбутньої професії. Такий підхід забезпечує взаєморозуміння фахівців та їх кращу обізнаність в дотичних сферах.

Спілкування з директором школи Морганом Лабаром дало мені розуміння індивідуального підходу до кожного студента і вільну інтеграцію в навчальний процес в залежності від вже набутих навичок. Цей підхід дає можливість найбільш ефективної освіти за найменш короткий час. Інтеграція в навчальний процес може бути на будь-який з років навчальної програми залежно від здібностей і знань студента, що дає можливість уникнути зайвих повторних проходжень програми і допомагає студенту в подальшому не втратити інтерес до обраної професії.

Отже, навчальна програма в НАОМА складена на достойному рівні, в порівнянні з навчальними закладами Європи, зокрема Франції. Навчальні заклади, такі як ESAA, відкриті до співпраці, що дає можливість обміну досвідом і вдосконалення підготовки реставраторів. Існування програм, націлених на суто технічні аспекти реставрації, на мою думку, зумовлена кількістю старовинних пам'яток культури у Франції та великою потребою в реставраторах. Але такий ненауковий підхід до цієї професії дуже шкодить розумінню важливості саме реставрації як науки в суспільстві та загрожує подальшому існуванню пам'яток культури.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-56>

Майстренко-Вакулєнко Юлія, кандидат мистецтвознавства, доцент,
декан факультету образотворчого мистецтва та реставрації НАОМА

Мить та протяжність у воєнному рисунку українських митців

Анотація: У дослідженні проаналізовано засади відтворення часопростору в рисунках українських митців періоду Першої та Другої світових воєн, а також сучасного російського вторгнення в Україну. Провідний вплив на спосіб відтворення часу в рисунку (поряд із стилем доби) має психоемоційний стан митців, що знаходяться в різних умовах фронту, евакуації, окупації.

Ключові слова: *рисунок, фронтовий рисунок, часопростір, Перша світова війна, Друга світова війна, російське вторгнення в Україну (2022).*

Yuliya Maystrenko-Vakulenko, PhD, associate professor,
dean of the department of fine art and restoration, NAFAA

Moment and timespan in wartime drawings by Ukrainian artists

Key words: *drawing, frontline drawing, spacetime, World War I, World War II, Russian invasion of Ukraine (2022).*

The variety of ways to embody spacetime concepts in a drawing due to the evolution of artistic styles comprise a complex multifaceted issue. War drawings by Ukrainian artists in different stylistic periods—modernism of World War I, socialist realism of World War II and postmodernism of the current Russian-Ukrainian War—have common features due to the common background of physical and psychological threats.

As it is known, the instinctive reaction of a living being to danger includes aggression, escape, and freezing. Different circumstances in which artists find themselves in a war have an emotionally opposite but equally strong influence on their creativity. For example, when an artist serves on the front line, he/she actively opposes the enemy, and feels constant emotional overstrain. In evacuation, an artist lives a peaceful life but feels nostalgia or even guilt in an exile. If an artist stays at home in a war zone, he/she is deprived of safety, under constant fire and shelling in fear of death.

The constant feeling of threat pushes the human psyche into the “here and now” pattern of life. Time becomes discrete and crumbles into small intervals. A person is able to focus only on a specific action or an object. Thus, frontline drawings as a rule are similar to freeze-frames. These short sketches depict only a moment, a fixation of current events.

Living in evacuation has a completely different, almost the opposite impact on how artists represent time in their artworks. Psychological state of a displaced artist urges him/her to depict temporal duration and emotional depth in drawings. The insufferable pain from realizing the increasing number of co-citizens being killed, tortured and injured, comes into conflict

Section 2. Methodology of teaching specialized disciplines in higher art institutions.
Art critic's toolkit. Problems of modern art education

with a safe life in evacuation and careless lifestyle led by people around. This creates a sense of duality, as if a refugee is living in two worlds at the same time, and explains the multilayered nature of the spacetime representation in the art works.

With the help of a drawing, some artists are trying to “reconstruct” and put back together the reality they were used to. By contrast, others filter reality through the depths of their subconscious, finding parallels in combining images and plunging into a half real world of phantasmagoria. In these drawings, time gets extended and layered, and real-life images emerge at the nexus of different time intervals, as if they are re-stitching the torn pieces of the temporal canvas back together.

There are quite a few artists who do not feel capable of creating artworks under psychological pressure of the war. Those artists who were under military occupation have almost no works of that time. The constant fear for one's own life and for the lives of relatives was intensified by forced cohabitation, and in some cases by cooperation, with the enemy for the sake of physical survival. Under the conditions of military occupation, when a person loses the opportunity to escape from danger or to resist in battle, an artist may freeze, be in a psychological stupor which paralyzes his/her creative abilities.

Our experience of the terrible war unleashed by the Russian Federation on February 24, 2022, gave us the opportunity to analyze the reflection of time in realistic figurative drawings of the First and Second World Wars by Ukrainian artists. Based on the direct experience of war by contemporary Ukrainian artists, we came to the conclusion that the depiction of wartime was determined not only by the artistic style of the era, but also depended on psychological and emotional perception of time by the artist who lived in the corresponding conditions of war.



Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.
Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-57>

Мельничук Анастасія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА,
викладач пластичної анатомії НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент Ю. В. Майстренко-Вакуленко)

Актуальні проблеми з курсу пластичної анатомії в умовах навчального процесу Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (2020–2022)

Ключові слова: пластична анатомія, художня освіта, НАОМА, анатомічний малюнок.

Anastasia Melnychuk, PhD student, department of theory and history of art, NAFAA (academic mentor: phd, associate professor, dean of the department of fine art and restoration, NAFAA), lecturer in plastic anatomy at NAFAA

Topical issues of the plastic anatomy course at the National Academy of Fine Arts and Architecture (2020–2022)

Abstract: Modern art education is focused on formation of a fully developed, goal-oriented personality with a flexible and elastic thinking and ingenuity. In this regard, the artistic challenges of today require a revision of ideas about the Ukrainian Art School, the peculiarity of its figurative tendencies and the teaching methods in professional disciplines. The secondary academic discipline Plastic Anatomy, an important component in art education from the Renaissance to the beginning of the digital era in the 21st century, highlights a number of topical issues regarding teaching methods and conceptual communication with students at the Art HEIs. Summarizing our considerations, we should take into account the presence of certain problems in modern art education, and especially those related to the Plastic Anatomy course. Without basic knowledge of descriptive anatomy, history and philosophy of art as well as the ability of a student to master drawing and acquire special technical skills, it is difficult for him/her to grasp Plastic Anatomy. Therefore, we should enhance the system of educational processes in art institutions. It is highly desirable to accomplish a holistic examination, systematization and analysis of modern art education.

Key words: plastic anatomy, art education, NAFAA, visual anatomy, anatomy drawing.

Потреби сьогоднішнього дня, які впливають на образотворче мистецтво, більш ніж будь-коли в історії порубіжного часу «старого і нового», коли сучасна освіта зорієнтована на формування всебічно розвинутої, цілеспрямованої людини, яка володіє гнучкістю та мобільністю мислення, винахідливістю, несуть в собі і актуальні потреби на систематизацію художньої освіти в мистецьких вишах. В зв'язку з цим, мистецькі виклики сьогодення потребують перегляду уявлень про українську художню школу,

особливість її образних тенденцій та методики викладання профільних дисциплін. Допоміжна дисципліна «Пластична анатомія», яка від епохи Відродження до початку цифрової епохи XXI ст. була і залишається вагомою складовою художньої освіти, несе в собі низку питань щодо методики викладання та її концептуального діалогу зі студентами закладів вищої художньої освіти в умовах сьогодення.

Абітурієнти, які вступають до Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, відрізняються за рівнем підготовки. Окрему складову становлять випускники середніх шкіл, які не ходили на підготовчі художні курси, які не мають тієї художньої бази, що надають в художніх школах, коледжах, училищах та інститутах. Окрема складова студентів I курсу усіх творчих спеціальностей, які мають початкову художню освіту, часто зауважують на те, що пластичну анатомію в художніх школах та училищах не викладають належним чином, тобто, увага їй не приділяється зовсім, або частково, лише обмежившись виконанням практичних завдань з натурного скелету чи екорше. Все це впливає у подальшому під час навчального процесу вивчення пластичної анатомії в Академії – знання студентів не відповідають вимогам навчальної програми, розробленої викладачем пластичної анатомії Л. В. Трубніковою у 1994 р. Ця програма розрахована на випускників художніх шкіл, училищ та інститутів, з повноцінною початковою базою знань художньої анатомії.

Наступний окреслений конфлікт: порушуються питання студентами «Що таке конструктивний рисунок?», «Яким має бути рисунок?», «Якими мають бути начерки?», «Навіщо анатомія взагалі?», «Як починати і з чого починати рисувати?», «Чи є послідовна програма ведення анатомічного рисунку?», «Як має виконуватись тонально та лінійно анатомічний рисунок?» тощо. Відповідно, ресурс викладача не зорієнтований на додаткові вимоги та потреби сьогоднішніх студентів, адже в такому випадку потрібно збільшити кількість годин на курс пластичної анатомії в НАОМА. Симптоми такої кризи у сучасних умовах навчального процесу свідчать і про те, що говорити про щось «більше» з пластичної анатомії, тобто про *3D-графіку*, *3D-моделювання*, *Digital art*, *лабораторні експерименти в галузі пластичної анатомії*, неможливо, адже студенти не засвоїли початковий рівень, вступаючи до ВНЗ художньої освіти IV рівня акредитації. Сучасний студент висуває свої умови, до яких прагне він, але через брак власних знань та досвіду не розуміє, що має бути системне навчання, аби в подальшому говорити про вищий рівень у галузі пластичної анатомії.

Слід також зауважити, що програми зі спеціальних дисциплін (рисунок, живопис та скульптура) не співпадають та випереджають програму з пластичної анатомії. На першому курсі, на початку I семестру, студент, не засвоївши матеріал за такими темами лекцій, як: 1) пропорції голови та обличчя; 2) будова та форма черепа; 3) м'язи обличчя та шиї; 4) пластичне значення деталей голови – виконує ліпку черепа, ліпку натурного портрету, написання портрету (якщо це живопис) та, відповідно, рисунок. Зважаючи на те, що теоретично-лекційний та практичний матеріал

Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.
Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

з вищезазначених тем пластичної анатомії студенти опановують за перші півтора місяці навчання першого семестру, доцільно було б здійснити заміну першого завдання «Портрет», яке студенти виконують на спеціальних дисциплінах, на виконання завдань натюрморту, пейзажу, копії тощо. Таким чином ми синхронізуємо теорію з практикою виконання академічних завдань та заощадимо фінансовий ресурс Академії оплати за натуру.

Підсумовуючи, маємо констатувати наявність проблем в умовах сучасної художньої освіти, і особливо тих, що стосуються курсу пластичної анатомії. Слід перебудувати методологічні позиції щодо цілісної системи художньої освіти, і відповідно методики викладання пластичної анатомії. Без базових знань описової анатомії, уміння володіти рисунком та його технічною стороною, без вивчення історії та філософії мистецтва, студенту важко досягнути рівень пластичної анатомії. Тому у жодному разі не можна втрачати *систему навчального процесу* і бажано звернутись до *цілісного огляду та систематизації* сучасної художньої освіти.



Section 2. Methodology of teaching specialized disciplines in higher art institutions.
Art critic's toolkit. Problems of modern art education

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-58>

Молинь Валентина, кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін
Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ

140-річний ювілей мистецького навчального закладу в Косові

Ключові слова: Гуцульщина, Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва.

Valentyna Molyn, PhD, head of the department of fine arts and academic disciplines, Kosiv institute of applied and decorative arts of Lviv National Academy of Arts

140-Year anniversary of the art educational institute in Kosiv

Abstract: Kosiv Institute of Applied and Decorative Arts of Lviv National Academy of Arts specializes in in-depth study of the traditions of the Hutsul region and provides educational programs as an art institution of higher education, improving the cultural and aesthetic level of professional art in the region. In 2022, the institution celebrates its 140th anniversary.

Key words: Hutsul Region, Kosiv Institute of Applied and Decorative Arts.

Дві тисячі двадцять другий рік – ювілейний для мистецького навчального закладу в Косові, що на Івано-Франківщині.

Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва має цікаву багатолітню історію розвитку. Адже історичний відлік мистецької школи починається від 1882 року – часу заснування в Косові Ткацької промислової школи. 1939 року на базі школи створено Училище гуцульського народного мистецтва, далі – Технікум народних художніх промислів, з 1995 року – Косівський коледж прикладного та декоративного мистецтва ім. Василя Касіяна.

2000 року Косівська мистецька школа отримала статус вищого навчального закладу – Косівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва.

Від 2006 року навчальний заклад у структурі Львівської національної академії мистецтв – Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

140 років – це значний проміжок часу, упродовж якого відбувалися зміни статусу навчального закладу, підпорядкування різним відомствам і міністерствам. Колишня Школа гуцульського мистецтва, розпочавши свою діяльність у такому благодатному середовищі, розвивалася, удосконалювалася й трансформувалася у навчальний заклад, добре відомий у мистецьких колах України та за її межами.

Сьогодні Косівський інститут здійснює освітню діяльність як вища мистецька школа, формуючи в регіоні культурно-естетичний щабель

Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

народного та професійного мистецтва. Інститут готує фахівців першого бакалаврського рівня за спеціальностями: 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» (монументально-декоративний живопис, художні вироби з дерева, художній метал, художня кераміка, художній текстиль, художні вироби зі шкіри); 022 «Дизайн» (графічний дизайн, дизайн одягу/взуття). Відбулося чотири випуски студентів ОС «магістр». У структурі інституту функціонує Косівський фаховий коледж прикладного та декоративного мистецтва.

Доброю ознакою творчої активності викладачів і студентів є те, що вони успішно репрезентують навчальний заклад на міжнародних та всеукраїнських художніх виставках, беруть участь у фестивалях, конкурсах, пленерах і симпозіумах, організують колективні й персональні виставки творчих робіт, рекламні покази моделей сучасного одягу, проводять майстер-класи та семінари. На базі інституту щороку проводиться Всеукраїнський конкурс молодих модельєрів «Водограй», регіональні пленери із живопису, студентські гончарські пленери, науково-практичні конференції та виставки.

Навчально-виховний процес у Косівському інституті забезпечують 38 науково-педагогічних працівників, із них: 1 доктор наук, 3 професори, 18 кандидатів наук, 11 доцентів, 2 заслужені діячі мистецтв України, 3 заслужені художники України, 1 заслужений працівник освіти, 1 заслужений архітектор, 1 заслужений працівник культури, 16 членів Національної спілки художників України.

За час своєї діяльності наш навчальний заклад підготував понад 3600 фахівців. Серед випускників інституту – заслужені працівники освіти і культури, заслужені художники України, заслужені діячі мистецтв України, лауреати Національної премії імені Т. Шевченка, відомі науковці – доктори й кандидати наук, професори і доценти. Понад 170 випускників навчального закладу – члени Національної спілки художників України, значна кількість є членами творчих спілок інших країн.

Концепція діяльності професійної мистецької школи базується на глибокому вивченні традицій народного мистецтва Гуцульщини, зміцненні взаємозв'язку народного та професійного мистецтва. Змістова компонента фахової мистецької освіти в напрямі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва у Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв має міцний фундамент народного мистецтва, що було виплекане віками.

Художньо-педагогічна діяльність митців-педагогів упродовж тривалого періоду підтверджує функціонування унікальної за регіональними особливостями та специфікою мистецької школи у Косові. У ювілейний для навчального закладу рік він, шляхом виділу територіально відокремленого структурного підрозділу, знову набуває самостійності та іменується як Косівський державний інститут декоративного мистецтва (розпорядження Кабінету Міністрів України № 803-р від 10 вересня 2022 року).



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-59>

Мостовий Савва, аспірант НАОМА

(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства Н. М. Ревенюк)

Дидактичні засоби навчання в програмному забезпеченні для професійної підготовки художників-реставраторів

Ключові слова: реставраційний паспорт, методика викладання, навчальні засоби.

Savva Mostovyi, PhD student at NAFAA

(academic mentor: associate Professor N. Revenok)

Didactic features of the educational software for art restorers' speciality training

Abstract: The report presents the results of the research into the educational software that automates filling the restoration report forms. Foreign applications were found unsuitable for Ukraine due to the national requirements. Therefore a new software was developed for the automated management of restoration reports. Some didactic features were applied in its development. A professional attitude to its further implementation is emphasized.

Key words: restoration report, teaching methods, educational materials.

З кінця ХХ ст. технологічний розвиток у сфері програмного забезпечення зумовив автоматизацію великих підприємств різноманітних сфер діяльності. Зокрема було запроваджено модернізацію музейної діяльності. До таких музейних інституцій належать: Лондонська Національна галерея, Музей мистецтва Метрополітен, Гарвардський художній музей та інші.

На сьогодні, реставратори провідних музеїв світу використовують спеціалізоване програмне забезпечення для ведення реставраційної документації. Використання існуючих рішень для автоматизації ведення реставраційної документації має такі переваги порівняно з використанням текстового редактора:

1. Портативність: форма заповнення доступна з інтернету.
2. Швидкість: форма заповнення містить завчасно розроблені шаблони.
3. Надійність: низький ризик втрати документа внаслідок виходу з ладу пристрою або в разі втрати паперового документа – форма заповнення доступна з інтернету.
4. Уніфікація: сформований документ виглядає однаково при перегляді та друку незалежно від пристроїв.

Проте, слід відзначити наступні недоліки використання існуючих рішень для автоматизації ведення реставраційної документації:

1. Непрактичність: форма заповнення не відповідає вимогам реставраційної документації, дійсної в Україні.

Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.
Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

2. Незручність: відсутність української мови для інтерфейсу користувача.

3. Порушення фундаментальних засад дидактики: шаблонізація розробником матеріалу, що вимагає персонального сприйняття, осмислення, закріплення та відтворення.

Впровадження нових технічних засобів для підготовки художників-реставраторів має бути обґрунтоване як з позиції ефективності практичного використання реставраторами-професіоналами, так і з позиції ефективності підготовки кваліфікованих реставраторів-професіоналів. Особливу увагу слід звернути на допустимий обсяг автоматизації реставраційної документації, оскільки наслідком шаблонізування розробником реставраційних досліджень та заходів може стати в подальшому нездатність студента самостійно виконувати навчальні завдання через відсутність впорядкування та відтворення персонального досвіду, і як наслідок низька якість підготовки студента.

Результатом розробки застосунку має стати вдосконалення професійної підготовки художників-реставраторів, завдяки:

- наочності здобутого досвіду;
- підвищення мотивації студента до навчання шляхом зв'язку здобутої теоретичної інформації та практичної ефективності виконання навчальних завдань;
- підвищення швидкості та якості ведення реставраційної документації;
- перерозподіл людського ресурсу на реставраційну діяльність.

За результатами роботи було розроблено інтернет-застосунок для автоматизованого впорядкування та відтворення персонального досвіду художника-реставратора. Розроблений код програмного забезпечення було збережено на хмарному сховищі.

Необхідно наголосити на тому, що рішення про доречність впровадження інтернет-застосунку має бути погоджене з реставраторами професіоналами та компетентними фахівцями дотичних галузей.



Section 2. Methodology of teaching specialized disciplines in higher art institutions.
Art critic's toolkit. Problems of modern art education

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-60>

Олійник Ганна, старший викладач
кафедри архітектурного проектування НАОМА

Завдання до вирішення при формуванні архітектури дитсадків з включенням в їх структуру споруд цивільного захисту (бомбосховищ)

Ключові слова: об'єкти цивільного захисту, бомбосховища, дитячі садки, війна в Україні, архітектурне проектування, НАОМА.

Hanna Oliinyk, senior lecturer at the department of architectural design, NAFAA

Tasks to solve in forming the architecture of kindergartens which must have civil protection facilities (bomb shelters) in their structure

Abstract: A problem that designers had not thought about for a long time broke into our peaceful life in the early morning of February 24, 2022. On the path of the enemy in the cities and villages of Ukraine, residents faced the same problem – the complete absence of bomb shelters. There is an urgent need to start constructing civil protection facilities in Ukraine. As the current war shows, the aggressors pour out their greatest fury on civilian infrastructure objects. Their attention is especially focused on the buildings intended for the most vulnerable segments of population: kindergartens, hospitals, orphanages, maternity hospitals, etc. This academic year, students of the NAFAA's Architectural Department were given the task to design a small kindergarten within their Architectural Design Course. While making their projects, they need to solve the following design problems: to place a pond, masking it from the enemy; to arrange availability in conditions of extreme evacuation; to arrange sufficient number of exits; to provide emergency communication links; to determine operational characteristics in peacetime conditions, etc. An effective process of understanding the problem has begun.

Key words: civil protection facilities, bomb shelters, kindergartens, war in Ukraine, architectural design, NAFAA.

Проблема, про яку давно не задумувалися проєктувальники, ввірвалося рано-вранці 24 лютого 2022 року в наше мирне життя. На шляху пересування ворога, в містах і селах України люди зіштовхнулися з однією і тією ж проблемою – тотальною відсутністю бомбосховищ. Те, що було побудовано в радянські повоєнні часи, ліквідовано та занедбано, а нових споруд цивільного захисту населення не будувалося. Максимум, що виявилося більш-менш придатним для використання у форсмажорних обставинах – підземні паркінги в новобудовах. Технічні завдання дивно перестали вимагати від забудовників хоча б одного бомбосховища на мікрорайон.

Багатий досвід в даній галузі будівництва напрацьований у Фінляндії, де згідно з законодавством, всі будівлі визначеного розміру повинні мати власні бомбосховища. Від 1945 р. Фінляндія не брала участі у воєнних діях, тому бомбосховища використовувалися як спортивні споруди, басейни,

Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.
Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

автостоянки, склади. Лише Гельсінкі має більше 5500 укриттів цивільної оборони, загалом приблизно, на 900 000 місць, що перевищує кількість населення столиці. Споруди з масивними сталевими дверима здатні витримати бомбардування, ядерні та хімічні атаки. Вони забезпечені водою, чистим повітрям, ліжками; в них люди можуть жити тижнями. Укриття подібні на лабіринт приміщень різного призначення, включаючи кафетерії та дитячі ігрові кімнати.

Ізраїль живе вже кілька десятиліть у постійному стані війни. В багатьох помешканнях є кімната безпеки – *мамад*: з потовщеними стінами, залізними віконницями, броньованими дверима; в старих будинках, де немає стаціонарних бомбосховищ, місцева влада встановлює бетонні бункери у дворах. На випадок несподіваних повітряних атак в школах є бомбосховища. Бомбосховища облаштовують кондиціонерами, гарячою водою, Інтернетом, телебаченням. Їх використовують під музичні або танцювальні гуртки для дітей, клуби й постійно тримають в належному стані.

Настала нагальна необхідність і в Україні зайнятися якомога скоріше будівництвом бомбосховищ. Переглянути існуючі норми, правила, інструкції; скористатися іноземним досвідом будівництва цього типу споруд; скурпульозно проаналізувати власний реальний досвід потреб, що виникали в свіжо-пережитих ситуаціях та епізодах війни.

Як показала нам сьогоденна війна, агресор найбільшу свою лють вилив на об'єкти цивільної інфраструктури. Особливо прискіпливий його погляд припав на будівлі, призначені для найменш захищених верств нашого суспільства: дитячі садки, лікарні, сиротинці, пологові будинки та ін.

В Програмі курсу архітектурного проектування для студентів другого року навчання архітектурного факультету НАОМА є завдання на проектування невеликого дитячого садка. Дитячі садки, як споруди повсякденного використання населенням, згідно нормативного радіусу обслуговування розташовуються в житловій забудові, займаючи своєю садибою значну площу житлових кварталів. Вони створюють ядра житлового середовища. Студентам поточного року навчання було поставлено завдання в рамках курсового проектування, запропонувати вирішення даної проектної задачі.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-61>

Паур Ірина, кандидат історичних наук,
доцент Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка

Інформаційний потенціал поштових листівок при викладанні новітньої історії українського мистецтва

Ключові слова: українське мистецтво, друкована графіка, художня поштова листівка, В. Розвадовський, українське видавництво.

Iryna Paur, associate professor,
Kamyanets-Podilsky Ivan Ohienko National University

Postcards information potential in teaching the modern history of Ukrainian art

Abstract: The report highlights the information potential of artistic and postal cards as examples of printed graphics in teaching art disciplines, including History of Ukrainian Art. Information about publishing houses in the early 20th century, which printed artistic postcards, is being disclosed.

Key words: Ukrainian art, printed graphics, artistic postcard, V. Rozvadovskyi, Ukrainian publishing house.

Іконографія поштових листівок початку ХХ ст. репрезентує світове й українське образотворче мистецтво, знайомить з роботами відомих живописців, графіків, скульпторів, майстрів декоративно-прикладного мистецтва. Кращі зразки різних видів українського образотворчого мистецтва ХV–ХІХ ст. представлені в серіях поштівок українських та іноземних видавців. Зокрема, на початку 1900-х рр. відомий громадський діяч і художник В. Розвадовський організовує масові видавання поштових листівок, із репродукціями кращих робіт Народних виставок картин, з метою виховання художнього смаку українського народу та збирання коштів для організації наступних виставок. Так, у 1902 р. з надруком «На користь народних виставок картин» була видана перша з них – «Русинка». Цього ж року вийшла друком листівка під назвою «Портрет Мирослави Давидяк». І. Репін для виставки в Кам'янці-Подільському подарував акварельний малюнок «Прометей» з дозволом репродукувати його для продажу на листівках. Загалом упродовж 1904–1909 рр. видано дев'ятнадцять серій листівок з репродукції картин Народних виставок, з яких дев'ять – за творами В. Розвадовського.

Найвідомішими українськими видавництвами художніх поштівок початку ХХ ст. були: «Час», «День», «Глобус», «Друкар», «Рассвет», «Квітка» (м. Київ), «Дністер» (м. Кам'янець-Подільський), «Русалка», «Українська хата» (м. Львів), «Журавлі» (м. Рогатин), «Сучасна штука» (м. Перемишль), «Українська книга» (м. Ужгород), Я. Оренштейна (м. Коломия). Серії якісно видрукованих листівок київського видавництва

Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.
Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

«Рассвет» знайомлять із творами А. Маневича, М. Пимоненка, Є. Вжеша, М. Холодовського, І. Генюка, М. Романовського та ін. Пейзаж у творчості відомого маляра Я. Пстрака репрезентований серією поштівок «Краєвиди Прикарпаття», яку видала 1913 р. у Львові «Русалка». Значна кількість малярських творів С. Васильківського репродукована у виданнях «Української хати» в Києві й П. Дятлова у Відні. Так, дванадцять тонових карток віденської серії 1918 р. пропонують чимало творів цього художника, які майже не трапляються в інших виданнях. Надзвичайно популярними в той час були тематичні добірки художніх листівок. Випускало їх відоме київське видавництво «День», активна діяльність якого припадає на 1908–1915 рр. У 1914 р. ним було видано три серії кольорових карток об'єднаних однією темою – «Київ у творах українських художників».

Отже, ілюстровані кореспондентські картки з репродукціями творів вітчизняних і зарубіжних художників, а також зі світлинами відомих і анонімних авторів мають вагомий іконографічний потенціал при викладанні новітньої історії українського мистецтва для студентів художніх спеціальностей.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-62>

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

Творча та теоретична спадщина Олександра Богомазова (на основі архівних матеріалів)

Ключові слова: Українська академія мистецтва, О. Богомазов, методика викладання, навчальна програма, архівні джерела.

Ivan Pylypenko, Professor of the Painting and Composition Department,
head of the M. Storozhenko's painting and temple culture studio NAVAA

Creative and theoretical legacy of Oleksandr Bogomazov (based on archival materials)

Abstract: The article is devoted to the creative, theoretical, and pedagogical activities of the famous Ukrainian artist Oleksandr Bogomazov. The source of this research is materials from the Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine.

Key words: Ukrainian Academy of Arts, O. Bogomazov, teaching methods, curriculum, archival sources.

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва зберігає фонд Олександра Костянтиновича Богомазова (1880–1930) – видатного українського живописця, графіка, педагога і теоретика мистецтва, який у своїй творчості звертався до різних течій європейського мистецтва, беззаперечно володіючи «менталітетом авангардиста». Наявні документальні матеріали – графічні роботи різного часу, зошити та альбоми із замальовками, начерками, ескізами, автобіографія, щоденники і листування, рукописи віршів, чернетки теоретичних праць, заяви і доповідні записки, учбові програми – дають можливість глибше осягнути багатогранну особистість митця.

Аналіз образотворчої частини фонду дозволяє простежити етапи розвитку творчої манери О. Богомазова від академічних студентських етюдних картин періоду навчання в Київському художньому училищі у О. Мурашка та І. Селезньова (1902–1905) до поступового відсторонення від світу реальності. Він аналізував творчий метод символізму в майстерні-студії К. Юона і Ф. Рерберга (1905–1907), згодом використовував художні засоби імпресіонізму, відчував впливи художнього стилю модерн, неопримітивізму, вдавався до експериментів у абстракціонізмі. Серед всіх тогочасних нових течій у мистецтві найбільш потужним, органічним та співзвучним у пошуках нових форм і засад виявився кубофутуризм, який дозволив зруйнувати його старе розуміння мистецтва і на руїнах

Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.
Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

будувати нове, вдаючись до важкої і радісної праці, що за власним висловлюванням художника, тривала все його життя. Свідчення цьому знаходимо у збережених поодиноких начерках (1914–1916), в ескізах потужної серії про працю пилярів, роботу над якою не припиняв до останнього дня (1925–1930).

О. Богомазов ставився до мистецтва як до науки, працював весь час над виявленням законів розвитку малярства, аналізував його «первинні елементи», обґрунтовував здатність лінії, форми, кольору, ритму, інтервалу стати результатом виявлення естетичного хвилювання художника, спроможного через систему художніх засобів викликати естетичні емоції глядача. Це знайшло відображення в «пророчому» (А. Наков) теоретичному трактаті «Живопис та елементи» (1914). Базові підходи до викладання мистецтва в художніх навчальних закладах сформульовано ним у тезах доповіді на всеукраїнському з'їзді художників («Реорганізація навчання в художніх школах і училищах»), використані при побудові власної педагогічної системи, при розробці навчальних програм («Доповідь про засади організації роботи майстерні станкового живопису проф. Богомазова в Інституті пластичних мистецтв за 1922–23 рр.», «Теорія кольору. Практикум. 1927–1928 рр.» та ін.).

О. Богомазов – один з небагатьох митців першої третини ХХ ст., який свою творчість сприймав як результат своїх теоретичних напрацювань, і мав можливість доносити цей синтез теорії з практикою до своїх учнів – студентів Української академії мистецтва, професором якої він був з 1922 по 1930 рр. Подальший аналіз творчо-методологічних аспектів викладання фахових дисциплін в майстерні О. Богомазова відкриває нові перспективи дослідження УАМ в перші десятиліття існування.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-63>

Піскунов Євген, старший викладач
кафедри живопису та композиції НАОМА

Сучасні проблеми викладання пластичної анатомії. Діалектика профільних дисциплін

Ключові слова: трансдисциплінарний підхід, діалогіка, діалектика, пластична анатомія.

Yevgen Piskunov, senior lecturer
at the department of painting and composition, NAFAA

Current problems in teaching plastic anatomy: dialectics of specialized disciplines

Abstract: The problem in teaching plastic anatomy at the Art HEIs in terms of training students whose level of knowledge does not meet the requirements of the program is being analyzed in the report. In order to improve mastering of educational material and acquiring core skills by students, a transdisciplinary complex approach to teaching specialized disciplines and development of cross-cutting tasks are being proposed.

Key words: transdisciplinary approach, dialogic, dialectics, plastic anatomy.

Викладання пластичної анатомії у вищих навчальних закладах художньої освіти спирається на значну теоретичну і практичну базу, накопичену попередніми поколіннями художників та теоретиків. Але сучасні реалії, технологічні особливості та умови навчального процесу вимагають подальшого вдосконалення практики викладання дисципліни. Неглибоке, поверхневе знання анатомії на практиці призводить до абсолютної неспроможності як розуміння, так і трактування пластичних форм живого тіла, а в подальшому й відмову та уникання теми людини в художній творчості.

Зміна парадигми в сенсі професійного рівня абітурієнта НАОМА, в сучасних обставинах робить майже неможливим виконання навчальної програми з дисципліни «Пластична анатомія», яка передбачає не тільки розширеного світогляду студента, а й практичних навичок. Зокрема, розуміння побудови простих та складних форм, вміння відобразити їх на площині у різних ракурсах за допомогою графітного олівця.

Пластична анатомія вивчає досить послідовно будову людського тіла. Першими завданнями на першому курсі є рисунок окремих кісток, їхніх з'єднань, побудова черепа тощо. Більш складний матеріал з міології починається на другому курсі. Тобто студент має з перших днів навчання продуктивно засвоювати досить складні форми.

Давно відомо, що будь-який складний природний об'єкт можна уявити спрощено, узагальнити його форму до простішої в розумінні геометричного, максимально відповідного об'єкту. Так, наприклад, дерево ми починаємо сприймати як конус, обернений конус або піраміду; голову людини як яйце, або паралелепіпед; шию як циліндр, далі поєднання та перетини цих простих геометричних фігур, їхні пропорційні видозміни в перспективі. Відповідне завдання – «Натюрморт з геометричними фігурами» – існує в програмі художньої школи, навчання в якій не обмежується одним

Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.
Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

або двома роками, і учні крок за кроком поступово досягають новий спосіб розуміння об'єктів. На це потрібен досить тривалий час, адже утворення нових нейронних зв'язків процес повільний. Ми, викладачі художньої ЗВО, з року в рік стикаємося зі студентами, що майже не мають такого досвіду і, «перестрибнувши», мають виконувати програму іншого рівня складності, не справляючись з нею. Хочу акцентувати увагу саме на цьому моменті невідповідності вимог та рівня студента.

На думку автора, підхід до розв'язання проблеми має бути комплексним, діалогічним, трансдисциплінарним, адже наслідком може стати все глибше дистанціювання поколінь та розвинення комплексів неповноцінності у студентів, в майбутньому – випускних художників-фахівців. Навіть без внесення революційних змін в навчальну програму можна спробувати винайти конструктивний вихід із ситуації. А саме: скоординувати дії викладачів, навчальні постановки, методи викладання спеціальних дисциплін, особливо першого року навчання. Потрібно окреслити ряд питань, на які мають зацентувати увагу усі викладачі профільних дисциплін:

1. Поняття композиції у форматі, вибір формату, оковимір.
2. Поняття лінії формату, навички прямих ліній.
3. Пропорції та способи вимірювання.
4. Перспективні скорочення форми у просторі, поняття парних опорних точок форми.
5. Поняття світла та тіні, утворення лінії світлотіні.
6. Поняття тональних відношень, технічні особливості втілення.

Саме ці базові знання необхідні для подальшого успішного оволодіння наукою пластичної анатомії. Кожен пункт можна розширити й зробити конкретний перелік. Трансдисциплінарність може виявитись у суміжному (єдиному) завданні з дисциплін, наприклад: пластична анатомія, рисунок, скульптура, перспектива тощо.

Студент першого курсу, починаючи своє навчання, має на кожному предметі отримувати різнобічну інформацію з акцентом на певну складову необхідних умов (вищезазначених пунктів 1–6) послідовно і поступово, закріплюючи матеріал відповідними домашніми завданнями. І ключове слово тут «відповідними». Завищені, невідповідні рівню вимоги тільки вводять в оману та дезорієнтують студента. Навіть в курсі лекцій з образотворчого мистецтва може так чи інакше транслюватись наскрізна думка (як один з вищезазначених пунктів 1–6).

В свій час німецький теоретик мистецтв та художник Г. Баммес впровадив завдання для студентів із моделювання авторської конструкції на тему «жіночого торсу», її розробку та виконання в гіпсі. Студенти Познанської академії мистецтв й натепер експериментують із паперопластиком, спрямованою на анатомічне дослідження. Розробка певних завдань і, як наслідок, отримання зразків, виконаних студентами може використовуватись як наочне приладдя або як реквізит до натюрморту, де студенти могли б з перших постановок розуміти і відчувати певні аналогії природних форм через різноманітні моделі. Так, наприклад, завдання з композиції, виконане в об'ємі, для скульпторів або сценографів може бути використаним як завдання з перспективи чи як частина натюрморту з рисунку або живопису. Ця ідея може працювати і в зворотному напрямку. Таким чином самі студенти стануть активними учасниками навчального процесу і вся система художньої освіти стане більш інтегрованою та послідовною.



Section 2. Methodology of teaching specialized disciplines in higher art institutions.
Art critic's toolkit. Problems of modern art education

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-64>

Розенберг Ірина, студентка магістратури кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства Н. М. Ревенок)

Реставрація шкіряного кисету XVIII ст. з колекції Національного військово-історичного музею України

Ключові слова: реставрація, дослідження, шкіра, кисет.

Iryna Rozenberg, MA student at the department of technology and restoration, nafaa (academic mentor: assistant professor N. Revenok)

Restoration of a leather pouch dated 18th century from collection of the National military history museum of Ukraine

Abstract: The report updates on the research and restoration of a historical artifact made of leather, highlights step-by-step analysis of the artwork and comes up with the preparation of the restoration program. The report includes description of the research processes, namely: the detailed description of the artifact when received for restoration, its visual observation and results of the laboratory research. Summarizing all the activities carried out, we offer a reasonable program for restoration measures. A comprehensive scientific examination of the artifact provides an opportunity to determine materials, technology and means for creating the artwork (which is quite an interesting topic in terms of a new scientific research) as well as for attribution and examination (which are urgent issues in additional studying of the object and publications).

Key words: restoration, research, leather, pouch.

У 2021 р. до навчально-творчої майстерні реставрації скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА було передано шкіряний кисет – з Національного військово-історичного музею України, виготовлений у техніці шиття з інкрустацією. Металеві фрагменти виробу виготовлені у техніці кування, витягування, згинання, волочіння. Пам'ятка, за візуальним спостереженням, виконана з декількох матеріалів – шкіри, ниток та металевих елементів чорного та кольорового металу. Основа пам'ятки виконана із шкіри світло-коричневого кольору та оздоблена по краях темно-коричневим кантом. Лицьова сторона виробу з обох боків, у верхній та нижній частині, декорована фрагментами пофарбованої шкіри у темно-червоний колір. Бокові частини виробу виготовлені зі шкіри темно-коричневого кольору та мають форму гармошки. Всі частини кисету зшиті нитками вручну.

Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.
Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Пам'ятка складається з частини ланцюжка зі шкіри темно-червоного кольору, ланцюжку з нитки вохристого кольору, який з нижньої сторони зафіксований металевою вставкою з кольорового металу, в нижній частині форми до ланцюга прикріплено металевий ланцюжок із чорного металу, з металевою кулькою на кінці, спостерігаються зламані фрагменти.

Кисет має грушоподібну форму. Форма верхівки виробу викроєна більш гострими кутами. У верхній частині присутні по два отвори з обох боків для додатково кріплення шнура. З обох боків вставлена шкіра, що зігнута у формі гармошки і прикриває прошиті ниткою місця по краю форми. За типологічними ознаками предмет належить до пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва. Кисет – це невелика торбинка, що затягується шнуром для зберігання тютюну, люльки або інших дрібних речей. Стан збереженості пам'ятки поганий – шкіра, інкрустації та металеві елементи забруднені, вкриті нестійкими пиловими нашаруваннями. Пам'ятка має втрати та пошкодження, деформації та потертості, локальні розриви, осипання шкіри, ослаблення фізико-хімічних властивостей волокон всіх тканин.

Перед складанням програми проведення реставраційних заходів пам'ятка попередньо досліджувалась. З внутрішньої сторони було здійснено пробну розчистку – зондаж та проведені аналізи на текучість барвника. Методом пробної розчистки, було встановлено, що підібраний розчинник для очищення та укріплення шкіри добре видаляє забруднення, а також що шкіра на інкрустованих фрагментах, темно-червоного кольору має текучість барвника.

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: знепилення та очищення тканини від стійких та нестійких забруднень; проведення пластифікації волокон всіх тканин; підготовки дублюючої основи; дублювання місць розривів та втрат; пластифікацію та проведення консерваційних заходів шкіри; очищення від пилових та корозійних нашарувань елементів з чорного металу з наступним покриттям інгібітором корозії заліза та консервацією; очищенням та нанесенням захисного консерваційного покриття на фрагменти із кольорового металу; проведенням монтажу виробу.

Таким чином, було проведено комплексне наукове дослідження пам'ятки, внаслідок якого стало можливим визначити матеріали, технологію та засоби створення кисету, 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 публікацій.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-65>

Салтан Людмила, студентка магістратури кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор О. А. Лагутенко)

Образотворчі (плерерні) пошуки А. Яланського як модель світовідчуття

Ключові слова: Андрій Яланський, плерер, сприйняття, природне середовище.

Liudmyla Saltan, MA student at the department of theory and history of art,
NAFAA (academic mentor: dr. in arts, professor O. Lagutenko)

Artistic (plein air) searches of Andrii Yalanskyi as a model of the worldview

Abstract: The report is dedicated to identifying the relationship between the worldview of Andrii Yalanskyi and its projection in his art works. The plein-air experience is analyzed as such, which allows the artist to find his own philosophical and aesthetic standpoint.

Key words: Andrii Yalanskyi, plein air, perception, natural environment.

Сучасний художник так само, як і сучасний глядач, гостро відчуває напружений ритм життя, коли час стає драматичною гонитвою за задоволенням творчих чи естетичних потреб у короткому його проміжку. У деяких художників реакцією на це стає використання галасливих ефектів, інші вдаються до трактування довколишніх подій та явищ через загостреність образів або пошук вислову, який шокуватиме глядача несподіваною знахідкою. Водночас глядач може відчутти дезорієнтованість і прагнути спілкування з творами, що наповнені камерною рівновагою та спонукають до неспішного діалогу з ними. Такими постають живописні роботи Андрія Яланського, творчість якого значною мірою пов'язана з плерером, а відтак із виявленням суголосності природи з відчуттями, що пробуджує зустріч із нею. Твори художника позбавлені цивілізаційної метушні та позначені впорядкованою інтерпретацією першоджерела – природи, за допомогою доступних художніх засобів. Впорядковувати не означає робити за правилом, каноном, а радше позбавляти какофонічної строкатості, доводити таким чином твір до гармонійної завершеності. Безпосередня праця у природньому середовищі та споглядання його мінливості призводять до збагаченості форм щирим змістом, що стають відчутними й глядачу.

З часів проходження плерерних практик під час навчання в Київському художньому інституті Андрій Яланський зосереджувався на досягненні майстерності у вирішенні формальних характеристик живопису, але водночас значної уваги надавав психоемоційній наповненості творів. У нього вона звучить як заглиблений роздум, тонке відчуття життя в усіх його проявах і свідчить про іманентність сприйняття художником оточуючого. Намагання його правдиво відтворити зумовлює

Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.
Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

розвиток образно-пластичної мови. Постійна робота на етюдах, дослідження освітлення, особливостей ландшафту, будови квітки, форми крони дерева і zarazом їхньої внутрішньої наповненості, знаходить відображення у лірично-філософському трактуванні художником природи в поєднанні з досконалим рисунком. У роботах «Дикі квіти» (2005), «Соняшники» (2005), «Паркан» (2004), «Мальви» (2005) ясно виражене замилювання Андрієм Яланським красою української природи, наділення її трепетним відображенням сталої гармонійності. Невибагливість образних мотивів лише підкреслює це, а колористичні вирішення говорять про тонке відчуття художником гри кольору та світла. Відтак переосмислення природного творення, шляхом спостереження та праці на етюдах, сформувало власну світоглядно-естетичну позицію Андрія Яланського, в якій зміст – не сконструйована надуманість, а вільне й чуттєве відображення навколишнього.



Section 2. Methodology of teaching specialized disciplines in higher art institutions.
Art critic's toolkit. Problems of modern art education

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-66>

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

Сучасний тушевий живопис Китаю: на межі традицій та модернізму

*Ключові слова: тушевий живопис Китаю, китайський сучасний живопис,
сучасне мистецтво Китаю.*

Nataliia Stryzhko, PhD Student at the Department of Theory and History of Art,
NAFAA (academic mentor: PhD, Associate Professor, Dean of the Department
of Fine Art and Restoration, NAFAA Yuliya Maystrenko-Vakulenko)

Modern ink painting of China: on the border of tradition and modernism

Abstract: Despite the modern sound of Chinese ink painting, there are constant citations of traditional techniques and the influence of the art of calligraphy. Trying to preserve traditional art, artists modernize it, making it relevant and sounding in a new way.

Key words: ink painting of China, Chinese modern painting, modern art of China.

Міжкультурний обмін між Китаєм та країнами Заходу (Західної Європи та Північної Америки) розвиває та робить китайський живопис актуальним у світовому контексті, але водночас загрожує збереженню традиційного мистецтва, призводячи до зменшення його популярності. Митці Китаю трансформують свій культурний спадок та зберігають його, надаючи нового звучання.

Традиційний живопис у Китаї зародився на початку нашої ери, за часів правління династії Хань (105 р.), коли китайцями були винайдені ключові матеріали для нього – туш, папір та пензель. Цей живопис бере свої витоки з мистецтва каліграфії, із запозичення застосовуваних у ньому основних технік, матеріалів та живописних прийомів. Тому, аналізуючи розвиток живопису Китаю, за базовий рівень беремо традиційний живопис того часу, що виконувався тушшю. Така основа дає нам змогу виразно побачити розвиток стилів та колірної палітри традиційного тушевого живопису упродовж двох тисячоліть. Серед іншого, ми побачимо, що упродовж такого тривалого часу у традиційному мистецтві, однак, не сталося суттєвих змін, і лише в наш час вони стали активно відбуватися. Сучасний живопис Китаю – це результат поєднання місцевих традицій з мистецькими впливами глобального плану (передусім країн Європи та Північної Америки).

Після завершення культурної революції Мао Цзедун (1966–1976) культура Китаю почала відроджуватись та розвиватись в сучасному арт-світі. Почався міжкультурний обмін, митці традиційного живопису навчались за кордоном, їхній живописний арсенал збагачувався новими матеріалами, оновлювалась колірна палітра та набір образів.

Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах.
Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти

Такий вплив не міг не викликати занепокоєння стосовно збереження культурної спадщини Китаю. Тому нинішні провідні митці Китаю вбачають своєю місією збереження культурної живописної спадщини своєї країни, через її сучасну інтерпретацію. Вони цитують традиційні образи попередніх династій, звертаються до символізму та правил традиційного живопису, але роблять це уже по-новому. Так, сучасні митці, які у своїй творчості активно використовують традиції тушевого живопису – Ліу Коу Сунг (Liu Kuo Sung 刘国松), Лі Хуаї (Li Huaui 李华式) та інші – цитують прийоми та рухи традиційного живопису, поєднують живопис із каліграфією. Надихаючись традиціями, вони дозволяють собі сміливо поєднувати різні техніки й сучасні матеріали, презентувати створені роботи по-новому, влаштовувати перформанси, вільно експериментувати з колірною гамою. Все це робить традиційний тушевий живопис дуже сучасним і допомагає належно презентувати його у світовому артпросторі.

Тенденція поєднання давніх традицій та сучасних глобальних впливів у китайському живописі наших днів відкриває широке поле для цікавих і корисних досліджень.





Запис Ганна Хабаз на екрані

Запис Валерія Мота на екрані

Артсезка Gronck

Ольга Андріївна ЛАГУТЕНКО

Анна Круглас-Діка

Ще 9 осіб

Ярослав Корняк

Запис Eugene Kotlyar на екрані

Евгений Котляр

Ольга Андріїв...

Ще 9 осіб

Ви

3 секція Класичне мистецтво Заходу...

Запис Ганна Хабаз на екрані

1. Mosaic 1, 2005	2. Mosaic 1, 2005
Oil on canvas	Oil on canvas
70 x 55 cm	100 x 540 cm
Acquired in 2018	Acquired in 2008

3. Mosaic 2, 2005	4. Mosaic 1, 2005
Oil on canvas	Oil on canvas
100 x 540 cm	100 x 540 cm
Acquired in 2018	Acquired in 2008

Секція 3. Класичне мистецтво Заходу і Сходу

Керівники: доктор мистецтвознавства, професор НАОМА
Ольга Андріївна Лагутенко, студентка магістратури ТІМ НАОМА
Олександра Рижова

Section 3. Classical art of the West and the East

Leaders: Doctor of Art History, Professor NAFAA Olga Lagutenko,
MA student NAFAA Oleksandra Ryzhova

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-67>

Астанін Михайло, аспірант кафедри ТІАСМ НАОМА
(науковий керівник: доктор технічних наук, професор М. І. Яковлев)

Естетика деконструктивного нарративу в архітектурі

Ключові слова: авангард, графопластика, дадаїзм, деконструктивізм,
експресіонізм, Мерцбау, футуризм.

Mykhailo Astanin, PhD Student, NAFAA
(academic mentor: Professor M. I. Yakovlev)

Aesthetics of deconstructive narrative in architecture

Abstract: Kurt Schwitters, a representative of the avant-garde culture of the first half of the 20th century, belonged to the artistic movement of Dadaism. This movement promoted the expansion of the boundaries of cultural heritage values, put new cultural landmarks and form new aesthetics. Schwitters' name is associated with architecture, as he has created several interiors that reflect deconstructive graphoplasty and style of thinking.

Key words: *avant-garde, graphoplasty, Dadaism, deconstructivism, expressionism, Merzbaу, futurism.*

Представник мистецького авангарду першої половини ХХ ст. Курт Швіттерс (1887–1948) долучився у своїй творчості до багатьох напрямків у мистецтві, зокрема до футуризму та дадаїзму. З архітектурою ім'я К. Швіттерса пов'язує декілька створених ним інтер'єрів, що відображають деконструктивну графопластику та стиль мислення. Нова естетика формувалась в період становлення та розвитку індустріального світу. В інтер'єрних інсталяціях він експериментував з просторовою побудовою композицій хаосмотичних форм, створюючи штучний простір методом бриколажу. Порівнюючи естетичні шаблони, об'ємну та графічну мову деконструктивістів початку ХХІ ст., які займають верхні рядки в стильовому рейтинговому шорт-листі, їх мисленеве творення форми з мисленевим творенням форми Курта Швіттерса, можемо прослідкувати подібність графічної мови, яку впродовж двадцяти років було перекладено на мову архітектури і втілено в матеріальні споруди під назвою «Мерцбау» (1923–1942 рр.).

Section 3. Classical art of the West and the East

Назва Merzbau виникла при поєднанні слів Bau (конструкція, будова, нора, барлога) та складу Merz, вичленованого зі слова Kommerzbank (комерційний банк). Мерц став синонімом та своєрідним ярликом дадаїстичних творів К. Швіттерса. Мерцбау – це приміщення у процесі становлення in progress. Інсталяція в процесі творення збільшувалась, поступово займаючи весь простір приміщення, навіть здійснила перехід на інший поверх. Простір трансформувался як асамбляж, що нібито належить до житлового середовища. Художник конструював систему ніш, кожна з яких була присвячена одному із близьких або друзів (серед них Мондріан, Малевич, Арп та ін.) В нішах розміщувались знаки чи предмети, що характеризували ці особистості. В одному з перших створених Швіттерсом об'єктів результат був докорінно протилежний музеєфікації та археології. Інсталяція поглинула, приховала і зробила невидимими всі меморіальні предмети. В процесі творення оточення втратило раціональність та функціональність і не стало втіленням біографічного літопису. Швітерс, створюючи арт-об'єкт, відійшов від довершеності в звичайному розумінні цього слова до випадковості та хаосмосу.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-68>

Бублей Вероніка, студентка магістратури кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент М. В. Русяєва)

Становлення іконографії Маєста у творчості Коппо ді Марковальдо

Ключові слова: Проторенесанс, іконографія, Маєста, Сієна, живопис, Коппо ді Марковальдо, Дученто.

Veronika Bublely, MA Student, NAFAA
(academic mentor: PhD, Associate Professor Maryna Rusiaieva)

Formation of the iconography of Maestà in the works of Coppo di Marcovaldo

Abstract: The report is dedicated to the outstanding artist Coppo di Marcovaldo. Coppo di Marcovaldo played a significant role in the development of painting of both the Florentine and Sienese schools and laid the foundations for one of the two iconographic versions of the Maestà.

Key words: Proto-Renaissance, iconography, Maestà, Siena, painting, Coppo di Marcovaldo, Duecento.

Маєста (італійською *maestà* – величність, велич) – один із поширених іконографічних типів образу Мадонни з Немовлям в оточенні янголів, а інколи і святих, в живопису Італії переважно другої половини XIII–XIV ст. Сюжет базується на візантійській іконографії. Прототипами зображення Маєста були два візантійських джерела: «Похвала Мадонни» і «Богоматір Одиґітрія» (грец. *Οδηγήτρια* – вказуюча дорогу, Захисниця подорожуючих).

Метою цієї доповіді є визначення особливостей формування і розвитку іконографії «Маєста» у живопису Коппо ді Марковальдо на прикладі «Мадонна дель Бордоне» – єдиного підписаного і датованого твору митця.

Історії дослідження цієї теми присвячено достатньо велику кількість праць провідних західноєвропейських та американських науковців, які аналізують її в різних аспектах, у тому числі з точки зору визначної перемоги гібелінів Сієни над гвельфами Флоренції під Монтаперті у вересні 1260 р.

Саме унаслідок цих подій флорентійський живописець Коппо ді Марковальдо потрапив у полон до сієнців, де отримав замовлення на вівтарну картину «Мадонна дель Бордоне» для церкви Санта Марія деї Серві в Сієні. Це зображення Богородиці, підписане та датоване 1261 р., стало одним із провідних творів тосканського Дученто, а флорентієць – одним із засновників сієнської школи живопису. Включення до назви вівтарного образу слова Бордоне вказує на зв'язок із братством Лаудезі, яке славилася традицією співів гімнів – лауде, в яких прославляли Мадонну перед її іконою. Громадська підтримка братства сервітів як до, так і після битви при Монтаперті була частково мотивована їх

Section 3. Classical art of the West and the East

особливою відданістю Мадонні, якій сієнці присвятили своє місто і якій приписували перемогу.

Коппо ді Марковальдо у «Мадонна дель Бордоне» відмовився від старої традиції зображення суворо фронтальної фігури Богородиці та запровадив мотив руху. Спираючись на візантійську іконографію Одигітрії, митець сприяв виникненню нового типу вітварної картини, в якій є не тільки мотив спілкування Богоматері з Сином, але й перше в мистецтві зображення Мадонни як *Magia Regina* (Марія Цариця Небесна) – в образі цариці-володарки Сієни з короною на голові і з орлами на мафорії. Загалом, у трактуванні одягу та взуття Мадонни можна бачити вплив світської тогочасної моди. На думку дослідників, ці іконографічні зміни також були спричинені певними громадсько-релігійними маніпуляціями уряду Сієни.

Попри те, що манері митця притаманні жорсткі та ламані контури, інтенсивні та контрастні кольори, Коппо ді Марковальдо стоїть біля витоків відродження античної традиції, гуманістичного зображення особистості, з першими спробами змалювання індивідуальних рис персонажів та об'ємних фігур, задля чого він використовував метод “*tecnică a velatura*”. Божественний статус Марії демонструють янголи, німби та золоті асисти. Така демонстративна політизація образу мала головну мету – зміцнення віри сієнців в те, що Цариця Небесна є покровителькою комуни, незважаючи на відлучення від церкви, накладене Папою Римським на місто 12 листопада 1260 р. Таким чином, «Мадонна дель Бордоне» пензля Коппо ді Марковальдо стала першим політично резонансним іконографічним типом *Maestà* у Тоскані як уособлення нового світського образу Цариці міської спільноти.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-69>

Ван Шутін, аспірант факультету монументального живопису ХДАДМ
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор Є. О. Котляр)

Емоційно-образний підхід як маркер жіночої теми у сучасному образотворчому мистецтві Китаю

Ключові слова: сучасне китайське мистецтво, жіноча тема, емоційність, підходи.

Wang Shutin, PhD Student, KSADA (academic mentor: PhD, Professor Yevgen Kotlyar)

An emotional-figurative approach as a marker of the female theme in contemporary Chinese art

Abstract: In the research of the female theme in modern Chinese art, the search for a gender code prevails, in which they see a dominant emotional and figurative approach in creativity. It affects the theme and structure of the work, the technique and the combination of rationality with emotionality, the special atmosphere of the impression.

Key words: Contemporary Chinese Art, Female Theme, Approaches.

Жіночий живопис є важливою складовою в історії китайського мистецтва, яку дослідники простежують з давніх часів й до сьогодні. Більшість мистецтвознавців інтерпретує жіночу проблематику в мистецтві в межах емоційно-образного підходу. Це питання тематичного репертуару (Сюй Лін / 徐令), структури зображення, техніки та зовнішніх принципів композиційної побудови твору (Ван Цзіцин / 王际清), філософії «внутрішньої композиції» (Ма Дегуй / 马德贵 і Ю Літінг / 余莉婷), а також поєднання раціональності з емоційністю, що відповідає категорії «картина в картині» (Чень Цзінь / 陈静).

Один з вищезгаданих дослідників, Ван Цзіцин пропонує аналіз двох протилежних точок зору на семантику художньої мови: перша ґрунтується навколо структури зображення та схиляється у бік техніки написання твору, свого роду «макетування» зображення; друга акцентує увагу на масштаби та плани зображення. Проте в обох випадках йдеться про методи та принципи розташування елементів у площині зображувального простору, яке «не має змісту без емоційного цілого». З точки зору вченого, «композиція – це конкретне втілення ідеї», де сам процес створення картини є умовою, а не наслідком майстерності митця. Робота над структурними, формальними властивостями твору та побудова його пластичної програми є для автора лише першим кроком до здобуття композиційної цілісності через художні образи, стилістичні прийоми та майстерність втілення авторської ідеї. Для більшості стратегій жіночого мистецтва та відображення жіночої теми саме це підґрунтя емоційної побудови твору є домінуючим.

Section 3. Classical art of the West and the East

Такий взаємозв'язок між композиційно-пластичною схемою твору та його емоційною інтерпретацією Ма Дегуй та Ю Лігінг концептуалізують у «внутрішній побудові твору», базуючись на тому, що узгодження масштабів, планів та пропорцій зображення завжди виходить за рамки фізичного сприйняття простору картини, адже глядач передусім сприймає емоційну образність та ідейну основу. Тому композиційна схема має містити два рівня художніх змістів: зовнішній, який візуалізує зображене згідно із правилами формальної естетики, та внутрішній, який виникає у процесі споглядання та є ідейним каркасом твору. Цей внутрішній зміст обумовлює «жіночий код» мистецтва, в якому панує стихія почуттів, захована за зовнішньою візуальною формою.

Образність художнього твору також може змінювати концептуальні межі структурної основи твору. Наприклад, статична композиція може мати безліч варіантів ідейно-художнього застосування та набувати додаткових властивостей при використанні емоційно-образного підходу. Саме він залежить від авторської художньої філософії та репрезентації центральної ідеї твору, яка віддзеркалює емотивне відношення мистця до дійсності. Як підкреслює Чень Цзіньї, не варто заперечувати очевидність раціональності композиції в емоційно-образних творах мистецтва, адже вони часто складають, свого роду, «картину в картині», органічно доповнюючи одна одну.

Таким чином, емоційно-образний принцип у художній мові жіночого мистецтва Китаю розглядається як головний маркер гендерної спрямованості. Для китайських митців важливо репрезентувати жіночність як художню категорію, яка регламентує особливу атмосферу твору, спонукає глядача до сприйняття візуально-емоційних вражень.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-70>

Вейке Ван, аспірант кафедри МККП ХДАДМ
(науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент В. Тарасов)

Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації

Ключові слова: образотворче мистецтво Китаю, живопис Китаю, колір, зображальні принципи.

Weike Wang, PhD Student, KSADA
(academic mentor: Associate Professor Volodymyr Tarasov)

Color as an imagery principle in the artistic language of Chinese painting: approaches and models of representation

Abstract: In modern Chinese studies, the problem of color is a completely independent area, which is of universal importance for the analysis of the evolution of fine art. As a visual principle, the subject matter is considered within the framework of two approaches: 1) figurative and plastic, where the central place is occupied by tonal and color features in the context of the search for form and composition; 2) emotional and figurative, where the central place is occupied by the perception of color and the interpretation of the signs and symbols of the work.

Key words: Chinese fine art, Chinese painting, color, imagery principles.

Одним з актуальних питань, що перебуває сьогодні в центрі уваги китайських дослідників, є проблема художньої мови живопису. Зазначене питання має чимало напрямів вивчення, проте аналіз ролі кольору у системі сучасного образотворчого мистецтва, безумовно, домінує у фахових дослідженнях, про що свідчить зроблений нами історіографічний огляд. У сучасних китайських дослідженнях проблематика кольору становить цілком самостійну ділянку, яка для аналізу еволюції образотворчого мистецтва має універсальне значення. В якості зображального принципу зазначена тематика розглядається переважно у межах двох підходів: 1) образно-пластичного, який регламентує тоново-колірні відносини у контексті формальних рішень та композиційної пластичності твору; 2) емоційно-образного, що зосереджує увагу митців навколо питань спекулятивного сприйняття кольору та репрезентує тоново-колірні відносини як символічні референції. У межах обох підходів художня мова мистецтва має дуальну структуру, що формується завдяки взаємодії фізичних (матеріальних) властивостей твору із його символічною образністю та природною емотивністю. Роль кольору та, у більш широкому сенсі, тоново-колірних відносин (світло, світлотіні, контрасти плям, ритм кольорових мас тощо) розглядається китайськими вченими в обох аспектах.

Проаналізовані нами фахові статті Чжан Хунбін (张洪彬), Ван Імін (王一鸣), Чанг Цзекая (常杰凯), Ян Кун (杨坤), Є Цзілінь (叶紫琳) дозволяють стверджувати, що у межах першого підходу домінують три типові дослідницькі моделі, які сфокусовані на конкретному аспекті зображальної природи кольору: 1) виражально-образна модель характеризується здатністю кольору еволюціонувати та набувати образної актуальності в межах авторської предметно-стильової ідеї; 2) символічна модель зосереджує увагу художника на культурно-історичних посиланнях, які є знаковим простором художньої мови; у її межах як формальна, так і образна природа кольору репрезентує не самі об'єкти дійсності, а способи їхнього сприйняття; 3) декоративно-образна модель позиціонує проблематику кольору як, передусім, питання формоутворення, в межах чого прийнятним є застосування традиційних прийомів декорування, їхнє комбінування із художньо-стильовими новаціями олійної техніки.

У межах другого підходу, який представляють дослідження Лю Дунмей (刘冬梅), Лі Шаодан (李少聃), Пан Мінда (潘明达), Джеремі Лу (陆书豪) та інших вчених, нами виокремлені знаково-емотивна та семантично-емотивна моделі, спільне дослідницьке поле яких націлене на дослідження взаємозв'язку тоново-колірних рішень та емоційно-образної програми художніх творів.

Знаково-емотивна модель репрезентує колір як чинник авторського знакового простору. В її межах специфіка кольору як зображального засобу окреслюється дослідженням питань емотивного «розшифрування» творів, репрезентації художньо-образних змістів (знаків) картин, вивченням меж візуальної репрезентації кольору.

Семантично-емотивна модель є інструментом дослідження кольору як частини знаково-емоційної художньої мови, що регламентує конкретне значення естетичної сутності кольору (наприклад, червоне – символіка влади) у взаємодії із емотивними формальними виражальними засобами (наприклад, гострі кути – ознака руху і дії; плавні лінії – референції природності та витонченості тощо). У межах цієї моделі нематеріальність символічного представлення кольору в живописі посилюється за допомогою емоційної природи технік малювання.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-71>

Велічко Валентин, доцент, кандидат економічних наук;
Лі Джінкун, аспірант НАОМА

Китайська школа живопису Янчжоу: синергія мистецтва та економіки

Анотація: В мистецтві Китаю школа Янчжоу займає визначне місце. Місто Янчжоу було важливим центром регіональної економіки та культурних обмінів починаючи з середньовіччя і це вплинуло на розвиток культури в регіоні та формування заможних груп і меценатів. Вони відкрили нові можливості для творчої культурної діяльності та мистецької спільноти. Завдяки синергії економіки та мистецтва китайське місто Янчжоу стало всесвітньо відомим культурним центром, а школа живопису Янчжоу здобула визнання в країні та за кордоном.

Ключові слова: живопис Китаю, мистецтво Китаю.

Valentyn Velychko, Associate professor, PhD in Art,
Head of International office, NAFAA;
Li Jinkun, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Associate professor K. Cherniavskiy)

China Yangzhou school of painting: synergy of arts and economy

Key words: Chinese fine art, Chinese painting.

Since the Medieval Times, Yangzhou city has been an important hub of regional economy and cultural exchanges between the North and the South, East and West of China. Using the advantages of the Silk Road and the Tea Route trade, early industrialization and wider use of resources, the regional economy structure experienced a transition from feudal-agrarian to commodity-industrial system with developing market features. The economy and population growth spurred up cultural development and formation of wealthy groups and patrons of arts. They opened up new opportunities for creative cultural endeavors and artistic community. From the beginning of the Qing Dynasty (year 1644 onward), the individuality and self-awareness of artists, their creative consciousness and aesthetic style in their works gradually appeared.

The formation of the Yangzhou School of Painting coincided with the development of Yangzhou as one of the trade and cultural centers of China. The corporate and individual wealth of the Yangzhou municipal business entities was the main source of the art patrons' support and their demand in the cultural market of fine arts. Market demand allowed artists of the School to create cultural products and express their personalities more freely than in the past. Thus, the School has made great progress in

Section 3. Classical art of the West and the East

the history of Chinese art, and its creative spirit is also worthy of learning by artists of modern times.

Due to the synergy of economy and arts, the Chinese city of Yangzhou has become internationally well-known, and the School has gained recognition and respect abroad.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-72>

Горбачова Валерія, аспірантка ХДАДМ
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор,
член-кор. НАМУ Л. Д. Соколюк)

А. К. Тріндаді – портретист колоніальної Індії

Ключові слова: портретний живопис Індії, індійський класицизм, художник А. К. Тріндаді.

Horbachova Valeriia, PhD Student, KSADA
(academic mentor: Doctor of Art History, Professor KSADA L. Sokolyuk)

António Xavier Trindade as a portrait painter of colonial India

Abstract: António Xavier Trindade was a popular portrait painter from India at the turn of the 19th and 20th centuries. His works are distinguished by psychological insight, attention to the emotional background and masterful work with textures. As a representative of academic painting, he mainly used oil paint, combining Western techniques with Indian themes.

Key words: portrait painting of India, Indian classicism, artist António Xavier Trindade.

Тенденція до створення олійних портретів була запроваджена в Індії європейськими художниками XVIII ст., які відвідували субконтинент, співпрацюючи з місцевою елітою або державними установами. Після Всесвітньої промислової виставки (1851) британці почали засновувати у себе художні школи. Було сформовано Коледж Меїо в Лахорі та Школу мистецтв у Бомбеї. Запроваджена в них система навчання суттєво вплинула на стиль мистецтва індійських художників. Митці, які закінчили ці заклади, знаходили нових покровителів серед бомбейського та калькуттського істеблїшменту. Вже на початку XX ст. окремі випускники Школи мистецтва у Бомбеї одержали загальне визнання, особливо у популярному на той момент портретному жанрі.

Одним із найуспішніших портретистів того часу був Антоніо Ксав'є Тріндаді родом з Гоа. Мистецтвознавці та критики називали його «Рембрандтом Сходу». Навіть студентом він влучно виділявся майстерністю та сміливими рішенням у творах. А. Тріндаді ще під час навчання регулярно брав участь у виставках Бомбейського мистецького товариства, стаючи все більш відомим. Пізніше митець повернувся до Школи мистецтв Бомбею вже у ролі викладача.

На межі XIX і XX ст. А. Тріндаді привернув до себе увагу реалістичними портретами, де поєднував індійські мистецькі традиції з використанням європейської техніки. Окремої уваги заслуговують його полотна, що зображують вільних духом і розкутих жінок Індії. Оскільки митець особливо уважно ставився до елементів костюма портретованих, вражає його імітація фактури матеріалів, з найбільшою увагою до сарі та суконь.

Section 3. Classical art of the West and the East

Наприклад, у роботі “Dolce Farniente” (1920), де зображено дружину митця, увагу глядача притягують як живий вираз обличчя моделі, так і текстура – її вікові ознаки, золоте шитво на тканині, блиск декору.

Картини А. Тріндаді відзначаються психологізмом та відтвореним настроєм. Інтимність моменту стає ключовою ознакою. Наприклад, в роботі «Вірменські сестри» (1932) художник, створюючи портрет біженок, не подає їх як жертви і не акцентує на їх бідності. Він зосереджує увагу на сестрах, фокусує на побудові фігур, збільшених відносно їх оточення. Багатошарове лісирування дозволило митцю досягти потрібного ефекту освітлення, що привертає увагу до емоційності сцени та драматизму ситуації.

Однак митець опанував не лише олійний живопис. Працюючи аквареллю, він змінив академічну сухість на живе захоплення моментом в серії «Насіка». Ці роботи присвячені галасливим околицям річки Годаварі у штаті Махараштра. Міські пейзажі демонструють пам'ятки і костюми зайнятих буденними справами індусів. А. Тріндаді зосереджується на моменті, використовуючи легкість та прозорість акварельної техніки.

Загальний спадок демонструє зацікавленість А. Тріндаді повсякденним життям народу своєї країни. Здатність занурюватись в різні стилі та техніки є мірилом його успіху як професійного митця в існуючих обмеженнях колоніальної політики.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-73>

Денисюк Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА

Щодо колекції творів Владислава Яроцького музею Яна Каспровича у Закопаному

Ключові слова: Владислав Яроцький, музей Яна Каспровича, колекція творів, польське мистецтво, гуцульська тематика.

Denysiuk Olga, Doctor of Art History, associate Professor NAFAA

Concerning the collection of works of the Jan Kasprovich museum of Vladislav Jarotsky in Zakopany

Abstract: the report analyzes the collection of works by Władysław Jarocki, a famous Polish artist of the first half of the 20th century, kept in the museum of the poet Jan Kasprovicz in Zakopane. Special attention is paid to little-known works of the artist, as well as to sketch albums.

Key words: Władysław Jarocki, Jan Kasprovicz Museum, collection of works, Polish art, Hutsul themes.

Серед відомих польських художників першої половини ХХ століття, з-поміж інших, виділяється творчість Владислава Яроцького (1879–1965). Відомий він передусім своїми живописними та графічними творами на тему життя гуцулів та краєвидів Гуцульщини, які у свій час допомогли «відкрити» мешканцям сучасної Європи цей унікальний край. Художник знаний також як багаторічний професор Краківської академії мистецтв (далі – КАМ), що виховав цілу плеяду непересічних польських (Т. Кантор, Ч. Жепінський, С. Блондер, Т. Бжозовський, Ю. Чапський, Ю. Ярема) та українських митців (Л. Левицький, С. Борачок, В. Савуляк).

Життя та творчість В. Яроцького тісно пов'язані із сучасними землями України: народився у с. Підгайчики (сьогодні – Зборівський р-н, Тернопільська обл.), тривалий час жив та працював у Львові, часто подорожував до Харкова та Криму, де із захопленням малював місцеві пейзажі та колоритні портрети. Проте, найбільше він любив Гуцульщину, куди разом із своїми друзями-митцями – Ф. Паутчем (1877–1950) та К. Сіхульським (1879–1942) щороку приїжджав на пленери. Зауважимо, що саме твори гуцульської тематики принести йому славу та визнання.

На сьогодні головним дослідником творчості митця є відома краківська мистецтвознавиця Зофія Вайс, яка є автором каталогу творів В. Яроцького. Альбом-каталог супроводжував останні монографічні виставки художника, що відбулися у 2015 р. та були приурочені 50-тій річниці від дня смерті митця: у міській галереї м. Закопаного та у Кракові (музей і галерея КАМ). Проведені заходи загострили увагу широкого загалу до творчості В. Яроцького, ім'я якого було дещо призабуте після його смерті. Наприклад, ще й досі його живописна та графічна творчість

не проаналізована всебічно, хоча життєвий шлях відтворено у каталозі З. Вайс якнайкраще. Власне необхідністю мистецтвознавчого аналізу численних творів митця, ескізних альбомів з подорожей обґрунтовується актуальність теми даного дослідження.

Творча спадщина В. Яроцького досить розпорошена по музеях як Європи, так і Польщі зокрема. Найбільша з польських колекцій знаходиться в музеї Яна Каспровича, що на Гаренді в Закопаному, оскільки велика частина цього будинку була у свій час власністю родини Яроцьких. Митець був зятем відомого поета, чоловіком його доньки Анни, тому після смерті Я. Каспровича частина маєтку відійшла подружжю Яроцьких. Відповідно художник облаштував там майстерню, чимало відомих його творів повстали саме в цьому домі. Також за сприяння В. Яроцького у 1920-х роках був куплений по-сусідству пленерний будинок для Краківської академії мистецтв, де митець проводив зі студентами літню практику.

Багата спадщина В. Яроцького, представлена в домі Яна Каспровича, складається не лише з відомих живописних робіт, що відображають захоплення гуцульськими традиціями (літографії «Гуцулка», «Гуцул» та «Йордан I» 1912 р., картина «Гуцулка в церкві» 1930 р.), а й, передусім, краєвидами Закопаного, які демонструють пристрасть художника до дослідження кольору. Серед збережених робіт такими є портрети місцевих мешканців («Гідна старість», 1926; «Якуб Мруз», 1925), сцени із життя «Дівчина, що копає картоплю», 1935; «Юзя з кошиком картоплі», 1936), портрети членів родини («Портрет Яніни Малачинської (Каспрович)», 1917) інші твори.

Колекція також збагачена пейзажами з подорожей митця середземноморськими країнами, наприклад, пейзажі з Венеції, а також поліхромними малюнками та архітектурними етюдами, які можна побачити, зокрема, погортавши етюдні альбоми. Важливо те, що роботи В. Яроцького, зібрані в будинку на Гаренді, представляють широко панораму його творчості, починаючи з картин, за які художник удостоєний певних відзнак та були представлені у тогочасних каталогах – до більш пізніх, маловідомих творів митця 1960-х років, досить низької художньої якості.

Тут зберігається також чимало фотографій, зроблених власноруч В. Яроцьким, численних архівних документів, у тому числі тих, що підтверджують його кураторську участь у Венеційському біенале тощо. Привертають увагу меблі, серед них – орнаментований обідній стіл зі стільцями у столовій, виконаний у столярній майстерні Львова за проєктом митця, керамічні та текстильні вироби, гуцульські писанки з особистої колекції майстра.

Проте, мабуть найбільшу цінність колекції музею складають альбоми з начерками, яких понад двадцять, всі з різних подорожей. Гортаючи їх, можна побачити різного рівня рисунки митця – як легкі, швидкі начерки так і більш завершені етюди. Також митець часто послуговувався аквареллю – на сторінках альбомів багато портретних, пейзажних

чи архітектурних етюдів, замальовки оголеної природи, пошуки композиційних схем тощо. Саме ці альбоми потребують найбільш глибокого аналізу мистецтвознавцями, адже можуть відкрити нові, невідомі досі сторінки творчого шляху художника.

Тепер у музеї Яна Каспровича на постійній основі у двох кімнатах, які раніше слугували бібліотекою поета, представлена невелика галерея творів В. Яроцького. На стінах – всього близько двадцяти творів митця із понад шестидесяти, що зберігаються у музеї. Тому періодично експозиція оновлюється. Однак, попри все це, творча спадщина митця, що зберігається у музеї Яна Каспровича, і надалі залишається маловідомою та малодоступною для широкого загалу, потребує всебічного та ґрунтовного аналізу мистецтвознавців.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-74>

Карім Назет, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент Ю. В. Майстренко-Вакуленко,
науковий консультант: доцент М. Якубович)

Ісламська каліграфія в культурному просторі сучасної України

Ключові слова: ісламська каліграфія, рукописний Коран, західні татари, виставки, колекції.

Karim Nazhet, PhD student, NAFAA
(academic mentor: PhD, associate Professor Y. Maystrenko-Vakulenko;
academic consultant: PhD, associate Professor M. Yakubovych)

Islamic calligraphy in cultural space of contemporary Ukraine

Abstract: The beginning of the 20th century was marked by the development of educational and scientific activities in Ukraine aimed at studying the history of Islamic art. The vigorous flowering of science and creative activities of the Ukrainian intelligentsia were suppressed by the repressions of the Soviet authorities. Only in times of independence (at the beginning of the 21st century) did a gradual revival of Oriental science begin and interest in Eastern culture and creativity of other indigenous nations in Ukraine kinder.

Key words: Islamic calligraphy, handwritten Koran, Western Tatars, exhibitions, collections.

В процесі перших десятиліть розбудови України як незалежної держави, значну увагу було приділено дослідженню і розвитку культурної спадщини національних меншин нашої держави. У 2009 році наказом Міністерства освіти і науки України одним з пріоритетних напрямів наукових досліджень було затверджено «Ісламський чинник у сучасній Україні. Проблеми інтеграції кримськотатарського народу та інших народів Криму в український політичний і культурний простір». Відповідно до цього було проведено ряд важливих заходів, зокрема, у листопаді 2015 р. в Кримськотатарському музеї культурно-історичної спадщини відбулась виставка «Іслам. Культура. Мистецтво», на якій було презентовано давні рукописні Корани та зразки складних композицій з аятів. Також експозицію рукописів та предметів декоративно-прикладного мистецтва доповнювали документальні світлини, на яких зафіксовані вирізьблені ісламські каліграфічні написи на релігійних, меморіальних спорудах та на малих архітектурних формах, розташованих у Криму.

Окрім Кримського півострова, у період з XIV–XV ст. до початку Другої світової війни татари жили на території Великого князівства Литовського. В сучасних українських джерелах цей народ називають «західні татари». Незважаючи на швидку асиміляцію, мусульманська громада

продовжувала зберігати культурну ідентичність, зокрема, переписувала Коран та молитовники. У 2015 р. в приміщенні Острозького історико-краєзнавчого заповіднику відбулась виставка «Татари в Острозі», на якій був представлений рукописний Коран з Острога (XIX ст.) та молитовник (кін. XIX ст.), переписаний в Ювківцях.

В Національному музеї імені Богдана та Варвари Ханенків були організовані виставки, присвячені творам високої художньої якості, створеним майстрами в Західній Азії: «Мистецтво середньовічної Персії. З колекції Музею Ханенків» (2003); «Харизма Ірану. Перське мистецтво XII–XIX ст. з колекцій музеїв України» (11.2017–02.2018).

Задля сприяння міжрелігійному миру та міжкультурному спілкуванню протягом травня 2019 р. у Львові відбувся ряд вагомих заходів, присвячених ісламському мистецтву: в Науковій бібліотеці Львівського національного університету ім. І. Франка було організовано науковий семінар на тему «Мистецькі виміри каліграфії країн Сходу», на якому було обговорено основний набір каліграфічного приладдя, характерні особливості стилів ісламської каліграфії, їх застосування на предметах декоративно-ужиткового мистецтва, в оздобленні інтер'єрів й екстер'єрів; у Мистецькій галереї Гері Боумена на унікальній експозиції «Подорож до Ірану», львів'янам та гостям міста було представлено різні види сучасного мистецтва художників з Ірану, серед яких був видатний каліграф Мохаммад Мегді Разі (Mohammad Mehdi Razi).

За ініціативою представників Ісламського культурного центру ім. Мухаммада Асада, у Львові було проведено ряд лекцій з історії ісламської каліграфії провідним турецьким каліграфом Шехмус Качан (Şehmus Kaçan), також було продемонстровано каліграфічні стилі часів Османської імперії, (у Львівському музеї історії релігії, 2019; в Українській академії друкарства, 2019 та у рамках книжкового форуму, 2021).

Один з останніх заходів в Україні, присвячених ісламській каліграфії («Тканини та каліграфія мусульманського Сходу»), відбувся в музеї-заповіднику «Золочівський замок» восени 2021 р. На експозиції відвідувачам було продемонстровано примірники рукописних Коранів з колекції Ісламського культурного центру ім. Мухаммада Асада, які потрапили до мусульманської громади Львова у період трагічних подій для кримсько-татарського народу (сер. XX ст.).

У підсумку можна зазначити, що чисельні акції, присвячені вивченню та популяризації ісламської культурної спадщини, зокрема, теоретичні та практичні заняття з ісламської каліграфії від професійних майстрів, які відбулися в різних областях нашої держави напередодні війни, свідчать про значну роль, яку відіграє мистецтво ісламу в соціокультурному просторі України. Оприлюднення раніше невідомих манускриптів західних татар спонукало вітчизняних вчених до подальших досліджень їхньої рукописної спадщини.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-75>

Корнев Ярослав, студент магістратури ХДАДМ
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор,
член-кор. НАМУ Л. Д. Соколюк)

Антитоталітарна проблематика в східноєвропейському образотворчому мистецтві другої половини ХХ ст. На прикладах робіт польського майстра Здзислава Бексіньського

Ключові слова: Здзислав Бексіньський, Ганс Рудольф Гігер, Теодор Адорно, тоталітарне мистецтво, антитоталітарне мистецтво, Освен.

Yaroslav Korniev, MA Student, KSADA
(academic mentor: Doctor of Art History, Professor KSADA L. Sokolyuk)

Anti-totalitarian issues in the visual art of Eastern Europe in the second half of the 20th century (based on the work of the Polish artist Zdzisław Beksiński)

Abstract: After the Second World War, against the background of a total crisis and rethinking of universal values, there was also a reconsideration of art and its place in society and the consciousness of humanity taking place. Zdzisław Beksiński was one of the world-renowned artists whose works sharply highlighted anti-totalitarian issues in art. Hans Rudolf Giger called Beksiński's art works as "poetry after Auschwitz." In his works, Beksiński returned over and over again to the artistic representation of the horror of war as the only possible act of expression for the totalitarian consciousness and for its bearer.

Key words: Zdzislaw Beksiński, Hans Rudolf Giger, totalitarian art, anti-totalitarian art, Auschwitz.

Після Другої світової війни на тлі тотальної кризи і осмислення ролі загальнолюдських цінностей в повоєнному світі відбувається і переосмислення мистецтва і його ролі в соціумі та свідомості людства. Період, що передував цій другій глобальній війні, був багатим на ідеї, пов'язані з глобалізацією та «правом сильного», що стали співзвучними багатьом представникам європейської культури: філософам, діячам освіти, митцям, в тому числі відомим майстрам образотворчого мистецтва й навіть цілим художнім напрямом – футуризм, соцреалізм тощо. Вже у повоєнний період суспільство, фізично і ментально згвалтоване й пропущене крізь лабети таборів смерті, різко засудило тоталітарні ідеї й спробувало відмовитися від них, у тому числі на рівні мистецької абстракції.

Показовим прикладом цього ставлення є знамените висловлювання німецького філософа Теодора Адорно: «Писати вірші після Освенцима – варварство...». Це, безперечно, художній вислів, але він поставив

під сумнів легітимність тогочасного мистецтва як такого та змусив багатьох творців відмовитись від старих і присвятити себе пошуку нових форм та сенсів для мистецького самовираження.

Але чи може бути переосмислене «щось» без свідомого вибору зберегти це у довгостроковій пам'яті? І чи може мистецтво перерости «тоталітарні ідеї», не згадуючи про них щоразу? До цього чергового переламного етапу у розвитку європейського мистецтва відноситься й творчість польського митця Здзіслава Бексінського. Усесвітньо відомий художник Ганс Рудольф Гігер назвав творчість Бексінського «поезією після Освенциму», тим самим апелюючи саме до максими, висловленої Т. Адорно. І це, звісно, не випадкове твердження. У своїх роботах Бексінський знову й знову повертається до художнього відображення жаху війни як єдиного можливого акту висловлювання, характерного для тоталітарної свідомості та її носія. Хоча митець в своїх нечастих інтерв'ю підкреслював, що використовує образи війни лише як художню абстракцію без відсилок на будь-який контекст, однак його роботи вказують на тотальний «Освенцим». Недарма Бексінський в одному зі своїх інтерв'ю згадував, яке сильне враження на нього справила лекція, присвячена документальній книзі про Катинські розстріли. Квінтесенцією його почуттів стала картина, присвячена цій події, яку майстер потім вважав однією із знакових своїх робіт.

Так само символічним проявом осмислення власної творчої системи координат З. Бексінським є його свідомо відмова від назв для своїх робіт. Ще один прояв тотальності насильства, що призводить до питання, чи може мистецьке самовираження емоційного перенапруження від пережитого болю усього людства, мати окрему назву? Як продемонстрували події початку ХХІ ст., тоталітаризм і утворюване ним насильство, не відійшли у минуле. І це актуалізує проблему дослідження творчості З. Бексінського, досі маловідомого в Україні.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-76>

Котляр Євген, кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри монументального живопису ХДАДМ

Україна від Тальне до Єрусалиму: модернізація культурної та мистецької спадщини хасидизму

Ключові слова: хасидизм, синагога, візуальна пам'ять, модернізація, Тальне, Єрусалим.

Yevgen Kotlyar, PhD in Art History, Professor KSADA

From Talne to Jerusalem: modernizing the cultural and artistic heritage of Hasidism

Abstract: The general tendency to create 'a usable past' (David G. Roskies) in Hasidism is illustrated by the case of Talneh Hasidism in Jerusalem. This is a vivid experience of verbal and visual construction of the memory of the old synagogue in the Ukrainian town of Talneh, where the descendants of this movement come from.

Key words: Hasidism, synagogue, visual memory, modernization, Talneh, Jerusalem.

Тяжіння до своїх коренів у послідовників хасидських рухів, вилилося у цитування архітектурних форм минулого в сучасних релігійних спорудах. Яскравий приклад тому – тиражування образу «Сефен Сефенті» – резиденції останнього Любавичського Реббе в Нью-Йорку по всьому світові, а також використання архітектурних мотивів галицьких синагог XVI–XIX ст. (Белз, Вижниця, Жовква) у сучасних синагогах та будівлях Єрусалиму як образ візуальної пам'яті. Ми бачимо в цьому прагнення «згенерувати» через архітектуру свій родовід, а також візуалізувати кабалістичну тезу про те, що месіанський Храм поєднає в собі всі божниці світу.

У цій низці стоїть синагога послідовників тальненського хасидизму в Єрусалимі, зведена у 2014 р. Тут вперше було відтворено не елементи фасаду, а вигляд Арон Кодешу (шафи для зберігання сувоїв Тори) зі старої синагоги в українському містечку Тальне (Черкаська обл.), яка належала засновнику руху, Давиду Тверському (1808–1882), першому Тальнер-Ребе (в хасидській традиції Тольнер-Ребе). Оприлюднення світлин старої божниці, зроблених видатним українським мистецтвознавцем Данилою Щербаківським у період з 1906 по 1909 рр. (Інститут археології НАН України) та її сучасних графічних реконструкцій (Є. Котляр, А. Сімонова, 2011) несподівано відкрило прихильникам нинішнього Тальнер-Ребе в Ізраїлі, Іцхака Менахема Вайнберга їх стару культурну спадщину в Україні та пробудило бажання включити його до структури нової синагоги.

Новий Арон Кодеш модернізували: зі старого зразка взяли композицію, об'єми та елементи рослинного декору. Разом з цим був проігнорований багатий символічний бестіарій та інші мотиви декору. Також були відкинуті розписи обабіч Арон Кодешу на східній стіні на тему Божого

милосердя і кари (Левіт 26), що відображали суть тальненського хасидизму. Ця редукція спростила містичну урочистість шафи для сувоїв Тори як символу божественного порталу та нівелювала алегоричну мову декору. Вочевидь, для нового покоління ці зображення втратили сенс та актуальність, виявилися забутими.

Інший, літературний проєкт послідовників тальненського хасидизму, книга Йозефа Рубінфельда, зятя нинішнього Тальнер-Ребе «Промисел Дому Божого. Тальне» (2021) була покликана повернути історичну пам'ять громаді. Її текст і дизайн нагадував сімейний альбом із світлинами та романтичним переказом, у якому автор намагався збудувати такий горизонт, який би став «придатним минулим» (Давид Роскес) для нащадків. Ракурс оповідання виключав академічний контекст, але залучав рабиністичний дискурс, націлений на створення міфологізованого наративу та ореолу святості навколо Ребе, місця та будівлі синагоги, яка бачилася як візуалізація галахічних законів крізь призму образу Третього, Месіанського Храму.

Тут бачиться двояка спрямованість у збереженні та презентації культурної спадщини нинішніми послідовниками тальненського хасидизму, що можна вважати окремим випадком загальної тенденції. З одного боку, вони включають і міфологізують у своїй пам'яті досвід минулого, з якого забирається все зайве, а все необхідне конструюється у рамках прийнятої релігійної концепції. З іншого боку, та частина спадщини, яка включається в сучасний побут (приклад з Арон Кодешем) піддається ревізії в ідеологічних чи прагматичних рамках сучасності. Однак ми не схильні бачити в цьому протиріччя, навпаки, така стратегія дозволяє впевнено спиратися на своє «придатне минуле» і зберігати гнучкість і життєстійкість у світі, що змінюється.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-77>

Кругляк-Дріга Анна, аспірантка ХДАДМ
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор,
член-кор. НАМУ Л. Д. Соколюк)

Празький сецесіон в контексті українсько-чеських мистецьких зв'язків

Ключові слова: чеський сецесіон, український модерн, українсько-чеські зв'язки, національні особливості.

Anna Kruhliak-Driha, PhD Student, KSADA
(academic mentor: Doctor of Art History, Professor KSADA L. Sokolyuk)

Prague secession in the context of Ukrainian-Czech artistic relations

Abstract: The report analyzes the peculiarities of the development of national variants of the Art Nouveau style in the Czech Republic and Ukraine. The role of Ukrainian modernity in the process of Ukrainian-Czech relations is emphasized. A circle of Czech and Ukrainian masters associated with this problem has been identified.

Key words: Czech secession, Ukrainian modernism, Ukrainian-Czech relations, national distinctions.

На межі XIX і XX ст. Європою, на противагу домінуючим на той час історизмові та еkleктиці, активно поширювався новий стиль, що вирізнявся корінними змінами в пластичній мові і притаманними природі хвилястими лініями. В різних країнах, означаючи одне й те ж явище, він мав різні назви. В Чехії, наприклад, його називали сецесіоном, на Заході України – сецесією, на Сході – модерном.

Цей період, пов'язаний з прагненням чехів вийти зі складу Австро-Угорської імперії і створити свою незалежну державу, мав аналогії на українських землях, досить значна частина яких входила ще й до складу Російської імперії. Антиколоніальний рух серед українців набував все більшої сили, а прагнення до незалежності цих двох європейських народів супроводжувався художньо-культурним піднесенням, пов'язаним з поширенням нового стилю.

Зрозуміло, що спроможності були надто різними. З одного боку, колишня держава Карла Великого з її надзвичайно високими культурними здобутками, а з іншого – нащадки Київської Русі, яким у той період, оговтуючись від т. зв. татаро-монгольської навали, доводилося залишатись у стані безперервної війни з Султанатом і Московією і по суті бути позбавленими можливості розвивати свою художню культуру. Та й ставлення до національних культур в Австро-Угорщині було значно лояльнішим, ніж в Російській імперії, політика якої була повністю спрямована на русифікацію українців.

Чеська столиця Прага та й інші міста в даний період, коли декоративне

оздоблення фасадів й інтер'єрів будівель так яскраво змінювало архітектурний образ міст, досягла надзвичайно високих успіхів. Значні зміни простежуються і в Україні: було створено свій національний варіант загальноєвропейського стилю в архітектурі і графіці. Певною мірою цьому сприяли українсько-чеські зв'язки в мистецтві. Так, у Харкові працювала декоративно-ремісничка майстерня чеха Ладіслава Тракала. У видатного чеського вітражиста і графіка Макса Швабінського навчався українець Василь Касіян. У Празі здобував професійну освіту наш Федір Манайло. Подальше вивчення цих зв'язків і стане предметом наших досліджень.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-78>

Лагутенко Ольга, доктор мистецтвознавства,
професор кафедри ТІМ НАОМА

Софія Бодуен де Куртене – послідовниця Михайла Бойчука

Ключові слова: неовізантинізм, неопримітивізм, мистецтво вітражу.

Olga Lagutenko, Doctor of Art History, Professor NAFAA

Sophia Baudouin de Courtenait is a follower of Mykhail Boychuk

Abstract: The report presents an analysis of the creative path of Zofia Baudouin de Courtenay from the time of her studies to her late period. The role of family and different art schools is emphasized. The influence of Mykhailo Boychuk's ideas and creativity on the conscious choice of Zofia Baudouin de Courtenay's artistic positions and the style of her paintings is considered.

Key words: Neo-Byzantinism, neo-primitivism, stained glass art.

Творчості Михала Бойчука та його послідовників приділено значну увагу науковців від часу набуття незалежності України та особливо за останні десятиліття. Виставки, каталоги доволі аргументовано представили таке мистецьке явище, що отримало назву бойчукізм. Але специфіка виставкових проєктів полягає в тому, що експонуються переважно станкові твори живопису та графіки, рідкісні документальні фотографії, що зберігаються у державних музеях, зрідка – у приватних колекціях. Такий підхід призводить до того, що творчість тих послідовників, що працювали за межами України, не потрапляє до єдиного поля у виставковому просторі, а відтак – в усвідомленні цілісного художнього явища або течії бойчукізму.

Софія Бодуен де Куртене познайомилася з ідеями та творчістю Михайла Бойчука в Парижі 1909–1910 рр. Вона до цієї зустрічі вже пройшла доволі насичений шлях навчання і знайомства з музейними колекціями, виставками, творчістю сучасників, тобто її захоплення не було «першим досвідом», як то стало для студентів у майстерні Бойчука в Українській академії мистецтв. Можливості, подаровані художниці від її народження у родині відомого вченого, професора, значно відрізняли її від інших послідовників Михайла Бойчука. Але вплив цього майстра яскраво проявив себе у різні періоди творчості Софії Бодуен де Куртене – у Франції, Росії, Польщі.

Софія народилася у місті Дерпт, нині Тарту, була донькою відомого мовознавця, славіста Яна Нечислова Ігнація Бодунен де Куртене, який жив і працював у Польщі, Естонії, Росії, довгий час перебував у Петербурзі (1900–1918), був професором університетів Казані, Тарту, Кракова, Петербургу, Варшави. Мати майбутньої художниці – Ромуальда Ромуальдівна Бодуен де Куртене, була польською

письменницею, а народилася вона в Україні, на Київщині, мала дівоче ім'я Янина Багницька. У Петербурзі Ян Бодуен де Куртене мав спілкування з членами Українського клубу, а у 1913 р. за брошуру «Национальный и территориальный признак в автономии» підпав під репресії влади.

Софія отримала ґрунтовну художню освіту, навчалась у Петербурзі в приватній художній школі-студії Яна Цюнглінського (1905–1906), далі вирушила до Мюнхена, де відвідувала студію Шимона Холлоші (1906–1908), продовжила мистецьке навчання у Парижі в Академії Рансон (1908–1909). В Академії Рансон викладали Моріс Дені, Поль Серюзьє, Пьер Боннар та Фелікс Воллатон.

До паризької академії Софія Бодуен де Куртене відправилася разом з подругою, з якою навчалася у мюнхенській студії Холлоші – Софією Налепинською. Разом вони познайомилися з Михайлом Бойчуком та були захоплені його ідеями нового бачення місії художника і мистецтва загалом. У групі візантиністів Софія Бодуен де Куртене брала участь у виставці в Салоні Незалежних. Після двох років спільної творчості у Парижі, 1910 року повертається до Петербургу, де вона бере участь у виставках об'єднання «Спілка молоді». У 1918 році Софія разом з батьками виїхала до Польщі.

Після отримання великого мистецького досвіду, практичного і візуального, Софія Бодуен де Куртене повертається до захоплення неовізантинізмом. Її станкова композиція «Біля джерела» 1918 р. виконана в техніці темпер на полотні, за сюжетом відсилає до біблійної притчі, а за стилістикою нагадує візантійську книжкову мініатюру. Робота «Біля криниці. Рибний ринок» з колекції Варшавського художнього музею, датована 1920-ми роками, перегукується з творами інших послідовників М Бойчука через пластичну мову неопримітивізму.

Захоплення мистецтвом середньовіччя та проторенесансу яскраво позначилося на монументальних роботах художниці, які вона створювала впродовж життя у Польщі. Особливо помітні впливи готики у її мистецтві вітражу. Вітраж пресбітерію костюлу Троїцького собору в місті Олив (1947), костюлу Св. Якова у Гданську (1948), костюлу Св. Антонія в Ченстохові (1957) – в них лаконізм ліній абрисів наповнений звучними площинами чистого кольору. Поєднанням середньовічної традиції і мистецтва ар-деко відзначаються вітражі костюлу Воздвиження Чесного Хреста в Ченстохові (1949–1956), загальна площа яких складає близько 70 квадратних метрів. У зображеннях Пресвятої Трійці, Милосердного Христа, святих, Страстей Христових орнаментоване тло з геометризованих форм, стилізовані написи привносять подих сучасності, наближують святі образи до плінного життя.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-79>

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

Портрет кардинала Красицького: до питання атрибуції

Ключові слова: репрезентативний портрет, архієпископ Гнезно, Красицький, Лубенський, атрибуція.

Anna Lehedza, Deputy Director for Scientific and Research Activity, Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery

Portrait of Cardinal Krasicki: to the attribution issue

Abstract: The thesis of the report substantiates the attribution of the “Portrait of Cardinal Krasicki” painting by an unknown artist of the 18th century (Inv. No. Ж-4304) from the collection of Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery as “Portrait of Archbishop Lubenski”. It has been proven that the false title of the work was prompted by the close cooperation of the people portrayed as well as their identical titles and awards. Furthermore, Krasicki received the post of secretary of Lubenski, and 36 years later he himself became an archbishop. A comparative analysis of the three famous portraits of Lubenski showed the similarity in the compositional structure of the given works and also the difference in the painting style and psychological characteristics of the depicted men. Special attention is paid to the need for further research into the authorship of the portrait of Archbishop Lubenski.

Key words: representative portrait, Archbishop of Gniezno, Krasicki, Lubenski, attribution.

Репрезентативні портрети користувались неабияким попитом серед священнослужителів, особливо сану єпископів і архієпископів, доповнюючи інтер'єри костелів і монастирів дієцезій, що перебували під їх керівництвом, а також титулярних земель.

Картина авторства невідомого художника XVIII ст. за інв. № Ж-4304 поповнила збірку Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького 1969 року як портрет кардинала Красицького (полотно, олія, 86×73,5 см). Ігнацій Блажей Францішек Красицький (1735, м. Дубецьк, Польща – 1801, Берлін, Німеччина) – представник збіднілого роду герба Роголя, титулярний єпископ Верінополіса, єпископ Вармії (1766), архієпископ Гнезно, примає Королівства Польського і Великого князівства Литовського (1795–1801); один із визначних представників польського Просвітництва, «князь польських поетів»; кавалер багатьох орденів, першим із яких став Орден Білого Орла (1774). Вірогідно, саме його зображення разом із червоною моцетною і пілеолусом, які, окрім Папи, кардиналів і абатів, мають право носити каноніки, зумовили хибну атрибуцію твору.

Пошук інших портретів І. Красицького переконливо засвідчив, що на галерейній роботі зображений не він, а Владислав Олександр

Лубенський (1703, с. Івановиці Великопольського воєводства – 1767, Варшава) – представник заможного роду герба Помян, архієпископ Львова (1757–1758), архієпископ Гнезно, примас Королівства Польського і Великого князівства Литовського (1759–1767), інтеррекс після смерті Августа III 5 жовтня 1763 року до коронації Станіслава Августа Понятовського, яку здійснив 25 листопада 1764 року; кавалер Ордена Білого Орла (1758).

Сан архієпископа Гнезно з 1519 до 1818 року доповнював титул примаса Королівства Польського і Великого князівства Литовського, що мав верховенство над іншими архієпископами та єпископами і дозволяв із 1572 року виконувати обов'язки короля в період безкоролів'я, коронувати і ховати монархів. Хибну атрибуцію галерейної картини спонукали тісна співпраця та ідентичність титулів і відзнак портретованих: 1763 року І. Красицький отримав посаду секретаря В. Лубенського, а через 36 років став архієпископом.

У збірці Королівського замку у Варшаві представлений портрет В. Лубенського, написаний 1760 року Марчелло Баччареллі (1731–1818), італійським малярем, який з 1766 року постійно працював у Королівстві Польському та отримав титул «першого придворного художника». Зіставляючи варшавський і львівський портрети, можемо відзначити несхожість живописної манери і психологічних характеристик зображених осіб. Так на відміну від фактурного виразного мазка М. Баччареллі з тонким нюансуванням теплих і холодних тонів, роботі зі львівської збірки притаманне гладке імперсональне тонально одноманітне письмо. Твір італійського маляра позначено повнотою психологічного виразу, тоді як для галерейного зображення характерне поверхневе відтворення індивідуальних зовнішніх рис. Звертає увагу формат варшавського полотна, що, правдоподібно, було обрізане з країв. Останнє доводить порівняння зі львівською картиною, де видніється фрагмент столу, спинка крісла, завіса за ним.

За анатомічним моделювання постаті та композицією галерейній роботі цілковито відповідає третій варіант зображення В. Лубенського, місцезнаходження якого наразі не відомо, а атрибуція пензлю М. Баччареллі викликає сумніви. На відміну від згаданих творів, у портреті недбало, на китиці завіси, дописано герб Помян.

Наведене дозволяє встановити особу портретованого, проте інформація щодо авторства портрета архієпископа Владислава Лубенського потребує подальших досліджень.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-80>

Лубинський Руслан, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент Т. Р. Тимченко)

Експертиза твору «Коронування терновим вінцем» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького. Попередні висновки

Ключові слова: експертиза живопису, атрибуція, техніко-технологічна експертиза.

Ruslan Lubynskiy, PhD Student, NAFAA
(academic mentor: PhD, Associate Professor T. Tymchenko)

Examination of the work “Crowning with a Crown of Thorns” from the collection of the Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery. Preliminary conclusions

Abstract: The report presents the preliminary conclusions of a complex study of the work “Crowning with a Crown of Thorns” (German school of the 15th century) from the collection of the Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery, accomplished in 2021.

Key words: examination of painting, attribution, technical and technological examination.

Автором статті за участю наукових співробітників реставраційного Відділу Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького 9–11 лютого 2021 року було проведено комплексну експертизу «Коронування терновим вінцем» (інв. № Ж507-б). Рентгенівські знімки фрагментів були виконані зав. реставраційної майстерні ЛНГМ І. Дмитрук-Сорохтей, після проявки відскановані та скомпоновані автором; макрофотозйомка живопису здійснена автором; інфрачервона рефлектограма – зав. сектором науково-реставраційних досліджень Національного Музею у Львові М. Друль; мікрохімічні дослідження – молодшим науковим співробітником ЛНГМ О. Волчак.

«Коронування терновим вінцем» (інв. № Ж507-б) є твором олійного живопису на дерев'яній основі. Фактичний розмір – 75×73 см. Основа паркетована (суцільна решітка). Весь живописний шар містить глибокий і рясний сігчастий кракелюр ґрунтового походження. Загальний стан збереженості оригінального живописного шару ми визначимо як не зовсім задовільний, хоча на сьогодні він стабілізований.

Рентгенограма виявила сліди життєдіяльності комах у дерев'яній основі. Найбільш уражена нижня частина. У фарбовому шарі,

за координатами $x 37$; $y -25$ (обличчя Ісуса), $x 39$; $y -8$ та $x 36$; $y -7$ (дві фігури позаду) спостерігаються композиційні зміни у положенні голів та облич, здійснені шляхом перекриття фарбою поверх нижнього шару. На нашу думку, ці зміни композиції є авторськими. Також добре видно граф'ю по контуру німба Христа. Характер розподілу свинцевого білила свідчить про застосування «фламандської манери» у системі живопису – на ділянках інкарнату рентгенівська щільність є мінімальною (позначені лише опуклі частини обличчя та контури), це ж стосується і більшості інших деталей, тоді як у передачі світлих частин одягу вона сягає максимуму (виглядають як найсвітліші ділянки). Також зйомка показала значні дрібні й великі втрати фарбового шару по всій поверхні, особливо помітні на білильних ділянках (нині вони відреставровані). У нижній частині по горизонталі проглядає дрібнозернисте полотно, вочевидь, це паволока.

У відбитих інфрачервоних променях підготовчий рисунок проглядається по контурах усіх фігур та предметів, подекуди є уточнюючі лінії, штриховка для позначення об'єму; ретельно намічені деталі інтер'єру у перспективному скороченні. Це свідчить про відносно вільний характер праці художника, пошуки кращого рішення безпосередньо на поверхні ґрунту.

Дрібний кракелюр та нашарування (ймовірно, пізнього) лаку ускладнюють дослідження оригінальної фактури живопису при оптичному збільшенні. На макрознімку за координатами $x 37$, $y -19$ можна спостерігати декоративний елемент німбу Ісуса, подібний тому, який можна спостерігати на рентгенограмі твору «Несіння хреста» (інв. № Ж-751) з цього ж зібрання.

Для мікрохімічного дослідження було відібрано проби з двох ділянок твору: з ділянки білого кольору – проба № 1 та з ділянки червоного кольору – проба № 2. В складі проби № 1 виявлено свинцеві білила. Також на поверхні проби було виявлено білковомісний шар, ймовірно, реставраційного укріпленням тваринним клеєм. В складі проби № 2 було ідентифіковано червоний пігмент – кіновар. Було визначено, що в'язивом ґрунту і фарб досліджуваного твору є олія.

Враховуючи вищезазначене, ми схильні вважати, що «Коронування терновим вінцем» є оригінальним твором та правомірно датується XV століттям. Атрибуція твору до кола Мартіна Шонгауера, на нашу думку, потребує ретельної перевірки в межах подальших досліджень.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-81>

Лю Мінсюань, аспірант ХДАДМ
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
професор ХДАДМ Є. О. Котляр)

Структурний принцип композиції міського пейзажу: теоретичний дискурс китайських мистецтвознавців

Ключові слова: китайській живопис, міський пейзаж, композиція.

Liu Mingxuan, PhD Student, KSADA
(academic mentor: PhD, Professor KSADA Y. Kotlyar)

The structural principle of urban landscape composition: theoretical discourse of Chinese art historians

Abstract: The issue of composition in the urban landscape genre is explored in the context of the transposition of the formal genre canons to the contemporary art works of Chinese artists. Researchers examine this phenomenon in the categories of a structural principle based on the concept of “compositional layout” of a painting.

Key words: Chinese painting, urban landscape, composition.

Питання композиції в жанрі міського пейзажу досліджується в контексті транспонування формальних канонів жанру в сучасну творчість китайських митців. Дослідники розглядають це явище в категоріях структурного принципу, що базується на концепції «макету композиції» картини.

У дослідженнях сучасного образотворчого мистецтва Китаю проблемі композиції приділено помітну увагу, що обумовлює її концептуальний рівень аналізу. Систематичне звернення китайських митців до традиційної художньої спадщини додатково актуалізує фаховий інтерес до компаративних напрямів, в рамках яких дослідники прагнуть інтегрувати західний мистецький досвід. Для жанру міського пейзажу визначення та характеристика поняття «композиція» має низку особливостей, які впливають із еволюції китайських мистецьких форм двох традиційних жанрів живопису: «шан-шуй» («гори-води») та «хуа-няо» («птахи-квіти»). Використання сучасними митцями зображальних схем цих жанрів у межах сучасного міського пейзажу розглядалося як в Китаї, так і за кордоном. Поєднання цього досвіду із західною мистецькою практикою у пошуках нових художніх змістів стало підґрунтям дослідження структурного композиційного бачення в сучасному китайському живописі та мистецтвознавстві.

Структурний принцип ґрунтується на базових художньо-просторових засадах живопису, що актуалізує проблему пропорції та масштабу елементів в картини. Цей принцип викликає чимало дискусій, зокрема серед

дослідників пост-традиційних напрямів живопису Китаю. Наприклад, Хе Куї (何奎) вважає композицію як основу унормування структури картини, яка передає думки художника, формує естетичну програму твору, генерує образно-емоційні відгуки глядача та відображає «потенціал» візуального тексту, що не тільки демонструє наочні форми, але й дає простір для їхніх інтерпретацій.

Саме у межах структурного підходу митці прагнуть визначати певні норми формальної краси, ґрунтуючись на усталених ефектах сприйняття образності живопису. Так, в композиційному аналізі китайські вчені використовують поняття «макет» та «макетування», які в західному глосарію мають суте дизайнерське спрямування. Китайські науковці розглядають «макет композиції» як чи не головний прояв структурного підходу. Так, Мей Айсян (梅爱乡) пропонує дотримуватися формальних правил в композиції, трактуючи її як процес, у якому митець поєднує образну тематику та центральну ідею, щоб раціонально організувати окремі візуальні об'єкти в цілісну картину. Цей приклад засвідчує специфіку сприйняття структури художнього твору, як композиційної моделі.

Структурний підхід балансує між емотивністю та технікою живопису. Ван Чуань (王川) розділяє власне композицію («рамка», «макет» живопису) та форму об'єктів, яку він відносить до елементів емоційно-зображувального поля. Іншими словами, «макет» – це структурний рівень узагальнення центральної ідеї твору; натомість формальна пластичність породжує образні моделі та утворює ефекти і враження, що створює внутрішню комунікацію в картині. Образність у живописі є об'єктом авторської та глядацької інтерпретації, тому структурний підхід унебезпечує митця від абстрагування, дозволяє йому через композиційний порядок контролювати межі власного художнього узагальнення.

Всі ці параметри спостерігаємо в галузі сучасного міського пейзажу, який використовує «макет» традиційного підходу у якості структурного принципу в безлічі інтерпретацій. Через композицію, пропорції та масштаби цей принцип врегулює композицію на рівні просторової схеми, яка виступає художнім тлом зображення. Ідея твору є структурно організованою за допомогою побудови пропорційного співвідношення. Елементи зображальної структури твору співмасштабні та організовані у спільне художнє ціле.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-82>

Марков Дмитро, аспірант Інституту сходознавства ім. А. Кримського (науковий керівник: доктор історичних наук І. В. Отощенко)

Гімалайська зброя у колекції Музею-арсеналу Львівського історичного музею

Ключові слова: меч кора, гімалайська зброя, Непал, Тибет, буддійське мистецтво, Львівський історичний музей, Стефан Стасяк.

Dmytro Markov, PhD student
at the Institute of Oriental Studies named after A. Krymskyi
(academic mentor: Doctor of Historical Sciences I. Otoshchenko)

Himalayan weapons in the collection of the Arsenal museum of the Lviv Historical Museum

Abstract: The collection of the Lviv Historical Museum contains weapons tentatively attributed as a pair of Himalayan blades of the 18th century and a sword from Nepal (Kora, Inventory No. 018110), tentatively dated to the middle of the 18th century. The issues of attribution and provenance of these items are discussed.

Key words: bark sword, Himalayan weapon, Nepal, Tibet, Buddhist art, Lviv Historical Museum, Stefan Stasiak.

У Музеї-Арсеналі, що є відділення ЛІМ зберігається найрізноманітніша зброя з понад 30 країн різних епох. Серед них чільне місце займає зброя східна: у колекції присутні експонати з країн від Близького Сходу до Далекого Сходу. Це також і експонати з Південно-Східної Азії та з Азії Південної: у експозиції можна побачити знаменитий кинджал крис, балійські ритуальні ножі, та низку видів мечів, шабелів і кинджалів епохи Великих Моголів з Індії тощо.

Унікальною у східному сегменті колекції ЛІМ є група експонатів з гімалайських країн. Вона представляє Тибет і Непал. Необхідно зазначити що час та історія формування колекції, як і самі об'єкти лишаються в українській науці малодослідженими.

Як тибетську зброю, у ЛІМ атрибутовано пару подібних (одного типу) ножів із вигнутою формою клинка. Вони мають інвентарний номер 017942/1 та 017942/2, а в інвентарній книзі ЛІМ (11.01.1979–9.10.1979, від номера 1 по номер 396) ножі мають номери 3-18 і 3-19. Визначені експонати були і описані Пельчик Б. Р. Дослідниця припускає, що вони були виготовлені у Тибеті (?) у XVIII ст. З інвентарної книги стає зрозумілою історія цих предметів до їхнього потрапляння до ЛІМ. Відомо, що пара гімалайських клинків належали львівському художнику епохи модерну (сецесії) Т. Рибковському (1848–1926), який був відомий своїми малюнками Львова та серією робіт, присвяченою гуцулам. 1918 р. Т. Рибковський продав ножі Музею Яна III, де вони перебували до 1940 р., а потім вже стали частиною колекції ЛІМ.

Як саме тибетська (?) зброя потрапила до художника, поки що не вдалося встановити.

Ножі, як вже зазначалося, датовано XVIII ст. Однак за загальною стилістикою видається складною їхня атрибуція. Існують сумніви щодо походження зброї: вони мало подібні (якщо взагалі подібні) до інших гімалайських клинків. Форма клинка і фактура металу радше відсилає до Південно-Східної Азії (Бірма, Таїланд або Індонезія). Таке припущення також підтвердив своїми коментарями провідний дослідник гімалайської зброї з Музею Метрополітен (Нью Йорк) Дональд Ла Рокка (приватна комунікація, червень 2022).

Одним із гімалайських експонатів у колекції ЛІМ є меч з Непалу, відомий як *кора* (Інв. № 018110). Він датований сер. XVIII ст. і згідно з інвентарною книгою ЛІМ потрапив до колекції 1940 р. (до того зберігався як депозит у Музеї Яна III). У інвентарній книзі експонатів ЛІМ фондової групи «Зброя» (397-907) меч *кора* має номер 3-403 (9.10.1979–19.11.1980, фонд NP-2591, опис 3), опис О. І. Перелгіної (9.10.1979 р.). Нажаль, історія меча до цього моменту поки не з'ясована, однак цей факт відправляє нас до міжвоєнного часу, коли Львів належав Польщі. Можна припустити, що поява такого експонату пов'язана із діяльністю у місті важливого сходознавчого осередку. Так, у Львові працювала ціла плеяда видатних сходознавців, зокрема індолог С. Стасяк. Тому меч міг бути привезений ним з його поїздки до Індії у 1930-х рр., а зрештою потім і потрапити до Музею Яна III як депозитарій 1940 р. а опісля – і до ЛІМ. Обставини передачі меча як депозита точно також не відомі, але скоріше за все було пов'язано із приходом до Львова радянської влади у 1939 р.

Датування меча сер. XVIII ст. після проведених досліджень є також дискусійним меч може бути і дещо пізнішого часу. Аналогії із *корами* в інших зібраннях і колекціях та стилістика виконання, дозволяють припустити, що меч треба віднести до XIX ст., можливо до 2 пол. XIX ст. Виконано його у стилістиці т. зв. «індо-перського меча *кора*». Про це свідчить іконографія, стиль, текстура металу, а також не типове для *кор* руків'я (ефес). Ефес меча справді перського або індо-могольського стилю, в той час як *кори* майже всіх основних типів мали круглі гарди (біля клинка і біля навершя). Отже віднести меч до періоду зародження сучасної єдиної держави Непал у 1750–1760 рр. (епоха «гуркських воєн», коли князь Прітхві Нараян Шах об'єднав гімалайські князівства в єдине королівство), як ми раніше припускали, зараз здається некоректним.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-83>

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

Гераклів вузол в ювелірному мистецтві Птоlemeїв як синтез східної і західної ідеологій

Ключові слова: александрійські майстри, апотропей, вузол Геракла, вузол Ісиду, елліністичний період, Стародавній Єгипет, ювелірні прикраси.

Valeriia Mota, BA Student, NAFAA
(academic mentor: PhD, Associate Professor Maryna Rusiaieva)

Herakles knot in the Ptolemaic jewelry as a synthesis of Eastern and Western ideologies

Abstract: The Herakles knot is one of the well-researched topics of syncretic art in the literature of Western Europe. Its iconography is connected with the sacred works of art of Ancient Egypt and can be considered the knot or girdle of Isis (*tjt*). The appearance of this motif in the Hellenistic period begins from the Nile Valley civilization.

Key words: Alexandria masters, apotropaeus, Heracles knot, Isis knot, Hellenistic period, Ancient Egypt, jewelry.

Проблематика походження вузла Геракла є однією з добре досліджених тем синкретичного мистецтва в західноєвропейській літературі. Назва декоративного мотиву дотична до першого подвигу міфічного героя. Зав'язана шкура немейського лева під підборіддям Геракла отримала однойменну назву «вузол Геракла». Натомість іконографія зображення у сакральних творах мистецтва Стародавнього Єгипту пояса з вузлом особливо точно повторює вигляд античного еквівалента. Видатний англійський археолог ХХ ст. Р. Хігінс не заперечує можливість походження гераклового вузла з територій долини Нілу і підкреслює у свою чергу, що для греків вузол став і амулетом, і декоративним елементом. Пізніше видатний німецький науковець М. Пфроммер присвятив елліністичним ювелірним прикрасам з вузлом Геракла велику частину своєї знаменитої монографії “*Untersuchungen zur Chronologie früh- und hochhellenistischen Goldschmucks*” (1990), продовживши і пізніше дослідження на цю тему. Загалом археологів та істориків мистецтва цікавлять питання походження і символіки гераклового вузла, його апотропеїчних функцій, стилістики та техніки виготовлення ювелірних виробів з цією прикрасою. Проте, до сьогодні не існує узагальненого дослідження, а отже, тему не вичерпано для проведення дискусії.

Стародавній Єгипет знаходився під грецьким пануванням протягом трьох століть (332–30 до н. е.). Правління династії Птоlemeїв беззаперечно є частиною елліністичного світу і синтезуванням західної і східної культурних парадигм. Така тенденція характерна для елліністичного періоду і опосередковано властива для римських виробів. Серед творів

мистецтва зазначеного періоду варто виокремити ювелірні прикраси з композиційним елементом гераклового вузла, виготовлених александрійськими майстрами.

Усталено вважається, що гераклів вузол має еллінські конотації. Проте, його аналогом за формами можна вважати більш ранній символ – вузол або пояс Ісіді (*tjt*), що стилізовано відображає щільно зав'язаний шматок тканини. Матеріалами для виготовлення греко-римських ювелірних виробів здебільшого обирали гармонійні поєднання з жовтих металів і гранату, у той час як в класичному давньоєгипетському мистецтві захисний амулет виготовляли із єгипетського фаянсу, скла, яшми тощо. Червоний колір стосується можливої протекції зі сторони богині-трікстера Ісіді, і за доби еллінізму він був доміантним для оздоблення золотих еллінських прикрас. У 156 главі Книги Мертвих амулет з яшми є кров'ю дружини Осіріса. В античному світі ювелірні прикраси виконували найперше утилітарну й апотропейну функції.

Серед збережених ювелірних виробів гераклів вузол є важливою деталлю у діадемах, браслетах, у намисті і каблучках. Виготовлені в єгипетських майстернях Александрії із використанням технік філіграні і зерні, прикраси доповнювались пальметами, листям аканта, розетками, пелюстками, фігуративними зображеннями. Необхідно зазначити, що вироби могли інкрустуватись напівкоштовним камінням або залишались монохромними.

Таким чином, виникнення гераклового вузла в елліністичну добу набуває ширшого семантичного значення і дебютує із давньоєгипетських символів. Вироблення індивідуальної техніки і залучення спеціальних матеріалів дозволило еллінам інтегрувати дві діаметрально протилежні культури, зокрема в ювелірному мистецтві.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-84>

Пандирева Єлизавета, аспірантка ХДАДМ,
викладач кафедри «Візуальні практики» ХДАДМ
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства,
професор ХДАДМ Т. Павлова)

Літерні елементи як невід’ємні складові конструкції літери у рукотворному графічному написі

Ключові слова: графічний напис, літерні елементи.

Yelyzavieta Pandryieva, PhD student, lecture KSADA (
academic mentor: Head of the Visual Practices Department,
Professor, Doctor of Art History Tetyana Pavlova)

Letter elements as integral components of the structures of letters in handmade graphic inscriptions

Abstract: The author of the report proposes to consider the process of interrelationship of letter elements in the morphological system of handmade graphic inscriptions using the examples of graffiti, calligraphy and hand-drawn fonts.
Key words: graphic inscription, letter elements.

Морфологічна система рукотворного графічного напису складається з певних складових елементів літер. Вони мають різні літерні ознаки. У малюнку літер майже завжди можна знайти вертикальні, горизонтальні, похилі штрихи, дуги, кола та інші елементи. Їх комбінація створює форму літери (її конструкцію), тому будь-який малюнок літери можна умовно віднести до тієї або іншої форми.

Залежно від натиску і напрямку руху пензля, валика, аерозольного балончика чи іншого інструменту літерні елементи розмежовують на тонкі або широкі. В усталеній формі літер розрізняються штрихи, дуги і кола, які, з’єднуючись між собою, займають певне положення і виконують різні функції. Відповідно до положення, яке займають літерні елементи в просторі, можна виділити: вертикальні, горизонтальні, похилі і прямі штрихи. Вони поділяються за функціями: основні і другорядні, а також на сполучні та додаткові.

Основними називають ті штрихи, завдяки яким виявляється морфологічна будова літери, її конструкція. Залежно від характеру літери основні штрихи можуть бути вертикальними, горизонтальними, похилими або округлими. У більшості випадків – це вертикальні широкі, а горизонтальні – пишуться чи малюються, зазвичай, тонко, якщо це не суперечить особливостям всього шрифту. Наприклад, сюди можна віднести каліграфіті та рисований шрифт, проте в стилі графіті йде деформація графеми літери, тому вертикальні, похилі і горизонтальні штрихи можуть мати зовсім різну варіацію в товщинах.

Наприклад, про велику літеру «А», можна сказати, що її форма прагне до трикутника. Різне додаткове «оздоблення цієї форми» (напливи, плями, декоративні оздоблюючі елементи тощо) змінює зовнішній характер, але залишає незмінним принцип її зображення, який і забезпечує впізнавання. Щодо рядкових літер «а», то їх форма вже тяжіє до кола чи прямокутника, але це вже залежить від авторської інтерпретації самого автора напису.

Існує безліч різних малюнків літер, де основні штрихи мають іншу форму. В даному випадку ми говоримо лише про форму штриха, не звертаючи уваги на можливість декорування цієї форми різними фактурами або кольором. Слід зазначити, що фактурне рішення штрихів літер здатне привнести певні оптичні ілюзії, завдяки чому фізично рівний штрих може оптично здаватися спотвореним.

Коли фахівець створює рукотворний графічний напис, він повинен керуватися певними правилами для того щоб створити максимально чисто і виразно. По-перше, потрібно вилучити з нього все зайве, а по-друге посилити відповідність літер між собою, додати виразності та ритму. Оскільки, літери займають певні місця в написі, тому є можливість заримувати їх різними способами. Способи римування літерних елементів:

- римування позиції: початок – кінець, верх – низ тощо;
- запозичення однією літерою деталей іншої;
- доведення схожих елементів до повного збігу;
- суцільне переплетення літерних елементів або пропущені місця у деяких елементів, що змушують глядача подумки домалювати пропущене;
- інтервали між літерами або їх відсутність, наявність лігатури;
- гра з масштабами, та пропорціями;
- вибір кольору або певна тональність.

Змінюючи пропорції літер, художник може надавати шрифту різноманітну ритмічну спрямованість – відчуття умовного руху, внутрішньої динаміки, яке викликане чергуванням повторюваних елементів літер.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-85>

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

Скульптура Тріскорнія у маєтку А. Міклашевського. Італійське мистецтво в українській садибі XIX ст.

Ключові слова: А. Міклашевський, П. Тріскорнія, скульптура, меморіальна скульптура, культурна спадщина.

Hanna Reshetnova, PhD, Head of the Educational Composition Laboratory of the Department of Painting and Composition, NAFAA

Triscornia sculpture in Andriy Miklashevski's manor: Italian art in the Ukrainian estate of the 19th century

Abstract: The report is dedicated to the study of archival documents of the 19th century. According to the data collected, it was found out that Andriy Miklashevsky, the founder of the porcelain manufactory in Volokytyn, was a proponent of European art. He commissioned one of the memorable marble sculptures (for the tombstone of Mykhailo Miklashevsky) to the Italian sculptor P. (?) Triscornia. Thanks to the descriptions, the pedestal of the sculpture was found. It was kept in the village of Kocherhy. The search for the other part continues.

Key words: A. Miklashevsky, P. Triscornia, sculpture, memorial sculpture, cultural heritage.

Події в Україні 2022 року демонструють, як швидко може змінитися пейзаж місцевості. В один момент ми можемо не побачити ті пам'ятки архітектури та скульптури, які, здавалося б, були до нас століттями й будуть після. Саме тому, вагомим внеском мистецтвознавців є фіксація та опис культурного надбання нації.

Завдяки архівним записам, сьогодні ми можемо відтворити життя та побут в українській садибі XIX ст. На прикладі маєтку А. Міклашевського, в котрий раз пересвідчуємося у впливі європейської культури на смаки українців.

Як відомо, А. Міклашевський був засновником порцелянової мануфактури у с. Волокитине; створити та підняти її до належного рівня допомогли французькі майстри. Сам Андрій Михайлович був проєвропейською людиною. У своїх спогадах він описує враження від італійського мистецтва, яке споглядав у Венеції, Неаполі, Римі. Нам відомі інтер'єри садиби А. Міклашевського та закладеної ним церкви. Проте, відкрилася нова інформація про ще одну пам'ятку мистецтва, яка була придбана родиною. Мова йде про монументальну скульптуру, за яку А. Міклашевський «більш за все клопотав» і зазначав, що доставили її в абсолютній цілісності, придбана ж вона від «найкращого італійського у Петербурзі скульптора

Trescorni» та навіть «для самого слабкого знавця скульптури продемонструє відбиток Італії». З відгуку А. Міклашевського про даний твір читаємо, що «багато є монументів, які перевершують пишністю, але мало, вельми мало зображають таку сумну втрату, в такому зворушливому й благородному вигляді». Це був фактично надгробок, який, завдяки опису замовника, ми сьогодні можемо уявити, або навіть віднайти. «На доволі широкому й пропорціональному п'єдесталі з різнокольорового мармуру, якому за основу внизу слугують різноманітні карнизи, знаходиться статуя з найкращого каррарського білого мармуру, що зображує чарівну діву, яка занурена в горе й обіймає урну на якій золотими словами зазначено рік і число коли [ми втратили] незабутнього батька. На п'єдесталі знаходиться напис золот[...] слів».

У документації, пов'язаній з пам'ятником, згадуються с. Щербинівка та церква у с. Кочерги. Саме в Миколаївській церкві с. Кочерги, завдяки фотографіям О. Мірошніченко, ми побачили постамент, на одній зі сторін якого золотими літерами значився напис: «Михаиль Петрович Миклашевській». Таким чином, віднайдено частину постаменту роботи італійського скульптора. Щодо верхньої частини, то інформація про її збереження та місцезнаходження поки відсутня. Натомість у музеї-заповіднику «Царицино» є твір, який значиться як робота невідомого автора, виконана з композиції італійця Паоло Андреа Тріскорнія (1757–1833). Припускаємо, що надгробок, який замовив А. Міклашевський, мав ідентичний вигляд.

Таким чином, завдяки архівним документам XIX ст. та фотографіям історичних пам'яток небайдужих сучасників, ми віднашли інформацію про монументальний твір італійського майстра П. (?) Тріскорнія, який знаходився на території сучасної України та увіковічував пам'ять про одного з представників відомого роду Міклашевських.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-86>

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

Джессі Ньюбері та Ен Макбет як представники «Стилю Глазго»

Ключові слова: Школа мистецтв Глазго, дизайн, «четвірка Глазго», вишивка, «Дівчата Глазго», Джессі Ньюбері, Ен Макбет.

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

Jessie Newbery and Ann Macbeth as representatives of Glasgow Style

Abstract: From the early 1890s to 1914, the Glasgow style evolved, embodying a new kind of modern aesthetic. The purpose of this report is to recall forgotten names of two artists from “Glasgow Girls”: Jessie Newbery and Ann Macbeth. Their work had a significant influence on 20th century embroidery.

Key words: design, Glasgow School of Art, “The Glasgow Four”, embroidery, “Glasgow Girls”, Jessie Newbery, Ann Macbeth.

Наприкінці 1800-х років Глазго було місцем величезних змін та інновацій, процвітаючим індустріальним мегаполісом. Стиль дизайну, який розвивався у місцевій Школі мистецтв, сприяв розгортанню його промислових процесів, комерційному успіху та був відомий як «Стиль Глазго». Він існував із початку 1890-х років приблизно до 1914 року.

У 1885 році директором Школи мистецтв Глазго був призначений Френсіс Ньюбері. До 1890 року Школа Глазго була визнана одним із провідних художніх закладів Великобританії. Ньюбері розширив навчання спектром курсів у прикладному мистецтві, зокрема по кераміці, вишивці, металообробці, вітражам та різьбленні по дереву.

У 1892 році студенти Школи Чарльз Ренні Макінтош, Герберт Макнейр та сестри Маргарет і Френсіс МакДональд незалежно один від одного пробували свої сили у схожих стилях розпису та декорування побутових виробів. Ньюбері помітив спільні риси їхньої роботи та заохочував їх до співпраці та виставок. Вони створили так звану «Четвірку Глазго», творчість якої була сильно пройнята містикою та символізмом. Їхньою визитівкою став сплав геометричного стилю, кельтських елементів та японізмів. «Стиль Глазго» розвивав раціоналістичні традиції англійського мистецтва: майстерень Вільяма Морріса і так званого староанглійського стилю. У руслі естетики модерну цей стиль виявився абсолютно оригінальним.

Життєдайність цього естетичного напрямку посприяла появі послідовників «Четвірки», яких в англійській історіографії умовно називають «Дівчата Глазго» (Glasgow Girls) та «Юнаки Глазго» (Glasgow Boys). Термін «Дівчата Глазго» був введений Вільямом Б'юкененом у есе, яке він

зробив для каталогу виставки «Хлопці з Глазго», що відбулася 1968 року. «Дівчата Глазго» використовували широкий спектр технік і розробили низку художніх стилів.

«Стиль Глазго» особливо проявився у вишивці. У 1910 році британський мистецький журнал “The Studio” так підсумував стиль вишивки Школи мистецтв Глазго: «Він не заснований на традиціях і не має подібності до жодного стилю, який йому передував. У цьому відношенні нова вишивка має спільність із найдавнішими видами мистецтва, вона бере повсякденні речі життя і за допомогою авторського підходу прагне зробити їх красивими, а також корисними».

Однією з видатних мисткинь із «Дівчат Глазго», яка прославилась своїми вишивками, була Джессі Вайлі Ньюбері (1864–1948). У 1884 році вона вступила до Школи мистецтв Глазго, а через десять років стала керівником шкільного відділу вишивки, який створила раніше. Вона доповнювала свої дизайни написами, девізами та віршами. У Школі викладала плетіння та дизайн одягу.

Ще однією мисткинею, яка розвивала стиль Глазго у вишивці, була Ен Макбет (1875–1948). Вона була вишивальницею, дизайнеркою, викладачкою, членкинею руху Глазго, активною суфражисткою. Після завершення навчання в Школі мистецтв Глазго в 1901 році Макбет стала помічницею Джессі Ньюбері. У 1906 році вона почала викладати металообробку в Школі; 1907–1911 рр. – палітурні роботи; з 1912 р. – керамічну обробку.

Макбет опублікувала шість книг про вишивку: “Educational Needlecraft” (1911; разом із Маргарет Свонсон), “The Playwork Book” (1918), “School and Fireside Crafts” (1920; з Мей Спенс), “The Country Woman’s Rug Book” (1921), “Needleweaving” (1922), і “Embroidered Lace and Leatherwork” (1924). Підручник “Educational Needlecraft” (1911) здобув міжнародне визнання та широко вплинув на викладання рукоділля. Він залишався в навчальній програмі шотландської школи до 1950-х років.

Ньюбері, Макбет та їхні студенти створили роботи, що яскраво відображали «Стиль Глазго» та сприяли його розвитку. Своєю викладацькою діяльністю та публікаціями ці видатні жінки поширювали радикальний підхід до дизайну, змінили сприйняття рукоділля та заохотили жінок до занять ремеслами.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-87>

Сабакарь Сергій, старший викладач кафедри рисунка НАОМА

Творчість Вільяма Кентріджа: аспекти пам'яті та ідентичності

Ключові слова: мистецькі твори Вільяма Кентріджа, південноафриканське мистецтво кінця ХХ ст., малюнок, політична пам'ять, апартеїд.

Segii Sabakar, Senior Lecturer of the Drawing Department NAFAA

William Kentridge's artworks: aspects of memory and identity

Abstract: William Kentridge is a South African artist. In his art works he raises the themes of social injustice, aspects of memory and identity formed around the historical trauma of apartheid. His charcoal drawings for animation talk about memory through photographing changes and erasures on a single sheet.

Key words: artworks by William Kentridge, South African art of the late 20th century, drawing, political memory, apartheid.

Вільям Кентрідж народився в Південно-Африканській республіці в 1955 р. та належить до покоління, чий досвід сформований колоніальним і постколоніальним насильством. Його роботи базуються на документальному підході та обертаються навколо історичної травми апартеїду та колоніалізму. Метою дослідження є аналіз досвіду використання швидкого рисунку у відео-анімаціях художника.

В. Кентрідж працює в різних техніках, таких як: друковані графічні техніки, рисунок, відео-анімація. Особливо відомий своєю серією рисованої відео-анімації 1990-х років, що побудована на використанні рисунку вугіллям та його стирання, зміни об'єкту й безпосереднього фільмування його у відео-анімацію. Кентрідж фотографує рисунки, щоб записати їхню історію. Стирання вугілля – це недосконала дія, що завжди залишає сіру пляму на папері, тому фотодокументація не лише фіксує зміни в рисунку, але й розкриває історію цих змін, оскільки кожне стирання залишає слід від того, що було раніше. Він передає плин часу за допомогою стирання. Художник створює ключовий кадр, потім за допомогою перерисовування деяких ділянок робить наступний, таким чином, залишаючи тіні того, що було стерто, фізичні залишки минулих дій.

Мистецьке ставлення В. Кентріджа до проблеми пам'яті та історії реалізується завдяки використанню техніки швидкого рисунку та рисованої анімації. Пам'ять та забуття, як філософські концепції, лягли в основу практики його рисунків вугіллям. Кентрідж має унікальний підхід у створенні анімації, працюючи на одному аркуші шляхом стирання та повторного рисування частин зображення. Він постійно документує процес методом фотофіксації, що стає основою для анімації. Процес рисування, що залишає сліди, плями чи лінії попередніх кадрів схожий на практику палімпсестів, але в анімації. В його відео слід залишається в анімаційному русі

часу, де минуле, хоча і в невеликих залишках, є матеріально присутнім. Запам'ятовувати, на думку художника, означає читати сліди. Стирання та знищення, уникнення та забуття і є матеріальним проявом структури та нестабільності персональної та історичної пам'яті. Художник зосереджується на аспектах пам'яті та ідентичності. Це знаходить спорідненість із філософським, естетичним, етичним та політичним «слідом», що за Ж. Дерріда є парадоксом присутності, коли рух створюється саме відтермінованою відсутністю в кожному кадрі. Про сліди у своїй власній роботі Кентрідж пише: «Коли я почав рисувати, я дуже старався робити ідеальні стирання. Пізніше я зрозумів, що сліди, залишені на папері, були невід'ємними від змісту малюнків».

В. Кентрідж створив тривожну та дезорієнтуючу форму візуального мистецтва, щоб дослідити труднощі примирення з пам'яттю, травмою у Південній Африці після апартеїду. Його роботи порушують політичні теми, в них закладено не лише захоплення естетичною стороною, але й механізм рефлексії глядача. Пам'ять про десятиліття апартеїду та триваючі наслідки насильницьких дій визначають не лише зміст, але й розкривають комеморативні структури. Кентрідж як білий чоловік європейського (єврейського) походження в Південній Африці усвідомлює свій привілей як свою втрату. Замість того, щоб приховувати цей привілей, він використовує його як важіль для критики режиму, розвиваючи певний ступінь гніву проти історії, що «написала» цей жахливий сценарій, який змушує мовчати. У своїх творах він досліджує, що саме змушує мовчати й займати позицію, сутність якої можна висловити словами «мій колір шкіри такий і я не можу говорити про це». У своїй творчості він бореться з минулим перед обличчям сьогодення, малювання для нього це перевірка ідей, уповільнена версія думки. Роботи Кентріджа розміщуються на стику непостійності/плинності/невизначеності та процесом фіксування. Він фотографує процес стирання, коли-утворюється зв'язок між видимим – рисунками, та невидимим – процесом зйомки. Так само, як і вся Південна Африка опинилась між апартеїдом і пост-апартеїдом, вся країна стала перед фактом створення себе заново. Кентрідж у своїх роботах говорить про пам'ять, фотографуючи стирання, сліди та фрагменти фігур. Його цікавить політичне мистецтво, тобто мистецтво двозначності, протиріччя, незавершених жестів і невизначеного кінця.

В процесі дослідження творчості Кентріджа стає зрозумілим, що саме швидке рисування вугіллям і є смислоутворюючим для серії анімацій художника, як результат його дослідження жорсткої повсякденності апартеїду в Південній Африці. Так зміст анімації миття формується не розповіддю про дії героїв, а завдяки трансформації фігур у матеріалі як запису авторських міркувань. Він використовує мотив процесу як образ історії, як символ політичних та історичних змін і суспільної трансформації.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-88>

Хабаз Ганна, студентка магістратури НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент О. Ю. Денисюк)

Щодо творів сучасних польських митців у колекції фонду Серралвеш

Ключові слова: польське сучасне мистецтво, фонд Серралвеш, Мирослав Балка, Вільгельм Сасналь, Моніка Сосновська, Пауліна Оловська.

Hanna Khabaz, MA Student, NAFAA
(academic mentor: PhD, Associate Professor Olha Denisyuk)

About the works of modern Polish artists in the collection of the Serralves Foundation

Abstract: the report presents a brief outline of the artworks of the Polish contemporary painters such as W. Sasnal, M. Sosnowska, M. Balka and P. Olowka in the Serralves Foundation in Porto, Portugal.

Key words: Polish contemporary art, Serralves Foundation, Myroslav Balka, Wilhelm Sasnal, Monika Sosnowska, Paulina Olowka.

За останні десятиліття польське сучасне мистецтво впевнено проявляється на міжнародній мистецькій арені. Визначально, наприклад, що сьогодні у відкритих джерелах доступною є інформація про колекції польського мистецтва у таких музеях, як Тейт Модерн, МоМА, Центр Помпіду та інших. Проте, ще залишаються незаними та недослідженими колекції з різних приватних збірок Європи, зокрема, в Португалії. Тому метою дослідження є спроба висвітлення та мистецтвознавчий аналіз творів польських митців з колекції фонду Серралвеш. Наукова новизна обумовлюється тим, що вперше аналізуються твори саме польських митців із цієї збірки.

Мультидисциплінарний фонд Серралвеш (започаткований 1989 р.) вважається одним із найуспішніших культурних проєктів у Португалії, а його колекція становить понад 4300 творів мистецтва. Ядром збірки Серралвеш є сучасне мистецтво, зокрема, роботи, що були створені у період від 1960-х рр. і до сьогодні. Серед найвідоміших імен митців можна назвати такі: Ів Кляйн, Енді Воргол, Аніш Капур, Сінді Шерман, Жуан Міро (близько 100 робіт) та інші. Також тут зберігаються і твори відомих сучасних польських митців. Це передусім живопис та інсталяції Мирослава Балки, Вільгельма Саснала, Пауліни Оловської та Моніки Сосновської – учасників та призерів багатьох міжнародних виставок та біенале.

Творчість сучасного скульптора та відеохудожника Мирослава Балки (1958 р. н.) у колекції фонду репрезентована двома роботами: «Без назви» (1994) та «The Fence» (1998, у співавторстві з Люком Туймансом). Для творчості художника характерними є мінімалістичні символічні роботи, що розкривають теми пам'яті, тілесності та війни. Його інсталяція

“The Fence” – це парканна клітка, що відділяла єврейський квартал, в якому проживав Мирослав у дитинстві, від іншої частини містечка Отвоцьк. Цей твір декларує те, як переосмислення значення лише одного предмета може повністю змінити спогади про щасливе дитинство.

Доробок найдорожчого на сьогодні сучасного польського митця Вільгельма Сасналя (1972 р.н.) представлений чотирма роботами: “Director”, «Мошкіце 1», «Мошкіце 2», «Мошкіце 3» (2005). Така кількість робіт не є чимось надзвичайним, адже художник користується неймовірною популярністю. Його роботи наразі зберігаються у всіх провідних галереях світу. Як і для більшості польських художників, тема Другої світової війни, та зокрема Голокосту, стала однією з провідних і для цього майстра. На трьох роботах з колекції фонду В. Сасналя зобразив місто свого дитинства – Мошкіце, що для нього репрезентує відчуття постійного страху. В той час у місті розташовувався завод азотних сполук, а його мешканці постійно очікували катастрофу через націлені на них, як вони вважали, американські ядерні боєголовки.

Пауліна Оловська (1976 р.н.), що певний час навчалася у Португалії, є авторкою двох представлених у музеї творів – інсталяції “Fruzej” та картини “Niebieski ptak” (2013). Для створення цільних робіт художниця змішує найрізноманітніші форми, такі як живопис, фотографія, текстиль, перформанс, музика, неони та інші. Однією з провідних тем польської мисткині є пошуки та аналіз утопій та естетик різних епох.

Також фонд є власником інсталяції Моніки Сосновської (1972 р.н.) під назвою “Gate 1” (2014). Цей твір, що є тільки першою частиною мистецького квартету, виконаний у вигляді деформованої металевої конструкції, в якій глядач може розрізнити обриси воріт та паркану. Художниця у більшості своїх візуальних робіт надихалася післявоєнним модернізмом в архітектурі. Видозмінюючи фізичну форму, здавалося б, негнучких об’єктів, М. Сосновська на ментальному рівні працює зі сприйняттям глядачів, змушуючи їх сумніватися у реальному представлених об’єктів.

Отже, фундація Серралвеш у місті Порто, на сьогодні є найбільшою публічною репрезентацією польського мистецтва у Португалії. Інші музеї та колекції мають значно менші зібрання, наприклад, колекція Берардо – дві роботи польських художників (М. Маркевич та Г. Сташевського) із його сорока тисяч експонатів та музей Гюльбенкяна (Р. Артимоуські, Т. Мисловський, Я. Пшибильський, Є. Тхужевський, Х. Свеховська, Й. Овідська). Отже очевидним видається те, що хоч зацікавлення сучасним польським мистецтвом у Португалії розпочалося відносно недавно, безсумнівно, що з роками кількість його поціновувачів буде зростати, адже приватні фонди та музейні збірки стабільно поповнюються.

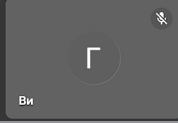
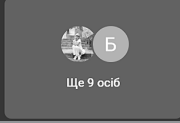
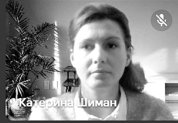
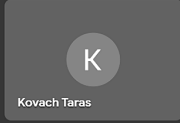




П'яцанка (Ніка Любич). Шевченко спалює Пушкіна. 2022

НИЩЕННЯ РАДЯНСЬКИХ ТА РОСИЙСЬКИХ ПАМ'ЯТНИКІВ У 2022 В УКРАЇНІ ЯК ВИКРОМЛЕННЯ «СВОГО» ВІД «ЧУЖОГО» В КОЛЕКТИВНІЙ ПАМ'ЯТІ УКРАЇНЦІВ

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




20.04.2022 м. Кременець, Тернопільщина. Демонтаж пам'ятника Максиму Тарасюку та радянським солдатам



20.04.2022. Тернопіль. Демонтаж пам'ятника О.С. Пушкіну

11:25



Марія Прилучна



Ганна Собачко-Шостак

Анна Кадьяло

Ілона Квашай

Галина Сорочинська

Катерина Шиман

Владан Макаренко

К

Г

Ще 9 осіб

Ви



Г

Ви

Л

Левко Аністасія

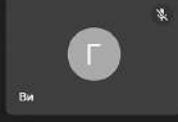
К

Ще 13 осіб





Пам'ятний знак на честь дружиб міст Києва та Москви. Скульптор Гречаник І.В., архітектор Тонкарев М.А., консультант Кутювий О.І. 2001



Секція 4. Проблеми сучасного мистецтва та арт-менеджменту

Керівники: кандидат історичних наук, доцент кафедри ТІМ НАОМА **Ганна Олександрівна Андрес**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА **Олена Степанівна Кашшай**, аспірант кафедри ТІМ НАОМА **Катерина Анатоліївна Шиман**

Section 4. Problems of modern art and art management

Leaders: PhD in History, Associate Professor of the Department of Theory and History of Art, NAFAA **Hanna Andres**, PhD in History of Art, Associate Professor of the Department of Theory and History of Art, NAFAA **Olena Kashshay**, PhD student, NAFAA **Kateryna Shyman**

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-89>

Андрес Ганна, кандидат історичних наук, доцент кафедри ТІМ НАОМА

Комплектування «по гарячих слідах» як актуальний напрям поповнення фондів музеїв України

Ключові слова: музеї України, російсько-українська війна, процес, придбання, фонди музеїв.

Hanna Andres, PhD in History, Associate Professor of the Department of Theory and History of Art, NAFAA

Fast-track acquisition as a current trend in replenishing museum collections of Ukraine

Abstract: The report highlights the issue of art works acquisition for Ukrainian museum collections in the context of present challenges. Close attention is paid to such a form of acquisition as “acquisition in hot pursuit”, which became especially acute since the Revolution of Dignity and the Russian-Ukrainian large-scale war of 2022.

Key words: museums of Ukraine, Russian-Ukrainian war, process, acquisition, museum collections.

За класичним визначенням – комплектування музейних фондів це процес виявлення та відбору предметів музейного значення для поповнення музейних зібрань. Відібрані із середовища побутування предмети перетворюються на музейні, тобто на джерела інформації.

Форми комплектування музейних фондів дуже різноманітні та відпрацьовані музейною практикою. Це може бути закупівля, дарування, цільові замовлення, експедиційний збір та ін.

Іноді комплектування має оперативний характер. Таким є комплектування «по гарячих слідах». Класичні дослідження з музейної справи визначають, що суть його полягає в організації та проведенні збиральної роботи на місці будь-якої події або одразу після неї. Збір матеріалів «по гарячих слідах» дає можливість фіксувати події мистецького, наукового, суспільного життя.

Тут важливу роль відіграє професіоналізм, інтуїція та швидке реагування музейних фахівців. Найчастіше, таку форму комплектування використовували музеї у складі установ, підприємств та організацій, формуючи власні колекції. Прикладом можна навести поповнення фондového зібрання НАОМА. В навчальному закладі одразу після семестрових переглядів найкращі роботи передаються до фондів. Зібрані музейні предмети дають уявлення про історію Академії, викладачів та їхній педагогічний досвід, про мистецьку школу та традиції.

Також, коли виникає потреба в організації тематичної виставки, а достатньої кількості предметів для цього немає, планується відрядження для комплектування колекцій виставки в такий спосіб.

Цю практику активно використовували музейні фахівці, відбираючи матеріали під час Революції Гідності 2013–2014 рр., в результаті зібрані пам'ятки лягли в основу створення Національного музею Революції Гідності.

Особливого значення комплектування «по гарячих слідах» набуло під час російсько-української війни. Результатом такого збирання стали масштабні виставки, що були проведені як в Україні, так і в Європі. У Києві на Хрещатику, була відкрита тимчасова виставка знищеної українськими військами російської військової техніки. Аналогічні виставки проходили у Львові, Полтаві, Тернополі, Одесі, також у Варшаві та Празі. У Варшаві таку виставку розгорнули в історичному центрі на Замковій площі. Вона мала назву «За нашу та вашу свободу».

Подібну діяльність розгорнули як державні, так і приватні музейні установи. Музей «Становлення української нації» розпочав таку роботу, а у Національному музеї історії Другої світової війни результатом такого збирання воєнних трофеїв стала виставка «Україна. Розп'яття». Робота з комплектування цієї музейної колекції розпочалася наприкінці березня 2022 року. Після звільнення Київщини та Чернігівщини, працівники музею виїздили до Ірпіня, Бучі, Бородянки, Гостомеля, Макарова, до інших деокупованих населених пунктів. За словами гендиректора музею Юрія Савчука, загалом на виставці представлено понад 700 експонатів. Завдяки подібній діяльності відкрилась виставка «Музейний фронт» біля Печерської фортеці.

Підсумовуючи, можна сказати, що наукове комплектування завжди залишатиметься актуальною діяльністю музею. Воно не припиняється навіть в складні етапи, які переживає суспільство. Відбувається документування історико-культурних процесів, які повно і достовірно відображають дійсність в музейних колекціях.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-90>

Булавіна Наталія, завідувач відділу ІПСМ НАМ України

Трансформації в сфері мистецтва під впливом NFT-технології

Ключові слова: цифрове мистецтво, NFT-арт, блокчейн.

Nataliia Bulavina, Head of the Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine

Transformations in the field of art under the influence of NFT technology

Abstract: The report comprehensively examines NFT technology as a new phenomenon in the visual art of Ukraine. This newest component of digital art practice, despite its considerable success, has not been studied yet. It is needed to fix its main characteristics and determine the future prospects of its development. The author defines the place of NFT Art both in the system of visual art of Ukraine and in the global creative paradigm.

Key words: digital art, NFT art, blockchain.

Оформлення майбутнього сучасного мистецтва сьогодні визначається колосальним розповсюдженням й впливом цифрових технологій, особливо із появою NFT-токенів, які в дусі теперішнього часу інспірували вибух нечуваної творчої активності. NFT-арт – це молоде явище, яке пригломщує карколомним розвитком, децентралізацією й доступністю.

З одного боку, NFT-доробок, відповідно до сьогодення, є логічним продовженням багатоміліардного розвитку людської думки, проявленого художніми засобами, з іншого, – він маркує інакшу реальність з відмінними від теперішнього установками і цінностями. Він вражає масштабами свого розповсюдження, проте усю серйозність цього феномену для мистецтва ми відчуємо згодом, коли, можливо, оформиться історія нового цифрового простору й авторами в подальшому буде обрано саме такий формат творчої самореалізації.

Впровадження нових технологій значно розширює набір можливостей для демонстрації творчого потенціалу, проте й фіксує на висоті освітню планку, до якої має дотягнутися художник в своєму творчому русі. Для роботи в новій творчій парадигмі митець має знатися на технологічних та комп'ютерних нововведеннях, демонструвати здатність працювати дистанційно, поза географічних кордонів, бути актуальним й творчо зрозумілим для надширокої аудиторії. Відповідно, до постулатів нового цифрового середовища, сприйняття токенизованого арту вимагає такої ж «пронунтності» від потенційної публіки, яка балансує між аналоговою та цифровою реальністю, часто перебуває у стані розгубленості.

Однією із присутніх трансформацій, яких зазнала сфера мистецтва із застосуванням технологій блокчейну, є постійна зміна творів мистецтва.

Section 4. Problems of modern art and art management

На відміну від фінальності традиційної роботи, автори NFT-об'єктів часто не задаються питаннями завершеності, а, навпаки, акцентують на можливості експерименту й сумісного з глядачем й власником визначення терміну життя твору, його старіння, самознищення тощо.

Наразі, ажіотаж, пов'язаний із стрімкими успіхами цифрового мистецтва, дещо пішов на спад й закономірно спеціалісти з художньої творчості замислюються над тим, що буде далі. Як сутність криптоекономіки NFT, з одного боку, породжує спекулятивний «хайп», з іншого, формує нове креативне суспільство, в якому достеменним предметом художньої практики виступають відношення: між персонами, простором та часом.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-91>

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

УРНА як індикатор сучасної фотографії

Ключові слова: УРНА, сучасна фотографія, українське мистецтво, інституалізація фотографії.

Yurii Golik, BA student, KSADA

(academic mentor: Associate Professor at KSADA, PhD V. Chechyk)

UPNA as an indicator of contemporary photography

Abstract: The report gives a brief history of the emergence of UPNA (Ukrainian Photographic Alternative). The UPNA activities revealed the acute problem of institutionalization of modern Ukrainian photography and the need to create an alternative environment, independent of the established artistic dogmas, sources of influence, and ossified patterns in visual art dating back to Soviet times.

Key words: contemporary photography, Ukrainian art, UPNA, Ukrainian Photographic Alternative, institutionalization of photography.

Однією із знакових подій в українському фотомистецтві після заснування Національної спілки фотохудожників (1989) є виникнення у 2010 році «Української фотографічної альтернативи» (УРНА) як незалежної й вільної спілки молодих митців, націлених на експеримент. Ініціатором, засновником та ідеологом угруповання є митець, фотограф, куратор, один із яскравих представників Харківської школи фотографії Міша Педан, координування діяльності нової спілки займаються О. Ляпін, Р. Пятковка та К. Смолянинов. До групи окрім молодих фотографів доєдналися куратори, мистецтвознавці, галеристи, артменеджери й колекціонери.

З моменту свого заснування УРНА заявила про себе низкою потужних мистецьких подій. У 2018 році вийшла друком книга «УРНА: Made in Ukraine», яка представила 57 проєктів сучасних українських фотографів. Перша презентація книги відбулась на платформі паризького фотоярмарку – Paris Photo (2018). Друга – на однойменній виставці «УРНА: Made in Ukraine» в просторі АКТ (Арт-завод «Платформа», Київ). 2021 роком маркований наступний масштабний виставковий проєкт УРНА – «Чутливість», створений разом з кураторською групою «Мистецького Арсеналу» Олександром Соловйовим, Максимом Горбацьким та Соломією Савчук. На виставці було представлено понад 60 авторів, твори яких вирізняла масштабність задумів і різноманітність мистецьких практик. Проєкт «Чутливість» виявив мистецько-естетичний зріз сучасної української фотографічної культури й зазначив новітні тенденції її розвитку, як: звернення до тілесного дискурсу, рефлексія на соціальні потрясіння, з'єднання реального і нереального, звернення до субкультурних тенденцій тощо. Протягом десятиріччя УРНА відкривала й підтримувала нові

Section 4. Problems of modern art and art management

імена (наприклад, С. Мельниченка, засновника власної школи фотографії МУРН).

Діяльність УРНА виявила гостру проблему інституалізації сучасної української фотографії й потребу в створенні альтернативного середовища, незалежного від усталених форм розвитку й джерел впливу, а також закостенілих патернів у візуальному мистецтві, що тягнулись з радянських часів.

Таким чином, впродовж десятиліття формат УРНА трансформувалася із локального «альтернативного» у «репрезентативний» простір, націлений на світові виміри і контексти. Як альтернативна платформа УРНА дозволила ліквідувати монополію на фотографічне мистецтво, створену НСФХУ, і значно розширити рамки мистецьких практик. УРНА генерує нові смисли в українські та міжнародні виставкові проекти, транслює актуальні мистецькі практики України на світову спільноту.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-92>

Давиденко Катерина, аспірантка кафедри ТІАСМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат архітектури, доцент О. А. Трошкіна)

Конверсія промислових пам'яток архітектури в якості виставкових арт-просторів

Ключові слова: конверсія, пам'ятки архітектури, ревіталізація.

Kateryna Davydenko, PhD student, NAFAA
(academic mentor: PhD in Architecture, Associate Professor Olena Troshkina)

Conversion of industrial heritage for art exhibition function

Abstract: The report highlights the importance of preserving industrial heritage, which plays an important role in both cultural and social life. The conversion method helps to preserve material and non-material cultural achievements and involves creating space for artists.

Key words: conversion, industrial heritage, revitalization.

Збереження промислових пам'яток архітектури є важливою й водночас багатоскладовою містобудівною задачею. Конверсія індустріального надбання передбачає різноманітні сценарії подальшого розвитку об'єктів. Один із сценаріїв полягає в збереженні об'єкту зі зміною його функційного призначення. Споруда втрачає своє первісну роль, не втрачаючи свого ідентичного вигляду та духу місця. Такий об'єкт насамперед є самобутньою «культурною спадщиною», проте використання його як мистецького простору дозволяє збільшити масштаб його цінності. Зацікавленість у використанні саме промислових об'єктів обґрунтоване характерними параметрами вже існуючих, але не функціонуючих приміщень. Натомість підкреслюється високий запит на якісні виставкові арт-простори.

Дослідження світового досвіду підтверджує зацікавленість використання просторих інтер'єрів приміщень промислового призначення для експонування мистецтва. Такі об'єкти являють собою яскравий приклад взаємодії між сучасним мистецтвом і застарілими промисловими та технологічними матеріалами. Зацікавлений спостерігач мистецтва отримує враження не лише від сприйняття експонованих робіт, а і масштабного простору, в якому вони представлені. Характерні особливості споруд та їх приміщень допомагають посилити враження, підкреслити задум митця та спрогнозувати сценарії сприйняття експонованих витворів.

Подібні об'єкти є атракторами для відвідування не лише в масштабах міста чи країни. Музей сучасного мистецтва в німецькому місті Дуйсбург, розташований в будівлі колишнього зерносховища, приваблює щороку мільйони відвідувачів. Окрім приватних колекцій картин післявоєнного німецького періоду, глядача цікавлять інтер'єри виставкових просторів, автором якого є одне з найвідоміших у світі архітектурне бюро

Section 4. Problems of modern art and art management

Herzon&DeMeuron. Іншим яскравим прикладом конверсії, авторства видатного архітектурного бюро Heatherwick Studio, є Музей сучасного мистецтва в Кейптауні. Музей експонує найбільшу колекцію сучасних витворів митців Африки та є атрактором для відвідування тисяч людей зі всього світу щодня. Розташований музей у споруді колишнього силосу.

Серед українських прикладів промислових пам'яток, які використовуються як арт-простір, найбільшим є київський Мистецький Арсенал. Його визначною особливістю є те, що за площею експонування він посідає 15-те місце серед найбільших музеїв мистецтва світу. В 1979 році статус комплексу споруд був визнаний пам'яткою і вже з 2003 року розпочалася їх ревіталізація та розвиток в якості культурного об'єкту. Музейний комплекс є осередком проявлення творчих ініціатив, майданчиком для експонування творчих робіт, освітніх заходів та різноманітних фестивалів.

Можливість збереження та нового бачення промислових пам'яток має великий потенціал для розвитку культури. Значимість подібних об'єктів підкреслюється потребою у виставкових просторах не лише існуючих визнаних витворів мистецтва, а й для молодих поколінь митців. Таким чином конверсія промислових пам'яток надає можливість не лише культурного збагачення, але і усвідомлення промислової ідентичності людини.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-93>

Кадькало Анна, студентка магістратури кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент Г. О. Андрес)

Українське образотворче мистецтво як складова культурних зв'язків між Україною та Францією у ХХ столітті

Ключові слова: міжкультурні зв'язки, всесвітні виставки, українське наївне мистецтво, українська діаспора, радянські мистці.

Anna Kadkalo, MA student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor Hanna Andres)

Ukrainian fine art as a component of cultural relations between Ukraine and France in the 20th century

Abstract: This report examines the phenomenon of Ukrainian fine art on the territory of France, as well as its role in the formation of cultural relations between Ukraine and France in the 20th century. The examples given illustrate the inseparability of artistic and diplomatic ties, which are the basis of the development of cultural diplomacy.

Key words: intercultural relations, world exhibitions, Ukrainian naive art, Ukrainian diaspora, Soviet artists.

Історія дипломатичних зв'язків між Україною та Францією, що сягає ще XI ст., періодично підтримувалась впродовж наступних віків. Новим етапом взаємодії між державами стало ХХ ст., коли Україна виборола незалежність. Важливо згадати, що за часів УНР, була створена перша культурна дипломатична місія у вигляді спеціально утвореної Української Республіканської Капели; таким чином, головна ставка у формуванні іміджу держави робилась саме на музичне мистецтво.

Втім, розвитку та створенню сильної культурної дипломатії, імовірно завдяки й іншим сферам мистецтва, завадило захоплення території України більшовиками. Відтак усі міжкультурні зв'язки, які мала Україна впродовж наступних семидесяти років, відбувались через Москву, а поняття «український мистець» було позбавлено національних ознак та замінено словом «радянський».

Так, саме в складі делегації від Радянського Союзу на Міжнародній виставці сучасних промислових і декоративних мистецтв в Парижі 1925 р. представив свої театральні декорації до постановки «Секретар профспілки» художник «Березоля» Вадим Меллер. Його колегою стала Олександра Екстер, яка презентувала публіці свої ескізи до кількох постановок, серед яких була «Саломея», а також ескізи костюмів до кінофільму «Аеліта». На високу оцінку їхньої творчості вказують дві золоті медалі, якими були нагороджені мистці.

Як радянські мисткині презентували свої роботи й представниці українського наїву Марія Приймаченко, Ганна Собачко-Шостак та Катерина Білокур. Так роботи перших двох художниць були представлені на Всесвітній виставці у Парижі 1937 року, де Марія Приймаченко отримала срібну медаль. Інформація щодо виставки Катерини Білокур мала суперечливий характер в різних джерелах; так в одних стверджувалося, що її роботи експонувались на Міжнародній виставці в Парижі 1954 р., в інших зазначалося, що це була персональна виставка того ж року. Втім, показовим в даному випадку стала висока оцінка творчості художниці, висловлена Пабло Пікассо. Цікавою стала творчість українського художника лемківського походження Никифора Дровняка, який також працював в жанрі наївного мистецтва, і чії виставки відбулись в Парижі у 1932 та 1959 рр.

Особливе місце у відносинах з Францією займає постать Миколи Глуценка, який мешкав у Парижі у 1925–1936 роках. Об'єктивно оцінюючи його співпрацю з радянською владою у якості працівника зовнішньої розвідки, варто зазначити талант мистця, без якого він би не мав такого кола впливових друзів. Відтак, ще у 1920-х рр., крім групових, Глуценко має три персональні виставки у Парижі та одну в Ліможі 1931-го року.

Окремим вагомим прошарком, який виконував певну місію культурних амбасадорів у Франції, від початку століття, була українська діаспора, до якої входили й мистці. Дехто з них, як Михайло Бойчук та Сергій Литвиненко, проходили навчання в місцевих школах, потім повертаючись додому; але багато хто в різні роки обирали Францію, як країну постійного проживання. Серед таких були Святослав Гординський, Василь Хмелюк, Микола Кричевський, Олександра Екстер, Михайло Мороз, Василь Перебийніс та ін.

Аналізуючи представлення української культури у Франції ХХ ст., можливо апелювати лише до окремих прикладів, адже будучи під владою Радянського Союзу, Україна не могла повною мірою провадити самостійну культурну політику на міжнародному рівні. Водночас, вищезазначені приклади слугують доказом нерозривності міжкультурного зв'язку України та Франції, а також можуть слугувати підґрунтям для його подальшого розвитку.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-94>

Ковач Тарас, старший викладач кафедри графічних мистецтв НАОМА

Графіка як спосіб соціальної комунікації молодіжних спільнот у міському просторі

Ключові слова: самвидав, графіка, субкультура, шовкодрук, графіті.

Taras Kovach, Senior Lecturer of the Graphic Department, NAFAA

Graphics as a means of social communication of youth communities in urban space

Abstract: The report deals with the role of graphic language and its use by representatives of urbanized youth groups. The author researches the main trends in development and transformation of graphics as a means of communication in contemporary culture of urban communities. The main emphasis is placed on revealing the current vectors of the development of contemporary print, its influence on the formation of the language of protest, self-expression and identification of youth cultures in the city environment. The author explores the current artistic trends in city space, their features and the most popular printing techniques as a component of urban culture.

Key words: self-published, graphics, subculture, screen printing, graffiti.

1. Культура DIY («зроби це сам») виникла у 1950-х роках, була пов'язана з самостійною роботою по ремонту побутових речей та техніки. З 1980-х років рух DIY став девізом молодіжних субкультур, зокрема панк-руху. Це стосується музики, «самвидавів» (фензінів), організації фестивалів, виставок, створення одягу, культури татуажу та принтів. У кінці 70-х років почала формуватися «самвидав»-культура, виходили перші неформальні журнали про низову культуру, які часто були рукописними і оформлялися друкованою графікою. Вручну виготовлялися плакати для вуличних пікетів та страйків, а для їх тиражування переважно застосовували шовкодрук.

Ручна друкована графіка стала невід'ємним атрибутом низової культури DIY та художньою мовою протестної контркультури. DIY повернула друкованій графіці її первинне соціальне значення – поширення інформації та художнього висловлювання шляхом тиражування.

2. Шовкодрук – техніка ручного друку, яка набула популярності у 60-х роках ХХ ст., дозволяє робити відносно великі тиражі, створювати масштабні за розміром зображення, експериментувати з кольором та фактурою фарби на відбитку. Ці якості даної техніки зробили її однією з найпопулярніших серед методів створення авторських принтів у DIY культурі.

Зважаючи, що верстати для ситодруку є досить компактними, шовкодрук часто застосовують у мобільних, пересувних графічних майстернях. У країнах Європи та США існує ціла культура графічних міністудій, які розміщуються у бусах, а художники подорожують, працюючи на фестивалях, музичних та художніх івентах.

Section 4. Problems of modern art and art management

3. З кінця 60-х – у 70-х рр. XX ст. мистецтво набуває форм, які неможливо було реалізувати у просторі «білого куба». Художники переосмислювали поняття галереї та комерціалізації мистецтва, боролися з капіталістичними тенденціями у арт індустрії. У той період у Нью-Йорку виник стріт-арт, невід'ємною складовою якого була культура графіті. Зазвичай до цього руху долучалися непрофесійні художники, активісти, які мовою тегів комунікували один з одним, висловлювали свою політичну та соціальну позицію. Стріт-арт є контркультурою, критикує капіталістичний устрій та не вступає у комерційні стосунки з артінституціями. Культура вуличного мистецтва включає в себе: світлодіодне мистецтво, фотошпалери, трафарет-арт, стікер-арт.

4. Трафарети – це окремий стиль графіті, при створенні якого використовуються вирізані з картону чи пластику трафарети, за допомогою яких аерозольна фарба наноситься на площину. Цей метод нанесення фарби схожий на трафаретний друк у естампі та шовкодрук, коли фарба при друці лягає у чітко визначені зони принту (естампу).

5. Постери та наліпки (стікери) широко застосовуються для поширення інформації у міському середовищі, громадському транспорті та публічних місцях. Часто для створення постерів застосовуються техніки ручного друку, такі як шовкодрук, лінорит. Виконане вручну зображення відцифровують та тиражують з використанням копіювальної техніки. Постери та наліпки є потужним методом висловлювання соціальної позиції, критики та заклику.

6. Однією з форм соціальної комунікації серед представників молодіжних рухів є татування. Це свого роду графічне висловлювання на тілі людини, яким вона виражає свою громадянську позицію, приналежність до певного соціального руху чи субкультури, або просто є актом самовираження, носить суто декоративний чи символічний характер. Художня мова татування є близькою до графіки, зображення часто є лаконічними, а художніми засобами є крапка, лінія, пляма.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-95>

Копанський Тарас, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент О. В. Тихонюк)

Актуальність вестерн-коміксу як жанру

Ключові слова: комікс, Італія, традиції, жанр, Дикий Захід.

Taras Kopanskyi, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor Olena Tyhonyuk)

The relevance of western comics as a genre

Abstract: Dramatic scripts of western comics are usually set in a Wild West grasping a variety of western themes. Western comics started in the United States, spread throughout the world and became especially popular in Italy. Modern authors are returning to this genre more and more often, not taking into account the series of comics that have been published for decades. Fresh visions of contemporary artists, as well as the combination of such a classic genre with modern themes and situations, create an extraordinary diversity and richness, which would seem to have already been exhausted.

Key words: comic book, Italy, traditions, genre, Wild West.

Вестерн – один із найвідоміших жанрів Америки – поєднання архетипів, наративних формул і національного характеру. Його впізнавані образи, залишаються в основному незмінними в незліченних версіях жанру – від ковбоїв та індіанців до місцевостей. Він може похвалитися давньою традицією з численними прикладами не тільки в Сполучених Штатах Америки, звідки він виник і розвивався, але також у Європі, Японії та особливо в Італії.

Ранніх попередників вестерн-коміксів можна знайти в журналах і газетах дев'ятнадцятого століття. Так, стаття Джорджа Уорда Ніколса “James Butler ‘Will Bill’ Hickok: From ‘Wild Bill’”, що була опублікована в журналі “Harper’s New Monthly Magazine” (лютий 1867 р.), поєднувалась із драматичними карикатурними сценками перестрілок.

Вестерн можна знайти в різних національних традиціях коміксів, що найлегше підтверджується незліченими серіалами про ковбойські пригоди. Жанр став дуже популярним у Європі, особливо в Італії, Франції, Бельгії та Англії. Серед основних видавців в Італії – “Sergio Bonelli Editore”, а британське видавництво “L. Miller & Son” особливо відоме перевиданням американських коміксів.

Важливо згадати найяскравіших прикладів європейського вестерн коміксу, а саме серію “Lucky Luke” у Франції (з 1946 р.) з дещо карикатурним і спрощеним малюнком та італійський “Tex Willer” (з 1948 р.), над серією якого працювали приблизно 40 ілюстраторів, і звісно, “Lieutenant Blueberg” (1963–2005) авторства Жан-Мішель Шарльє та Жан Жиро, відомий як Моебіус. Ці серії з’явилися на світ під впливом післявоєнного бачення світу, зміни погляду на сюжети в цьому жанрі.

Section 4. Problems of modern art and art management

Зовсім недавно цей жанр був омолоджений завдяки коміксам, які перетинають західні символи та теми з іншими жанрами, включаючи європейські серії, такі як “Preacher” Енніса та Діллона (1995–2000), “Jeremiah” Хаппена (з 1979 р.) та американський, “The Walking Dead” Кірмана (з 2003 р.) й інші. Тож можна побачити як вестрн здобуває нове життя, поєднуючись із більш сучасними жанрами й сюжетами, що тільки збагачує світову культуру й дає простір для створення чогось нового.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-96>

Король Мар'ян, аспірант ЛНАМ
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент ЛНАМ В. В. Одрехівський)

PARK3020 – парк сучасної скульптури як мистецький проєкт у галузі культури

Ключові слова: парк сучасної скульптури, PARK3020, скульптурний симпозиум.

Maryan Korol, PhD student, Lviv National Academy of Arts
(academic mentor: PhD in History, Associate Professor Vasyly Odrekhivskiy)

PARK3020: park of modern sculpture as the art project in the field of culture

Abstract: PARK3020 is not only the place to exhibit modern sculpture but also an informal forum of Ukrainian sculptors, curators of art projects and art critics. Its main tasks include determining the role of social, cultural, artistic potential; subject analysis and candidate selection criteria; revealing the main value orientations of artists' work.

Key words: park of modern sculpture, PARK3020, sculpture symposium.

Парк сучасної скульптури знаходиться у селі Стрілки Львівської області. Назва PARK3020, у розумінні засновників – це 3020 рік. Це своєрідне творче посилання на тисячоліття, щоб у майбутньому оцінити те, як ми жили, що нас турбувало і що ми творили, передаючи ці ідеї через скульптуру.

Сучасна скульптура – провокативна та контекстуальна, тому й потребує простору, в якому була б змога найкраще розкрити свої можливості. В Україні є багато талановитих скульпторів, які потребують інституційної підтримки. Основним завданням для організаторів парку скульптури є створення місця, в якому буде народжуватись, розвиватися та стверджуватися українське мистецтво. Усі скульптури, у межах простору цього парку створюються в основному українськими художниками задля підтримки сучасного українського мистецтва та надання можливості пластичного висловлювання митцям. Крім візуальної частини, організатори проєкту PARK3020 вивчають методи і підходи для створення об'єктів у публічному просторі. Створення парку скульптур відбувається як соціально-художнє явище, яке показує готовність української мистецької спільноти гідно бути представленою на міжнародній арені.

З 2020 року PARK3020 є відкритим майданчиком для митців, відвідувачів та мистецьких кураторів. Це створює широке поле для взаємодії та обговорення. Задля пошуку нових митців та нових ідей у парку проводиться відбір художників на конкурсній основі. Журі конкурсу – куратори Йоркширського скульптурного парку, американські й українські скульптори, мистецтвознавці. Скульптори приймають участь у воркшопі, під час

якого митці обмінюються досвідом, розробляють ескізи, кращі з яких реалізуються у публічному просторі парку. Задля мотивації молодих скульпторів у парку на постійній експозиції виставлені роботи відомих в Україні авторів. Залучення митців до проєкту проходить відкрито, на конкурсній основі для всіх бажаючих прийняти участь. Для учасника відбору потребується лише мотиваційний лист та презентація своїх творчих робіт.

Скульптурний симпозіум є ще одним форматом мистецької роботи. Парк скульптур залучає митців з усієї України до пошуку творчих ідей та їх втілення під відкритим небом у камені, металі та комбінованих матеріалах. Учасник освітнього воркшопу Sculpture Camp має можливість особисто спілкуватись з експертами сучасного мистецтва, дискутувати про мистецтво і творити його у просторі парку. Актуальність теми пропонує скульптор для загальної аудиторії. Це вільний формат для митця, в якому він може втілити свої задуми у форму.

Особлива увага привертається сучасній тематиці. Тут найбільш активно скульпторами застосовуються модерні ідеї та експерименти з формотворенням. PARK3020 орієнтується на підтримку та розвиток сучасного мистецтва та хоче довести, що таке мистецтво може існувати і розвиватись у нашій країні. Акцентується на тому, аби органічно інтегруватися у тенденції світових мистецьких подій, переймати досвід художників з інших країн, а також залучати їх до співпраці.

Скульптор має можливість експонувати свою монументальну роботу і максимально комфортно використовувати запропонований простір. Творчі роботи відомих авторів є відкритими для публіки та успішно поповнюють фонд парку скульптур.

Структура PARK3020 складається із членів експертної та наглядової ради. Членами експертної ради розробляється експозиційна та навчальна програми. Наглядова рада в свою чергу популяризує українське мистецтво за кордоном та координує міжнародні відносини.

Парк сучасної скульптури PARK3020 є надзвичайним мистецьким проєктом не лише Львівщини, а й усієї України. Формат проведення постійних експозицій скульптури під відкритим небом, у тому числі монументальної, є одним з перших проєктів такого рівня в Україні. Діяльність таких інституцій дає можливість обмінюватись досвідом, залучати міжнародних фахівців, популяризувати українське мистецтво і є одним із практичних методів заявити про культуру України для інших країн.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-97>

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

Нищення радянських та російських пам'ятників у 2022 р. в Україні як виокремлення «свого» від «чужого» в колективній пам'яті українців

Анотація: Задля виокремлення «свого» від «чужого» в колективній пам'яті українців з публічних просторів міст та селищ України необхідно демонтувати меморіальні та меморативні твори російського імперського та радянського періодів, незважаючи на художню цінність пам'яток та віртуозність їхніх авторів, оскільки вони викривляють перебіг історичних подій, пропагують комуністичні ідеї та узаконюють імперські амбіції Росії. Ці твори мають зберігатися в окремих місцях – у музеях тоталітаризму.

Ключові слова: колективна пам'ять, свій-чужий, радянські пам'ятники, російські пам'ятники, меморіальні твори, меморативні твори.

Nataliia Korchyua, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Doctor of Arts, Associate Professor Tetiana Tymchenko)

Dismantling of Soviet and Russian monuments in Ukraine in 2022 as a separation between 'us' and 'them' in the collective memory of Ukrainians

Key words: collective memory, 'us and them', Soviet monuments, Russian monuments, memorial art works, commemorative art works.

The mass dismantling of Soviet and Russian monuments on the territory of Ukraine since April 2022 can be seen as the fulfillment of the desire of the Ukrainian people to separate “us” from “them” in their collective memory. Increasingly, Ukrainian citizens comprehend that erecting monuments to Russian imperial figures is nothing more than a mechanism for visualizing the propaganda of foreign semiotics on their territory. The fact that these monuments were usually created by talented Ukrainian sculptors and architects commissioned by the Soviet authorities is a controversial issue. Ukrainian authors have turned “foreign” into their “own”, external into internal. In other words, they produced an internal, “domestic” product full of national features although its essence remained “alien”, i.e. Soviet, saturated with Great Russian chauvinism and propaganda of Imperial greatness.

The large-scale war started by the Russian Federation against Ukraine in February 2022 showed Russia's real attitude towards Ukrainians, which was no longer covered by slogans about “friendship of brotherly peoples”. Right now, the genocide of the Ukrainian people and the capture of important economic and geopolitical territories of Ukraine is taking place. When thousands of Ukrainians are dying in a cruel and insidious war, it is extremely difficult for the natives to admire Ukrainian sculptural heritage of the communist period

Section 4. Problems of modern art and art management

and monuments dedicated to prominent Russians. Therefore, Ukrainians are now answering the question whether they need this foreign product. If so, why? What new meaning can they fill it with, leaving it for posterity? If it glorifies the culture of the occupiers or promotes principles contrary to theirs, do they need to keep it in their public space?

One can see the acts of vandalism in toppling a bronze bust of the Russian poet Alexander Pushkin (by Russian sculptor Robert Bach, 1899) in Kyiv uptown Pechersk district or in dismantling a two-figure composition of Russian and Ukrainian workers who held in their outstretched arms the Order of Friendship of Peoples under the arch of the same name, dedicated to the so-called “reunification of Ukraine with Russia” (by Ukrainian sculptor Oleksandr Skoblikov and architect Igor Ivanov, 1981). But aren’t those art connoisseurs putting form over substance in the current context? Exalting the artistic manner of prominent authors, regardless of the impact of their monuments on the consciousness of fellow citizens, can be compared to fetishism. Monuments in any urban space always emphasize certain aspects of collective memory. And when Ukrainians verbally condemn the ideology of the occupier and bypass the visual images that planted this ideology, they either show their negligence and apply double standards, or sabotage the Decommunization Law of Ukraine adopted in May 2015.

Ukrainians will not destroy their enemy with the ritual overthrow of Russian and communist idols. But by doing so, they will distinguish their collective, historical and cultural memory from that of the occupier, not only in written and oral culture, but also in visual images that adorn their public space. Without this, Ukrainians will not be able to finally free themselves from the influence of Russian imperialist propaganda. Despite the artistic value of the commemorative and memorial works of the imperial and Soviet period and the virtuosity of their authors, they distorted historical events, promoted communist ideas, and legitimized the imperial ambitions of Russia. Therefore such monuments should be dismantled from the public space of Ukraine and kept in separate locations – in museums of totalitarianism.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-98>

Левик Анастасія, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: доктор архітектури, професор В. Г. Чернявський)

Характерні особливості, що впливають на сприйняття університетських кампусів

Ключові слова: характеристика, сприйняття, університетське мистецтво.

Anastasiia Levyk, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Doctor of Architecture, Professor,
Head of the Department of Theory, History of Architecture and Synthesis
of Arts Volodymyr Chernyavskiy)

Peculiar features that influence the perception of university campuses

Abstract: The report contains a brief description of 2 university campuses located in Kyiv, Ukraine. Objects that influence the perception of the university campus are being illustrated by the examples of the National Aviation University and Taras Shevchenko Kyiv National University.

Key words: peculiar features, perception, university campuses.

Кожен університетський кампус має свої характерні особливості. Для прикладу було обрано кампуси двох університетів у Києві: Національного авіаційного університету та Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Кампус Національного авіаційного університету – це огорожена територія, де розташовані адміністрація закладу, 2 бібліотеки, навчальні корпуси, спортивний комплекс, центр культури та мистецтв, їдальня, більярдний клуб, житлові будинки, стоянка автомобілів. Через дорогу від кампусу знаходиться медичний центр та студентське містечко, де є гуртожитки, що розміщені між житловими будинками. Особливістю університету є наявність на території кампусу літака та напису на одному з корпусів «НАУ».

Літак “UR-26194”, встановлений між 1 та 8 корпусами, є місцем зустрічі для абітурієнтів та студентів. Біля літака знаходиться приймальна комісія та науково-технічна бібліотека. Випускники університету фотографуються на тлі літака.

Найвищим корпусом є восьмий, який має 16 поверхів. Більшість корпусів заввишки лише 4–5 поверхів. Напис «НАУ» великими літерами на двох фасадах 8 корпусу є виразним та помітним не лише для водіїв автомобілів, а й для пасажирів трамваю. Саме за цим написом усі впізнають восьмий корпус Національного авіаційного університету. Також вдалим є розташування корпусу біля дороги та залізничних колій трамваю. Поблизу корпусу знаходиться трамвайна зупинка «Національний авіаційний університет».

Section 4. Problems of modern art and art management

Кампус Київського національного університету імені Тараса Шевченка (навпроти парку) налічує 4 корпуси, інші корпуси розосереджені по місту. Територія університету огорожена та з трьох сторін обмежена трьома вулицями. На вулиці Льва Толстого розташовані такі корпуси: хімічний факультет КНУ імені Тараса Шевченка та Науково-дослідна частина КНУ імені Тараса Шевченка. На вулиці Володимирській розташований головний (червоний) корпус КНУ імені Тараса Шевченка та Наукова бібліотека ім. М. Максимовича КНУ імені Тараса Шевченка (помаранчевий корпус). Через дорогу від головного корпусу знаходиться парк ім. Т. Г. Шевченка. Центром ландшафтної композиції парку є скульптура Т. Г. Шевченка розташована навпроти центрального входу в головний корпус. Парк без огорожі обмежений з чотирьох сторін дорогою. Парк і головний корпус – це єдина цілісна ландшафтна композиція, де студенти мають змогу не лише вчитися, а й відпочивати після занять. Скульптура Т. Г. Шевченка є не лише орієнтиром у просторі, а ключем до розуміння ідеї створення та формування університету та парку, як єдиного цілого містобудівного утворення.

Висновки: до характерних особливостей, які впливають на сприйняття університетських кампусів належать: наявність в кампусі певних елементів, які асоціюються з назвою навчального закладу (літак або скульптура), розташування корпусу, який переважає за поверховістю оточуючі будівлі, активне використання насиченого кольору для виділення певного тексту на фасаді корпусу чи виділення одним кольором всього корпусу. Перераховані ознаки допомагають орієнтуватися в просторі та швидко знаходити необхідну будівлю в місті, а також можуть бути впізнаваною візитівкою університету.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-99>

Летяга Альона, аспірантка кафедри дизайну й технологій КНУКІМ
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор М. Р. Селівачов)

Тенденція оригінальності в дизайні

Ключові слова: дизайнер, творчість, оригінальність, індивідуалізм.

Alona Letiaha, PhD student, NAFAA

(academic mentor: Doctor of Art History, Professor Mykhailo Selivachov)

Trend of originality in design

Abstract: The originality of the product design is revealed through the symbiosis of the activities between customer and designer. A designer takes particles and fragments of a customer's subjective individuality and passes it all through his/her own tastes and skills, using color, shape and light.

Key words: designer, creativity, originality, individualism.

Історії відомо, що стилі дедалі швидше змінюють один одного. Течії й концепти постмодернізму та метамодернізму постійно виникають або відходять у минуле. Сьогодні вподобання споживачів усе більше тяжіють до заглиблення в індивідуалізм, а не до наслідування. Інтер'єр у наші дні мовою власника звертається до глядача, як і картина митця в музеї чи галереї.

Як саме? Твір говорить мовою глядача, відображає суб'єктивно індивідуальне бачення ним твору автора. Так само «мовою власника» має говорити інтер'єр. Це ключ. Дизайнер – провідник, який має перекласти «мову замовника» на «літери та знаки» через форму, світло та колір в інтер'єр.

Вірно сказано в Біблії: «Що було, то і буде; і те що робилося, те і буде робитися, і немає нічого нового під сонцем» [Книга Еклезіястова, 1:9]. Виходячи з цього твердження, вигадати нове не під силу жодному з нас. Ми всі наслідуємо вже створене кимось. Факт. Дизайнери, як і художники, не виключення. Тоді навіщо дизайнер потрібен взагалі?

Теоретик мистецтва Марсель Дюшан сказав: «Я не вірю в творчість. Я вірю в творців». Дизайнер – творець, який бере частки та фрагменти суб'єктивної індивідуальності замовника, та пропускає все через свої суб'єктивні смаки та навички, таким чином з'являється на світ оригінальне творіння. Не нове, якщо аналізувати, та 100 % оригінальне.

Продукт сучасного дизайну інтер'єру це симбіоз діяльності дизайнера та замовника, де замовник виступає співавтором і першим критиком отриманого продукту. Далі критиком є глядач, який або визнає у творі оригінальність, або визнає у ньому більш-менш вдале наслідування. З цього приводу вдало висловився той же М. Дюшан: «Вважаю, що художник не знає, що він робить, я надаю більше значення глядачеві, він творець мистецтва».

Оригінальний твір на виході може забезпечити професійний дизайнер, що виступатиме фільтром, кризь який пропускаються бажання замовника.

Section 4. Problems of modern art and art management

Якщо дизайнер поверхнево володіє навичками, то матимемо копіювання із незначними змінами та засудження глядачем.

У випадку, якщо дизайнер, формуючи свої смаки, зміг зануритись у глибину бачення минулих надбань стилістик і течій, колористики, психології, технічного забезпечення та нормативних засад формування продукту, ми матимемо оригінальність, яка буде визнана глядачем.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-100>

Луговська Анна, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор О. А. Лагутенко)

Особливості появи і функціонування мистецьких інституцій Львова періоду незалежності

Ключові слова: артінституції Львова, галереї Львова, виставка, куратор.

Anna Luhovska, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Doctor of Art History, Professor Olga Lagutenko)

Distinctions in emergence and functioning of art institutions in Lviv during the period of independence

Abstract: The report analyzes the formation and functioning of contemporary art institutions in Lviv from the late 1980s to 2021 through the prism of the diversity of the artistic community and the activities of numerous private initiatives, associations and galleries.

Key words: art institutions of Lviv, galleries of Lviv, exhibition, curator.

Активізація суспільних та політичних процесів наприкінці 1980-х – початку 1990-х років зумовила появу у Львові низки неформальних художніх об'єднань та організацій. Важливу роль у місті в цей період відігравали молодіжні об'єднання, серед яких: «Товариство лева», «Центр Європи», «Шлях», «Дзига», «Фонд Мазоха» та багато ін. Вони гуртувалися навколо мистецтва, літератури, історії, філософії та політики.

Крім того, суспільно-політичні зміни сприяли появі у Львові у 1990-і роки перших приватних галерей. Серед них найбільш помітні – «Три крапки» (1988), трансформовані в «Гал-арт» (1990–1996), «Децима» (1993–1994), «Червоні рури» (1995–1999), «Гердан» (1995 (1996)–2015). Епіцентром художнього життя, що проіснував найдовше, було об'єднання «Дзига» (1993), яке згодом відкрило культурно-мистецький центр. Можна сказати, що «Дзига» у Львові певною мірою виконувала ту ж функцію, яку виконував на той час у Києві Центр сучасного мистецтва Сороса (відмінність лише в потужності фінансування та наявності системи грантів). «Дзига» була першою спробою інституціоналізації сучасного мистецтва у Львові.

Важко переоцінити вплив наявної на той час арт-інфраструктури, оскільки це були не просто виставкові майданчики, за кожною з галерей стояв лідер – художник, куратор, який був об'єднавчим центром як для митців, так і для окремого середовища. Скажімо, наприкінці 1980-х – початку 1990-х років діяла група О. Аксініна, коло Ю. Соколова, майстерня П. Сільвестрова, мистецьке товариство «Шлях» тощо.

Загалом у цей період у Львові ситуація була демократичніша, ніж у Києві, оскільки контроль з боку влади був значно меншим. Водночас практикувалися кураторські й персональні проекти постмодерністського

мистецтва. Галеристи прагнули популяризувати сучасне українське мистецтво, відбулися перші великі міжнародні проєкти.

Другій половині 1990-х років притаманна динаміка «провінціалізації», до якої призвела централізація художніх процесів й артринку у Києві.

Початок XXI століття позначився певним уповільненням інституційного розвитку не тільки у Львові, але й на теренах всієї України. Однак Львів став місцем появи низки таких нових ініціатив, як: «Тиждень актуального мистецтва», «Дні мистецтва перформанс», «МедіаДепо», «Тетрамастика» та ін. Серед найбільш активних галерей, що виникли у XXI столітті варто згадати “Icon art” (2010), “Detenpyla” (2011), «Я Галерея» (2019, філіал артцентру П. Гудімова «Я Галерея», який існував у Києві з 2007 року) тощо.

З сучасним мистецтвом в останні роки працює й низка державних установ, що також є унікальним явищем, зокрема: комунальні інституції – Львівський муніципальний мистецький центр (2020) та мультимедійний осередок «РадіоГараж» (2021), майданчиками для презентації сучасних художніх проєктів також є Центр міської історії та, віднедавна, Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького.

Особливістю Львова є наявність галереї сакрального мистецтва – “Icon art” (2010), що є незвичним явищем для України, адже подібних аналогів поєднання сучасного і сакрального мистецтва – немає, а також наявність активно функціонуючої галереї при Львівській національній академії мистецтв (2015), що стає майданчиком студентських мистецьких дебютів.

Інституційний ландшафт, як показує історія, весь час змінюється, тому дуже важливим було дослідити, що відбувалося з галереями і мистецькими центрами у Львові протягом останніх тридцяти років.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-101>

Малов Олег, старший викладач Київського університету ім. Б. Грінченка

Альтернативні методи отримання фотозображення в сучасній українській фотографії

Ключові слова: фотомистецтво, фотографія, цjanотипія, альтернативний фотодрук.

Oleg Malov, Senior Lecturer, Boris Grinchenko Kiev University

Alternative photography processes in Ukrainian photography

Abstract: In modern Ukrainian photography, a certain interest in old technologies is returning. In addition to the traditional optical photo printing, some masters actively use so-called alternative photography processes. These include cyanotype, ambrotype, albumen printing and others.

Key words: photo art, photography, cyanotype, alternative photo printing.

Українська фотографія 2000–2020-х рр. демонструє зацікавленість у використанні технологій фотомистецтва, які були популярними у другій половині XIX – початку XX ст. Фотографам, що тяжіють до пікторіального фотографічного канону та естетики старої класичної фотографії, стає недостатньо простої імітації тогочасних художніх прийомів сучасними засобами. Дехто з них навіть не обмежується простим переходом до плівкової фотографії, активне відродження якої ми зараз спостерігаємо. В нагоді також стають майже забуті нестандартні процеси друку, як цjanотипія, амбротипія, друк з використанням гуміарабіка та інші. Використання таких технологій дає змогу отримувати унікальні зображення, які навіть якщо і підлягають тиражуванню, завжди містять певні відмінності як результат ручного втручання, навіть на етапі підготовки світлочутливого матеріалу.

Більшість популярних зараз альтернативних методів вимагають наявності негативного зображення такого ж розміру, що й майбутнє зображення. Це накладає певні обмеження і змушує або реанімувати старі камери великого формату, або виготовляти обладнання самотужки під певні художні задачі. Дехто використовує гібридні технології, коли первісне зображення отримано за допомогою сучасних цифрових камер, а негатив потрібного розміру після комп'ютерного редагування роздруковується на прозорій плівці і далі зображення переноситься на світлочутливий матеріал контактним способом.

Не всі фотографи постійно працюють з обраною технологією. В більшості випадків це скоріше експеримент з пошуку нових художніх прийомів, або окремих проект чи серія, яка вимагає особливої естетичної подачі.

Серед фотографів, які постійно експериментують з технологією цjanотипії можна назвати Сергія Гуменюка (Одеса). З негативів отриманих за допомогою великоформатної камери зображення переноситься контактним способом на звичайний папір, оброблений солями заліза.

Для боротьби з синім кольором, притаманним ціанотипії, використовуються різноманітні способи тонування, що дають спектр відтінків відбитків від холодно сірого до коричневого.

Також з ціанотипією або альбуміновим друком часто працює ще один український художник зі Львова Олег Огородник. Впродовж тривалого часу він не зраджує традиційній фотографії і визнає тільки ручний оптичний друк.

Ціанотипія, як техніка, була обрана для графічної серії «Синім по білому» Ірини Глік, де вона поєднує графічний підхід в створенні зображення та фотографічні технології. Її композиції це прості майже геометричні абстрактні форми, що включають фрагменти фотозображень, доведених до певного рівня символізму.

Ще одна серія робіт під назвою “Golden sensor” продемонстрована в 2020 р. фотографом Анною Кузнецовою, де використовувалась авторська техніка з поєднанням ціанотипії та золотої поталі. Цікавий приклад сполучення сучасної стилістики зображення з класичними технологіями. Негативи потрібного розміру, приблизно 40×60 см, отримані за допомогою цифрового друку.

До більш складної фотографічної техніки, амбротипії, звернулись українські фотографи Сергій Познанський та Сергій Лебедев. Складність такого методу пов'язана з необхідністю готувати світлочутливу емульсію і наносити на скляні пластини безпосередньо перед зйомкою, оскільки колоїдний розчин втрачає свої світлочутливі якості після повного висихання. Сам процес зйомки потребує досить великого часу експонування, що помітно впливає і на вибір сюжетів, і на остаточний вигляд зображення. Моделі почувають себе так само, як і їхні предки з XIX ст., що були змушені нерухомо позувати перед об'єктивом камери від декількох секунд до хвилини. Сергій Познанський навіть порівнює свою камеру з машиною часу, що переносить вас у минуле на час фотосесії.

Також не можна не згадати серію робіт фотографа Валерія Ведути. Використання ним старих технологій несе в собі певне концептуальне значення. Щоб висловити своє власне відчуття війни, він знімає себе і свою сім'ю в повсякденному житті. А для друку використовує звичайний ґрунт. В світлочутливий шар, що складається гуміарабіку та дихромату амонію, в якості пігменту він додає звичайну землю, взяту біля будинку де він зараз мешкає.

В кожному зі згаданих випадків застосування нестандартних способів отримання фотографічного зображення привносить абсолютне інше сприйняття. Відсутність звичної нам цифрової довершеності, незвична поверхня, непередбачувані відтінки та тональний малюнок додають нові враження і відчуття при спогляданні таких робіт. Крім того відбитки, отримані за допомогою ціанотипії з використанням якісного безкислотного паперу та скляні амбротипи, мають дуже великий термін зберігання, що у випадку включення їх до певних мистецьких колекцій має неабияку актуальність.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-102>

Мельникова Ольга, студентка магістратури ФТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент О. Ю. Денисюк)

Світовий досвід корпоративного артколекціонування та його застосування в українських реаліях

Ключові слова: корпорація, артколекціонування, меценат, об'єкт мистецтва, інвестиція, капітал, культурні дивіденди.

Olga Melnykova, MA student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor Olga Denysuk)

The world's best practices in corporate art collecting and their implementation in Ukrainian realities

Abstract: The report examines the world's best practices in corporate art collecting based on the experience of the most influential businesses and corporations passionate about art. The main principles and motivation of art collecting are defined, and the cultural and social crescendo they cause in society is formulated.

Substantiation is outlined and comparative analysis is made between corporate art collections in economically developed high-income countries as opposed to young developing countries. The report also defines the classification of corporate art collections based on the motivation of their owners, as well as the mission and vision of the companies they establish at all social levels. In addition, the report outlines the main principles of forming corporate art collections in Ukrainian realities. It also contains suggestions on how to follow these principles so that Ukraine can rise to the international arena of corporate art collection culture. The main problems of the local corporate art collecting market are defined. Besides, its interaction with business is studied and potential legal, economic and cultural collisions are mentioned. They need to be addressed to build and create sustainable cultural development with the support of corporations and influential business representatives.

Key words: corporation, art collecting, patron, art object, investment, capital, cultural dividend.

Людське суспільство постійно еволюціонує в часі, так само, як і його ставлення до прекрасного та до мистецтва. З розвитком науково-технічного прогресу та накопиченням значних матеріальних цінностей виникають глобальні корпорації, які зазвичай мають на меті виключно максимізацію прибутків. І лише невелика кількість власників корпорацій, що справді тяжіють до мистецтва та цінують його, вирішують зробити це пристрастю свого життя, таким чином, відкриваючи першу сторінку в історії корпоративного артколекціонування. В глобальному масштабі найбільші з них сконцентровані в США та Західній Європі, оскільки саме ці регіони завжди історично були осередками великого капіталу. Варто зазначити, що не завжди початковою мотивацією була економічна вигода, так, наприклад, Девід Рокфеллер чітко виокремлював важливість

мистецтва та культури як національного надбання для наступних поколінь, про що неодноразово засвідчував не лише у своїх публічних виступах, але і підтверджував на справі. Яскравим свідченням даного твердження є заснована ним корпоративна артколекція банку JP Morgan Chase, що і по сьогодні у всьому світі існує платонівським ідеалом для наслідування. Корпоративні артколекції можна поділяти за багатьма ознаками та класифікувати в розрізі численних факторів, але можна і поєднувати, зазначивши при цьому спільний між ними знаменник. І знаменник цей полягає в тому, що мистецька колекція, що формується корпорацією, є тим самим з'єднувальним елементом, що дозволяє доторкнутись до прекрасного та високого широкій громадськості за допомогою підтримки неабияких фінансових потужностей та одночасно надати можливість розвитку перспективним художникам сучасності. Деякі найкращі зібрання не завжди знаходяться у музеях і не завжди пересічна людина може знаходитись в оточенні шедеврів щодня. Саме корпоративні колекції активно сприяють благополуччю співробітників компанії, її клієнтів, постачальників та гостей – на рівні компанії, а тісна співпраця між партнерами – на національному рівні.

Саме тісна співпраця представників бізнесу, оцінювачів мистецтва та власне митців може стати каталізатором культурного прогресу та принести не лише фінансові, але й культурні дивіденди у вигляді національного надбання для наступних поколінь.

Україна в даний момент знаходиться лише на етапі становлення корпоративної культури та етики в цілому, і лише деякі компанії роблять перші кроки в напрямку до формування грамотної корпоративної артколекції. Насправді це дуже позитивне явище, адже будь-який рух це – прогрес, особливо коли існує еталон для наслідування – вітчизняна колекція «Градобанку». За умови поєднання найкращого світового досвіду з національними прагненнями до самовизначення та грамотними спеціалістами, які сполучають управлінський досвід з глибокими знаннями у мистецтвознавстві, Україна має всі шанси вийти на світову арену корпоративного артколекціонування та посісти на ній гідне місце.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-103>

Новіков Михайло, аспірант ХДАДМ

(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри монументального живопису ХДАДМ Є. О. Котляр)

Технологічний простір творчості: об'єднання традиційного мистецтва з доповненою реальністю

Ключові слова: традиційне мистецтво, доповнена реальність, скульптура, віртуальний простір.

Mykhailo Novikov, PhD student, KSADA

(academic mentor: Associate Professor, Professor at KSADA Yevhen Kotlyar)

Technological space for creativity: fusing augmented reality with traditional art

Abstract: Augmented Reality (AR) is one of the digital technologies that are increasingly spreading in contemporary art. It allows an artist to supplement reality with virtual information and take the artwork out into the space of unlimited reality, where new interactive and multimedia technologies reign.

Key words: traditional art, augmented reality, sculpture, virtual space.

У сучасному мистецтві все більше поширюються цифрові технології, однією з яких є доповнена реальність (Augmented Reality, AR). Вона дозволяє доповнювати дійсність віртуальною інформацією та винести твір у простір необмеженої реальності, де панують нові інтерактивні та мультимедійні технології.

Розвиток мистецтва в альтернативній реальності необхідний сучасному суспільству, адже воно здатне повністю змінити розуміння традиційного мистецтва у віртуальному світі. Прикладом цього став досвід проведення виставки «Більше ніж скульптура», яку відкрила сучасна галерея “Art Ukraine Gallery” 7 березня 2018 року, надавши поштовх цифровому життю мистецтва. Митці та адміністрація галереї об'єднали традиційне мистецтво з технологією доповненої реальності. Більше ніж 30 визнаних авторів та молодих митців українського мистецтва взяли участь в цій виставці. Серед них – Владислав Волосенко, Олександр Сухоліт, Петро Гронський, Юлія Беляєва, Роман Мінін, Костянтин Зоркін та інші. Вони надали до експозиції виставки скульптурні твори з граніту, бронзи, мармуру, гіпсу, роботи, виконані за допомогою 3D-принтера та технології AR. Стартуп SIMO AR вперше в Україні допоміг провести експеримент поєднання традиційних форм мистецтва з новими технологіями. Завдяки створеному додатку SIMO AR, можна розгорнути картини на 360 градусів та побачити, як скульптури змінюють свою пластичну форму, деформуються, розсипаються і знову відроджуються, тобто набувають іншого прихованого сенсу, який живе та відкривається саме у віртуальному просторі. Цю інформацію людина сприймає як частину навколишнього світу, а також дізнається про авторів представлених творів.

Section 4. Problems of modern art and art management

Віртуально існуючі об'єкти в доповненій реальності змінюють сприйняття простору – він стає загальнодоступним та більш широким із змістовної та естетичної точок зору. Це своєрідний експеримент, завдяки якому в дискусію щодо представленого твору залучається і мистець, і глядач. В сучасному міському середовищі, переповненому візуальною інформацією, скульптурним об'єктам у виставковому просторі складно утримати увагу, змагаючись із величезними муралами, скульптурами та пам'ятниками, розташовані в просторі міського середовища. Коли скульптор використовує певні матеріали і технології, розміщуючи їх у віртуальному просторі, він створює не фізичні об'єкти, якими вже перенасичений міський простір, а інтерактивний об'єкт, який зорозово поєднується з традиційним мистецтвом і водночас інтегрується до середовища в іншому просторі. Саме це надає багатовимірне сприйняття світу та багатовекторність візуального поля, а сам твір стає цікавим для суспільства, бо саме на ньому фокусується увага глядача. Іншими словами, використання AR виносить твір за межі обмеженого фізичного простору в іншу, необмежену реальність, яка захоплює уяву та відкриває нові інтерактивні та мультимедійні властивості мистецтва.

Такі інтерактивні форми творчості, які сьогодні набувають бурхливого розвитку, можуть стати новим баченням та розумінням як традиційного, так і сучасного мистецтва в цілому.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-104>

Папета Олена, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну інтер'єру НАУ

Принципи формотворення в органічному дизайні в контексті розвитку сучасного дизайну України

Ключові слова: органічна архітектура, дизайн, формотворення, універсальність, новітні технології.

Olena Papeta, Associate Professor, Interior Design Department, FACD, NAU

Form creation principles in organic design in the context of contemporary design of Ukraine

Abstract: The report is the result of a comprehensive research into the form creation in organic design in the context of contemporary architecture in Ukraine. The research focused on the analysis of elements of constructivism and functionalism in the context of current quests in organic architecture. The problem of synthesis of design, plastic and color solutions of objects is considered. Examples of contemporary buildings representing organic architecture are analyzed along with the peculiarities of their form creation. The origins of the ideology of organic design, which designers and architects rely on in the process of creating a project, are formulated.

Key words: organic architecture, design, form creation, universality, latest technologies.

Прагнення виявити основні принципи формування та існування живих організмів призвело до появи перших теорій в галузі органічного дизайну, які дозволили людству розробити новітні технології в цій сфері, підпорядковуючи та використовуючи природні умови для покращення власних умов проживання. Також появі органічного дизайну сприяла необхідність виникнення нової течії на протигагу конструктивізму та функціоналізму, протиставляючи прямолінійності плавність ліній та м'якість форм.

Дані тези є результатом комплексного дослідження проблеми формотворення в органічному дизайні в контексті розвитку сучасної архітектури України, зокрема розробки молодих дизайнерів. Основним напрямком роботи є аналіз елементів конструктивізму, функціоналізму в контексті сучасних пошуків в напрямку органічної архітектури в Україні, а також формальних прийомів, властивих сучасним розробкам в цій галузі будівництва. На сьогоднішньому етапі розвитку органічної архітектури існує проблема синтезу проєктного, пластичного і колірного рішення об'єктів. Важливим є комплексний аналіз витоків ідеології органічного дизайну, на яку спираються сучасні українські дизайнери в процесі створення проєкту.

Органічний дизайн зародився на початку ХХ ст., як наслідок поступового осмислення завдань архітектури на сучасному етапі освоєння

соціокультурного простору. Органічний дизайн базується на ідеях та принципах органічної архітектури, а саме дотримання синтезу архітектури та навколишнього простору, спільність загальної ідеї і деталей, цілісна система сприйняття архітектурного об'єкту і навколишнього середовища. Він має бути спрямований на формування комфортного для людини середовища. Даний принцип формотворення дає можливість створення універсальних модулів, які дозволяють формувати простір приміщення за принципом функціональності, безпеки, краси та гармонії всіх елементів. Сьогодні можна виділити чотири основні напрями в сучасній органічній архітектурі та дизайні. Ідеологія першого була закладена Ф. Райтом та А. Аалто у 20-ті роки ХХ ст. і полягає в гармонійному поєднанні природи, архітектури і людини. Другий напрям – біоморфізм. Його представниками є Чарльз і Реймз Імзи, Росс Лавгров, Сантьяго Калатрава та ін. Він спрямований на наближення форм архітектури та об'єктів дизайну до природних. Третій напрям, що з'явився в кінці ХХ ст., забезпечує охорону природи за рахунок використання енергозберігаючих технологій. Четвертий – ресайклінг, полягає у дослідженні особливостей будівельних матеріалів, їхній вплив на людину, навколишнє середовище.

Останнім часом прослідковується поєднання декількох течій органічного дизайну шляхом комбінування органічно вписаної форми з акцентом на ергономічність та екологічно чистих матеріалів, зеленої енергетики. Архітектура, у якій поєднуються перелічені характеристики, отримала назву біо-тек. Цей архітектурний стиль перебуває в процесі активного становлення, внаслідок чого дослідження принципів формотворення в органічній архітектурі та дизайні є надзвичайно актуальною темою, необхідною для теоретичного узагальнення для подальшого її впровадження у містобудівну практику. Серед прикладів органічного дизайну в Україні можна навести приклади творчих розробок Поліни Макарової, яка переважно працює в галузі графічного дизайну. На основі новітніх методів формотворення в органічному дизайні та архітектурі було розроблено серію проєктів для приватних апартаментів молодим дизайнером Наталією Згалат-Лозинською (м. Київ). Особливістю створених нею об'єктів стали прототипи біоморфних сегментів, а також креативні розробки на основі морської флори та фауни («Шафа в стилістиці органічного дизайну»). Перевагою органічного дизайну є те, що він протистоїть естетиці мегаполісу, розслабляє і заспокоює. Течія органічного дизайну реалізується під стародавнім гаслом «Назад до природи!». Головна його відмінність від інших дизайнерських напрямів полягає у використанні натуральних, екологічних, безвідходних матеріалів та застосуванні особливого принципу формотворення. Концепція органічного стилю чітко вписується в сучасні тенденції формотворення в дизайні, сприяє створенню унікальних виробів, що відрізняються креативністю, використанням новітніх технологій в будівництві та новизною художніх рішень.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-105>

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

Асамбляж як приклад поєднання творчості та екологічних традицій (аналіз робіт виставкового проєкту «Перетворення»)

Ключові слова: еко-арт, асамбляж, колаж, відповідальне споживання.

Tamila Pedan, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor Olga Denisyuk)

Assemblage as an example of combination of creativity and ecological traditions (analysis of the exhibits of “Transformation” project)

Abstract: The report briefly introduces the history of assemblage technique and analyzes the assemblage works in the “Transformation” eco-art project.

Key words: eco-art, assemblage, collage, responsible consumption.

Однією з найважливіших ознак прогресу культури являється розвиток розуміння культурних цінностей минулого і їх переосмислення в майбутньому. Такий досвід сконцентрований в сучасних роботах митців, які працюють в техніці асамбляжу. Не секрет, що наші предки з надзвичайною вигадливістю та заощадливістю підходили до всіх речей, які використовувались у побуті та за можливості намагались дати їм друге життя. Результатом такої діяльності ставали речі, які поєднували етику відповідального споживання та естетику візуального образу отриманої речі.

Сьогодні спостерігається зростаючий інтерес митців до створення творів мистецтва з простих, а часом непотрібних нам речей. Тому виникає необхідність проаналізувати такі роботи, чим і обумовлюється актуальність дослідження. Чимало таких робіт було представлено в рамках виставок еко-арту «Перетворення» в КЗ «Обласний організаційно-методичний центр культури та мистецтва» в м. Харкові в 2018–2021 рр. Саме твори з цих виставок лягли в основу даного дослідження.

Асамбляж (від французького *assemblage* – «складання» або «монтаж») – це техніка візуального мистецтва, споріднена колажу, в якій художник створює рельєфне зображення шляхом наклеювання на площині об'ємних деталей або предметів. Назву цьому терміну дав французький художник Жан Дюбюффе у 1953 році, який в ході своїх творчих експериментів з об'ємними та фактурними колажами, шукав визначення для своєї техніки.

Аналізуючи твори сучасних митців у техніці асамбляж, що були представлені на виставці «Перетворення», зазначимо, що у розпорядженні учасників була тема «відповідального споживання», позбавленого

необдуманих витрат на закупівлю основних матеріалів. Учасники проєкту – Тетяна Тищенко, Христина Кучерявенко, Ян Збукер, Софія Попенко, Лія Кисельова, Влад Кургасов, Анастасія Шевченко, Дарина Ломакіна, Карина Грек, Вікторія Орябинська та Ярослава Редько – в різні роки представили свої роботи в техніці асамбляж, за допомогою яких розповіли свою мистецьку історію «перетворення речей».

Зокрема, Тетяна Тищенко у роботі «Мати» представила матір і дитину, оточену дрібними деталями, які нав'язали їй історію її материнства та першого досягнення світу дитиною. Мисткиня Анастасія Шевченко в своїй роботі «Леді у капелюшку» продемонструвала всю сатиричність натури людини, яка з боку може виглядати, як леді, але насправді її збірний образ це лише купа нікому не потрібних речей і нав'язаних суспільством кліше й стигматизація про те, що бути «істинною леді гарно та природно» й «неважливо, в яке сміття ти одягнений». Асамбляжні роботи із зображенням тварин – це історії про непрямий вплив людини на життєдіяльність цих тварин. Так, робота з зображенням восьминога мисткині Ярослави Редько, оточеного мушлями, пластиковою пляшкою, камінням та дротом – це болюча тема забруднення водного середовища людиною, через яку страждають тварини. До цієї теми звертаються й інші митці – Маргарита Степаненко, Дарина Ломакіна, Карина Грек та Вікторія Орябинська, зображуючи тварин у своїх роботах.

Отже, асамбляж, як культурно-мистецький напрям здатний піднімати важливі теми екологічної культури, яка майже завжди була притаманна українському суспільству. В міру своїх можливостей митці та майстри проєкту акцентують увагу на певних проблемах людства, використовуючи в своїй роботі «речі з історією», або так звані непотрібні речі, що втратили свою первісну цінність або перестали візуально задовольняти своїх власників. Враховуючи важливість та актуальність проблематики для сучасного суспільства, яке все більше породжує накопичення непотребу, тема поєднання творчості та екологічних традицій однозначно має перспективу подальших досліджень.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-106>

Салюхіна Валентина, студентка магістратури кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент В. І. Петрашик)

Перспективи залучення юнгівського методу до аналізу творів на прикладі творчості сквоту «Паризька комуна»

Ключові слова: символ, архетип, Карл Густав Юнг, Паркомуна, Валерія Трубіна, Олег Голосій, Олександр Гнилицький.

Valentyna Saliukhina, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor at NAFAA Volodymyr Petrashyk)

Prospects of applying the Jungian method to the analysis of art exemplified by the works of the Parkomuna squat

Abstract: The study of symbols in the artworks by Valeriia Trubina, Oleh Holosii and Oleksandr Hnylytskyi using the Jungian method provided the discovery of new levels of meanings that refer not only to personal background of the authors, but also to archetypal motifs preserved in the collective consciousness and common to most religions and mythologies.

Key words: symbol, archetype, Carl Gustav Jung, Parkomuna, Valeriia Trubina, Oleh Holosii, Oleksandr Hnylytskyi.

Тенденція до пріоритизації персонального у мистецтві, що є звичною для світового мистецтва взагалі, у пізньорадянський період є революцією індивідуального, що роками пригнічувалось на користь колективного. Така зміна парадигми породила період чистого мистецтва – вже поза впливом «держзамовлення», та ще поза впливом комерціалізації – обов'язково мала залишити відбиток на творчості сучасників. Символізм, як один з базових напрямів мистецтва взагалі, повертається в трансавангардному постмодернізмі, але іншим – індивідуалізованим, архетипічним.

До питання символу у різні часи зверталися І. Кант, Г. В. Ф. Гегель, Е. Кассіре́р, а також К. Ю. Андреева, С. П. Стоян. Та найбільш релевантним у цьому випадку стали методи дослідження, що пропонував родоначальник самого терміну «архетип» К. Г. Юнг. Він та його учень Е. Нейман неодноразово наголошували на застосуванні методу психоаналізу на мистецьких творах сьогодення, адже саме сучасна людина живе в усіх попередніх контекстах одночасно завдяки загальнодоступності інформації. Більшою мірою це стосується людей мистецтва та пострадянських митців зокрема, адже після десятиліть стримування потоку інформації ззовні, вона з ефектом прорваної греблі одразу ж накрила їх своєю хвилею. Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю вивчення впливу соціополітичного контексту на творчість українських художників цього часу.

Section 4. Problems of modern art and art management

Яскравими представниками цього періоду є митці сквоту «Паризька комуна». Окремо, у їхньому спрямуванні до символу, щойно відкритих для себе філософії та релігії, можна розглядати Валерію Трубіну, Олега Голосія та Олександра Гнилицького, чия творчість є рівною мірою самобутньою та характерною для свого напрямку, тому наша мета – дослідити символи у творчості паркомунівців саме на їхньому прикладі.

Вивчення картини раннього періоду творчості зазначених митців, з опорою на дані про життя та погляди часів їх створення, дало можливість проаналізувати наявні символи, що відносять нас до інших культур та епох, від давньоєгипетських вірувань та давньогрецької міфології до християнства та буддизму. Виявлено відмінності між підходами авторів до осмислення релігійних питань, де Трубіна вивчає нові для неї релігійні смисли відсторонено, споглядаючи міфологічні створіння у снах та транслюючи їх глядачеві, як неупереджений медіум, Голосій – навпаки, особисто, пропускаючи їх крізь себе, співвідносячи власне «я» із божественним, а Гнилицький фокусується не на сутності образів, а на їхній формі, релігійних «декораціях», відокремлюючи їх від догм, ставлячи у незвичні ситуації, щоб дозволити глядачеві оцінювати їх як явище самостійне. Виявлено нові шари закладених сенсів, що ще не були раніше озвучені авторами в інтерв'ю чи зафіксовані дослідниками їхнього життя та творчості.

Митці, як люди підвищеної чутливості до навколишнього світу, беззаперечні медіатори своєї епохи. Таким чином, ми знаходимо її відбиток та безліч інших контекстів навіть у найбільш особистих полотнах завдяки юнгівському методу, отже він рекомендується для аналізу не тільки творів обраних художників чи тієї епохи, а сучасного мистецтва загалом.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-107>

Сорокін Борис, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент В. Петрашик)

Підходи до класифікації мистецьких галерей: економічний, естетичний і функціональний

Ключові слова: галерея, арт-менеджмент, сучасне мистецтво.

Borys Sorokin, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor at NAFAA Volodymyr Petrashyk)

Approaches to classification of art galleries: economic, aesthetic and functional

Abstract: In the report, an attempt is made to classify art galleries by economic, aesthetic and functional approaches. It is clarified how management of gallery activities differs depending on the form of the gallery's ownership, the gallery space and its target audience.

Key words: gallery, art market, art management, contemporary art.

В кожній країні статус і функція мистецької галереї мають свою специфіку. Зміст та принципи діяльності галереї визначаються її форматом, відповідно формат обумовлює функції галереї. В залежності від формату чи функції галереї різняться відповідно і спосіб демонстрації творів мистецтва та шляхи взаємодії галереї з художниками, колекціонерами та глядачами. Кожна галерея орієнтується на свої власні естетичні цінності, економічний потенціал та здійснює властиві для неї функції. Це дозволяє вказати три основні підходи класифікації галереї – економічний, естетичний та функціональний.

Економічний підхід. Муніципальна та приватна галереї фінансуються на абсолютно різних засадах, і це суттєво впливає на виставкову політику інституції. Якщо комерційна галерея так чи інакше орієнтується на кон'юнктуру ринку, муніципальна галерея в цьому аспекті характеризується більшою свободою.

В рамках економічного підходу класифікації, можна виокремити такі підрівні:

- за формою власності (приватні, муніципальні);
- за орієнтованістю на прибуток (комерційні галереї, неприбуткові артфундації).

Естетичний підхід. Галереї зі своєю особливою естетичною орієнтацією і власним поглядом на мистецтво поступаються глобальним галерейним мережам. Ці нові утворення пропонують радикальне різноманіття художників, яке водночас максимально уніфіковане, бо орієнтовано на миттєвий ринковий успіх. Все менше галерей готові відстоювати тривалу співпрацю з художниками, через що не можна говорити про чітку викреслену програму галереї. Неможливо не недооцінити важливість

діяльності галерей державного та приватного характеру, які працюють за межами столиці. Ці виставкові майданчики, діяльність більшості з яких не обмежується виставкою програмою, а ще й різноманітним освітніми, просвітницькими, культурними заходами, відіграють неоціненну роль навіть в самому факті існування дискурсу мистецтва в цих містах. Існує і ще одна підкатегорія галерей, орієнтованих, переважно, на самих художників і близького для них кола людей. Галерея для художників – це місце зустрічі, обговорення, дискусій, це лабораторія, ігрове поле, експеримент.

В рамках естетичного підходу класифікації, можна виокремити такі підрівні:

- за орієнтацію на напрямок мистецтва (*профільні/непрофільні*);
- за орієнтацію на географічний контекст (*регіональні*);
- за відкритістю на експеримент (*галереї для художників*).

Функціональний підхід. Для міського середовища поєднання в одному просторі (умовно – артцентрі) галереї, кіноклубу, експериментального театру, бібліотеки, видавництва, майстер-класи студії дизайну, лекторію тощо є поширеним явищем. Ще одним середовищем перебування мистецтва стали багатофункціональні простори. Створені зазвичай на базі колишніх промислових об'єктів, ці заклади мають величезні вільні зони, які можуть трансформуватися в різні функціональні об'єкти – від кінотеатру і конференц-залу до власне галерейного простору. Друга тенденція – віртуальні галереї. Назва говорить сама за себе – це галереї без конкретного простору.

З огляду на функціональний підхід класифікації, можна виділити наступні типи галерей:

- за функціональними характеристиками діяльності (*артцентри, класичні комерційні галереї*);
- за функціональними характеристиками простору (*традиційна галерея, багатофункціональна зона, віртуальна галерея*).



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-108>

Сорочинська Галина, студентка бакалаврату кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: доктор філософії, старший викладач В. Є. Пітеніна)

Диптих Р. Мініна «План втечі з Донецького регіону»

Ключові слова: Роман Мінін, Донбас, шахтарський фольклор, сакральність, диптих, монументальне мистецтво.

Halyna Sorochynska, BA student, NAFAA
(academic mentor: PhD Valeriia Pitenina)

Diptych “The Plan of Escape from Donetsk Region” by Roman Minin

Abstract: Diptych *The Plan of Escape from Donetsk Region* was created in 2011 by Ukrainian contemporary artist Roman Minin. Although the Donetsk region was the heart of the coal industry in Ukraine, it faced a serious economic and social crisis. The author of the artwork was born and raised among miners. He addresses the issues of real life in the East of Ukraine through the prism of the mining community.

Key words: Roman Minin, Donbas, mining folklore, sacredness, diptych, monumental art.

Регрес гірничої галузі, кинуті в горнило перебудови, призвів до регіональної колективної депресії на Сході України. Складна економічна і соціальна ситуація, низькі стандарти життя обумовили застій і провисання культурного процесу. У 2010 році, прагнучи виразити дух часу і змусити глядача подивитися на реалії промислового регіону під критичним кутом, Р. Мінін починає працювати над масштабним проектом «План втечі з Донецького регіону». Симптоми невідвортної кризи на Донбасі підштовхнули його звернутися у своїй творчості до актуальної проблематики внутрішньої міграції.

Центральною віссю візуальної програми постає однойменний ахроматичний диптих «План втечі з Донецького регіону», виконаний в уже впізнаваному особистому стилі митця. У ній акумулюється головна фабула мистецького задуму – «наголосити на такій проблемі, як бажання людей не змінити свій край, а втекти звідти». Для реалізації ідеї автор обирає виразну графічну мову, в якій прослідковуються певні принципи перетворення композиції на суцільний орнаментальний візерунок. Послугуючись улюбленою формулою «мінімум засобів – максимум виразності», він віртуозно оперує вже звичними йому декоративними інструментами: формою, лінією, чорно-білим контрастом.

Як і в попередньому циклі «Шахтарський фольклор», тут Р. Мінін користується принципом синестезії різних видів мистецтва, доповнюючи малюнки смисловими коментарями. Утім, тепер вони не є очевидними і доступними до прочитання, бо відображаються у вигляді криптограм,

закодованих самостійно винайденим шифром-абеткою.

Велика кількість образів і конструкцій була запозичена художником у ранньому циклі «Шахтарський фольклор», але опрацьована в новій, більш лаконічній і символічній манері. Так, наприклад, ми бачимо фрагменти, які в попередній збірці виступали окремими творами, – «Хочеш миру – готуйся до війни», «На гора», «Врубайся».

Звертаючись до різнобічних культурних традицій давніх і новітніх світів й етносів, Р. Мінін з особливим пієтетом поєднує розмаїтий спадок на одній площині у своєрідний гносеологічний лабіринт. Складається враження, що митець боїться неозначеного пустого місця, і, як талановитий комбінатор, щільно заповнює полотно метафоричними зображеннями. В один лад диптиху вписані прототипи єгипетської, асирійської, скандинавської, античної міфології; християнські, буддійські, язичницькі мотиви. Залучення такого широкого діапазону образних запозичень підштовхує глядача здійснити їхнє художнє переосмислення в контексті шахтарської долі, аби, послугувуючись екзегезою, збагнути надзвичайний вищий зміст твору.

У лютому 2011 році «План втечі з Донецького регіону» вперше експонувався у Харківській муніципальній галереї і став неординарною подією культурного середовища. 2012 року його побачили за кордоном, в Італії, м. Фоліньйо, Palazzo Santagalli, де відбувся імпровізований перформанс. Відвідувачі, вистоявши в черзі через виниклий ажіотаж до екзотичного для італійців мистецтва, блукали напівтемними залами палацу, вихоплюючи кишеньковими ліхтарями із темряви виставкові експонати. У 2013 році твір став одним з номінантів премії PinchukArtCentre.

Після історичних подій 2014 року і початку антитерористичної операції на Сході України, «План втечі з Донецького регіону» набув нової сумнозвісної актуальності, виявившись справжнім індикатором драматичного часу.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-109>

Тентюк Дмитро, аспірант кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент В. І. Петрашик)

Інтерактивні медіа як технологічна особливість медіа-арту

Ключові слова: медіа-арт, нові медіа, інтерактивні медіа, віртуальна реальність, система реального часу, ігрові рушії.

Dmytro Tentiuk, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor at NAFAA Volodymyr Petrashyk)

Interactive media as a technological feature of media art

Abstract: Over time, society increasingly feels the impact of new information technologies on all spheres of human life, including culture and art. Familiar and traditional forms of art are changing right before our eyes and new ones are emerging. Each technology gradually creates a completely new human environment, which causes certain shifts in art. Thus, interactive media as a complex of technologies significantly influenced the development of new media art. Having reviewed the literature base and studied the collected data, as well as the opinions of the experts, the author assesses the current situation in the field.

Key words: media art, new media, interactive media, virtual reality, real-time system, game engines.

Зміни в інформаційному середовищі, що виникли в результаті технологічного розвитку призвели до того, що з кожним роком ми все більше відчуваємо вплив нових інформаційних технологій на всі сфери людського життя, включаючи культуру і мистецтво. На наших очах змінюються звичні, традиційні форми мистецтва і виникають нові. Кожна технологія поступово створює абсолютно нове людське середовище, що спричиняє певні зрушення в мистецтві.

Використання комп'ютерних зображень, відеопроєкцій або відеомапінгу дозволяє створити унікальну художньо-технологічну мову. Проекційний екран або, головним чином, додаткове медіа-обрамлення пропонує семіотичний діалог між візуальними образами та живими діями. Симбіоз реального і віртуального допомагає зробити досвід більш вісцеральним, суб'єктивним і підсвідомим з точки зору глядача; це допомагає апелювати до почуттів та нервової системи глядача, а не до раціонального інтелекту.

Появу інтерактивних медіа можна назвати одним з визначних факторів, які вплинули на розвиток мистецтва. Поява інтерактивності в художніх творах була зумовлена розвитком та надходженням у вільний доступ технології віртуальної реальності (Virtual Reality) та змішаної реальності (Mixed Reality), також ігрових рушіїв, пристроїв захоплення руху, контролерів та програм для роботи у режимі реального часу (Real-time).

Section 4. Problems of modern art and art management

Прикладом використання зазначених технологій є втілений у 2021 році проєкт «Добре проторені зв'язки», який був виконаний художньою формацією Photinus studio, артгрупою SVITER та Іваном Світличним. Усе це дає змогу створити систему реального часу, яка реагує на події у зовнішньому по відношенню до системи середовищі або впливати на середовище в межах необхідних часових обмежень, генерувати навколишнє середовище наживо.

Технологічний розвиток дозволив поєднання інтерактивних медіа технологій та підходів, що створює реальний і живий зв'язок між виконавцем, глядачем і програмним забезпеченням. Дозволяє поставити глядачів у центр мистецького твору.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-110>

Тупчій Маргарита, студентка магістратури ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент Г. О. Андрес)

Реституція культурної спадщини в Україні в період 1991–2022 рр.

Ключові слова: реституція, культурна спадщина, твори мистецтва, закон, міжнародне право, конвенція, війна.

Marharyta Tupchii, MA student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor Hanna Andres)

Restitution of cultural heritage in Ukraine in 1991–2022

Abstract: The report highlights the issue of cultural restitution on the territory of Ukraine during the time of independence, the loss of cultural heritage in wartime, and the legislative framework regulating the preservation and return of cultural heritage.

Key words: restitution, cultural heritage, works of art, law, international law, convention, war.

Культурна спадщина є історичним надбанням народу, зв'язком поколінь, культурною ідентифікацією, через це надважливе її збереження на місцях та в межах державних кордонів, передусім під час війни, під час якої є загроза знищення та викрадення культурних цінностей.

Поняття «реституція» визначається, як відновлення прав власності на культурні цінності з метою подальшого їх повернення до власника/держави походження. Міжнародне право в реституційному питанні почало розвиватися ще на початку ХІХ ст. після падіння імперії Наполеона. У ХХ ст. ці питання стали актуальні у зв'язку з Першою (1914–1918) та, особливо, Другою (1939–1945) світовими війнами. Внаслідок цих подій було пограбовано та знищено незліченну кількість творів культурної спадщини всього світу та України зокрема.

Міжнародна законодавча база в галузі повернення культурних цінностей базується на Конвенції UNESCO «Про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту» (1954), Конвенції UNESCO «Про заходи, спрямовані на заборону і запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності» (1970), Резолюції Генеральної Асамблеї ООН «Про повернення або реституція культурних цінностей країнам їх походження» (1972), Конвенції ЮНІДРУА щодо викрадених або незаконно вивезених культурних цінностей (1995), яка потребує ратифікації Україною, Конвенції Ради Європи «Про правопорушення, пов'язані з культурними цінностями» (2017).

З отриманням Україною незалежності в уряді першочергово піднімаються питання реституції в культурній політиці держави. В 1992 р. була створена Національна комісія з питань розшуку і повернення в Україну

Section 4. Problems of modern art and art management

культурних цінностей, що займалася пошуком, атрибуцією, та поверненням творів мистецтва до України. Також, почала активно працювати культурна дипломатія, створювалися міждержавні комісії з Німеччиною, Польщею, Австрією та Росією з питань розшуку та повернення спадщини до країн-власників через наслідки Другої світової війни. В 1999 р. в Україні став чинним Закон «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей», що регулює охорону культурної спадщини та її переміщення, сприяючи міжнародним відносинам.

З 2014 р. розпочинається війна між Україною та Росією, особливо бойові дії ведуться на східних та південних територіях України. Відомо, що постраждали Луганський Музей історії та культури, Музей Великої Вітчизняної війни в Донецьку та ін. Військові дії на окупованих територіях не дають можливості, в повному обсязі, дослідити стан цих музеїв та їхніх фондів. Відкритим залишається питання, що було знищено, а що було вивезено та знаходиться в даний час в російських музейних та приватних колекціях.

Із 24 лютого 2022 року розпочалася повномасштабна війна в Україні, через напад російських військ на всі області України. Відбувається викрадення, понівечення, знищення української культурної спадщини, свавільне вивезення творів мистецтва, котре підтримується культурною політикою Росії. Уряд України створив загальнодоступну базу даних для можливості оперативного фіксування російських військових злочинів над українськими культурними цінностями.

Зважаючи на перераховані вище умови, дослідження реституції культурної спадщини в Україні залишається актуальним питанням сьогодення та майбутнього для вирішення проблем розшуку та повернення викраденого національного надбання України.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-111>

Фоміна Каріна, аспірантка кафедри мультимедійного дизайну ХДАДМ
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент М. Л. Опалєв)

Складнощі в дизайні систем доповненої реальності

Анотація: Розглянуті технологічні обмеження, які мають вплив на дизайн AR та потребують вирішення. Зокрема, дизайн для проєкційної доповненої реальності має враховувати такі чинники, як доступна роздільна здатність, колірний динамічний діапазон, колір та текстура поверхні для проєкції, рівень чорного, фокусна відстань та навколишнє освітлення. Попередня обізнаність, внесення змін та тестування на місці є запорукою отримання бажаних результатів та позитивного досвіду від AR.

Ключові слова: SAR, проєкційний дизайн, доповнений дизайн, просторова проєкція.

Karina Fomina, PhD student, KSADA
(academic mentor: Associate Professor Mykhailo Opaliev)

Challenges in the design of augmented reality systems

Key words: SAR, projection design, augmented design, spatial projection.

Augmented reality technologies have their bottlenecks that must be taken into account when designing augmented reality systems. A key advantage of spatial augmented reality (SAR) is that the user does not need to wear a head-mounted display and has a large field of view. It is also possible to generate a greater volume of integrations of virtual objects with real ones and, if necessary, to improve the sense of immersion. The main challenges in creating a projector-based spatial augmented reality (SAR) are its limited resolution, low dynamic range, color and texture surface requirements, high level of black color and short focal length.

The projection surface should be light in color and has smooth geometry. It is practically impossible to reproduce bright images on highly reflective, low-reflective or dark surfaces, so it has to be matte and smooth in texture. Regardless of the fact that there are technologies for compensating for unevenly painted backgrounds, a projector resolution that is too low results in too large pixel projections that cannot accurately cover the fine pigments on the screen surface and compensate for the background color. In the large projections, the contrast and sharp borders can become blurry and as result to be not precisely matched with hard object faces.

The level of the black color is highly dependent on the ambient lighting. Even in a completely dark room, the black color from the projector makes the surface of the screen visible all the time. Thanks to local contrast, this can be compensated: dark areas surrounded by brighter ones seem much darker than they really are. Too bright ambient light reduces the contrast of images and makes it difficult to display dark colors. Too light colors could be barely visible in illuminated environments too, so the values lower than 10 % of pigment have to be used carefully and tested.

Section 4. Problems of modern art and art management

The limited depth of focus of conventional projectors prevents them from displaying images on screen surfaces that are extremely curved. This problem is solved either by using laser projectors or by using several projectors at the same time. Beams from a frontal projector can be partially blocked by the bodies of the audience and cast shadows on the projections; here again many projectors come in handy.

Projection testing in working conditions makes it possible to compensate for possible display issues in the design and obtain the expected result.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-112>

Харкова Наталія, аспірантка КНУКІМ
(науковий керівник: кандидат архітектури О. А. Крижанівський)

Триєдність мистецтва архітектури та дизайну як запорука якості

Ключові слова: дизайн, соціальне житло, органічна архітектура, мистецтво.

Nataliya Kharkova, PhD student, KNUCA
(academic mentor: Associate Professor Oleksandr Kryzhanivskiy)

The trinity of the arts of architecture and design as a guarantee of quality

Abstract: The report questions the opinion about the correctness of the priorities set by society in architectural design and design of the architectural environment by the example of social housing in the USA, France and Germany. The author also refutes the claim that by using parallel and perpendicular walls it is possible to save building materials.

Key words: design, social housing, organic architecture, art.

Приймаючи архітектурне проєктування пріоритетно за технічний фах, ми схилиємося до думки, що будинки і міста потрібні насамперед для захисту людського населення від атмосферних явищ. Отже, завдання економії коштів на будівельних матеріалах і на спрощенні процесу будівництва стає головним. Якщо ці два аспекти розглядати як пріоритетні та першочергові, то така позиція ілюструє доволі утилітарне ставлення до феномена будівлі та архітектури як таких, і обмежує або знецінює інші точки зору, роблячи їх тільки в крайніх випадках можливими додатковими опціями, намагаючись скасувати зовсім.

У більшості країн архітекторам видають диплом інженера, але не популярні дипломи архітектора як майстра мистецтва. Думаючи і діючи в такому ключі, ми отримуємо будівельну галузь на кшталт періоду існування СРСР, де наявність квадратних метрів стає важливішою за їхнє культурне наповнення і зв'язок із суттю життя людини. Цікаво те, що її успішність є відносною. Адже у квартирах, де враховано винятково наявність квадратних метрів житлової площі і не думають про атмосферу загишки та зв'язки приміщень із суттю життя людини, ці житлові метри стають придатними лише для зберігання речей та задоволення базових потреб людських тіл через просту наявність місця для сну, приготування їжі, захисту від непростих атмосферних явищ.

Підхід до проєктування з ухилом на технологічність і економію будівельного процесу, що ігнорує якісну культурну складову, мав негативний результат. Історик архітектури Чарльз Дженкс звертає нашу увагу на подію в США, що відбулася 16 березня 1972 року в штаті Міссурі, м. Сент-Луїс, а саме руйнування владою штату комплексу соціального

житла «Пруїтт-Айгоу». Пізніше з'явилася думка, що комплекс занепав не через невдалі архітектурні рішення, а через непорозуміння між міською владою і жителями комплексу, незважаючи на монотонність і одноманітність створеної атмосфери архітектурою будівель комплексу. Розплутуючи цей клубок подій, треба поставити собі запитання про природу заснування початкового імпульсу, що змушував людей їхати з квартир і міста, що й призвело до неможливості оплачувати комунальні витрати ні міською владою, ні самими мешканцями.

Також відомо, що у Франції (Нормандія, м. Алансон) була подібна ситуація. Архітектор Льюс'єн Кролл у 1978 році був найнятий міською владою з метою реструктуризації та оновлення громадських просторів дуже великого, малозабезпеченого житлового комплексу, збудованого у 1963–1969 роках з житловими одиницями для 6500 мешканців у 2300 житлових одиницях.

Що цікаво, то ідея економії та оптимізації будівельного процесу за допомогою паралельно-перпендикулярних стін має опонента в особі Джоело Саймона. Застосовуючи свої ранні пізнання в біології в проєктуванні планувань великих і малих будівель, йому вдалося довести перевагу форм, створених за природним принципом, в оптимізації просторових взаємозв'язків приміщень, а, отже, й економії матеріалів і площ.

Оскільки аспект оптимізації зв'язків між приміщеннями присутній у методі проєктування органічної архітектури та дизайні архітектурного середовища, то ми можемо спостерігати таку позитивну відмінність цього підходу в проєктуванні також. Метод проєктування органічної архітектури підвищує комфорт життя, що ми бачимо в проєктах соціального житла в Берліні та біля нього авторства Баллера. 1999–2002 житловий будинок на вулиці Nuthestraße у Потсдамі, відомий під ім'ям Nutheschlange, куди стоять довгі черги на оренду житла.

Тож ми бачимо, що зміщення акцентів уваги на економічні чинники руйнує триєдність архітектури як явища.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-113>

Шиман Катерина, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент В. І. Петрашик)

Переосмислення просторово-часового континууму мистецьких проявів у віртуальній реальності

Ключові слова: VR-мистецтво, сучасне мистецтво, арт-практика, просторово-часовий континуум, доповнена реальність, змішана реальність, віртуальна реальність.

Kateryna Shyman, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor at NAFAA Volodymyr Petrashyk)

Rethinking the space-time continuum of art practice in virtual reality

Abstract: When the platform for creating and storing artworks is transferred to virtual reality, the artworks acquire certain specific features. Artists (including Ukrainians, such as D. Faksh, O. Khomyakova, K. Shyman, etc.) in their works draw attention to the effect of “substituting” space for time in VR. However, it should be noted that virtual reality cannot provide for an equal environment of space and time because it is outside the dimensions of physical reality.

Key words: VR art, contemporary art, space-time continuum, augmented reality, mixed reality, virtual reality.

Сьогодні мистецтво розвивається разом із стрімким прогресом сучасних технологій. Можливість перенести платформу творення та існування мистецького твору у віртуальну реальність надає таким роботам певних характерних особливостей.

Якщо для «традиційних» медіа визначальним є той факт, що вони базуються на аналоговій та друкованій основі (картини, книги тощо), то для творів у VR характерною рисою є цифрова основа. Зрештою, усі форми сучасної медіа-культури мають у підґрунті цифровий код, який слугує для них фундаментом. Іншими словами, така діджитальність – сутнісна риса мистецьких проявів у віртуальній реальності.

Саме тому, функціональна значущість VR може кардинально змінювати характеристики творчих проявів. У своїх роботах митці (у т. ч. вітчизняні: Д. Факш, О. Хомякова, К. Шиман та ін.), звертають увагу на те, що у віртуальній реальності наявний ефект «підміни» простору часом; зміщуються та видозмінюються характеристики, координати та властивості притаманні «як у фізичній реальності».

Про це зазначає і британська дослідниця Деніс П. Барлоу. Слід зауважити, що віртуальна реальність не є окремим середовищем простору і часу, адже вона поза вимірами фізичної реальності. Взаємодію між фізичною та віртуальною реальністю почав досліджувати Т. Коделл. Він увів на початку 1990-х спеціальний термін – «доповнена реальність».

Section 4. Problems of modern art and art management

Трохи згодом у 1994 р. П. Мілгрем та Ф. Кішино формально визначили ще один термін – «змішана реальність».

Однією з перших історико-теоретичних праць про віртуальну реальність стала книга американського дослідника Ф. Хеммітта «Віртуальна реальність» (1993). Автор вбачає історичні передумови становлення феномену VR у розвитку синтетичних можливостей кіно та кіно-симуляторів.

Взагалі, віртуальну реальність можна назвати середовищем, що дає можливість перейти від авторської інтерпретації відчуття до отримання цього відчуття особисто. Причиною тому є те, що зникає прогалина, яка існує між реальністю історії і свідомістю, що інтерпретує її в нашу реальність. Перебуваючи у VR споглядач сприймає особисто всі елементи; а свідомість сама виступає середовищем.

Можна сказати, певним чином, у віртуальній реальності виникає тотальний симбіоз трактувань художньої форми, які утворилися протягом розвитку історії мистецтва: форми-укладу, форми-змісту та форми-контуру тощо.



DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-114>

Якимова Дарина, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА
(науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент М. В. Русяєва)

Художній активізм в Україні (2004–2014)

Ключові слова: політично-ангажоване мистецтво, сучасне мистецтво і активізм, протестне мистецтво, акціонізм, перформанс.

Daryna Yakymova, PhD student, NAFAA
(academic mentor: Associate Professor at NAFAA Maryna Rusyeva)

Artistic activism in Ukraine (2004–2014)

Abstract: The report contributes to the study of protest art and artistic activism in Ukraine, which have been developing since 2004. During the years 2004–2014, the young generation of artists chose new forms of artistic practices that exposed the role of the artist and the work of art to a critical review, suggesting the active involvement of artists in the social and political processes of the country.

Key words: politically engaged art, contemporary art and activism, protest art, actionism, performance.

Доповідь присвячено дослідженню політично-ангажованого мистецтва України 2004–2014 рр., а саме таких його форм художньої практики як акціонізм та арт-активізм.

Одним із наслідків революційних подій 2004 р. стала радикальна політизація молодого покоління художників, які сформували нові концептуальні рамки та категорії в сучасному мистецтві. Нова реальність вимагала від митців нових художніх форм та засобів виразності. Найвідповіднішими революційним подіям художніми практиками стали акціонізм та арт-активізм, що позиціонують себе критичними щодо позиції влади в соціально-культурному контексті, а також є альтернативними за формою і радикальними за змістом.

Вивчення акціонізму в Україні позначене певними складнощами у намаганні виробити критерії оцінки «мистецькості» художнього твору. Традиційний формально-стильовий аналіз засвідчує неспроможність пояснити феномен сучасного мистецтва. Політичний активізм та соціально заангажованість призвели до того, що поняття художнього твору вийшло за межі зображальності та стало включати в себе взаємвідносини, які виникають між автором, твором, глядачем і контекстом його створення. Сучасні дослідження взаємодії політики та мистецтва аналізують критичні й емансипаційні можливості мистецтва та його ймовірний вплив на соціум. Такі розвідки є міждисциплінарними та відкритими для методологічного плюралізму й інновацій.

Помаранчева революція 2004 р. стала подією, що дала імпульс виходу в публічний простір активістських художніх практик. Вона спричинила піднесення молодого покоління художників та мистецьких колективів, передусім: Р. Е. П., SOSка, Худрада, Tanzlaboratorium, Група предметів, тощо. Як зазначено на офіційному сайті групи Р. Е. П., революційні події

Section 4. Problems of modern art and art management

стали тим досвідом, що сформував покоління митців та мисткинь, які почали розвивати нові моделі функціонування мистецтва, візуальної мови, співпраці художників та мистецьких інституцій.

Друга половина нульових в Україні – це період актуалізації акціонізму, інтервенцій в публічний простір, партисипативних та сайт-специфічних проєктів, перформансів, які позиціонували себе в межах політичного дискурсу. Хаос, абсурдизм та глибинні деструктивні процеси знайшли відображення у мистецтві того періоду. У мистецькому житті України ці роки позначено розвитком інфраструктури сучасного мистецтва та арт ринку.

Разом із тим дефіцит критичного дискурсу, рудиментарна академічна художня освіта й невідповідність мистецтва художників попереднього покоління викликам часу мали певний вплив на вибір альтернативного концептуального методу та художньої форми молодим поколінням митців.

Блискавичні зміни соціополітичних подій у країні вимагали швидкої мистецької реакції. Мистецтво набувало певної реактивності, а не аналітичності, воно фіксувало, а не виробляло власні погляди та концепції. Мистецтво молодих художників працювало із оточуючою дійсністю, критикуючи та підважуючи її системи. Таким чином, обраний «метод швидкої перформативності» став для художніх акцій найвідповіднішим.

Мистецтво акціонізму, що вийшло у публічний простір та функціонувало на межі громадянського активізму, розширило мистецькі, інституційні та теоретичні межі, сформувало в подальшому широке дискусійне поле, що мало на меті аналіз сучасності, функцій мистецтва, політичної ролі художника, самоорганізованих спільнот і низових ініціатив.



ЗМІСТ

Вступне слово.	7
Платон Білецький як художник.	9
Секція 1. Проблеми вивчення українського мистецтва від давнини до початку 20 ст.	15
Секція 2. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця. Проблеми сучасної художньої освіти.	115
Секція 3. Класичне мистецтво Заходу і Сходу.	149
Секція 4. Проблеми сучасного мистецтва та арт-менеджменту.	195

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ
Міжнародної наукової конференції

ДЕСЯТИ ПЛАТОНІВСЬКІ ЧИТАННЯ

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА ПЛАТОНА БІЛЕЦЬКОГО
(1922–1998)

Київ, 2022

*Відповідальність за зміст наданих матеріалів
та дотримання авторських прав несуть автори тез.
Редакція залишає за собою право текстового редагування матеріалів.*

Дизайн обкладинки – І. Дудник
Верстка – О. Данильченко

Підписано до друку 25.11.2022. Формат 60×84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 14,42. Наклад 100. Замовлення № 0523-019.
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Українсько-польське наукове видавництво “Liha-Pres”
79000, м. Львів, вул. Технічна, 1
87-100, м. Торунь, вул. Лубіцка, 44
Телефон: +38 (050) 658 08 23
E-mail: editor@liha-pres.eu
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6423 від 04.10.2018 р.