



ТАРАНУШЕНКІВСЬКІ ЧИТАННЯ

14-15 квітня 2023

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
СХІДНИЙ РЕГІОНАЛЬНИЙ НАУКОВО-МИСТЕЦЬКИЙ ЦЕНТР НАМ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ
ХАРКІВСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ

КАФЕДРА ТЕОРІЇ І ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ

ПЕРШІ ТАРАНУШЕНКІВСЬКІ ЧИТАННЯ

Збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції
14-15 квітня 2023

УДК 7.03 (477.54/.62) +7.072.2 +001] :378(477.54) ХДАДМ

ISBN 978-966-8106-94-1

Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14-15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023. 136 с.

У збірнику представлені матеріали доповідей учасників Всеукраїнської наукової конференції «Перші Таранушенківські читання», яка пройшла 14-15 квітня 2023 року на кафедрі теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Наукова конференція присвячена актуальним питанням історії, теорії, художньої критики образотворчого мистецтва, а також практичним проблемам у фаховій галузі мистецтвознавства. Збірник розрахований на здобувачів ступенів вищої освіти, здобувачів ступенів доктора філософії, докторів філософії (кандидат мистецтвознавства) та докторів наук (габілітованого доктора), науковців, викладачів закладів вищої освіти у галузі мистецтва.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Олександр СОБОЛЄВ – професор, член-кореспондент НАМ України, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), ректор, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Владислав КУТАТЕЛАДЗЕ – доцент, кандидат мистецтвознавства, проректор з науково-дослідної роботи ХДАДМ

Людмила СОКОЛЮК – професорка, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, докторка мистецтвознавства, професорка кафедри ТІМ ХДАДМ

Тетяна ПАВЛОВА – доцентка, докторка мистецтвознавства, зав.кафедри візціальних практик ХДАДМ

Андрій КОРНЄВ – доцент, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), доцент кафедри ТІМ ХДАДМ

Євген КОТЛЯР – професор, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), зав. кафедри монументального живопису ХДАДМ

Людмила МЕЛЬНИЧУК – доцент, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), доцент кафедри ТІМ ХДАДМ

Валентина ЧЕЧИК – доцент, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), зав. кафедри ТІМ ХДАДМ

Текст публікується в авторській редакції. Автори (для студентів і аспірантів – наукові керівники) несуть відповідальність за зміст і якість наукового матеріалу.

ЗМІСТ

АРТЕМЕНКО Андрій. <i>Урбаністичний пейзаж епохи метамодерну (за роботами Оксани Бойко)</i>	6
БЕЗДІТКО Маргарита. <i>Трансформація української анімації під час війни</i>	8
БЕЗУГЛА Анастасія. <i>Інформаційне кодування вишивки рушників Полісся, Поділля та Полтавщини</i>	10
БІЛОЗУБ Людмила. <i>Взаємовплив і взаємоднання мистецтв у творчості Віктора Герца</i>	12
БОНДАРЕНКО Костянтин. <i>Проблеми загального визначення та особливості аспектного вивчення харківської школи (сцени) блек-металу</i>	14
БОРБУНЮК Валентина. <i>Роман «Люби ближнього твого» («Liebe deinen nächsten») Е. М. Ремарка на українському кону: особливості візуального «перекладу» мовою театру</i>	16
БРЕНЗОВИЧ Любомир. <i>Дизайн інтерпретаційних моделей ужгородського замку — сучасні концепції та реновації 2023</i>	19
ВЕНГАН Лю. <i>Серія «Сади Сучжоу» Ч. Сінцюаня: історичні посилання, художня мова</i>	21
ВОЛОШКО Каріна. <i>Образ дії у багатофігурній композиції станкової картини</i>	22
ГОРБАТЕНКО Людмила. <i>Креативний підхід до виконання підсумкового завдання у навчальному курсі «Кольорознавство»</i>	23
ГОРБАЧОВА Валерія. <i>Історизм та поетизм у творчості Н. Шейх</i>	25
ГУДЗІЄНКО Людмила. <i>Образ жінки в живописі Наталі Вергун</i>	27
ДЕРЕВСЬКА Олена. <i>Іконографія реформації та її вплив на українське образотворче мистецтво: сучасні проблеми і завдання</i>	28
ДЕРИГУЗ Наталія. <i>Рефлексії війни крізь призму українського живопису на левкасі ХХІ століття</i>	30
ДІНЕ Чун. <i>Основні мотиви в «декоративній картині» в китайському живописі початку ХХІ ст</i>	32
ДУДНИК Ігор. <i>Проект Василя Чебаніка «Рутенія» (до 90-ліття від дня народження художника)</i>	34
ЄСИПЕНКО Каріне. <i>Мистецтво О. Єрофеевої та І. Моргунова (до сторінок історії творчих союзів в сучасному мистецтві України)</i>	37
ЖМУРКО Оксана. <i>Автолітографії Леопольда Левицького – особливості жанрового спектру та композиційних рішень (зі збірки НМЛ ім. Андрея Шептицького)</i>	39
ЗАМБЖИЦЬКА Марта. <i>Трансформація і дев'яності роки в українському мистецтві</i>	41
ЗАХАРОВА Оксана. <i>Кінематограф як фактор культурної дипломатії. Творчість Т.К. Окуневської,</i>	43
ІВАЩЕНКО Ольга. <i>Авторська книга як засіб творчої самореалізації студентів (на досвіді навчально-творчої майстерні книги)</i>	45
КАСЬЯНЕНКО Кароліна. <i>Стріт-арт як мистецький напрямок у сучасній культурі</i>	47

КИРИЧЕНКО Юлія. <i>Особливості сучасного дизайну каталогів мистецьких виставок</i>	49
KOVALOVA Mariia. <i>Painting Department of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts: Traditions and Modernity</i>	50
КОРНЄВ Андрій. <i>Історизм у дизайні військових строїв УНР та його відображення в українському мистецтві 1918 – 1920 років</i>	52
КОРНЄВ Ярослав. <i>Здзіслав Бексінський як представник неосюрреалізму в польському мистецтві др. пол. xx – поч. XXI ст.</i>	54
КОРУСЬ Олена. <i>Постать і творчість керамістки Наталії Максимченко в контексті питання маркерів української ідентичності</i>	56
КОТЛЯР Євген. <i>«Брати Флек» та синагогальне малярство Східної Галичини</i>	58
КРАСИКОВ Михайло. <i>Монографія «Покровський собор у Харкові» С.А. Таранушенка і проблема збереження автентичності пам'ятки архітектури</i>	60
КРУГЛЯК-ДРІГА Анна. <i>Прага як центр української мистецької еміграції (1920-1945)</i>	63
ЛАНТРАТ Марина. <i>Графіка Володимира Лободи в зібранні Харківського художнього музею</i>	65
ЛИСУН Ярина. <i>Проблема застосування перспективи в настінних композиціях храмів Східної Галичини у другій половині XVIII ст</i>	67
ЛІСОВА Наталія. <i>Спадкоємність лендарту по відношенню до садово-паркового мистецтва</i>	69
ЛОГАЧОВА Белла. <i>Проект «Лютий» у контексті руху харківського відео мистецтва</i>	71
МІНСЮАНЬ Лю. <i>Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: основні етапи розвитку жанру міського пейзажу</i>	73
МАЗУР Вікторія. <i>Традиції та інновації в опорядженні Спасо-Преображенського собору на Теремках у Києві</i>	75
МЕЛЬНИКОВА Уляна. <i>Шрифтова композиція в інформаційній війні</i>	76
МЕЛЬНИЧУК Людмила. <i>Гендерний аспект у колекціонерській діяльності</i>	78
МІНКАЙ Фен. <i>Цикл «Тибетських картин» Чень Даньціна як приклад жанрового живопису Китаю</i>	80
МІЩЕНКО Римма. <i>Сучасний стан культури вінілу в Україні</i>	82
МОСЕНДЗ Оксана. <i>Світло як виражальний засіб в живописі українського модерну початку XX століття</i>	84
МОСКВІТІН Роман. <i>Седнівські пейзажні серії в живописі Т. Н. Яблонської 1990-х р.: особливості художньої мови</i>	86
НАЙДЕНКО Вікторія. <i>«Яблуко в листях» як творчо-педагогічна концепція Віталія Ленчина</i>	87
НЕСТЕРЕНКО Андрій. <i>Роль археологічних з'їздів у дослідженні храмового стінопису в Україні</i>	89
ПАВЛОВА Тетяна. <i>Українська фотографія на виставці в Берліні «Точки опору»</i>	91
ПЕДАН Таміла. <i>До питання символіки слобожанських сорочок кінця XIX - початку XX століття</i>	93

ПІТЕНІНА Валерія. <i>Графіка О. Судомори, Г. Нарбута, О. Кульчицької, С. Гординського, М. Левицького в обкладинках «Українського видавництва у Кракові-Львові» (1939-1944 рр.)</i>	94
РЕШЕТНЬОВА Ганна. <i>Інтеграція мистецтва України в європейський культурний контекст</i>	96
РУСЯЄВА Марина. <i>Пафос у скульптурі та еліно-скіфському мистецтві Північного Понту IV ст. до н. е.</i>	98
СКОБЛІКОВА Марія. <i>Архітектор граф Ігнатій Ледоховський та скульптор Федір Соколов. Творчий тандем відомо-невідомих</i>	100
СОКОЛЮК Людмила. <i>Харківська мистецтвознавча школа як жертва сталінського режиму</i>	102
СОКОЛЮК Оксана. <i>Українське народне мистецтво як наріжний камінь у творчості Василя Кричевського</i>	104
СОЛЯРСЬКА-КОМАРЧУК Ірина. <i>До питання про трансавангард в Україні, або український нонконформізм 70-80-х років ХХ ст.</i>	105
СТРІКАЛОВА Соф'я. <i>Монументальне мистецтво України в сучасному вимірі</i>	107
СЬОМАК Оксана. <i>Декоративізм ікон Белзько-Дрогобицької майстерні XV ст.: пошук джерел інспірації</i>	109
СЯОТЯНЬ Гао. <i>Відеопроєкції як складова неканонічної типології жанрово-видової структури образотворчого мистецтва Китаю</i>	111
ТИТАРЕНКО Наталя. <i>Українське класичне мистецтво у фокусі національної історичної парадигми (на прикладі постійної експозиції Харківського художнього музею)</i>	113
ТИХОНЮК Олена. <i>Мистецтво паперу як арт об'єкт</i>	115
ФІЛАТОВА Марина. <i>Імперські наративи російської імперії крізь призму англійської карикатури межі XVIII – XIX ст. з колекції Харківського художнього музею</i>	116
FOMINA Karina. <i>The Experience of Using Augmented Reality in Spatial Art</i>	118
ХУДЯКОВА Анастасія. <i>Цифрове монументальне мистецтво на вулицях Харкова: творчі пошуки Романа Мініна</i>	120
ЧЖУАНЮЙ Цю. <i>Соціальна тематика в творчості китайського художника Чжао Пейчжі</i>	121
ЧЕГУСОВА Зоя. <i>Професійне декоративне мистецтво України початку ХХІ століття: актуальні питання теорії</i>	123
ЧЕЧИК Валентина. <i>Мистецька формула «експресивного реалізму» Вадима Меллера: пошуки просторової образності</i>	125
ЧОНГ Ван. <i>Жіночий костюм меншин Мяо та Дун автономного округу Гуансі в сучасному станковому живописі Китаю</i>	127
ЧУРСІН Олександр, ЧУРСІН Віктор. <i>Картон як матеріал в українському живописі: історичні та сучасні аспекти використання</i>	129
ШУЛКА В'ячеслав. <i>Іконостас Слобожанщини XVII – XVIII століття: деісусний ярус</i>	131
ЯРОВА Віра. <i>Ліногравюра в колекції Харківського художнього музею</i>	133

Андрій АРТЕМЕНКО
Andrii Artemenko,
*доктор філософських наук, професор,
професор кафедри методологій крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

**УРБАНІСТИЧНИЙ ПЕЙЗАЖ ЕПОХИ МЕТАМОДЕРНУ
(ЗА РОБОТАМИ ОКСАНИ БОЙКО)**

URBAN LANDSCAPE OF THE METAMODERN ERA
(BASED ON THE WORKS OF O. BOYKO)

Сучасна культура характеризується як культура метамодерну. В ній місто переосмислюється як простір, де всі речі мають *людське* значення. Це актуалізує проблеми втрати автентичності, зв'язку просторового та соціального конструювання, гуманізації міського середовища та нової антропології міста. Своєю чергою, це змушує до аналізу тонких емоційно-психологічних процесів переживання міського простору та їх відображення у сучасному естетичному дискурсі.

Предмет аналізу – роботи Оксани Бойко як приклад метамодерного уявлення про простір міста. Мета – дослідити прояви рис метамодерну у вітчизняній живописній традиції. Завдання – перевірка універсальності метамодерних художніх практик оповіді про місто в роботах Оксани Бойко.

З точки зору філософії мистецтва, урбаністичні пейзажі О. Бойко – це переживання ситуації зустрічі якостей середовища та станів людини. Вони можуть бути розглянуті в руслі концепцій сприйняття Thrilling O. Беккера і концепції практики естетичної роботи з виробництва атмосфер Г. Бьоме. Сприйняття – загальне переживання атмосфери, на тлі якої відбуваються всі наступні аналітичні операції з кольором, формою, композицією.

Необхідно уточнити два принципові моменти. По-перше, роботи О. Бойко належать до жанру урбаністичного пейзажу. Вкрай важливе їх сприйняття як рефлексії атмосфери сучасного міста, яка передається не так реалістичністю зображення, як технічно складним конструюванням візуального образу, що схоплює момент переживання атмосфери. По-друге, необхідно звернутися до аналізу естетики метамодерну, в рамках якої створено ці роботи. Застосуємо до них критерії, які Р. ван ден Аккер визначив як П'ять особливостей метамодернізму: 1) пост-іронія; 2) конструктивна участь; 3) повернення комунікативної форми афекту; 4) акцент на речовості; 5) створення нових нарративних стратегій.

Змішана техніка, яку використовує художниця, фактично це аналог міждисциплінарності у сучасних гуманітарних дослідженнях і риса метамодерного живопису, що пов'язана з технологіями виробництва зображень. Робота з фарбами та фототехніка цілком відповідає загальним тенденціям урбаністичного пейзажу. У цій рисі проявляється перша

особливість живопису нової епохи, про яку говорить Р. ван ден Аккер, постіронія (1). Суперечка з приводу реалістичності та емоційності зображення вирішена як поєднання фотографії та живопису. Саме в цьому руслі можна розглянути колористичне рішення – повітря стає синім, жовтим чи червоним. Авторка створює атмосферу сприйняття, в якій місто народжується як колірні плями і людина так само стає колірною плямою в просторі міста.

Конструктивна участь (2) автора відображена в гнучкості ліній: форма будівель, проспекти та вулиці набувають органічності. Місто постає як живе тіло з м'якими, плавними вигинами, конструюється його біологічна природа як організму. Подібне ставлення ми зустрічали в метамодерній літературі про місто Пітера Акройда «Лондон. Біографія», де встановлюється фрейм розуміння міста як живого середовища людського існування, що постійно розвивається. Це своєрідна візуалізація human-environment paradigm, яка приходить разом із рисами епохи метамодерну. При цьому слід відзначити акцент на антропогенності цього простору – він створений і сприймається людиною як її продовження.

Нова чуттєвість (sensibility) метамодерного живопису потребує повернення комунікативної форми афекту (3). У роботах О. Бойко це реалізується всіма візуальними засобами – від композиції до колористичних рішень. Виникає враження штучності середовища та штучності кольору, але саме так автор схоплює емоційний момент зустрічі з оточенням. Це те, що протистоїть «крихкості прекрасного» як естетичного переживання моменту «тепер».

Афективність досягається не тільки грою кольору, але й тим, що авторка наголошує на речовості зображень (4): крани, машини, сплетення дротів, розчинені або акцентуалізовані деталі міського простору вибудовують мозаїку нагадування, що створює унікальність сприйняття. Білки, тіні, кольори та форми предметів підкреслюють їхню реальність, речовість, залученість у життєвий простір людини.

Загалом, ми стикаємося з виявом ще однієї риси метамодернізму – створенням нових нарративних стратегій (5). Ми можемо говорити про простір людської присутності за допомогою переплетіння різних візуальних технологій: від традиційних живопису та фотографії до цифрової візуальної реальності. При цьому остання все більше займає місця у нашому повсякденні. Реальність картини як застигла віртуальна реальність – це риса нового живопису. Вона може відбиватися у кольорі, освітленості, колажності зображень, але елементи екранної картинки стають частиною сучасного сприйняття естетичного об'єкта.

У роботах О. Бойко вибудовується не просто багатошарове зображення, а структура сприйняття оточення, де повсякденність та піднесеність переплетені як реальність та ілюзія. Зазначені контури реального міста – це рефлексія моменту «тепер», про яку писав О. Беккер, як про життя між спірним буттям і безперечною видимістю.

Сучасний вітчизняний урбаністичний пейзаж зміг відобразити перехід до парадигми метамодерну, де центральне місце займає проблема

раціональності сприйняття (sensitivity). У своїх роботах О. Бойко представила специфіку міського оточення як виразу human-environment paradigm, народженої переплетінням глобальних тенденцій та локальних традицій сучасного живопису. Це відбиває складний процес переосмислення міського простору у сучасному естетичному дискурсі вітчизняної культури.

Маргарита БЕЗДІТКО

Marharyta Bezditko,

*здобувачка магістратури Дніпровського національного
університету ім. Олеся Гончара*

науковий керівник – Оксана Мосендз, доктор

*філософії, доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
ДНУ ім. Олеся Гончара*

ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ АНІМАЦІЇ ПІД ЧАС ВІЙНИ

TRANSFORMATION OF UKRAINIAN ANIMATION DURING THE WAR

З початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну посилюється процес сепарації українського креативного простору від російського, і, водночас, активізувалися власні культурні пошуки. Такі ж тенденції активного розвитку ми спостерігаємо в анімаційному сегменті медіа-мистецтва. До війни українська анімація знаходилася на грані існування, адже у масовому споживанні лідирували західні або російські аналоги. Проте, на екрани періодично виходили нові стрічки, а вітчизняні автори брали активну участь у міжнародних фестивалях, наприклад, у фестивалі актуальної анімації та медіа-мистецтва LINOLEUM.

На цей час наймасштабнішим анімаційним проектом є «Мавка. Лісова пісня» студії Анімаград, який навесні 2023 року був випущений в український та міжнародний прокат і став найбільш касовим анімаційним продуктом України за роки незалежності. Успішна робота маркетологів, емоційний саундтрек, якісна графіка, створена на рівні світових трендів, допомогли привернути увагу широкого загалу. Критики звертають увагу на деякі недоопрацьовані аспекти стрічки та її «дитячість», проте не можна заперечувати ролі «Мавки» як флагману української анімації на сьогоднішній день та продукту, який може стати підґрунтям для розвитку всієї індустрії.

Окрім великих анімаційних проектів останнім часом студії почали випускати також анімаційну продукцію невеликого формату. Так, в січні 2023 року, за підтримки USAID та ЮНІСЕФ, студія PlasticBag почала показ мультсеріалу «Патрон» про однойменного пса-розмінувальника, який став одним із символів спротиву на початку війни. Немало позитивних відгуків

критики отримав анімаційний фільм «Украдений місяць. Кум» – різдвяна казка про козаків-характерників. Цей проєкт, знятий за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України, був презентований на Ханойському міжнародному фестивалі HANIFF. Також цей фільм в кінці 2023 року був серед переможців на фестивалях анімаційних студій у Парижі та на Canada Shorts Film. Інший мультфільм – короткий метр «Непотрібні речі», дебютна робота Дмитра Лісенбарта, отримав винагороду Best Animated Film у рамках фестивалю Prague Film Awards. Його наратив будується на дружніх стосунках між роботом і людиною, яку перший купує в магазині.

На наш погляд, на розвиток анімаційної індустрії в Україні матимуть серйозний вплив результати проведеного в березні 2023 року в Бордо (Франція) форуму «Cartoon Movie 2023». У цьому форумі брали участь як великі анімаційні студії, так і секції молодих талантів із власними проєктами. Прикладом може бути Ірина Гарькавець, яка представила «Соломію Мію» – історію про втечу від окупації з точки зору дитини, перекладену на образи мишей. Результати форуму відкрили нові перспективи в творчості та допомогли розробникам налагодити контакти з європейськими партнерами.

Слід звернути окрему увагу на незалежні анімаційні проєкти, які вже випущені або знаходяться на етапі розробки. Тенденція часткового переходу до незалежної анімації є аналогічною до західної, проте якщо в Америці анімаційні проєкти, створені за допомогою краундфандингу, вже кілька років можуть змагатися із державними студіями за популярність та якість, то в Україні течія лише зароджується. Одним з таких українських проєктів є «Університет Чупарського» – гумористичний мультсеріал про студентів, що випускається на платформі YouTube з 2022 року.

Війна логічним чином трансформувала сучасне українське мистецтво, і анімацію в тому числі, проте надмірного акценту на війсьній темі не спостерігається, як це трапляється в музиці, наприклад. Можемо припустити, що в цього є кілька причин:

- складність виготовлення і ресурсозатратність, що властиві анімаційному мистецтву, тож українські автори, обмежені в ресурсах, намагаються підходити до роботи більш усвідомлено й далекоглядно, дозвано сублімувати колективну травму українського суспільства;
- анімація рідко коли є документальною, в ній складні теми, в тому числі драми війни, часто подаються глядачеві у вигляді більш або менш прямих метафор та за допомогою інших художніх прийомів;
- більшою частиною аудиторії мультфільмів в Україні є діти, і створення проєктів, націлених на більш дорослу аудиторію, є фінансовим ризиком. Анімація давно перестала бути дитячим продуктом на Заході або, наприклад, в Японії, але для українського суспільства під час війни більш характерне орієнтування на дитячу аудиторію.

У підсумку можна сказати, що наразі українська анімація має історичний шанс набути значного зростання у кількості та якості й затвердитися на локальному ринку як самобутній український продукт, а також стати значною частиною культури.

Анастасія БЕЗУГЛА
Anastasiia Bezuhla
здобувачка магістратури
Київського національного університету культури і мистецтв,
науковий керівник – Катерина Гамалія,
докторка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри дизайну та технологій Київського національного
університету культури і мистецтв

ІНФОРМАЦІЙНЕ КОДУВАННЯ ВИШИВКИ РУШНИКІВ ПОЛІССЯ, ПОДІЛЛЯ ТА ПОЛТАВЩИНИ

INFORMATION CODING OF TOWEL EMBROIDERY IN POLISSYA, PODILLIA AND POLTAVA REGION

Вишитий рушник в українській культурі має власне вагоме значення. Це не просто елемент в декоративному рішенні побуту, а важлива складова культурного спадку, що й досі несе в собі нерозгадані символи та таємниці.

Через поширення в сучасній субкультурі псевдо-традиційних орнаментів, таких як натуралістичне зображення калини, маку, волошки, суспільство відмежовується від оригінальних традиційних засад вишивки, що здатні надихати, зачаровувати та оберігати. Натуралістичні орнаменти здатні заповнити масмаркети, де ціна виробу, як критерій уподобання, займає одну з вирішальних позицій для споживача. Не менш вагомим для споживача спрацьовує фактор модної тенденції, що також здатен нівелювати одвічні цінності до стану тимчасового тренду. Але ручна та копітка робота не здатна конкурувати з масовою продукцією, а справжня цінність виробу підвищується його естетичним та смисловим навантаженням.

Під впливом подій останнього року, українське декоративно-вжиткове мистецтво переживає нове піднесення, а ряди відданих своєму ділу майстринь поповнюються. Значення століттями напрацьованих натуралістичних орнаментів та традиційних ритмічних композицій як оберегів, дістається з-під пилу музейних експозицій. Орнамент українського традиційного вишитого рушника – це надзвичайно глибокий світ з власними сакральними-магічними символами, які сягають сивої давнини. Відіграючи провідну роль в побуті, звичаях та обрядовості, рушник супроводжував власника всіма життєвими подіями, від народження до смерті, від хрестин до весілля, був атрибутом гарної господині та прощальним побажанням «на дальню дорогу».

Орнаментальні особливості Наддніпрянщини, а саме Полтавщини ХІХ століття, вирізняються багатим заповненням рушників, центральним елементом яких зазвичай виступає Дерево-квітка. Таке дерево має трирівневу систему: перший рівень - вазон, що символізує коріння, предків та прапредків; другий рівень – великі та середні квіти, які позначають батьків; третій рівень – дрібні паростки, що вказують на дітей та майбутні покоління. Колірна гама

помірна в розмаїтті – це червоний та білий, інколи помаранчевий та блакитний (синій). Попри локальність кольору монохромного виконання, в поєднаннях із білим утворювались гармонійні сполучення світла та відтінків червоного кольору на полотні, з оптичним ефектом сяяння рушникового орнаменту. Композиційне рішення також мало вагоме значення: серединна частина рушника, що вважалась священним місцем. Її не можна було закривати, на неї лише інколи наносили «розкидку». Дерева життя розміщувались по краях рушника, а під Деревом наносили обереговий орнамент «бережок», з якого починали вишивання рушника. Рушникам Полтавщини притаманна техніка «вільного малюнка», яка характеризується попередньо нанесеним зображенням, за яким виконується вишивка. Дерево життя зазвичай обрамляли стебловим швом, а всередині вишивали рушниковими заповненнями (штапівкою, мережкою, лиштвом, драбинкою, насипочкою, бігунцем, прикроєм, шахівницею тощо).

Подільська рушникові традиція має значні відмінності від Полтавської. Дерево-квітка в Подільській вишивці нагадує «зображення людської постаті з піднятими догори руками», що являє собою один з прадавніх символів. Жіноча постать символізує образ Березині, культ якої пов'язували з язичницьким поклонінням матері-природі. Символ Березині має згадки і в культурі Трипілля, де вона була символом добробуту, захисту родини та символізувала образ матері. Основні техніки виконання вишивки рушників Поділля: штапівка, лиштва та їх сполучення, завдяки яким утворюється вивірений геометричний орнамент. На відміну від монохромної Полтавщини, Подільська кольорова гама дуже розмаїта на кольорові сполучення: помаранчевий, зелений, червоний, чорний, синій, зелений та пурпурний. Дерево-квітка в Подільській вишивці має доволі схематичний та ненатуралістичний образ. Воно символізує три яруси світу: нижній, який зображають як коріння та змії, середній, в якому існують люди та верхній, який охороняють птахи. Варіантів символічних зображень дерева в орнаментах Поділля цілий перелік: «Безкінечне дерево», «Світове дерево», «Дерево-розетка», «Дерева з сонцями», «Дерево на яйці» тощо. Дерево Життя в рушниках Поділля зображується як динамічний, вируючий життям магичний символ. Завдяки барвистості кольорової гами, досягається гармонійне поєднання геометризованості та відтінків кольору, що відображає особливу картину світу властиву регіону. Вочевидь, саме таким його сприймали предки – світ, що випромінює енергію та радість життя.

Українське Полісся найбільше характеризується народним ткацтвом. У рушниках переважають наповнені символами орнаментальні смуги, які повністю заповнюють собою простір. Характерною особливістю є використання антропоморфних мотивів, де задіяна постать жінки з піднятими руками, образ Березині та Дерево життя. Північно-Східне Полісся відзначається кралевецькими тканими рушниками, кольорова гама яких стримана та співзвучна Полтавщині – білий та червоний кольори, інколи чорний. Орнаментам притаманні хрестоподібні елементи, зигзагоподібні та ламані лінії, які яскраво виражені завдяки контрастному поєднанню кольорів

ниток та фону. Дерево життя зображується в орнаментах через призму геометризovanості, строгої та чіткої симетрії в побудові.

Орнаментальні елементи традиційної вишивки, такі як «Дерево життя», «Світове дерево» або «Берегиня» мають давнє коріння часів язичництва. Дерево життя – це символ жіночності, плодючості, продовження роду, божественної триєдності та оберегу. Кожен регіон має унікальні особливості зображення «Дерева життя», які найяскравіше можна прослідкувати між орнаментальними оформленнями рушників Полісся, Поділля та Полтавщини.

Людмила БІЛОЗУБ

Liudmyla Bilozub

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри
образотворчого мистецтва та дизайну
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

ВЗАЄМОВПЛИВ І ВЗАЄМОЄДНАННЯ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ГЕРЦА

THE INFLUENCE AND INTERPLAY OF ARTS IN CREATIVITY OF VIKTOR HERTZ

Під час розгляду цієї теми характерне прагнення пов'язати проблему взаємовпливу і взаємоеднання мистецтв, тобто зображення вражень від сприйняття музики в барвистих предметах та безпредметних формах, із законами сприйняття. Саме тут виявляється перспективний напрям на проблему з теоретичного погляду, який ще не отримав розвитку в працях учених. Виникає необхідність комплексних досліджень, у яких психологічний підхід буде підтриманий, з одного боку, на рівні фізіологічного, з іншого – соціального.

Взаємовплив й взаємоеднання мистецтв відображено у творчості молодого шведського дизайнера Віктора Герца, відомого своєю любов'ю до мінімалізму і піктограм. Дизайн – це відносно нове його захоплення. Віктор Герц прийшов у професію кілька років тому, на сьогоднішній день його майстерність досягла найвищого рівня, а його піктограми найбільш відомі в Інтернет-просторі. Дизайнер говорить: «Почавши працювати з піктограмами, я зрозумів, що це моє. Я знайшов ідеальний інструмент, адже мені подобається проста графіка – це найкращий спосіб самовираження, на мій погляд». Важко виділити якийсь один проєкт майстра. Йому однаково добре вдається створити й музичні постери, і спритну гру з відомими всьому світу логотипами, і постери до кінофільмів.

Розглянемо музичні постери Віктора Герца. Для одного зі своїх останніх проєктів він використовував назви музичних композицій популярних виконавців, перетворивши їх у прості, однак водночас дотепні постери.

Нещодавно В. Герц представив світу серію плакатів Pictogram Rock Posters, у яких перетворив рок-музику в мінімалістичні постери. Сам автор називає серію Pictogram Rock Posters амбітною, і вважає, що це, можливо, найкращий з усіх проєктів, які він створив. Для музично-графічного арт-проєкту художник вибрав кілька рок-груп і сольних виконавців і перетворив їх пісні в піктограми, які відобразив на плакатах. Вийшов ребус, який зможуть розгадати тільки справжні шанувальники рок-музики, які знають напам'ять усю дискографію улюблених артистів. Художник обрав для роботи творчість таких рок-музикантів, як-от: Девід Боуї, Боб Ділан, The Rolling Stones, Іггі Поп, The Beatles, Брюс Спрінгстін, Джонні Кеш і Елвіс Преслі. У цьому списку відсутні жіночі імена, проте художник обіцяє виправитися в наступних арт-проєктах.

Другий його проєкт Pictogram Music Posters, складається із серії мінімалістських постерів до відомих на весь світ пісень. Над збіркою він працював довго, намагаючись вибирати пісні неупереджено і залишити тільки найкращі. У результаті в серію Pictogram Music Posters увійшли Blur і Beatles, Doors і AC/DC, James Brown і Pixies і багато інших виконавців. Деякі митці відзначають, що стиль його роботи повністю відображає відома приказка Less is more (Краще менше, та краще), підкреслюючи лаконічність робіт шведського дизайнера. Сам В. Герц вважає свій стиль у міру еkleктичним, за його словами, у ньому присутня поп-культура, вплив сучасного мистецтва, кінематографа, музики й реклами. Віктор Герц зазначає: «Мені подобається переосмислювати відомі теми, грати зі знайомими образами, тому я рідко починаю робити щось «з нуля». Мій викладач зі школи дизайну назвав мене одного разу «візуальний діджей», що ж, я згоден із таким визначенням».

Отже, взаємовпливу і взаємодання мистецтв – це потужний інструмент просування творчості. Слухаючи музику, можна уявити образ людини, оточуюче середовище та будь-які предмети. Для цього використовують графічні матеріали або тональну гаму одного кольору, що асоціативно збігається з характеристикою зображуваного. Візуалізація музичного мистецтва засобами графічного дизайну занурює ще в одну сферу сприйняття дійсності, дає змогу вільно сприймати та розуміти зображуване.

Костянтин БОНДАРЕНКО

Kostiantyn Bondarenko

старший викладач кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ПРОБЛЕМИ ЗАГАЛЬНОГО ВИЗНАЧЕННЯ ТА ОСОБЛИВІСТЬ АСПЕКТНОГО ВИВЧЕННЯ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ (СЦЕНИ) БЛЕК-МЕТАЛУ

PROBLEMS OF THE GENERAL DEFINITION AND FEATURES OF ASPECTUAL RESEARCH KHARKIV SCHOOL (SCENE) OF BLACK METAL

«Харківська школа (або сцена) блек-металу». Таке словосполучення є поширеним, його можна зустріти в оглядах та статтях музичних видань, але як термін, що належить науковій спільноті, його досі не запроваджено. Таке положення є результатом певного ставлення академічної науки до музичної культури, так званого, металу. Я не маю ілюзій в рамках доповіді надолужувати таке упущення і ставлю за мету лише окреслити певні аспекти вивчення цього феномену та привернути увагу до явища, яке є частиною культурного андеграунду Слобожанщини.

Музична культура, як будь-яка інша, у своїй реалізації звертається до інших мистецтв, у тому числі образотворчих, і тому потребує розгляду з різних аспектів, які можуть бути і далекими від самої музики.

Метал – вважається музичним жанром, одним з різновидів рок-музики, який в процесі власної еволюції породив окремі стилі, або піджанри, які зовсім не схожі на родову форму. Це, перш за все, стосується такого екстремального жанру музики як блек-метал, який змінив музичну структуру творів, відмовившись від ритм-блюзової основи, та створив зовсім іншу форму музики, яку взагалі не можна вважати роком. Тому одним з перших виникає питання, щодо виправлення класифікації цієї музичної культури.

Блек-метал остаточно сформувався на початку 1990-х років в Норвегії, коли були закладені ідеологічні і формальні складові цієї музики. Протиставлення до популярної культури розглядалось як антиглобалістський культурний рух, метою якого було відновлення власних традицій та формування власної національної ідентичності, цілком відповідає загальній тенденції блек-металу і в інших країнах.

Однак радикальність поглядів і дистанціювання від масової культури створює певні бар'єри між цією сценою і суспільством, і для суспільства Норвегії потрібно було понад десять років, щоб осмислити та прийняти цю культуру як власне надбання, в той час, як в Україні цей процес майже не починався.

Щоб підкреслити вагомість харківського внеску достатньо згадати, що в підручнику для дитячих музичних шкіл Норвегії в якості прикладу східнослов'янської гармонії представлена музика гурту Nokturnal Mortum, з

якого ще у 1993 році почалось поширення блек-металу в Україні. У лютому 2003 року з'являється альбом «Забуті легенди» харківського гурту Drudkh, яких вважають батьками нового напрямку – атмосферний блек-метал, який сьогодні є самою поширеною формою цієї музики, поєднуючи фольклорні мотиви з хтонічним настроєм, або атмосферою самого твору. Їх чотири платівки включені у світові рейтинги як найбільш впливові.

«Норвезька хвиля» поширилась по багатьох країнах світу, і більшість гуртів базується на власних культурних джерелах. Тому Блек-метал України відрізняється від такого самого з Греції, Польщі, Франції, Румунії, Словаччини, Литви та ін. Країну походження легко розпізнати внаслідок використання власної мови, унікальних музичних інструментів, музичною гармонією, що походить з народних пісень, темою лірики, яка частіше за все пов'язана з народними легендами, зверненням до вірувань, що існували в давні часи, та актуалізацією історичних подій.

Альбом Drudkh «Кров у наших криницях» (2006) був присвячений С. Бандері та воїнам УПА, альбом гурту Khors «Мудрість століть» згадує повстанців Холодного яру.

Мова грає не аби яку роль, тому цікавим аспектом стає саме лірична складова пісень, не зважаючи на ускладненість сприйняття через особливу форму співу. Текстами пісень стають твори класиків української поезії, але ще більш поширеним є використання віршів українських символістів та представників «Розстріляного відродження», що для Харкова з домом «Слово» є симптоматичним. Поезія української еміграції у міжвоєнні часи (празька школа), та в післявоєнні часи. Сучасні поети.

Окремий аспект – музична історіографія. Насправді поява блек-метал гуртів у Харкові була наче певна калька Скандинавської сцени, про те різні умови існування, а головне інший культурний контекст обумовило і певні стильові особливості. Якщо в країнах Європи більшість молодіжної музики розвивалось поступово крок за кроком, то у пострадянському просторі ці, ще вчора «неформальна культура», розвивалась умовними стрибками, протиборчі і ворожі один до одного музичні стилі поєднувались в творчості гуртів цілком природно і гармонічно.

Безумовно важливим для нас є аспект – візуальна складова. Це може стосуватись сценічного рішення від суто мінімалістичного чорно-білого освітлення виступу Hate Forest до складної анімації та кінохроніки, що супроводжує, наприклад, виступи гурту Kzohh. Окремим аспектом аналізу сценографії можна вважати: сценічні костюми, вбрання, додаткові аксесуари, та грим, який є поширеним і має особливе символічне значення.

Аспект візуального рішення типографіки альбомів, плакатів. Від обкладинок з зображенням чорно-білих світлин дикої природи, як противага комерційній музиці з якими обкладинками, до мистецтва сучасних художників. Сам по собі вибір зображення, який повинен відповідати музиці, є таким самим важливим і цікавим аспектом розгляду, як і звернення до творчого життя авторів цих робіт.

Графічне рішення логотипа має певні особливості шрифтового дизайну, що відрізняють блек-метал від інших напрямків метал-музики. Логотип є виразом власної концепції або світогляду кожного гурта, він може змінюватись так само часто, як будуть відбуватись зміни у концепції самих виконавців. Так було з Nokturnal Mortum, який за часи свого існування змінив чотири логотипи, демонструючи власні зміни від войовничого анти-християнства до слов'янізму рідновірів, фольклорно-природних корінь у вигляді мольфарських знаків.

Безумовно, складність в тому, що блек-метал як будь-яке культурне явище є багатограним і тому потребує вивчення різних аспектів в їх зв'язку між собою. Такий поліпрофесійний погляд ускладнюється особливим ставленням музикантів до соціуму. Як будь-який андеграунд блек-метал сторониться публічних подій, відверті й відкритості до суспільства. Більшість музикантів приховують свої справжні ім'я за нікнеймами, поділяючи таким чином власне життя і існування в мистецтві, таке дистанціювання та «непублічність» є для більшості принциповою позицією, як дотримання незалежності і чистоти мистецтва від звичайного побуту життя.

Деякі гурти взагалі існують «студійними проектами», як гурт Drudkh, який ніколи публічно не з'являвся, або гурт Hate Forest, який виступав наживо лише тричі у 1998, 2001 та 2019 роках. Учасники цих гуртів принципово не дають інтерв'ю і уникають будь-яких публікацій. Така позиція була сформульована слоганом: No Fun! No Core! No Mosh! No Trends! Без шанувальників, без розваг, без мошу (штовханини і танців перед сценою), без трендів, як відсутність самої музичної моди. «Повний андеграунд», який все одно заслуговує нашої уваги.

Валентина БОРБУНЮК

Valentyna Borbuniuk

кандидатка філологічних наук, доцентка

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

РОМАН «ЛЮБИ БЛИЖНЬОГО ТВОГО» («LIEBE DEINEN NÄCHSTEN») Е. М. РЕМАРКА НА УКРАЇНСЬКОМУ КОНУ: ОСОБЛИВОСТІ ВІЗУАЛЬНОГО «ПЕРЕКЛАДУ» МОВОЮ ТЕАТРУ
THE NOVEL «LOVE THE NEIGHBOUR» («LIEBE DEINEN NÄCHSTEN») BY E. M. REMARQUE ON THE UKRAINIAN STAGE: PECULIARITIES OF VISUAL «TRANSLATION» IN THE LANGUAGE OF THEATER

Романна проза Еріха Марії Ремарка (1898–1970) активно освоюється не тільки кінематографом, але й театром. Адаптація роману для сцени обумовлює його трансформації, що пов'язані із переходом тексту з однієї художньо-образної системи до іншої. У результаті візуального «перекладу» виникає

самостійний драматургічний твір – інсценування, автором якого може бути як сам письменник, який створює драматичну версію власного художнього тексту, так і професійний драматург, режисер тощо.

Вітчизняними режисерами творчий спадок Е. М. Ремарка освоєно не повною мірою. Перше звернення до художнього доробку німецького письменника у новітній театральній історії датується 2009 роком. Сценічна версія роману «Три товариші» (1936) була запропонована В. Сікорським на кону львівського Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької. Відтоді роман «Три товариші» став вітчизняним театральним бестселером і отримав іще два театральних «переклади». У 2016 році режисер Ю. Одинокий представив свою сценічну інтерпретацію трагедії «втраченого покоління» у столичному Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка. Постановка була прикметною і тим, що одну із головних ролей зіграв Є. Нищук, на той час міністр культури України.

Метою нашого дослідження є аналіз особливостей українського театрального «перекладу» роману Е. М. Ремарка «Люби ближнього твого» (нім. «Liebe Deinen Nächsten») (1939), першого в історії вітчизняного театру візуального «перекладу», на прикладі постановки Харківського академічного драматичного театру.

Прем'єра вистави «Возлюби ближнього свого» (реж. В. Давиденко) відбулася 17 грудня 2022 року у розпал війни у прифронтовому місті, що, безсумнівно, обумовило і режисерський задум, і глядацьку рецепцію.

Афіша із трьома чоловіками, які стоять посеред безлюдного міського простору, посеред міста, яке без людей втрачає свій сенс існування, є непрямою візуальною «цитатою» роману «Три товариші», одного із романів циклу про «втрачене покоління». Воєнний театральний гуркіт однойменної п'єси (реж. О. Середін) на сцені цього ж таки театру став пророчим прологом до теперішньої вистави. Тоді у 2019 році постановка «Три товариші» епатувала публіку «Раммштайном», людьми у протигазах та автівкою на сцені, покликаних, за режисерським задумом, підкреслити одну із ключових тем твору – війну. Тепер війна була не на сцені. З одного боку, постановка продовжує театральну історію Ремаркового творчого доробку на театральному кону Харківського академічного драматичного театру, а з іншого, – є новою сторінкою історії цього творчого колективу. Театр змінив назву, оновив акторський склад і працює над створенням нового репертуару.

У назві вистави «Возлюби ближнього свого» впадає в око дієслово-імператив «возлюби». У перекладі німецького роману українською мовою оригінальна назва «Liebe Deinen Nächsten» передана як «Люби ближнього твого» (переклад з нім. Ю. Лісняк, журнал «Всесвіт», №№ 8–10, 1966). «Возлюби» – похідне від «люби». Старослов'янський за походженням префікс *воз-* закріплений в українській мові лише у деяких дієсловах (як-от: *возз'єднати*, *возвеличити*, *воздати*, *возвести*, *воскреснути*) і сприймається як стилістично маркований, відповідно, використовується для надання тексту високого звучання. Назва вистави збігається не з літературним українським

відповідником назви роману, а з оригінальним біблійним висловом «Нового завіту», акцентуючи біблійну семантику.

Зупинимось на окремих художніх рішеннях, завдяки яким режисерові вдалося створити власний сценічний аналог роману. Глядацька зала – і це особливість малої сцени «Порталу» – є продовженням сценічного простору. Візуально маркованою межею між глядачами і дійовими особами є тільки задній план сцени – потойбіччя життя, відмежоване сіткою. Сітка, покликана бути умовними тюремними ґратами, за які постійно потрапляють герої, але асоціюється радше з життям-павутиною, із якого несила виплутатись людині без допомоги ближнього, за умови, якщо той возлюбить. У фіналі рулоном сітки обмотають приречену Марію – сітка замінює погребальний саван. Визволяючи із нього кохану, Штайнер опиняється із дружиною по той бік від глядача. А можливо, «той бік» був не на сцені.

Мізансцени пов'язувались/розділялись між собою постійним гуркотом поїзда, поїзда, який розлучав героїв і з домом, і один з одним. В оформленні сценічного простору відсутні громіздкі декорації. Здається, все можна швидко скласти і понести із собою. Використані у виставі реквізити мимоволі наповнюються семантикою воєнного міста. Наприклад, валізи, які переставляють, із яких символічно намагаються побудувати щось нове, а те нове невблаганно рушиться. Ліхтарі, які використовуються режисером як прикмета вокзалу. Однак для харківського глядача вони уособлюють знаменитий харківський ліхтар, що вистояв після ракетного обстрілу на центральній площі міста. Пусті рами на стінах, чи то від сімейних фотографій, чи то від картин. Світлини можна забрати з собою, і саме ними й наповнювали у реальному житті свої валізи ті, хто вимушено покидав домівки, – зафіксованими спогадами. У реципієнтів, обізнаних із текстом роману, рами на стінах викликають асоціації із епізодом у Луврі.

Стіни (три) (зрозуміло, що на сцені їх не може бути більше, але для тих, хто засвоїв правила війни, три стіни – це не тільки про театр). Столи і стільці – атрибути дому, речі, які без дому недоречні і нефункціональні, тому тут вони перетворюються на вагони поїзда, звук якого є рефреном усієї вистави. Тремпелі – саме тремпелі як лексична прикмета Харкова, на них вішають-знімають пальта ті, у кого є дім. І є пальта, звичайно. Пусті тремпелі, без одягу, жахають. Тремпелі без одягу, як домівки без людей. Головним предметом гардероба емігранта, за Е. М. Ремарком, є пальто. У виставі на ньому режисер наголошує особливо. Дійові особи постійно у верхньому одязі – пальтах. Прикметно, що всі вони кольору хакі. Цей «запилужений» колір сприймається і в прямому буквальному значенні (через постійне перебування в дорозі речі запилулись, зістарились і втратили свої кольори), і в переносному (як данина головному кольору воєнного часу). Прикметно, що у трейлері, який анонсує виставу на офіційному сайті театру, в око, передусім, впадає жінка у червоному пальті, колір якого має свою семантику.

Окремі сцени вистави вибудовані за законами кінематографічного монтажу. За допомогою світла дія переноситься на того, чия роль в даний конкретний момент головна. Ближче до фіналу промінь освітлювача все

частіше вихоплює із сутінок вистави читця із книгою у руках. Читачкою є спочатку Рут, у фіналі вистави книга опиняється у руках Марії і, оскільки героїня вголос зачитує уривок, стає зрозумілим, що звучить той самий роман, за яким зараз відбувається дія на сцені. Фінальна сцена вбивства вибудована за законами пантоміми. Читець в особі померлої Марії зачитує уривок, а герої роблять умовні фатальні кроки у вікно, візуалізуючи його.

Режисер намагався поєднати ідею свого задуму з акторською сутністю. Шість акторів, задіяних у постановці, викликають асоціації із «Шістьма персонажами...» Л. Піранделло (1921), вкотре наголошуючи на відносності всього суцього.

Постановка Харківського академічного драматичного театру є епічним театральним полотном, цілісним спектаклем-романом. Режисерові вдалося, незважаючи на наявність нерозгорнутих на сцені сюжетних ліній художнього твору, зберегти структуру першоджерела і створити власний сценічний аналог роману. Афіша, декорації, освітлення, мізансцени, костюми і пластика акторів як основні форми «перекладу» художнього тексту мовою театру обумовлені, у тому числі, місцем і часом постановки.

Любомир БРЕНЗОВИЧ

Liubomyr Brenzovych

здобувач ступеня доктор філософії

Львівської національної академії мистецтв

науковий керівник – Юрій Бірюльов, доктор мистецтвознавства,

професор Львівської національної академії мистецтв

ДИЗАЙН ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ МОДЕЛЕЙ УЖГОРОДСЬКОГО ЗАМКУ — СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ ТА РЕНОВАЦІЇ 2023

INTERPRETIVE MODELS DESIGN OF UZHGOROD CASTLE - MODERN CONCEPTS AND RENOVATIONS 2023

Ужгородський замок — визначна пам'ятка середньовічної архітектури України. Дослідженням Ужгородського замку в різний час займалися Е. Гомоляк, Д. Поп, П. Сова та ін. З праці Е. Гомоляка дізнаємось про постійні архітектурні трансформації замку «Унг», впродовж тривалого періоду з часів будівництва архітектурного комплексу. П. Сова у власних дослідженнях згадує Другетів — власників Ужгородського замку, які добудували замковий палац та суттєво його модернізували за час свого володарювання. Дослідник Д. Поп суттєво доповнює колег, розкриває нові факти про Ужгородський замок.

Сьогодні інтер'єр Палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького не відповідає міжнародним стандартам дизайну, гостро потребує реновації, залучення експертів у сфері архітектури та дизайну

середовища. Проаналізувавши сучасний стан інтер'єру Палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького, окреслюємо стилістичні особливості об'єкта, планування та дизайн експозиційної частини ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Особливу увагу звертаємо на архівні дані – креслення обмірних планів, розрізи Палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького, розгортки стін інтер'єру, ортогональні проекції приміщень, гравюри, рисунки, інформацію про реставраційні роботи різного періоду, історичні передумови та ін. На базі зібраної інформації вдалося відтворити дизайн інтерпретаційних моделей інтер'єру Ужгородського замку, знайти характер, реноваційний образ; технологічне наповнення; поєднати середньовічну естетику з аскетичною пластикою та модулями. 2022 р., у рамках дослідження Палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького, було проведено технологічну практику Фахового коледжу мистецтв Закарпатської академії мистецтв. Студенти взяли до уваги сучасні тенденції у сфері дизайну інтер'єру та розробили власні інтерпретаційні моделі експозиційної частини Палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Вдалося визначити перспективи та ідеї наступних досліджень. Науковою базою стали креслення архітектурного комплексу Ужгородського замку, інформація Австрійського державного архіву, наукові праці закарпатських істориків та мистецтвознавців, які досліджували архітектурні трансформації Ужгородського замку з часів його будівництва. В дослідженні переважає мистецтвознавчий метод, а також методи філософської інтерпретації, аналізу, індукції, образного моделювання. За допомогою 3D моделювання, текстурування та рендерингу нам вдалося відтворити дизайн інтер'єру інтерпретаційних моделей Палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Отримане комп'ютерне середовище дає змогу досконало вивчити архітектурний комплекс Ужгородського замку, виявити всі аспекти планування Палацової будівлі ЗОКМ ім. Т. Легоцького для нинішніх та майбутніх досліджень.

Існує гостра проблема у фінансуванні реновацій архітектурної пам'ятки Закарпаття – Ужгородського замку. Дослідження націлене на актуалізацію питання щодо осучаснення та відновлення об'єкта, зокрема інтер'єру експозиційної частини Палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького. Шляхом 3D моделювання були отримані унікальні інтерпретовані моделі дизайну інтер'єру експозиційної частини Палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького, які розкривають можливі перспективи реновації об'єкта.

Перспективи дослідження полягають у більш поглибленому аналізі дизайну інтер'єру Палацової будівлі Ужгородського замку ЗОКМ ім. Т. Легоцького, моделюванню не вивчених інтерпретаційних моделей, філософських концепцій та дизайну середовища. Пошуку нових реноваційних шляхів об'єкта дослідження.

Лю ВЕНГАН

Lyu Vengan

*здобувач ступеня доктора філософії кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник – Валентина Чечик, кандидатка мистецтвознавства,
доцентка, зав. кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ*

**СЕРІЯ «САДИ СУЧЖОУ» Ч. СІНЬЦЮАНЯ:
ІСТОРИЧНІ ПОСИЛАННЯ, ХУДОЖНЯ МОВА**

**THE SUZHOU GARDENS SERIES BY CH. XINQUAN:
HISTORICAL REFERENCES, ARTISTIC LANGUAGE**

Співіснування історії і сучасності – головна тема живописної серії Чжан Сіньцюаня «Сади Сучжоу» (2015-2017), експресивна образність якої інспірована старими світлинами класичних садів, що розташовані на околицях невеличкого китайського міста з однойменною назвою.

Автор похмурих, викручених урбаністичних пейзажів («Трамвай», «Сигнальна вежа») і в серії «Садів» Ч. Сіньцюань залишається поміркованим дослідником історичного часу і простору. Загострена, експресіоністична образність, що трансформує поверхневу, зовнішню візуальність в концентровану духовну емоцію, балансує на межі оповідальності і інтерпретації, реального простору і візії. Водопади, скелі, озера, галереї, бесідки, хатинки, павільйони фрагментовані потоком спогадів, «розмиті» патиною стародавньої історії («Ютінг», «Павільйон Конглант» тощо). Точка огляду або ракурс споглядання змінюється «зсувами», композиційним зіткненням першого і другого планів, але такими, що не суперечать один одному. Тонке співіснування «форми і змісту» як суті традиційного китайського живопису є важливою складовою мистецтва Ч. Сіньцюаня.

Художник віртуозно володіє прийомами, близькими до техніки китайського живопису тушшю, використовуючи туш і чорний колір в якості основного тону, але залишається в межах живописної мови (не забуваючи про її головну компоненту, виражальний засіб – колір). У симфонії живопису Ч. Сіньцюань є майстром оркестровки. Виразні вкраплення кольорів червоної троянди та зеленого підпорядковані безлічі відтінків сірого кольору (створеного поєднанням чорного з білим). Ритм полотен побудований на інтервалах темного і світлого, розмитих тонким шаром площин та напруженими перерваними чорними лініями, що походять часом на чудернацькі казкові образи. Все це створює унікальний авторський стиль, впізнаваний у галерейному або музейному просторах (роботи майстра зберігаються в провідних музеях Пекіну, Шанхая, Сичуаня, Нью-Йорка тощо).

Живописна серія «Садів Сучжоу» Ч. Сіньцюаня є визначною в сучасному китайському живописі як така, що репрезентує філософію і історію

традиційного китайського саду й сприяє поширенню естетики китайської класичної культури.

Каріна ВОЛОШКО

Karina Voloshko

старша викладачка кафедри живопису

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ОБРАЗ ДІЇ У БАГАТОФІГУРНІЙ КОМПОЗИЦІЇ СТАНКОВОЇ КАРТИНИ

THE IMAGE OF ACTION IN A MULTI-FIGURE COMPOSITION OF AN EASEL PAINTING

Багатофігурна композиція – дія, що реалізується у складній конструктивній схемі візуальних форм та прихованих сенсів. Сюжетна лінія у творі втілюється образно-пластичною ідеєю засобами контрасту форми, тону та масштабів, що об'єднані внутрішнім змістом, утворюючи глобальний задум автора. Постаті людей та їх групи і є зображальними формами, які повинні бути самодостатніми образними складовими за рахунок алегорії, метафори чи символу. Тому візуальне зображення персонажів через конкретну формальну контрастну форму різних силуетів повинна чітко доносити ідею дії, яка б вписувалась у глобальний задум твору і носила б неоповідальний характер. Оскільки будь-яке зображення має системну орієнтацію вертикалі та горизонталі, які утворюються самим форматом, фігури, що уособлюються з певними геометричними формами, будуть сприйматися глядачем стосовно вибору формату і місця розташування в ньому. Форма, її окреслення та направлення в картинному полі повинно мати психосоматичний вплив на глядача та допомагати зрозуміти настрій та психологічний стан персонажів у конкретній дії, що має збігтися з образним навантаженням, який задумав митець. Тому дія на початку створення картини уже повинна бути образною сама по собі через метафоричність як порівняння, символ, як уособлення в конкретну форму чи алегорію, як проєкція переносного сенсу на форму.

Формотворення має умовний характер геометрії та інколи не має нічого спільного із силуетом тіла людини, оскільки цю дійсність художник трансформує та трактує шляхом вибору освітлення. Світло може бути розсіяним і мати риси певної умовності, яка об'єднує групу людей або силует окремої фігури у локальну містку пляму, уникаючи зайвих деталей. Чи навпаки, коли є конкретне джерело освітлення, яке створить виокремлення якогось вузла в групі людей або виокремить потрібну умовну форму в цій групі, чи створить читабельний окремий елемент силуету людини з рисуючим чорним.

Реалізація образно-пластичної ідеї твору здійснюється шляхом формально-плямового асоціативного ескізного рішення, в якому ведеться пошук причинно-наслідкового ланцюга подієвого ряду з вибором потрібних освітлених форм у форматі, що будуть чергуватися у вигляді ритму. Він створює візуальний крокомір динамічного чи статичного характеру висхідного чи низхідного ряду, яким рухається глядацьке око та створює потрібний настрій, який закладає автор. Кожному ритмічному метру у форматі відповідає той чи інший час і та чи інша дія у вигляді конкретної форми, які з'єднують на картинному полі різні історії людських життів та долі. Пауза в розмежуванні формату має також плямово-асоціативний характер, що буде створювати інформативну контрастну форму для прочитання головного композиційного вузла у форматі. Чергування форми груп та форми пауз, злиття їх, нашарування та відокремленість шляхом вибору освітлення і створить неповторний пульс биття художнього твору засобами формального рішення.

Таким чином, тональне формально-плямове рішення багатофігурної композиції на початку задуму твору здатне створювати образ дії, що буде чимось більшим, аніж простим зображальним об'єктом. Форми фігур, групи людей та ритмічні паузи будуть носити переносний сенс, минаючи матеріальний світ заради змісту твору, який закладає автор.

Людмила ГОРБАТЕНКО

Liudmyla Gorbatenko

кандидатка мистецтвознавства, доцентка

доцентка кафедри живопису Харківської державної

академії дизайну і мистецтв

КРЕАТИВНИЙ ПІДХІД ДО ВИКОНАННЯ ПІДСУМКОВОГО ЗАВДАННЯ У НАВЧАЛЬНОМУ КУРСІ «КОЛЬОРОЗНАВСТВО»

A CREATIVE APPROACH TO THE COMPLETION OF THE FINAL TASK IN THE EDUCATIONAL COURSE «COLOR SCIENCE»

Академія дизайну та мистецтв готує фахівців як в галузі прикладної діяльності, так і в галузі фундаментального мистецтва. Одним із фундаментальних курсів при навчанні студентів усіх факультетів академії є курс «Кольорознавства», під час якого формуються засади образотворчої та композиційної грамоти.

Відповідно до навчального плану, прийнятого методичною радою ХДАДМ, дисципліна «Кольорознавство» вивчається студентами протягом 1 семестру і включає обов'язкові практичні завдання. У кожному завданні передбачені певні вимоги до знань, умінь та навичок, а також прояву власних нових рішень студента безпосередньо в композиційному оформленні завдання

або емоційно-асоціативному пошуку образу. Болонська система освітнього процесу, вводячи заохочувальні оціночні бали, передбачає стимуляцію творчої діяльності студента, що впливає як на пізнавальну, так і на особисту сферу суб'єкта в цілому.

Хоча курс «Кольорознавство» значною мірою має технічний характер, проте, поряд з технікою володіння кольором закладаються основи образно-асоціативного мислення, що є відправною точкою подальшої художньої творчості студентів. Тому підсумкове семестрове завдання є самостійною та неповторною образно-асоціативною колірною композицією студента, його індивідуальним втіленням творчого задуму. Для такої реалізації пропонується впровадження творчих вправ до базових завдань дисципліни за розділами, що стосуються практичних завдань ахроматики, кольору або спектрального кола, а також кольорового збагачення простого та складного кольору, кольору на формі предмета чи об'ємної композиції.

Безпосередньо підсумковій творчій роботі у навчальному курсі «Кольорознавство» передують завдання, що спрямоване на досягнення гармонійного сприйняття руху кольору на площині. Підсумкове завдання передбачає створення творчої асоціативно-образної колірної композиції, заснованої на вивчених закономірностях взаємодії та гармонійного поєднання кольорів. Під асоціативно-образною композицією розуміємо художній твір нефігуративного образотворчого мистецтва, в якому художній образ формується шляхом закономірних змін енергетичних параметрів кольору: колірний тону, насиченості та світлотності з урахуванням семантичного значення колірних поєднань.

Асоціативно-образні композиції – твори образотворчого нефігуративного мистецтва, виконані з дотриманням законів і принципів побудови художнього образу, композиції та колориту, властивих творам академічного живопису. В основу асоціативно-образні композиції покладений художній образ (задум), під цей задум підбирається «кольоровий ключ» із декількох кольорів, далі організовується зустрічний рух кольорів зі зміною параметрів світлотності та насиченості, що дозволяє створити два композиційних центри: світлотональний центр та кольоровий акцент. Розвиток кольору може йти або в бік висвітлення, або в бік затемнення аж до повного нівелювання. Семантично перехід кольору в білий або чорний означає смерть, повернення до витоків: у випадку білого – до вічного існування, у випадку чорного – до вічного небуття. При розробці асоціативно-образної композиції використовується відповідний рух кольору до ахроматики.

Асоціативний художній образ створюється завдяки закономірній взаємодії двох енергетичних потоків, які символізують предмет та тло на рівні підсвідомості. Асоціативно-образна художня композиція спрямована на досягнення гармонійного сприйняття руху кольору у просторі за допомогою нерівномірної модульної сітки та ритмічної побудови кольорових відносин різної площі та їх розподілу і взаємодії з домінантним кольором та ахроматичними відтінками.

Створення студентських авторських творів з метою практичної реалізації законів взаємодії кольору в художній композиції сприяє пошуку сучасних методів формоутворення при рішенні станкових композицій, опануванні методологічного інструментарію в галузі образотворчого мистецтва. Тому асоціативно-образні колірні композиції з навчальних завдань переростають у самостійні творчі роботи.

Запропонований креативний міждисциплінарний підхід щодо виконання підсумкового завдання у навчальному курсі «Кольорознавство» з побудовою асоціативно-образних композицій дозволяє розвинути у студентів емоційно-чуттєве та семантичне сприйняття кольорових взаємовідносин, що може бути використано як в широкій дизайнерській практиці, так і при підготовці профільних фахівців у галузі образотворчості, а також педагогіки і мистецтвознавства. Такий підхід сприяє збереженню традицій харківської художньої школи академічного живопису, яка скерує увагу здобувачів на подальші теоретичні та практичні досягнення в галузі образотворчого мистецтва на підґрунті традицій і інновацій.

Валерія ГОРБАЧОВА

Valeriia Horbachova

здобувачка ступеня доктора філософії кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв науковий керівник – Людмила Соколюк, докторка мистецтвознавства, професорка, член.-кор. НАМУ, професорка кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ІСТОРИЗМ ТА ПОЕТИЗМ У ТВОРЧОСТІ Н. ШЕЙХ

HISTORICISM AND POETISM IN WORKS OF N. SHEIKH

Ніліма Шейх (1945) з середини 80-х р. ХХ ст. проводила широке дослідження традиційних форм мистецтва в Індії, виступала за сталість практики традиційних художників і використовувала широкий спектр візуальних і літературних джерел у своїй роботі. Творчість мисткині зосереджена на переселенні, тузі, історичному родоводі, традиції та ідеях жіночності. Вона почала виставляти свої роботи в 1969 р. та брала участь у численних групових виставках. Крім активної мистецької діяльності, художниця читала лекції про індійське мистецтво в багатьох місцях в Індії та за кордоном.

Живописні роботи Ніліми Шейх охоплюють кілька всесвітів, складених унікальною візуальною мовою, яка дрейфує між людськими подорожами, формами рельєфу та станами приналежності. Її сюжетні лінії поєднують

стародавню міфологію з сучасною історією, використовуючи фази часу як один з елементів символічної драматургії.

Набір двосторонніх полотняних сувоїв під назвою «Кожну ніч поміщайте Кашмір у свої сни» (2003–2010) представляє композиційну структуру, що дозволяє аудиторії рухатися навколо форми метаповіді. Н. Шейх спирається на фігуративні стилі, включаючи мініатюрний рукописний живопис, сувої тканини пічвай, малюнок ландшафту, народні казки, ілюстровані посібники колоніальної доби, твори кашмірських поетів та істориків і голоси суфійських містиків, які мандрують неспокійною землею. Ця серія є втіленням болю, горя та насильства, які зберігають владу над долиною Кашміру та її людьми, охопленими боротьбою між закликами до спільної свободи та гегемоністськими силами націоналізму.

Н. Шейх описала свою методологію як адитивну, з багат шаровим сенсами, що переплітають візуальні та текстові елементи. В середині кар'єри мисткиню зацікавив середньовічний мініатюрний живопис та зворушлива поезія її сучасника Ага Шахід Алі. Так візуальні образи перетворились у серію «Країна без пошти – читання Ага Шахіда Алі», відображаючи алюзії та омажі до мистецтва доби Джахангіра та середньовічної китайської графіки.

У 1984 році Н. Шейх написала серію з 12 невеликих картин темперою під назвою «Коли Чампа виросла», у яких розповідається справжня історія заміжньої молодої дівчини, яка була трагічно закатована та вбита зятями. За допомогою традиційних ідіом Н. Шейх зобразила похмуру реальність і жорстокість сучасного життя.

Мисткиня, яка працювала з живописом, для даної серії обрала формат серійного формуляру – фотографії, фоліо, які необхідно було перегортати та читати. Щоб окреслити подію в часі та просторі, художниця вдавалась до урізаної композиції. Стилзація зображення будувалась на використанні рис шкіл Пахарі та Раджастхані. Фіналізацією проекту стали пісні з гуджаратської усної традиції, які Н. Шейх допоміг підібрати поет та критик Гулам Мохаммед Шейх. Для художниці було і іронічно, і приємно знайти традиційні вірші, тісно пов'язані з її картинами.

Творчість Н. Шейх є унікальним відображенням успадкування багат шарового культурного пласту, який нерозривно пов'язаний з її дотичністю до індійського націоналізму. Однак погляд, який продукує мисткиня, – осучаснений та емоційний, що змушує її розглядати живопис завжди у концептуальній зв'язці з поетичним спадком східної культури.

Людмила ГУДЗІЄНКО
Liudmyla Hudziienko

*здобувачка ступеня доктора філософії кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв,
науковий керівник – Людмила Мельничук, кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

ОБРАЗ ЖІНКИ В ЖИВОПИСІ НАТАЛІ ВЕРГУН **THE WOMAN'S IMAGERY IN PAINTING OF NATALIA VERHUN**

Наталія Вергун – народна художниця України, мистецький доробок якої представлений картинами у багатому жанровому розмаїтті. Найперше вона звертається до пейзажу та побутової картини, значна частина робіт представлена натюрмортами, створена художницею невелика кількість автопортретів. Пошуки образів у творчості Н. Вергун розгорнулися навколо теми людини й природи, які змістовно перекликаються та вступають в активну взаємодію. Людина у творчості мисткині зрідка відіграє головуючу роль в композиції, натомість виступає доповненням до жанрової картини чи пейзажу.

Звертаючись до образу людини, художниця найчастіше використовує саме жіночі образи, в її творчості ця тематика представлена на декількох рівнях індивідуалізації: по-перше, це узагальнений образ-архетип сільської жінки, справної до роботи, коли виявити портретну схожість майже неможливо, по-друге, це цілком реалістично зображені жінки, яких знала майстриня, і, нарешті, це автопортрети. У роботах Н. Вергун тема жінки поширюється від самих ранніх творів, вона звертається до зображення жінок різного віку, тоді як чоловічі образи зустрічаються дуже зрідка і переважно поряд з жіночими.

Таким чином, зображення сільської жінки як збирального образу простежується протягом усього творчого життя художниці. Репрезентативними відповідно до тематики виступають твори на тему косовиці, сільського побуту та дозвілля, де жінки зображуються за роботою чи у хвилини відпочинку. Відсутність зовнішньої персоналізації героїнь акцентує увагу не на постаті людини, а на її працьовитості, на її відношенні до роботи на землі. У тих роботах, де зображені реальні знайомі художниці, глядач ідентифікує їх не як портрети, а як жанрову картину, в якій місце жінки може поступатися значущістю образу природи. У автопортреті ж мисткиня демонструє свою приналежність до творчої професії, створює сучасний образ жінки-художниці та наділяє його власними якостями, заглиблює до внутрішнього світу.

Олена ДЕРЕВСЬКА

Olena Derevska

здобувачка бакалаврату Національної академії образотворчого

мистецтва та архітектури,

науковий керівник – Олексій Овчаренко, кандидат мистецтвознавства,

зав. кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії

образотворчого мистецтва та архітектури

ІКОНОГРАФІЯ РЕФОРМАЦІЇ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА УКРАЇНСЬКЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО: СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ І ЗАВДАННЯ

ICONOGRAPHY OF THE REFORMATION AND ITS INFLUENCE ON UKRAINIAN FINE ART: CURRENT CHALLENGES AND TASKS

Проникнення іконографії Реформації в українське мистецтво спричинило розвиток сюжетності, оповідності, зростання відповідності тексту Біблії. Предметом нашого дослідження є виникнення художньої традиції зображення Апокаліпсису в українському образотворчому мистецтві, спочатку у вигляді серії дереворитів гравера Прокопія 1646-1662 рр., і подальший розвиток цього сюжету в українському образотворчому мистецтві. Як окрему цілісну тему ілюстрації до Апокаліпсису не досліджували, хоча існують як численні згадки сюжету, так і окремі публікації чи їх фрагменти, присвячені цій темі.

Існує необхідність систематизації наявних творів українського мистецтва на тему Апокаліпсису (монументальні розписи, станкові і графічні твори тощо).

Потребують уточнення джерела іконографічних запозичень, які досі відсутні, помилкові або вказані надто узагальнено у вітчизняному мистецтвознавстві.

Потребує вивчення текстологічна база, на підставі якої створювалися твори образотворчого мистецтва: класичні твори отців Східної церкви, духовна спадщина українських релігійних діячів, західні літературні джерела.

Вплив іконографії Реформації в Україні був частиною загальноєвропейського процесу, проте досі це розглядалося значним чином з імперської точки зору або обмежувалося процесами всередині українського мистецтва. Важливо докорінно змінити мистецтвознавчу парадигму і розглядати історію нашого мистецтва в європейському контексті. Потреба в національній культурній самоідентифікації, у визначенні власного належного місця в загальноєвропейській історії, культурі та мистецтві вимагає від українських мистецтвознавців наступних невідкладних кроків.

Нагальною є необхідність представлення українського мистецтва в його історичному розвитку для західного світу, доступною іноземцям мовою, що означає потребу в іншомовних наукових публікаціях та у друку популярних

мистецьких альбомів іншими мовами. Необхідна регулярна участь наших науковців в західних конференціях, міжінституційних міжнародних проєктах.

Обов'язковим є системне структурне і функціональне оновлення всієї галузі мистецтвознавства, в першу чергу технологічне (цифровізація джерел, наукових праць, творів мистецтва тощо).

Важливим є інституціональний доступ наших академій, музеїв, університетів та інших дослідницьких організацій до міжнародних цифрових платформ, де зберігаються наукові публікації, бібліотечні джерела тощо. Це питання залежить від фінансування, але має бути пріоритетом наукової і освітньої політики кожного закладу, без такого доступу наші науковці не зможуть мати повний доступ до сучасних наукових досліджень іноземних колег.

Пріоритетом має стати дослідження історичних зв'язків між європейським та українським мистецтвом, дослідження соціальної і релігійної історії України в її об'єктивному вимірі, з відмовою від домінування переважно моноконфесійного погляду на українське мистецтво і пов'язаних із цим застарілих поглядів. Взаємне проникнення і змішування західних (католицьких і протестантських) та східних (православних і греко-католицьких) іконографічних традицій на територіях Речі Посполитої та України в XVII-XVIII ст. породило багату спільну історико-культурну спадщину, вивчати яку у кооперації із польськими вченими та дослідниками інших дотичних національних мистецтвознавчих шкіл є сьогодні важливим завданням.

Серйозною сучасною проблемою у дослідженні українського мистецтва лишається наявність великої кількості білих плям і недостатність ґрунтовних досліджень.

Глибоке вивчення недосліджених лакун українського мистецтва, пошук відповідності досліджуваним явищам у загальноєвропейському мистецькому розвитку, озвучення результатів в Україні і особливо за кордоном є важливими завданнями сьогодення.

Наталія ДЕРИГУЗ

Nataliia Deryhuz

здобувачка ступеня доктор філософії кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв, науковий керівник – В'ячеслав Шуліка, кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв

**РЕФЛЕКСІЇ ВІЙНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ
УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ НА ЛЕВКАСІ XXI СТОЛІТТЯ**

**REFLECTIONS OF THE WAR THROUGH THE PRISM
OF UKRAINIAN PAINTING IN LEVKAS OF THE 21ST CENTURY**

Війна – це парадокс, це феномен, який здатний поглинати та формувати, руйнувати та відроджувати, лякати та надихати. Г. Брох вважав, що художня реальність не може конкурувати з пережитими стражданнями: «Що на терезах фантазії може врівноважити війну? Яка тема може зрівнятися з цим? Яке слово може помірятися зі смертю. Яке може подарувати стільки втіхи, що втихомирить сильний розпач серця?». Складно не погодитись, українські митці опинившись «заручниками» соціокультурних процесів, вивели поняття «рефлексії» на якісно новий рівень, обравши мистецтво як інструмент конструювання нової колективної ідентичності. Крізь переосмислення канонів, крізь відказ від стереотипів мирного життя вони утворюють єдину течію з відтворенню художньої рефлексії сучасності.

У форматі суцільної свідомої небайдужості подібні рефлексії пронизують всі галузі мистецтва, навіть ті, які століттями слідували регламентованим традиціям канону, а саме – релігійний живопис чи осучаснений поза сакральний український іконопис XXI ст.. Це ще один парадокс, який на мою думку, виокремлюється в самостійну течію, бо це образи війни, ікони національної свідомості, рефлексії Дольного та Горнього світів на теренах України. Якщо в часи Середньовіччя сакральна тематика поєднувалась з сюжетами комічними, монструозними, приземлено-побутовими, екзотизованими чи навіть архаїчними, то в епоху релігійно орієнтованих цінностей воєнного часу змістовна та функціональна складова іконопису суміщується з такими поняттями як громадянська позиція, візуально-релігійна комунікація протесту чи іконографічно-ситуативна конотація війни та інші. Теодор Ребб у своїй книзі «Художник і воїн: військова історія очима майстрів» писав, що «є три окремі групи військового мистецтва: спроби створити візуальний запис, святкування битви та викриття війни». Це саме ті провідні теми які вплітаються в консерватизм релігійного живопису без втрати більшості своїх початкових орієнтирів. Подібні твори так само дають відсилання на першообраз, вони не припиняють бути молитовними (хоч і існують поза храмового середовища), вони як ніколи стають

віроповчальними, вони інформативно-розповідні для глядача та власнопізнавальні для митця. Стратегія рефлексії даного типу полягає у прагненні мистецтва зайняти позицію не тільки спостерігача, але й стати учасником, який декламує позицію свого часу, від якої залежить освітлення, розповсюдження та фіксація як суб'єктивних позицій автора, так і громадської думки в цілому. Але найцікавішим залишається той факт, що ці рефлексії набувають свого поширення в міцному тандемі з іконописом. Подібне суміщення з однієї сторони говорить про секуляризацію релігійного жанру, а з іншої – стає візуальним та змістовним підсилювачем. Така антиномічна структура утворює новий варіант художнього синтезу, в основі якого лежить рефлексія різного ступеня осмислення та відображення:

1) Синтез ікони та події. Цей тип рефлексії сьогодні можна поділити на два різновиди: А) коли за основу твору взяті сучасні події які рефлексивно в символічній формі відображаються у творі (яскравим представником такого синтезу може стати живопис на левкасі Уляни Ніщук і такі її твори як: «Ірпінська Покрова», «Чернігівська Покрова», «Гостомельська Покрова», «Дніпро», «Бахмут» та інші). Б) коли на основі рефлексій сучасного створюються історичні твори, в основі яких лежать події тогочасної України, які є одним із варіантів осмислення сьогодення, бо «без минулого не має майбутнього» (прикладом можуть стати твори В'ячеслава Шуліки «Козацький монастир» та «Благословення. Харківський полк»).

Представлені вище твори мають високий ступінь гіпертекстуальності. Хоч це і відсилання до конкретної події, яка локалізована в часі та просторі, це події глобального масштабу, які стосуються кожного, через що і провають цілу низку алузій в підсвідомості. Це меморіали українського супротиву.

2) Синтез ікони та чутливого мистецтва. Цей тип рефлексії складає єдиний комплекс творів, які розрізняються ступенем повноти подачі: символічності, мінімалізму або метафоричності. Яскравим прикладом можуть стати твори Глафіри Щербак «Тривога творення /В передчутті», «Свята пам'ять», «Чумацький шлях. На дорозі до вічності», «Space», «У світлі життя», «Чотири вершники апокаліпсиса» або такі твори Уляни Ніщук як: «Air alarm», «Attack» та «Shelter». Це твори-спомини, твори-переживання, твори-надії. Це свого роду трансцендентний або граничний тип рефлексії, в якому всюди відчувається прагнення вловити й утримати нескінченність незбагненого за допомогою ланцюжків символів, які мають виявитися. Ці роботи символічні та асоціативні, метафоричні та концептуальні. Це рефлексія модифікує чуттєвий досвід в надвиразне.

3) Третій тип рефлексії виокремлений за залученням у твір структур, ідентифікованих за національними кодами, а саме: а) через колористику; б) через використання традиційних символічно-орнаментальних структур; в) через залучення національної атрибутики, яка має історично-асоціативний підтекст. Прикладами можуть стати твори Олена Кендзор «За правду і волю», Святослава Владики «Нехай він цілує мене поцілунками вуст своїх (ПнП.1:2)», В'ячеслава Шуліки «Молитва», Сергія Радкевича «The hand. The needle» та ін. Залучення національної айдентики в релігійному малярстві України не є

новим, але на разі такий прийом набуває нових якостей. Справа йдеться не про стилістику, а про самоідентифікацію та самобутність.

Феномен рефлексії воєнних дій в українському сучасному живописі на левкасі знаходиться на етапі свого становлення, через що відбувається неперервне оновлення, модифікація та розвиток цього напрямку. Ці процеси не відбуватимуться швидко, як, наприклад, в графічних або комп'ютерно-цифрових видах відображення, в яких рефлексія набуває вірусних масштабів. Живопис на левкасі потребує глибшого та вивіреного часом дослідження.

Чун ДІНЕ

Chong Dingye

здобувач ступеня доктор філософії кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв, науковий керівник – Зоя Алфьорова, докторка мистецтвознавства, професорка, зав. кафедри методологій крос-культурних практик Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ОСНОВНІ МОТИВИ В «ДЕКОРАТИВНІЙ КАРТИНІ» В КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

THE MAIN MOTIFS IN THE "DECORATIVE PICTURE" IN CHINESE PAINTING OF THE EARLY 21 CENTURY

Сучасна «декоративна картина» — явище неканонічної образотворчої системи Китаю, яке на сьогодні має попит. Чинниками високою популярності «декоративної картини» є динамічне зростання та збагачення китайських міст, підвищення добробуту китайського народу, яке викладає природне бажання прикрашати не тільки публічні простори (храми, палаци, навчальні заклади, тощо), але і приватні осели простих китайців. Безумовно, «декоративна картина» генетично пов'язана з канонічною системою китайського живопису гохуа, але на сьогодні живописні мотиви «декоративної картини» значно різноманітніші, ніж його класичні мотиви. Звертаючись до проблеми мотивів, які використовуються сучасними китайськими майстрами декоративного живопису, можна їх поділити на кілька основних груп:

- мотиви архаїчних орнаментів, започатковані ще у докласову добу стародавнього Китаю і досі модернізуються;
- мотиви, які привнесені в декоративний живопис різними релігійними течіями, що розвивались в Китаї протягом багатьох століть;
- мотиви жанрового походження: «квіти й птахи». «гори й води», тощо;
- мотиви так званого «доброзичливого» орнаменту, які сформувались в добу династій Мін та Цин, але використовуються і зараз;
- мотиви китайської святкової культури, як традиційної, так і сучасної;

- мотиви, характерні для різних етнічних груп населення Китаю;
- мотиви авторського, фантазійного, характеру.

Кожна названа група має власні підгрупи основних мотивів, які мали і мають певну історичну еволюцію. Відомо, що орнаментальні системи давнього світу – це складні комунікаційні системи, які поєднували в собі зображення та давню писемність. Орнаментальні та письмові знаки історично були «знаками на площині» – застосовувалися на поверхні предметів побуту та носіїв письма (камінь, воскові дощечки, пергамент, папірус), і їх основна функція – збереження візуальної інформації – зберігається і досі. Найдавніші, архаїчні орнаменти, які сформувались десь у добу палеоліту (10-15 тис. е.) і поступово перетворились на особливий вид художньої творчості, який не існував та не існує досі самостійно, оскільки нерозривно пов'язаний із носієм. Орнамент завжди був складною художньою структурою, для якої характерні засоби художньої виразності (пластичність лінії, фактурність, симетрія, колір, ритм) та упорядковане поєднання простіших частин і складових елементів (мотивів). Стародавня синкретична культура докласової доби створила доволі примітивні, але сповнені міфологічним смислом, малюнки, використання яких відбувається в китайській культурі і досі. Геометричні форми, які склали основу стародавніх орнаментів, віддзеркалювали певне уявлення про будову світу.

Спочатку такий орнамент не виконував функцію декорування виробів, а був джерелом світосприйняття. Структурні елементи орнаменту – мотиви – наділені візуальними характеристиками, які крім визначення семантичного змісту, визначали й етнічну приналежність. Мотиви можна класифікувати за такими групами: геометричні знаки – хрест, квадрат, коло, трикутник, їх комбінації, а також знаки, виконані на основі можливостей лінії – меандр, свастика (віддзеркалювали певні стихії в китайській архаїчній космогонії); зооморфні – стилізовані зображення тварин, що відображають певні відносини та зв'язок з людиною; рослинні – зображення рослин та їх частин; антропоморфні – стилізовані зображення людини, часто спостерігається їх поєднання із зооморфними знаками. Саме ця система мотивів була використана в Китаї у XII—VIII ст. до н. е., коли було винайдене примітивне ідеографічне письмо, що вдосконалювалося і згодом перетворилося на завершену за формою ієрогліфічну каліграфію. Наприкінці III ст. до н. е., коли Китай перетворюється в єдину могутню імперію спочатку династії Цинь, а надалі – династії Хань, поступово складається єдина для імперії релігійна система, в яку увійшли різні релігійні вірування та їх течії. Наступні мотиви, які з'являються спочатку в орнаментальних системах, а потім і в образотворчому мистецтві – мотиви, які привнесені в декоративний живопис різними релігійними течіями, які розвивались в Китаї протягом багатьох століть: символи даосизму, конфуціанства та буддизму, які входять у візуальні мотиви декоративного характеру, що підтримують декоративність відомого китайського церемоніалу. Зрештою перебільшення у свідомості стародавніх китайців етико-ритуальних цінностей привело до заміни ними релігійно-міфологічного сприйняття світу. На цьому тлі формується система мотивів так

званого «доброзичливого» орнаменту, який досягає кульмінації розвитку за часів правління двох останніх династій Мін (1368-1644 рр.) та Цин (1644-1911 рр.). Саме мотиви цього орнаменту набувають найширшого поширення і наділяють символічним змістом більшість предметів декоративно-ужиткового мистецтва Китаю. Основні мотиви такого орнаменту збігаються з його соціальними функціями: прохання про щастя, вигнання зла та запобігання біді, прагнення добробуту та родючості залишалися незмінними духовними сенсами.

Сьогодні зазначені мотиви «доброзичливого» орнаменту доповнені мотивами китайської святкової культури, як традиційної, так і сучасної. Новий рік є ключовою датою серед цих мотивів для китайців. Якщо додати до перерахованих візуальних мотивів мотиви етнічно-національного характеру, які вирізняють між собою орнаментику 56 наявних в Китаї національних меншин, можна уявити ступінь різноманіття мотивів в «декоративній картині» у китайському живописі початку ХХІ ст. Ось чому сучасний китайський майстер, дотичний до створення «декоративних картин», має вправно користуватись усім перерахованим набором візуальних мотивів, які зберігає національна культурна спадщина.

Ігор ДУДНИК

Ihor Dudnyk

*кандидат мистецтвознавства, викладач Інституту інноваційної освіти
Київського національного університету будівництва і архітектури*

**ПРОЄКТ ВАСИЛЯ ЧЕБАНИКА «РУТЕНІЯ»
(ДО 90-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ХУДОЖНИКА)**

VASYL CHEBANYK'S PROJECT "RUTHENIA (UNTIL
THE 90TH ANNIVERSARY OF THE ARTIST'S BIRTHDAY)

Графіка української мови потребує виразності, оригінальності, впізнаваності. Ми розрізняємо українську мову на слух (усну), але не розрізняємо на вигляд (писемну). Абетка і форма знаків, якими користуються в Україні – досі російська. Це та «гражданка», яку впровадив у 1710 році російський цар Петро I. В Україні «гражданка» вкорінювалась штучно, протягом усього ХІХ ст., давня українська кирилиця витіснялась і знищувалась.

З відродженням українська державність, у 1917-1921 рр., одразу виникла ціла плеяда шрифтових майстрів, які, з одного боку, відроджували старі українські кириличні традиції, з іншого, експериментували з літерами, створюючи оригінальні українські конструкції. Георгій Нарбут, Василь Кричевський, Павло Ковжун, Роберт Лісовський, Борис Косарев, Василь

Єрмілов, Адольф Страхов – ці та багато інших митців впроваджували протягом першої третини ХХ ст. як традиційні, так і футуристичні графеми української писемної мови, виконували цікаві шрифтові літерації, надавали українському письму виразного і оригінального «обличчя». Цей процес був штучно припинений на початку 30-х рр. ХХ ст., впровадженням єдиної еталонної антикви на території всього СРСР.

Після Другої світової війни графіка української мови розвивається лише в діаспорі, на американському континенті, де українським шрифтом займається найбільш послідовно Яків Гніздовський.

У 60-х рр. ХХ ст. на підрадянській Україні розпочинається нова хвиля шрифтового відродження. Перші кроки у цій галузі роблять такі визначні у майбутньому українські майстри як Володимир Юрчишин та Василь Чебаник. Саме цим двом художникам судилося стати в авангарді новітнього відтворення графіки української мови. Володимир Юрчишин скеровував свою діяльність на історичні реконструкції та стилізації, працював із джерелами, відроджував історичну спадщину, інтерпретував та осучаснював давню кирилицю. Василь Чебаник більше зосереджувався на розробці нової пластики, насиченням української писемної мови знаками і символами, не забуваючи, звичайно ж, і про історичну тяглість. Ці експерименти, пізніше оформленні в проєкт «Рутенія», отримали поштовх у 1971 році у німецькому місті Ляйпціг. Сталося це так.

У 1971 році Василь Чебаник у складі радянської делегації відвідував Міжнародну виставку книжкового мистецтва (Internationale Buchkunst Ausstellung) у Ляйпцігу (тоді НДР), де познайомився з професором Ляйпцігської академії графічних мистецтв (Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig) Альбертом Капром – відомим німецьким шрифтовим художником, теоретиком та істориком шрифту, автором чисельних наукових публікацій. Тоді, в приватній розмові, дізнавшись що Чебаник з України, Альберт Капр запитав у Василя Яковича: «А чому ви, українці, не розвиваєте власну абетку, національні шрифтові форми? Адже ви маєте таке прекрасне шрифтове минуле, такі цікаві історичні зразки..». Ці питання, над якими вже давно замислювався український художник, ще більше поглибили зацікавлення Василя Чебаника розробкою виразної і оригінальної графіки української мови – Рутенії на противагу Гражданці (в німецькомовній шрифтовій літературі український шрифт називається «rutenische», а російський «russische»). Але в СРСР будь-яка відмінність українського від російського нещадно присікалася. Була негласна, але послідовна політика русифікації: українські слова або замінювалися російськими відповідниками, або наближувалися до російського звучання, з абетки вилучались українські літери, наприклад -г-, шрифтову графіку тримали в загальносоюзних «кліщах». Щоправда, допускалися певні національні вольності в шрифтових літераціях (переважно на книжкових обкладинках), але вони трактувалися як прояви «народного мистецтва». То ж в цих умовах, Василь Чебаник міг працювати над проєктом «Рутенія» лише таємно, як кажуть, «в стіл». Говорити вголос про графіку української мови стало можливим після 1991 року, коли Україна отримала незалежність. Всі

1990-ті роки Василь Якович активно працював над оформленням проєкту в сталий і стрункий концепт і на початку 2000-х рр. презентував «Рутенію» широкому загалу.

Тоді пропонувалось змінити графеми третини літер української абетки, наблизивши їх до автентичної української кирилиці, збагативши її здобутками графіків початку ХХ ст., а також власними розробками Василя Чебаника. Автор надавав відчутного значення і символіці літер, пов'язуючи її все більше з українською сучасністю (щ – тризуб, ч – чаша тощо). Крім того, кожен комплект літер нової абетки (кожен шрифт) мав високі пластичні якості, оскільки автор майстерно володіє мистецтвом каліграфії.

Далі були півтора десятиліття напруженої праці із впровадження «Рутенії» в реальне повсякденне життя. Несприйняття змінювалося зацікавленням і поступово «Рутенія» з'являється на плакатах і обкладинках книг, на сторінках газет і журналів, в титрах, в студентських проєктах, і т. д. Врешті з'являються і цифрові комп'ютерні шрифти на основі «Рутенії» і шрифтами з новими графемами верстаються повні книги. Останніми роками шрифти Чебаника використовуються і у проєктах, пов'язаних з війною (плакати, шеврони, футболки).

У 2019 році проєкт «Рутенія» був відзначений на державному рівні: Василь Якович отримав найвищу відзнаку України в галузі культури – Національну премію ім. Т. Г. Шевченка. Щоправда, до всеукраїнського впровадження «Рутенії» ще далеко. Ще й досі звучать запитання: навіщо це треба? Чи це реально впровадити? Чи не буде це дуже складно (незвично)? А може краще перейти на латинку? Хто цим буде займатися? Виникає і багато інших питань, зауважень, коментарів... Відповідь може бути наступна: Україна повинна мати виразне графічне обличчя. Українська візуальна (графічна, писемна) мова повинна стати виразною, оригінальною, впізнаваною. Такою, що не пориває з історичними джерелами, а продовжує їх. Такою, яка не консервується, а природно та вільно розвивається. Саме цим українська писемна мова, українська абетка, український шрифт зробить свій внесок до світової графічної культури. Зараз же потрібне інформування про проєкт, його обговорення, поширення, актуалізація.

Каріне ЄСИПЕНКО

Karine Yesyenko

*здобувачка магістратури кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
науковий керівник – Валентина Чечик, кандидатка
мистецтвознавства, доцентка, зав. кафедри теорії і історії
мистецтв ХДАДМ*

**МИСТЕЦТВО О. ЄРОФЕЄВОЇ ТА І. МОРГУНОВА
(ДО СТОРІНОК ІСТОРІЇ ТВОРЧИХ СОЮЗІВ
В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ)**

**THE ART OF O. EROFEEVA AND I. MORGUNOV
(TO THE PAGES OF THE CREATIVE UNIONS HISTORY
IN CONTEMPORARY UKRAINIAN ART)**

Світова історія образотворчого мистецтва знає багато прикладів творчих союзів. Возз'єднання, співавторство і плідне співіснування митців може варіюватись від ситуативного об'єднання для виконання певного проекту до сталої співпраці протягом всього життя. В сучасному українському мистецтві яскравим прикладом гармонійного творчого союзу є тандем представників харківської мистецької школи Ольги Єрофєєвої та Ігоря Моргунова. Випускники монументально-декоративної майстерні Харківського художньо-промислового інституту (нині: ХДАДМ) О. Єрофєєва та І. Моргунов змогли збалансовано поєднати власні авторські мови, мистецькі манери, яскраві художні таланти. Творчий союз художників-монументалістів почав формуватися під час навчання в Харківському художньо-промисловому інституті (нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв). Майстерня монументалістів стала для художників, які навчались на різних курсах, місцем опанування професією і місцем знайомства майбутнього подружжя. Свою першу спільну роботу автори виконали влітку 1976 року (за студентства О. Єрофєєвої). Це був проєкт для будівельного професійно-технічного училища – розпис в техніці енкаустики, історія якої йде від часів Стародавнього Єгипту. Наступною була робота в техніці «сухого гобелену» для санаторію в сибірському місті Аджеро-Судженськ (осінь 1976 року). До ранніх спільних робіт митців в техніці енкаустики належать розписи інтер'єрів Гірського та Хіміко-технологічного інститутів (Дніпропетровськ, нині Дніпро, 1979). Однією з концептуальних рис творчості Ольги Єрофєєвої й Ігоря Моргунова є опанування старовинними техніками живопису (темпера, левкас, емаль тощо), їх авторська інтерпретація та адоптація до потреб сучасного декоративно-монументального живопису.

Самобутні автори, працюючи над спільними проєктами, посилювали та доповнювали одне одного, збагачували спільне творіння. Вони уникали домінування будь-кого чи нав'язування власного бачення. І. Моргунов, який

до Харківського художньо-промислового інституту здобув художню освіту в Дніпропетровському художньому училищі, тяжів до великих форм, мав класичний погляд на образотворче мистецтво, ліпив масиви форм великими світлотіньовими плямами, був сильним рисувальником. В колористичному рішенні своїх робіт художник віддавав перевагу м'яким кольоровим поєднанням, пастельним тонам. Його улюблена кольорова гама поєднує в собі блакить та різні відтінки вохри. Натомість О. Єрофеева воліє використовувати яскраві кольори, робити сміливі акценти кольором та проробляти дрібні елементи, наповнюючи великий пластичний масив деталями. Однак різноспрямованість авторських вподобань митців в спільних роботах не вступає в суперечку, навпаки, збагачує та наповнює мистецькі твори О. Єрофеевої та І. Моргунова. Обидва художники вміло змінювали власну творчу манеру задля реалізації певного творчого задуму. В більшості їх спільних робіт практично неможливо візуально виокремити внесок кожного з митців, з'ясувати авторське втручання одного митця в роботу іншого.

Результати художніх експериментів і плідної взаємодії цих яскравих митців можна спостерігати в сучасному міському просторі Харкова. Іконопис в техніці гарячої емалі для зовнішнього оздоблення Церкви апостола і євангеліста св. Іоанна Богослова (Харків, 2008) став етапним і винятковим проєктом О. Єрофеевої та І. Моргунова. Харківський метрополітен завдяки цим митцям отримав вишукані прикраси – монументальні емалеві панно, виконані на високому рівні пластичної і кольорової культури, сповнені поетики образних рішень, які гармонізують простір станцій метро «Ботанічний сад» (2004), «Олексіївська» (2010), «Перемога» (2016). Свій особистий внесок в емальєрські проєкти художників-монументалістів внесла дизайнерка і графік О. Моргунова – дочка митців.

Для творчості О. Єрофеевої і І. Моргунова характерним є черпання натхнення в глибинних пластах української і західноєвропейської культур, їх осмислення і власна інтерпретація культурних кодів. Їх роботи вирізняються поетикою і ліризмом, вишуканим авторським стилем і аристократизмом, які поєднані з пружним малюнком ліній і енергійним рухом кольорових мас та збалансованим колоритом.

Мистецтво творчого й родинного союзу О. Єрофеевої та І. Моргунова є багатограним і різноплановим, яке потребує всебічного дослідження і визначення його місця в структурі сучасного мистецького ландшафту України.

Оксана ЖМУРКО

Oksana Zhmurko

кандидатка мистецтвознавства, завідувачка Художньо-меморіального музею Леопольда Левицького Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького

**АВТОЛІТОГРАФІЇ ЛЕОПОЛЬДА ЛЕВИЦЬКОГО –
ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВОГО СПЕКТРУ ТА КОМПОЗИЦІЙНИХ
РІШЕНЬ (ЗІ ЗБІРКИ НМЛ ім. АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО)**

**LEOPOLD LEVYTSKY LITHOGRAPHERIES – PECULIARITIES
OF GENRE STRUCTURE AND COMPOSITION SOLUTIONS (BASED ON
ANDREY SHEPTYTSKY NATIONAL MUSEUM OF LVIV COLLECTION)**

Автолітографії Леопольда Левицького (1906-1973) – яскрава, добре відома, але, попри все, маловивчена сторінка творчого доробку видатного українського графіка. Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького володіє найповнішою колекцією творів митця, яка сформувалася, у своїй переважній частині, на основі його спадщини. Стараннями Гені Бенціонівни Левицької (1912-1988), дружини митця, у 1981 році міська влада Львова прийняла рішення про створення художньо-меморіального музею художника, а у 1982 р. було складено заповіт на користь ЛМУМ (Львівський музей українського мистецтва, з 2005 р. – НМЛ ім. Андрея Шептицького). Так, після смерті Гені Левицької, увесь доробок Леопольда Левицького від завершених полотен і графічних серій до ескізів, начерків і кліше поповнив фонди одного з найбільших музеїв України. Парадоксальність збірки автолітографій митця полягає в тому, що кількісно вона становить ледь більше одного відсотка (30 од.зб.) від загальної кількості його творів, але у цих композиціях підсумовано та узагальнено творчі пошуки та світоглядні вподобання майстра. Позірна легкість наукового охоплення невеликого за об'ємом матеріалу досі не спровокувала істориків мистецтва та мистецтвознавців на опрацювання автолітографій Л. Левицького як окремого феномену у його творчості. Як наслідок, твори розглядалися загалом, у контексті доробку майстра. Щодо хронологічних меж дослідження, то митець почав працювати у цій техніці після 1968 року, будучи вже у доволі зрілому віці. Це відбулося під впливом Генрієти Левицької, а точніше її робіт, виконаних у Будинку творчості в Седневі. На цій підставі хронологічні межі датування означеної частини фондової групи, оскільки Л. Левицький не завжди підписував і датував власні твори, обмежуються 1968-1973 рр.

Жанрову структуру збірки формують портрети, пейзажі, побутові та анімалістичні композиції. У погрудних портретах Т. Шевченка та І. Франка присутнє глибоке авторське розуміння образів, на відміну від зображення В. Терешкової та узагальненого стилізованого твору «Старий селянин». Важливою рисою творчості Л. Левицького є взаємопроникнення між жанрами,

що проявилось у жанрових портретах та поєднання пейзажів та побутових сцен. У цьому контексті необхідно згадати «хрестоматійні» композиції «Пасьянс», «Баба Горпина», «Старий скрипаль», «Косарі», «На сторожі села», «У нічному» та менш відомий портрет «Друкар С.М. Живко», на якому зображено майстра, що допомагав Л. Левицькому у роботі в літографічній майстерні. Важливо відзначити відмінності формотворчих засобів та шляхів досягнення художньої виразності у погрудних портретах відомих постатей історії та культури й повнофігурних зображень жанрового змісту. Так, у першому типі творів Л. Левицький особливо ретельно пропрацьовує просторову осяжність образів, що набули в українській культурі іконічності – образи Т. Шевченка та І. Франка. У другому випадку своїм завданням він ставить створення антропоморфних образів мовою площин, їх взаємного балансу та гармонії.

Багаторічна праця Л. Левицького у царині книжкової ілюстрації позначилась на трактуванні окремих сюжетів, їх виборі та художньому рішенні. Зокрема, це добре простежується у творах, присвячених дітям, – «Гуси-лебеді», «Страхополох», «Все вище і вище», «Діти». Привертає увагу у цьому контексті автолітографія «Дівчинка з ведмедиком». Композиційна будова твору має виразно літературно-філософське підґрунття, а назва наводить на образні паралелі з однойменним інтелектуальним романом 1928 року Віктора Петрова-Домонтовича.

Зацікавлення анімалістичною тематикою присутнє у доробку митця раннього періоду. Композиції із зображенням тварин становлять важливу складову образного спектра творчості графіка – «Корови», «Коні», «Кози й птахи». Особливу увагу і мистецьке замилювання автора викликати корови, які у його автолітографії набули рис архаїчних монументів, опор світобудови. Ймовірним джерелом інспірації цього образу було захоплення східною філософією.

Важливим предметом мистецтвознавчого аналізу є формально-пластичні трансформації жанрових композицій, у яких висвітлюються різні аспекти життя людини. Об'ємно-просторового моделювання чи простого площинного трактування було замало для творення складних багаторівневих образів. Л. Левицький впевнено накладав площини, на перетині яких виникали додаткові форми, – це збагачувало образне звучання творів, підіймало їхню художню мову на якісно новий рівень – «Парк», «Іменини», «Геологи», «Пляж». Працюючи в техніці автолітографії, митець створював як моносюжетні композиції, так і складні мультисюжетні зображення, багатоголосся образного звучання яких вражає глядача і сьогодні – «Годинникар», «На хвилях транзистора», «Весілля». Л. Левицькому вдалося створити складні багаторівневі наративи, джерелом натхнення яких можна вважати і давнє українське монументальне мистецтво, і мистецтво давніх культур Передньої Азії, і добре відомий йому з особистих творчих експериментів 1930-х рр. сюрреалізм.

Леопольд Левицький, бувши визнаним відомим митцем, не мав за життя жодної персональної виставки. Вперше його твори були експоновані соло за

ініціативи дружини митця з нагоди річниці смерті майстра. Значна частина автолітографій представлялась там вперше, і саме ці твори, як стверджував Г. Островський, змусили критиків і мистецтвознавців заговорити про «нового» Левицького. Підсумовуючи необхідно зазначити, що хоча митець створив всього лиш 30 композицій у техніці автолітографії, збірка цих творів тезово репрезентує жанрові переваги графіка, засвідчує його внесок у розвиток композиції графічних творів та розкриває гуманістичний світогляд Л. Левицького, сповідувани ним ідеали.

Марта ЗАМБЖИЦЬКА

Marta Zambrzycka

*докторка наук з гуманістики,
ад'юнкт кафедри української філології
Варшавського університету (Польща)*

ТРАНСФОРМАЦІЯ І ДЕВ'ЯНОСТІ РОКИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

TRANSFORMATION AND THE 1990-S IN UKRAINIAN ART

Злам 1980-1990-х років і перше десятиліття незалежності були дуже бурхливим періодом в історії українського мистецтва. Інтенсивні та багатовекторні експерименти поєднувалися тоді з пошуком мови, якою можна було б визначити нові виміри творчої та громадянської свободи. Гліб Вишеславський та Аліса Ложкіна наголошують на великому значенні цього періоду та порівнюють його з роллю, яку на початку століття відіграли авангардні течії.

Для нового українського мистецтва головним предметом осмислення стало тоталітарне минуле. Як зазначає Г. Вишеславський, ця посттоталітарна та постколоніальна творчість значно відрізнялася від аналогічних їй західних тенденцій. Дослідник зазначає, що постмодернізм, який є одним із проявів нових тенденцій, має в Україні та інших країнах колишнього СРСР свою специфіку, зумовлену тим, що він виник не «після модернізму», а «після соцреалізму». Аліса Ложкіна називає його «постсоцреалізмом».

Єдиної термінології в описі мистецтва цього періоду немає. Терміни «постмодернізм», «трансавангард», «необароко» чи «нова хвиля» вживаються як синоніми. Особливо нечітким є поняття «нова хвиля», яке найчастіше означає виключно трансавангардний живопис, буває однак, що його використовують для опису всіх течій, які виникли в період трансформації (неомодернізм, неоавангардизм, постмодернізм, акціонізм, медіа-мистецтво тощо).

Величезне значення для української культури 1980-1990-х рр. мала Чорнобильська катастрофа. Ольга Петрова наголошує, що саме вибух

електростанції спричинив зміни у суспільній свідомості, структурі культурного життя та мистецькій практиці. Світоглядне потрясіння, що настало після катастрофи, призвело до часткової демократизації культури та згодом, до скасування цензури в мистецтві.

На зламі 1980-1990-х років змінювалася інституційна структура сучасного мистецтва. Спочатку почали виникати різноманітні неформальні об'єднання, сквоти, приватні галереї, пленери і фестивалі, згодом, з 1994 року, на мистецькому ринку почав домінувати Центр сучасного мистецтва Сороса зі своїм потужним фінансовим і рекламним бекграундом, а також відсутнім в Україні кураторським досвідом. Нове тисячоліття виявилось періодом виникнення гігантських приватних і муніципальних проєктів, таких як київський PinchukArtCentr чи Мистецький арсенал, ЄрміловЦентр у Харкові або донецька (згодом з місцезнаходженням у Києві) Ізоляція.

Нові для України мистецькі практики, що виникли на межі 1980-1990-х років, не народилися на порожньому місці. Приблизно з 1960-х років у Радянському Союзі розвивається неофіційне мистецтво, яке так само часто називають нонконформізмом. Ольга Петрова зазначає, що без покоління шістдесятників та нонконформізму (незалежного, неофіційного мистецтва), спалах вільної творчості 1990-х рр. був би неможливим. Безсумнівно, покоління перебудови завдячує своїм попередникам-нонконформістам свободу та творчі можливості.

Продовженням традиції нонконформізму, яка коріннями сягає початку ХХ століття, тобто українського авангарду, є течія абстрактного живопису, що розвивалася вже в умовах перебудови та в незалежній Україні. Абстракціонізм широко представлений багатьма митцями з усіх великих українських міст. Одним із найвідоміших розділів в історії абстрактного живопису 1990-х років є діяльність групи «Живописний Заповідник», яка проіснувала від 1991 до 1995 р. У Львові в напрямі абстрактного живопису працювали, між іншим, Василь Бажай та Ігор Янович.

Повернення до традицій модернізму та експерименти з нефігуративним живописом йшли паралельно з новими тенденціями, що раніше були відсутні в Україні, але тривалий час розвивалися в західному мистецтві. На зламі 1980-1990-х рр. працюють такі митці як Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Олександр Ройтбурд, Гліб Вишеславський, Олег Голосій, Олександр Гнилицький та багато інших. Їхню творчість (здебільшого великоформатний живопис) окреслюють в українському мистецтві різними термінами, такими як постмодернізм, українське необароко чи трансавангард. Як джерела натхнення вказують італійський трансавангард та живопис німецьких «нових диких». Експресивна, «інфантильна», «поспішна» манера живопису явно суперечила положенням соцреалістичного мистецтва і підкреслювала роль індивідуальності та свободи автора-творця. Соцреалістичному канону митці протиставляли іронію, гротеск, карнавалізацію чи примітивізацію. У контексті українського трансавангарду найчастіше згадуються митці згуртовані в київському сквоті Паризька комуна.

У згаданому періоді розвиваються також акціонізм, перформанс, мистецтво готових об'єктів (ready-made) та медіа-мистецтво (videoart). Акціонізм, як і потужна течія концептуального мистецтва, розвивається в період трансформації у Львові, Києві, Одесі та інших містах. Олександр Соловйов зазначає, що якщо кінець 1980-х років характеризувався захопленням живописом, то 1990-ті роки — це період домінування медіа-мистецтва. Гліб Вишеславський датує появу відео-арту в Україні початком 1990-х років. Друга половина 1990-х — це час, коли медіа-мистецтво стає свідомою та незалежною візуальною практикою.

Іншою надзвичайно важливою сферою мистецтва була фотографія, яка в період трансформації стала одним із найважливіших «голосів свободи». Як зазначає Вікторія Мироненко, фотографія цього періоду звертається передусім до тем, що досі перебували під забороною. Фотографія набуває виразно соціального, критичного виміру, водночас у ній помітні формальні та естетичні експерименти. Безумовно, найрадикальніший різновид соціальної фотографії — це та, що створювалася в 1980-1990-х рр. і раніше в Харкові (Борис Михайлов, Євген Павлов, Юрій Рупін).

Оксана ЗАХАРОВА

Oksana Zakharova

докторка історичних наук, професорка, професорка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

КІНЕМАТОГРАФ ЯК ФАКТОР КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ. ТВОРЧИСТЬ Т.К. ОКУНЕВСЬКОЇ

**CINEMATOGRAPHY AS A FACTOR OF CULTURAL DIPLOMACY.
CREATIVITY OF T.K. OKUNEVSKAYA**

Предмет дослідження полягає у вивченні театрального і кінематографічного мистецтва як чинника міжнародних комунікативних зв'язків. Відомості про відвідування лідерами закордонних держав, під час офіційних візитів до СРСР, драматичних театрів опубліковані в монографії О.Ю. Захарової. Унікальна інформація про гастролі в Югославії (після закінчення Другої світової війни) Тетяни Кирилівни Окуневської міститься в спогадах акторки, що охоплюють період 1930-1950-х років, коли активно тривав процес тоталітаризації мистецтва.

На прикладі творчості Т. К. Окуневської досліджується проблема використання театру і кінематографу як засобів міжкультурної комунікації.

З творчістю цієї акторки пов'язана важлива сторінка в історії радянсько-югославських культурних зв'язків. Візит до Югославії став одним з найяскравіших подій не тільки її особистої біографії, але в цілому в історії культурного співробітництва двох країн. Після прем'єри «Ночі над

Белградом» партизанський гімн у її виконанні співала вся країна. Успіх у Європі, переповнені зали на «Сірано» у Москві не залишилися непоміченими владою, так само як і відмова актриси вступити до лав партії та її відкриті висловлювання про ситуацію в країні. Тетяна Окуневська була заарештована в 1948 році, піддана жорстоким допитам на Луб'янці. Їй було винесено вирок – 10 років виправно-трудоих таборів.

В ув'язненні Тетяна Кирилівна не тільки виступала з концертами, але й за наказом табірної начальства була постановницею музичних вистав, в яких особливе місце займала українська народна музика. Подібне ставлення до української культури не було випадковим. До війни Тетяна Кирилівна знімалася в Україні в кінокартині «Майська ніч» режисера М. Садковича. Зйомки, за винятком декількох павільйонів в Києві, проходили в Сорочинцях, на річці Псел. Т. Окуневська називає Україну «співучою, пивною», але фільм, з художньої точки зору, вона вважала слабким, попри соковиті, яскраві масові сцени.

Про початок війни з Німеччиною вона дізналася в Києві.

Перед арештом актриса репетирувала в театрі п'єсу Лесі Українки «Лісова пісня». Українська тема повернеться до Т. Окуневської вже у таборі. У лагпункті № 36 була своя табірна культбригада, у якій, на відміну від професійних театрів в Магадані або в Воркуті, не було свого приміщення, але при цьому художнім керівником колективу був талановитий драматург, Олександр Гладков, який прославився своєю п'єсою у віршах про дівчину-гусара у війні 1812 року «Давним-давно». Табірне керівництво доручило Тетяні Кирилівні поставити виставу, яку вона назвала «Ніч під Івана Купала». У ній були поєднані російський танок та українські хороводи. Чудова музика, костюми, сама сценічна дія зі стрибками через вогнище викликали овацію глядачів. Як нагороду за виконану роботу Т. К. Окуневська отримала дозвіл на побачення з мамою.

До Москви Т. Окуневська повернулася в 1954 році.

Творчість Т. К. Окуневської свідчить про те, що драматичні артисти здатні викликати не менший інтерес закордонної аудиторії, ніж музиканти, вокалісти або представники хореографічного мистецтва. Водночас в програмах офіційних закордонних візитів до СРСР практично відсутня інформація про відвідування високими гостями академічних драматичних театрів в Москві та в інших містах Радянського Союзу. Ймовірно, одна із причин – репертуарна політика театрів, які не могли відмовитися від постановки п'єс зарубіжних і дореволюційних вітчизняних драматургів. Але навіть у традиційній постановці класичних творів цензура часом вбачала посягання на основи комуністичної моралі та політичні натяки.

Ольга Іващенко

Olga Ivashchenko

*кандидатка філософських наук, доцентка, зав. кафедри графіки
Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

**АВТОРСЬКА КНИГА ЯК ЗАСІБ ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ
СТУДЕНТІВ (НА ДОСВІДІ НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОЇ
МАЙСТЕРНІ КНИГИ)**

**AUTHOR'S BOOK AS A MEANS OF STUDENTS CREATIVE SELF-
REALIZATION (ON THE EXPERIENCE OF THE EDUCATIONAL
AND CREATIVE WORKSHOP OF THE BOOK)**

Авторська книга, безсумнівно, складний витвір книжкового мистецтва, яка поєднує в собі різноманіття образотворчих засобів вираження, візуальних та структурних форм, художніх та друкарських технік тощо. Вона синтезує в собі найкращі традиції книжкового мистецтва і новітні концептуальні та авангардні погляди митців. У теоретичній площині для авторської книги характерні методологічні пошуки нестандартних шляхів самоздійснення. Практична реалізація передбачає синтез різноманітних засобів графічного вираження, взаємодію різних художніх технік, звернення до нетипових форматів та форм книги, експериментування зі шрифтами, версткою та зображенням. Створення авторської книги: написання літературного тексту та його ілюстративне відтворення є не лише вираженням творчого потенціалу художника, а й розв'язанням складних задач взаємодії вербальної та невербальної інформації.

Звернення художника до авторської книги свідчить про його бажання створити цілісний книжковий організм, де всі його складові, починаючи від літературної, синтезуються, підпорядковуються та найкращим чином відображують творчий задум. Це не тільки дає свободу творчого вираження, урізноманітнює варіативність композиційно-графічних рішень, але й збільшує особистісну відповідальність за кінцевий результат.

Саме можливість комплексної творчої реалізації актуалізує створення авторської книги серед студентів навчально-творчої майстерні книги у ХДАДМ. Розробка авторської книги дає можливість реалізувати не лише професійні якості художника, а й виступає платформою для самопрезентації його як особистості.

Зауважу, що методика опанування знаннями, вміннями та навичками комплексного оформлювання книги передбачає поступове ускладнення задач і завдань. Це знайшло своє відображення у навчальній програмі дисципліни «Композиція книги», в якій розробку авторської книги заплановано наприкінці навчання, як підсумковий та завершальний етап. Як правило, її створення стає завданням дипломного проєкту бакалаврського або магістерського освітнього рівня. Однак, звернення студентів-дипломників до

розробки авторських книг не може й не мусить мати масовий характер з низки об'єктивних та суб'єктивних причин.

По-перше, має бути особистісна мотивація студента до розв'язання складних задач комплексного характеру, здатність до синтезованого мислення та вміння працювати в літературній площині. Другим чинником, що обумовлює вибір даного завдання – є впевненість студента у своїх професійних якостях, які формуються з опанованих за час навчання знань та отриманих вмінь та навичок. Нарешті, умовою для здійснення вибору є бажання бути незалежним від літературного тексту, створеного іншим митцем, від складеної ним образної системи тощо. Специфічність авторської книги полягає в тому, що можна спочатку створити візуальні образи, а потім «озвучити» їх, написавши текст, або спочатку створити літературні образи та ілюструвати їх власноруч. Розробка і реалізація авторської книги не тільки розширює простір самовираження митця, але й дозволяє репрезентувати споживацькій аудиторії неочікувані нею візуальні образи, які спонукають до пробудження творчої уяви, переосмислення осмисленого, розуміння Іншого.

Авторські проекти є унікальними, індивідуалізованими виданнями, які не підлаштовуються під комерційні запити видавничого ринку і не розраховані на широку читацьку аудиторію.

В останні роки студенти кафедри графіки ХДАДМ для практичної реалізації дипломного проекту на здобуття ступеня бакалавра або магістра все частіше звертаються до розробки авторської книги. Найбільш значущими серед здійснених авторських проектів слід відзначити дипломні роботи Ярослави Шульц (2015), Марії Клопотової (2018), Юлії Развенкової (2018) Катерини Куринної (2019), Ірини Кудрявцевої (2021), Оксани Бойко (2021, 2022), Марії Кришталь (2021, 2022). Аналіз робіт свідчать про те, що творчі пошуки студентів відбуваються у площині експериментів з візуальним образом, пошуком художнього образу та графічних форм його втілення.

Формування та відтворення авторської книги є комплексним завданням, яке акумулює досвід, вміння та практичні навички, набуті у процесі навчання. Студенти мають бути підготовленими до практичної реалізації даного завдання, у них повинні сформуватися не лише професійні якості художника-ілюстратора, а й загальне розуміння графічної культури, уява щодо естетики книги та здібності до аналізування й оцінювання світових тенденцій у сучасному мистецтві книги.

Кароліна КАСЬЯНЕНКО

Karolina Kasianenko

кандидатка мистецтвознавства, доцентка

кафедри образотворчого мистецтва і дизайну

Дніпровського національного університету ім. Олеся Гончара

СТРІТ-АРТ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ НАПРЯМОК У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

STREET ART AS AN ARTISTIC DIRECTION IN MODERN CULTURE

Вуличне мистецтво можна розглядати як світове культурне явище, яке у ХХІ столітті стало одним із найпопулярніших мистецьких напрямків сучасного світу. Цей напрямок має складну історію становлення і завжди викликав неоднозначну реакцію в суспільстві: одні вважають його мистецтвом, інші – вандалізмом. Попри те, що сьогодні стріт-арт є одним із найвідоміших мистецьких напрямків сучасної культури, він досі залишається малодослідженим як самостійний вид мистецтва; це стосується й історичних аспектів його появи.

Найяскравіше стихійна графіка виявляла себе у революційні періоди, що відбувались у різних країнах Європи та Америки. Саме в ці буремні часи люди прагнули висловити свої думки та соціальні або політичні лозунги будь-яким доступним їм способом – починаючи з незаконно нанесених написів та наклеєних плакатів на стінах будівель, закінчуючи підпільними журналами. У післяреволюційні часи вуличне мистецтво здійснювало функцію підтримки національного духу народу.

Як і всі інші види сучасного мистецтва, стріт-арт (графіті, мурали) сьогодні стрімко розвивається. Ключ до його популярності полягає в зрозумілості художньої мови, доступності середовища та об'єктів, а саме тих площин (паркани, стіни будівель, малі архітектурні форми тощо), де можна графічно візуалізувати свої думки.

Більшість робіт вуличного мистецтва часто має дуже сильний соціокультурний підтекст та урбаністичний характер, тому їх не можна розглядати поза межами міста чи країни, де вони були створені. Причина цього криється в традиціях, менталітеті та механізмах соціальної взаємодії мешканців певної території.

Аналіз закордонних об'єктів стріт-арту виявляє його експансивний розвиток у міському середовищі, динаміку зростання різних практик, пов'язаних з вуличним мистецтвом, на кшталт: проведення масштабних проєктів, фестивалів стріт-арту, організація екскурсій по об'єктах фестивалів, публікації світлин робіт у соціальних мережах та активне обговорення творів. Особливою рисою вуличного мистецтва є концептуальність, а головним його предметом – теперішнє, а не майбутнє. Усвідомлюючи швидкоплинність своєї роботи, митець прагне донести до глядача візуально концентрований меседж, відобразивши у своїй роботі ставлення до подій, що відбуваються навколо.

Яскравим прикладом є невеликі, але проникливі й влучні мурали відомого британського художника Бенксі, зроблені на руїнах будинків, знищених росіянами в Гостомелі, Ірпені, селищі Бородянка, що на Київщині. Іншим прикладом є символічний стінопис на фасаді промислового приміщення київської компанії, що обсмажує та продає каву Mad Heads Coffee Roasters. Червоно-чорна палітра муралу є нагадуванням про полонених українських воїнів-героїв, які боронили місто Маріуполь та «Азовсталь». Саме в актуальності тем, швидкості реагування, мобільності вуличних митців та відкритості для широкої публіки є перевага та відмінність стріт-арту від сталого галерейного мистецтва.

Урбаністичний характер стріт-арту дозволяє проводити масштабні творчі акції з популяризації цього виду мистецтва у форматі серій муралів-символів, на кшталт проєкту The Wall, що проводився у Відні, Берліні, Марселі та Брюсселі протягом 2022 року. Українські вуличні художники також взяли участь у цьому заході. Разом із кенійськими митцями Мохою та Ельяміном Інк (Moħa and Eliamin Ink) українці Андрій Ковтун, Аліна Коник і Нікіта Кравцов в столиці Кенії – Найробі створили мурал-триптих про Україну. Цей стінопис під назвою «Зерна культури», виконаний на трьох будівлях житлового комплексу, став завершальним етапом міжнародного мистецького проєкту The Wall.

Повертаючись до Бородянського муралу Бенксі та враховуючи світове значення імені цього митця, факт викрадення настінного розпису з фрагментом стіни заперечує думки мистецтвознавців, що твори стріт-арту не призначені для приватних чи інституційних колекцій. Як відомо, вітчизняні вандали зробили спробу викрадення твору з метою подальшого його продажу, в результаті чого він міг зникнути з поля зору та стати частиною чиєїсь приватної колекції. Цей акт вандалізму засвідчив цінність справжнього, хоча й вуличного мистецтва, яке може надихати та іноді, на жаль, спокушати невибагливого громадянина. Виходячи з цього факту, теза «вуличне мистецтво – це вандалізм» є сумнівною. В даному випадку твір став об'єктом вандалізму.

Проте, не можна виключати стріт-артівський вандалізм щодо муніципальної та приватної власності, який часом стає справжньою бідою для містян. Але в ньому криється глибинне бажання людини до свободи, до самовираження. Проте, саме в хаосі вуличних артів, де немає чітких правил і норм, але є привабливе відчуття вільної творчості, шліфується та вдосконалюється багатогранне вуличне мистецтво для перехожих новими графічними формами: від традиційного графіті й образних муралів до 3D-графіті та 3D-мапінгу вулиць. Останні, виконані у комп'ютеризованому 3D стилі, стають частиною реклами, бізнесу, політики.

За підсумками міжнародної спільноти «Street Art Cities» у 2022 році одним з найкращих муралів у світі визнано роботу «Сміття» (Trashur) нідерландських художників Нільса ван Свемен та Каспара ван Леєк. Захопливий гіперреалістичний рисунок муралу піднімає екологічну тему, тему

вторинної переробки відходів. Колірна палітра та графіка вдало прикрашає фасад переробної компанії у Тілбурзі (Нідерланди).

Отже, мистецтво стріт-арту поряд із соціальними та політичними проблемами здатне вирішувати й естетичні питання, покращуючи візуальні характеристики будівель та середовища в цілому.

Юлія КИРИЧЕНКО

Yuliia Kyrychenko

здобувачка магістратури Дніпровського

національного університету ім. Олесья Гончара

науковий керівник – Оксана Мосендз, докторка філософії,

доцентка кафедри образотворчого мистецтва та дизайну

ДНУ ім. Олесья Гончара

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ КАТАЛОГІВ МИСТЕЦЬКИХ ВИСТАВОК

FEATURES OF MODERN ART EXHIBITION CATALOG DESIGN

Основне завдання каталогу – привернути увагу потенційного клієнта, зацікавити його, проінформувати про товар або послугу і, нарешті, спонукати до здійснення покупки. Важливу роль в досягненні цих цілей відіграє дизайн видання.

Останнім часом в тенденціях дизайну каталогів, у тому числі й мистецьких виставок, відчуваються зміни. Популярний кілька років тому максималістичний тренд, характерними рисами якого були яскраві кольори, використання декоративних шрифтів, щільність наповнення та велика кількість елементів оздоблення, йде на спад. Станом на 2023 рік в оформленні видань каталогу серед трендів простежується більша стриманість, навіть мінімалізм. Це стосується як зовнішньої складової, так і контенту, змісту та вибору кольорів.

В тенденціях оформлення обкладинки спостерігаються такі ж спрямування в бік лаконічності: замість використання активного ілюстративного чи графічного оформлення дизайнери використовують цікаві виразні шрифтові композиції.

У формі сучасних видань простежується співіснування традиційного типу – стандартного видовженого вертикального і новішого та оригінального – квадратного або видовженого горизонтально.

Велику популярність останнім часом набирають онлайн-каталоги. Ця тенденція сформувалася в умовах пандемії, а зараз, в умовах війни Росії проти України, вони стають ще більш актуальними. У дизайні онлайн-каталогів, зберігаються ті самі тренди, що і для друкованих видань. Проте реалізація їх, звичайно, відрізняється. В цьому випадку простір видання обмежується вже

не форматом друку, а параметрами гаджетів, за допомогою яких споживач буде мати доступ до нього.

Таким чином, ми спостерігаємо за тим, що в дизайні каталогу мистецьких виставок на даному етапі співіснують як тенденції нові й сучасні, так і ті, що міцно тримаються вже не один рік.

Марія КОВАЛЬОВА

Mariia Kovalova

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка, зав. кафедри
станкового живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

**PAINTING DEPARTMENT OF THE KHARKIV STATE ACADEMY
OF DESIGN AND FINE ARTS: TRADITIONS AND MODERNITY**

**КАФЕДРА ЖИВОПИСУ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ**

The best painters of Ukraine have worked and are now working at the Painting Department of the Kharkiv Academy of Design and Fine Arts (formerly called the Kharkiv Institute of Art and Industry), representing a monolithic creative team, with pronounced artistic individualities. Artists have always been looking for new words in art, starting not from the external painterly manner, but from their important attitude to what they saw, from their experience. At the same time, each artist had solid professional training and, on this basis, found his own individual style and approach to solving painting problems. Appeals to the traditions of academic painting and impressionistic artistic practices have always been characteristic features of the Kharkiv art school.

Historical traditions of realistic painting in the 21st century have not lost their potential and relevance. I would like to note that the last period of functioning of the academic creative method in no way means the total "epigonal" use of the means of realistic art. It can be said that in the "technogenic period" the visual image undergoes the most complex transformations, which decisively change the nature of academic painting.

The Painting department is a recognized centre of the artistic education of Ukraine. It trains highly qualified specialists working in various fields of artistic creativity: easel painting, easel graphics, book graphics, posters, monumental and decorative painting and stained glass, architectural and decorative plastic and sculpture, restoration of works of art. The beginning of higher art education in Kharkiv began in 1921. The Academy is the only higher educational institution in Ukraine that trains designers of industrial products, specialists in the field of graphic design, interior design, decorative fabrics, clothing, commercial and industrial advertising, corporate identity and packaging specialists. In all specializations,

students acquire the basics of academic drawing and painting for three to four years, and in the painting department for six years.

The academic works of the best students of the Kharkiv higher educational institution are kept in the methodological fund and museum of the academy. Educational works reflect the theoretical and practical foundations of the educational process in the second half of the XX – beginning of the XXI century, as well as students' acquisition of the principles of fine art, which provide an opportunity to master the necessary professional skills and abilities, an understanding of the basic patterns of academic painting, and for the researcher to trace the process of students' acquisition of executive skills and methods of professional disciplines teaching. The development of compositional vision, understanding of the means of the structural design of form, light-tonal and colour solutions, the achievement of perfection in the transfer of the texture of the depicted objects acquired priority importance in the practical work of students.

Most of the works belong to artists who became famous Ukrainian masters after their studies. In addition, they demonstrate the stages of learning based on a system of sequential complication of compositional, plastic and colouristic tasks, which allows them to be copied and studied by modern artists.

Paintings and graphic works from the funds of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts will be introduced into scientific circulation for the first time, it is planned to make a catalogue of paintings with their distribution by genre (still life, portrait, landscape, narrative painting). This is an important and timely work because most of the canvases of the 1960s – 1970s need attribution and restoration intervention. Academic works demonstrate the high level of training in the academic painting of students of various specializations, which subsequently had a positive effect on their creative and pedagogical activity as well as on the development of the Kharkiv Art School as a whole.

Student works from the second half of the XX – to the beginning of the XXI centuries stored in the archive are extremely diverse in terms of subject matter and the complexity of the professional tasks. Picturesque canvases by Pronin, Babakalov, Muraviov, Khokhlov, Khabarina, Lozovyi, Cherenkov, Sarazhyn, Kaliuzhna, Voloshko, Kovalenko and many others demonstrate an organic combination of features of easel, monumental, theatrical and decorative art. The painterly and technical arsenal of future artists was also enriched by working outdoors during summer practice. Then the students studied the features of sunlight: variability of colour, shades, reflexes, warm and cold contrasts.

The methods of constructing the composition of an easel painting, the author's artistic solution of historical and modern subjects are traced in the diploma works of students of the painting department. In the narrative paintings, the main patterns of the structural design of figures in space, the knowledge of colour science acquired during studies at the academy, the patterns of construction of colour composition and practical skills in working with painting materials are traced.

These works are not only highly artistic works of Ukrainian painting that have not yet been researched but also a rich basis for the development of the methodology of teaching art disciplines in academies and schools. The analysis of academic works

shows the synthesis of visual means and colouristic possibilities of easel painting, which are the main features of the creative practice of the Kharkiv art school. These features were associated with the innovative author's methods of prominent Kharkiv artists – Borys Kosariev (1897 – 1994), Mykhailo Shaposhnykov (1909 – 1989), Yosyp Karas (1918 – 2000), Leonid Chernov (1915 – 1990), Yurii Starostenko (1931 – 1990), Oleksandr Khmelnytskyi (1924 – 1998), Yevhen Zherdzytskyi (1928 – 2020), Viktor Chaus (1940 – 2019), Vasyl Hanotskyi (born 1951), Yury Vintaev (born 1952), Victor Kovtun (born 1958). Artist-teachers influenced the educational reorganization of the Kharkiv Academy of Design and Fine Art and the formation of the personal creative vision of the next generations of Ukrainian artists.

Андрій КОРНЄВ

Andrii Korniev

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ІСТОРИЗМ У ДИЗАЙНІ ВІЙСЬКОВИХ СТРОЇВ УНР ТА ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1918 – 1920 РОКІВ

HISTORICISM STYLE IN THE DESIGN OF THE MILITARY UNIFORM OF THE UNR (UKRAINIAN PEOPLE'S REPUBLIC) AND ITS INTERPRETATION IN UKRAINIAN ART OF 1918 – 1920

З самого початку отримання незалежності українська історична наука активно розробляла тему військових збройних формувань УНР. Серед дослідників-істориків згадаємо прізвища В. Задунайського, В. Карпова, О. Кудлая, А. Науменка, Ф. Проданюка, М. Чмира. К. Анісімовим 2002 року було захищено дисертацію, присвячену військовим одностроям в означений період. На периферії досліджень у цих та інших авторів з'являється й тема культури і мистецтва, як дотичних до основної проблематики – дослідження військової форми та військових відзнак. Наприклад, історичним фактом є приналежність відомого графіка Г. Нарбути до створення нових зразків військової форми. Зокрема форму для «сердюків», тобто військових формувань, створених за наказом гетьмана П. Скоропадського, розробляла комісія у складі Г. Нарбути, історика В. Модзалевського та представника Генерального штабу В. Вишневіського. Подібний фактаж час від часу з'являвся в історичних дослідженнях, але їх специфіка обмежувала культурологічний та мистецтвознавчі дискурси.

Єдиною на сьогодні дослідницею, яка проаналізувала військовий стрій УНР, спираючись на мистецтвознавчі методи, є Т. Юрова. Низка її публікацій оформилася у монографію «Однострій українських вояків від Першої до Другої світової війни» 2016 року. Спираючись на значний масив текстів, у тому числі безпосередніх учасників тих подій, дослідниця зазначає як одну з

основних рис військових строїв періоду УНР, їх еkleктизм, який то понижувався до «оперетковості», то відбивав пошуки у напрямку осучаснення українського військового костюму минулих епох.

На наш погляд, відзначені характеристики вказують на таке мистецьке явище як історизм, який мав у вітчизняному мистецтві розмаїті прояви, стаючи часткою стилів і напрямів від романтизму до українського сецесіону. Національна інтелігенція, і в першу чергу мистецька, була добре обізнана із вказаними зразками й фактично зростала на них. Оскільки ж дизайнерами військових строїв УНР ставали представники національної інтелігенції, історизм так яскраво проявлявся у різноманітних творчих проєктах, і військовий стрій УНР слід розглядати саме як такий проєкт.

Звернемося до «оперетковості». Таке іменування є суб'єктивно оціночним. У дослідженні Т. Юрової воно з'являється переважно у характеристиках, які дають варіантам військового строю різних формувань УНР супротивники чи недоброзичливці ідеї української державності (як більшовики, так і вояки «білої армії»). Однак негативна емоційна складова, яка присутня в оцінці зовнішнього вигляду вояків УНР, в результаті стає одним з інструментів аналізу і призводить до оціночних висновків.

Спробуємо поміняти точку зору на військовий костюм УНР, звертаючись до мистецьких творів відповідної доби, як до джерельної бази. Враховуючи швидкість і бурхливість військово-політичних змін, які відбувалися на українських теренах у 1917–1920 роках, маємо справу переважно з графікою. Важливо, що ці твори належать очевидцям та безпосереднім учасникам тих подій. Відповідно на них також є відбиток того авторського погляду, який своє чергою залежав від власних ідейних переконань або емоційних вподобань. Важливим мистецьким «документом» епохи у даному випадку постає карикатура. Один й той самий костюмний вигляд тут може подаватися як дружній шарж і як насмішка, і як відвертий сарказм.

У цей період формуються й затверджуються і ті костюмні образи, які потім на десятиріччя будуть відрізняти «своїх» від «чужих». Їх основа формується у періоди гетьманату П. Скоропадського, а також директорії, а згодом і самостійного правління Головного отамана С. Петлюри. І це ті самі образи, які виникають завдяки дизайну, який спирається на історизм в його українському варіанті: шаровари, жупани, шапки зі шликами та шапки-мазепинки. Для одних це було проявом розвитку національного стилю в одязі, для інших «малоросійством» та «оперетковістю».

Представником «перших» може слугувати митець-воїн Леонід Перфецький, у 1919 році командир кінної сотні Чорноморського полку армії УНР. Збережена фотографія демонструє, як ладно й хвацько виглядає на ньому самому варіант чорноморсько-кубанського військового строю. Такими ж наповненими гідності постають і українські воїни у строях різних військових підрозділів доби УНР у замальовках, ескізах, дружніх шаржах Л. Перфецького або у його осучасненій «Енеїді».

У другому ж таборі опиняється, наприклад, О. Довженко, у 1920 році ще не відомий режисер, але вже відомий карикатурист, який працює в українській радянській пресі під творчим псевдонімом «Сашко». Ті ж самі елементи військового костюму УНР в його карикатурах стають приводом для глузування, зокрема, як образ відсталості, застарілого етнографізму та ідеологічної маргінальності.

Отже, одні й ті самі елементи дизайну військової форми сприймаються та інтерпретуються залежно від ідеологічних настанов в творчості того чи іншого українського митця. Наведені приклади є тільки часткою чималого візуального матеріалу, що належить до означеного історичного періоду, а вказана у назві цієї публікації проблематика ще чекає на неупереджене й різнобічне дослідження.

Ярослав КОРНІЄВ

Yaroslav Korniev

здобувач магістратури кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

науковий керівник – Людмила Соколюк,

докторка мистецтвознавства, професорка, член.-кор. НАМУ,

професорка кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ЗДІСЛАВ БЕКСІНСЬКИЙ ЯК ПРЕДСТАВНИК НЕОСЮРРЕАЛІЗМУ В ПОЛЬСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ДР. ПОЛ. XX – ПОЧ. XXI СТ.

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI AS A REPRESENTATIVE OF NEO-SURREALISM IN POLISH ART DR. POL. XX - EARLY XXI CENTURIES

Неосюрреалізм – мистецький напрям, що почав поширюватись у світі з 1970-х рр. Він характеризується відображенням снів, підсвідомого, примарного, комбінаціями ірраціональних форм. фантазмагоричністю, як і сюрреалізм 1920-х рр., що розвивався в контексті з ідеями Ніцше і Фрейда. Подальша еволюція сюрреалізму, особливо після Другої світової війни в Європі та з настанням комп'ютерної доби, ще мало досліджена, як і творчість видатного польського художника, архітектора за професійною освітою – Здзіслава Бексінського. Він працював з сюрреалістичними сюжетами і композиціями протягом усього творчого шляху, і це була друга половина XX – початок XXI ст. Його живописний доробок почав з'являтися вже після експериментів з колажуванням і фотографією, де мистець також заперечував її призначення лише як засіб відтворення реального світу і звернувся до сюрреалістичних сюжетів та персонажів. Живописні полотна ставали для нього можливістю ще багатогранніше передати уявний світ – це світ снів, жахів, фантазій, а, можливо, і символічних передбачень.

Наскрізна тематика полотен Бексінського – смерть, насильство, страх, біль, самотність, спустошення і руйнування, війна та її наслідки. Навіть коли глядачеві складно однозначно визначити, що саме зобразив художник, незмінною лишається атмосфера жаху, страшного сну. Мистець ніколи не зображував впізнаваних, реальних персонажів. У його живописі, як правило, присутні постаті чи лише голови не людей, а, скоріше, антропоморфних істот. Іноді цих істот можна назвати мерцями чи кістяками, іноді вони схожі на привидів з відмінною від людської анатомією і ймовірною вагою тіл. Деякі персонажі зображуються ніби схованими за оболонкою з драпування чи з обличчями, вкритими смугами бинтів. Зустрічаються на його полотнах істоти, яких можна назвати тваринами чи птахами, але вони також не схожі на існуючі в природі види.

Пейзажі іноді є самостійними полотнами, а подекуди – «декорацією» для фігуративних композицій. Можна виділити кілька типів пейзажів у живописі Бексінського: фантастичне місто чи фрагменти умовно міської забудови; поле з окремими об'єктами в ньому (дерево, фігура тощо), а також варіації неземного рельєфу – «стовпи», «куби» тощо. На жодному з полотен немає впізнаваних реальних краєвидів.

Художник активно користується кольором і зображуваними світловими ефектами для підсилення атмосфери страху тривоги. Простір полотна часто заповнює ніби кольорове марево, крізь яке пробиваються плями тьмяного світла. Типові для Бексінського-живописця кольори, які створюють середовище для зображуваних об'єктів, – кадмій та інші відтінки червоного, вохра з зеленкуватими відтінками, блідо-сірий. Світло завжди розсіяне, без чітких тіней і світлових плям. До того ж, глибини і багатоплановості живописним творам надає те, що художник показує кілька джерел різнокольорового освітлення в різних місцях зображуваного простору. Ці розсіяні світлові плями накладаються одна на одну і відбиваються складними нюансами на об'єктах.

В окремих творах Бексінського, окрім сюрреалістичних ознак, можна виявити елементи футуризму, символізму. Символіка у цього мистця, творчість якого з її антитоталітарним спрямуванням припала на добу після Освенцима, Катині, має насамперед асоціативний характер (череп – смерть, зброя – війна тощо). Знакові символи в живописі Бексінського рідкісні. І це символи, винайдені ним самим, не подібні до існуючих у світі політичних, релігійних тощо умовних зображальних знаків, що асоціюються з певним поняттям чи предметом..

Цікаво і те, що, попри відмову від мімезису, а часом і наближення до абстракції, Бексінський, разом з тим, приділяв увагу і деталізації в живописі. Можливо, це також наслідки багаторічних занять художньою фотографією. Бексінський ніби прагне досягти ефекту правдоподібності своїх фантазмагорій у живописній творчості й для цього використовує всі можливі засоби: ефектні композиційні рішення, детальне зображення персонажів і предметів, активне використання багатоплановості простору, безпомилкове відтворення світлових ефектів.

При перегляді полотен Бексінського (а він створив їх за життя сотні, і це лише, якщо брати до уваги великоформатний живопис) виникає враження, що усі композиції здаються напроцуд статичними. Це враження не покидає навіть при розгляді творів, де явно зображені живі істоти, що рухаються, або відчуваєш натяк на рухомість простору – вітер, дим, коливання гілок, процеси руйнування чи падіння споруд тощо. Бексінський вибудовує свої сюжети наче декорації або постановки у фотостудії чи на театральній сцені: немає нічого випадкового, невдалого, непродуманого – «кадр» зібраний і очікує спалаху фотокамери, яка знерухомить його. Мистець не «підглядає» за своїми світами-фантазіями у «випадкову шпаринку»: він є їхнім повноцінним постановником. Можливо, для нього це спосіб подивитися прямо у вічі одвічним людським жахіттям і зробити з них страхітливі, але дуже декоративні постановки.

Бексінський ніколи не підписував і не пояснював словесно зміст своїх робіт. Ймовірно, він хотів, щоб кожен глядач міг трактувати зображене відповідно до власних асоціацій та фантазії. Його твори досі не мають усталених трактувань та розкритих до кінця сенсів, що зумовлює актуальність подальшого дослідження численного живописного доробку цього польського мистця. Його сюрреалізм інший, ніж у представників цього мистецького напрямку попередньої доби. Це скоріше неосюрреалізм, що знову-таки потребує подальшого дослідження.

Олена КОРУСЬ

Olena Korus

кандидатка мистецтвознавства,

старша наукова співробітниця

Національного музею «Київська картинна галерея»

**ПОСТАТЬ І ТВОРЧІСТЬ КЕРАМІСТКИ
НАТАЛІЇ МАКСИМЧЕНКО В КОНТЕКСТІ ПИТАННЯ
МАРКЕРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

**THE FIGURE AND CREATIVITY OF CERAMICIST NATALIA
MAXIMCHENKO IN THE CONTEXT OF THE ISSUE OF UKRAINIAN
IDENTITY MARKERS**

Від початку війни росії проти України в 2014 в українському дискурсі гостро постало питання національної самоідентифікації, яке особливо актуалізувалось з початком широкомасштабного вторгнення росії в лютому 2022 року. Росія століттями привласнювала нашу історію і культуру, отже проблема повернення народжених Україною імен до орбіти вітчизняної культури є невідкладним завданням вітчизняних науковців.

Наталія Максимченко – скульпторка-фарфористка, керамістка, народилась в 1914 році в Слов'янську, Донецька область, Україна.

У 1939–1941 роках вона навчалася на скульптурному факультеті Харківського художнього інституту (далі – ХХІ) під керівництвом Леонори Блох, учениці Огюста Родена. Однак навчання перервала Друга світова війна. ХХІ, так само як художні інститути Москви і Петербургу, був евакуйований в Узбекистан, де навчальні процеси відбувалися спільно. Відділ скульптури очолив викладач з Московського державного художнього інституту імені В. І. Сурікова Олександр Матвеєв. Коли Московський інститут повертався з евакуації, найбільш талановиті учні були запрошені продовжити навчання в Москві, адже Харків на той час був в руїнах. Ці обставини стали вирішальними в подальшій долі Н. Максимченко: вона здобула спеціальність «скульптор» вже в Москві (1948), двічі там вийшла заміж і вже залишилась там назавжди. Факт є показовим, якщо поглянути на долі багатьох українських художників крізь постколоніальну оптику: росія впродовж століть переманювала найкращі кадри з периферії до центру і на їхніх здобутках формувала «псевдовелич» своєї культури. Сучасна імперіалістична політика російської федерації також спрямована на те, щоб привласнювати культурні здобутки Радянського Союзу, нівелювати очевидні біографічні факти про національну приналежність митців та мисткинь.

Від 1948 року Н. Максимченко почала брати участь в художніх виставках і стала членкинею Спілки художників СРСР Московського відділення. Наприкінці 1940-х – на початку 1950-х рр. працювала на провідних фарфоро-фаянсових підприємствах СРСР, де створювала речі для масового виробництва та унікальні твори для виставок. У 1960-ті–1970-ті роки працювала як вільний художник у своїй майстерні, створювала скульптуру, комплекти посуду, декоративні панно, вази з фарфору і фаянсу, майоліки і шамоту, які випалювала на фарфорових заводах СРСР і на Експериментальному творчо-виробничому комбінаті в Москві. Цікавилась вона і технікою гутного скла. Свої авторські роботи Максимченко представляла на художніх виставках в СРСР (в тому числі й персональних в 1961 і 1966) та за кордоном (в Парижі, Празі та Відні). Максимченко – художниця широкого творчого діапазону. Від 1968 року і впродовж 1970-х років художниця виконувала проекти для архітектури. Її декоративні панно з майолікової плитки й рельєфи з шамоту оздобили інтер'єри громадських споруд - готелів, санаторіїв, будинків культури.

Твори Н. Максимченко зберігаються в музеях Латвії, Білорусі, росії. Але найбільша частина її художньої спадщини (430 робіт) за бажанням мисткині після її смерті (померла в 1978 в Москві, рф) була передана в Україну до колекції краєзнавчого музею її рідного міста – Слов'янська.

Значну частину творчого доробку Н. Максимченко становить розпис декоративних блюд і тарелей з фарфору і майоліки. Над їх створенням вона працювала зокрема на технічній базі Ризької фарфоро-фаянсової фабрики, перебуваючи у творчих відрядженнях в Будинку творчості № 2 ім. Теодора Залькальна Художнього фонду СРСР в Дзінтарі (частина м. Юрмала, Латвія). Під час одного з відряджень вона разом з українськими колегами – художниками-фарфористами В. Щербиною та І. Вічком здійснила творчий

проект з розпису майолікових блюд. В розписі майолікових блюд Н. Максимченко особливо відчутний зв'язок з національною українською і середньоазіатською традиціями. Майстриня захопилася мистецтвом Узбекистану й Туркменістану, коли перебувала в евакуації, і потім неодноразово відвідувала ці країни. Відтоді азійські образи, характерні сполучення кольорів й орнаментальні мотиви посіли чільне місце в її творчості. Водночас як корінна українка, вона оздоблювала майолікові блюда із властивою українцям експресією: сміливою широкою живописною манерою, поєднуючи яскраві локальні плями. У розписі фарфорових тарелей вона використовувала типові для українського мистецтва образи, – зокрема дівчин у вишиванках з символічними зображеннями соняхів, кукурудзи тощо. Національна українська тематика знайшла прояв і в фаянсовій скульптурі мисткині. Зразки означених виробів представлені в складі унікальної колекції творів Н. Максимченко з зібрання Слов'янського краєзнавчого музею.

Виходячи із зазначених фактів життя та творчості Н. Максимченко можна визначити напрямки роботи з її доробком – частиною музейного фонду України: 1) Максимченко – уродженка одного з провідних центрів керамічного виробництва України – м. Словянськ; 2) Максимченко як вихованка ХХІ і учениці О. Родена – видатної харківської скульпторки Л. Блох; 3) українська складова у творчості Н. Максимченко; 4) творчість українських митців в контексті розвитку східноєвропейської кераміки ХХ ст. Означені питання є актуальними маркерами української ідентичності в постколоніальному дискурсі і векторами популяризації художньої спадщини.

Євген Котляр

Yevgen Kotlyar

*кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри монументального живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

«БРАТИ ФЛЕК» ТА СИНАГОГАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ

«BROTHERS FLECK» AND THE SYNAGOGUE MURALS IN EASTERN GALICIA

Традиція синагогального малярства, що була поширена у Східній Європі з кінця ХVІІ ст. до початку Другої світової війни, мала свої регіональні центри. Серед них окреме місце займає Східна Галичина (сьогодні це терени Львівської, Тернопільської та Івано-Франківської областей Західної України, а також частини Малопольського та Підкарпатського воєводств з боку Польщі). В цьому регіоні знаходилися найцікавіші розписи дерев'яних божниць у Гвіздеці, Ходорові, Кам'янці-Бузькій, Фельштині та Жидачові,

найраніші з яких сягають початку XVIII ст. Саме до них зверталися як художники, так і дослідники наступних епох.

На відміну від цих синагог, що вивчалися до Другої світової війни й пізніше, розписам мурованих синагог в регіоні кінця XIX – довоєнних десятиліть XX ст. приділялося набагато менше уваги, й ми знаємо дуже мало про цей шар. Факти свідчать, що у той період існував великий попит на синагогальні розписи, серйозна конкуренція серед фахівців та практика конкурсів на розписи синагог, участь в яких приймали як єврейські, так і християнські майстри. Лише у Львові було понад 150 синагог та молитовень, багато з яких були розписані. Згадаємо хоча б Генриха Мунда (1902-1960), який у 1927 році у Львові, а роком пізніше у Варшаві виставив 30 картонів синагогальних декорацій. Більшість з них призначалася для синагог Сполучених Штатів, де влаштувалися сотні тисяч єврейських емігрантів, в т.ч. з Галичини. Відомо приблизно десять міст в регіоні, де розташовувалися муровані синагоги цієї доби із зафіксованим стінописом.

На сьогодні зберігся тільки один цілісний комплекс розписів у синагозі «Цорі Гілад» у Львові, який під час реконструкції 2007 р. був переписаний місцевим художником. Це призвело до втрати автентичного розпису, хоча його програма й стилістика були збережені. Цей розпис демонструє мажорний репрезентативний стиль, заснований на поєднанні різноманітних європейських стилів, багатстві реалістичних та декоративних живописних форм, імітацій оздоблювання та ефектному використанні прийомів трюмплей. До системи розпису увійшли всі основні традиційні сюжетно-символічні цикли, притаманні ортодоксальному юдаїзму, до якого додалися й впливи сіонізму. Ця синагога була розписана в 1936 р. львівським художником Максиміліаном Кугелем. В ранній період він працював як художник-декоратор салонів (пол. «malarze pokojowi», нім. «zimmermaler») під орудою відомої у Львові родинної студії «Брати Флеку» («Bracia Fleck»), і ця робота віддзеркалює підхід його вчителів.

Фірма «Брати Флеку» впродовж перших десятиліть XX ст. панувала у галузі синагогального малярства. З трьох братів, Ізідора, Еріка (Айзіга) та Мауриція (Моше), власників цієї установи, саме Маурицій Флек (1859-1932) задавав тон, як майстер синагогальних розписів. В активі їхніх робіт тільки для єврейської громади (хоча відомі й розписи громадських і приватних споруд у Львові) були розписи єврейської лікарні та багатьох синагог. Але до нас дійшли лише деякі ескізи синагогальних розписів. Широко відомі три ескізи з колекції Музею етнографії та художнього промислу у Львові. Ще вдалося віднайти три ескізи у фондах Музею Ізраїля в Єрусалимі. Більшість з них належать до 1917-1920 років, і серед них є ескізи розписів Великої Передмістської та Великої міської синагог, а також Сикстуської синагоги у Львові. Ці твори демонструють як європейські, так і єврейські джерела Флеків. Пізній історизм, еклектика, модерн, риси ар-деко, багатство живописних форм та стильових ремінісценцій, особливо ренесансу та бароко, були частиною системи такого розпису. Флеку поєднують імітації оздоблювальних матеріалів з ілюзією архітектури та ліпнини, драпіруванням і

реалістичними сюжетами – анімалістикою, натюрмортами та пейзажами на єврейські теми, які оформлюються як картини в намальованих рамах та архітектурних обрамленнях. В якості джерел для розробки єврейських сюжетів вони залучають друкарську продукцію, здебільшого листівки, розповсюджені на практиці синагогальних розписів того часу. Цей підхід бере на озброєння і Максиміліан Кугель, якій наслідує Флекам.

До цього кола можна віднести й інших львів'ян: Мойсея Тайтельбаума, Якуба Шлехтера, Ерно Ерба та ін., які також розписували синагоги по всій Східній Галичині. Їхня творчість мала багато спільних рис із згаданими мистцями, що обумовлюється особливостями художньої освіти в Галичині. Здебільшого молоді мистці здобували першу освіту у Львівській художньо-промисловій школі, що базувалася на популярних ідеях руху «Мистецтво та ремесла». Згодом вони їхали до Кракова, Мюнхена чи Відня, де отримували європейські художній досвід, зокрема в царині декоративних розписів. Після повернення до Львова мистці спершу працювали підмайстрами у складі діючих художніх майстерень, а пізніше відкривали власні майстерні, як-то Флеки, Кугель чи Шлехтер. Ці мистці були універсалами, що пояснює конкуренцію й у цій галузі творчості.

Розписи синагог відбивали певні смаки єврейських громад та еліт того часу, які асоціювали себе з освіченими європейцями, але водночас вони й викликали полеміку. Головна теза, яку озвучували в дискусіях прихильники та критики стосувалася проблеми «боротьби за рідний та специфічний єврейський стиль» (Артур Лаутербах) та пошуку своєї національної мови та синтезу, бо саме в синагогальних розписах здебільшого панували загальноєвропейські підходи та прийоми. З одного боку, це дискусії віддзеркалювали вплив ідей модернізму та національних завдань у мистецтві, що тоді були на часі, бо синагогальне мистецтво консервувалося в межах сталої, релігійної традиції. З іншого боку, голос критики залишався за межами того кола єврейської громади, яке визначало кон'юнктуру та підтримувало провідний тренд впродовж довгих десятиліть.

На апогеї свого розвитку ця традиція разом з її носіями та пам'ятками зникла у вогні Голокосту. Збереглося кілька синагог, що чекають на розчистку тиньку, бо під ним може ховатися стінопис. Але ці єврейські Помпеї Східної Галичини ще чекають на свого Джузеппе Фіореллі. Так само як і два будинки по вулиці Личаківській 34-36 у Львові чекають меморіальної дошки зі згадкою про те, що століття тому тут працювала фірма «Брати Флек», що панувала у галузі синагогального розпису, була найстарішою та провідною у місті.

Михайло КРАСИКОВ

Mykhailo Krasikov

кандидат філологічних наук, доцент,

професор кафедри українознавства, культурології та історії науки

Національного технічного університету «Харківський

політехнічний інститут»

МОНОГРАФІЯ «ПОКРОВСЬКИЙ СОБОР У ХАРКОВІ»

С.А. ТАРАНУШЕНКА І ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ

АВТЕНТИЧНОСТІ ПАМ'ЯТКИ АРХІТЕКТУРИ

MONOGRAPH «POKROVSKY CATHEDRAL IN KHARKIV»

S.A. TARANUSHENKA AND THE PROBLEM OF PRESERVING THE

AUTHENTICITY OF THE ARCHITECTURAL MONUMENT

Видана 100 років тому, у 1923 році, монографія С.А. Таранушенка «Покровський собор у Харкові» є безцінним джерелом для сучасних дослідників як історії цієї пам'ятки архітектури, так і естетичних аспектів даної споруди, оскільки вчений користувався архівами, які були значною мірою пізніше втрачені, і дав всебічний аналіз найдавнішого будинку Харкова, що зберігся. Взагалі не інакше як дивом можна пояснити вихід книги про культову споруду в час, коли «войовничі безбожники» нищили храми, спалювали ікони, переслідували служителів церкви. 21 січня 1920 року, невдовзі після «другого пришествя» червоних до Харкова, Стефан Андрійович, який на той момент вже був директором Церковно-історичного музею та завідував архітектурною секцією Харківського губерніяльного комітету з охорони пам'яток мистецтва й старовини при Відділі народної освіти, робить доповідь про архітектурну та історичну цінність Покровського собору, вимагаючи його негайного захисту. Члени комітету, розуміючи, що для обстоювання цінності храму потрібні вагомі аргументи, доручають С. Таранушенку зробити історико-архітектурне дослідження пам'ятки. Учень проф. Ф.І. Шміта блискуче впорався з цим завданням, причому у короткий термін. Вже морозним ранком 26 січня 1920 р. почалися обміри храму. Обмірами керував досвідчений архітектор І.І. Тенне, він же зробив креслення, якими й зараз користуються всі дослідники храму, зокрема організація «Діти підземелля», що обстежувала підвальні приміщення споруди. У квітні 1921 р. обміри і перевірка даних обмірів були закінчені, детальне фотографування велось з травня 1920-го до осені 1921-го р. Можна тільки здогадатися, що стоїть за рядками в авторській передмові до книги: «Робота провадилася в неможливо тяжких умовах і не раз стояла під загрозою не бути доведеною до кінця. Тому зроблено не все, що хотілося, і не так, як думалось». Вірогідно, труднощі були не лише технічного та кліматичного характеру, а пов'язані були з втручанням у роботу музейників – «людей у шкірянках»: ми знаємо, що комісари в той самий час настільки «діставали» проф. М. Сумцова, вчителя С. Таранушенка, а на той момент його

колегу, директора сусіднього Музею Слобідської України, що той неодноразово подавав заяви про звільнення з посади.

Книга С. Таранушенка написана начебто сухо, беземоційно, суто фактографічно, але все одно відчувається щире захоплення автора цією пам'яткою архітектури, а часом воно виражається абсолютно відверто. Вже на початку книги дослідник зазначає, що це «одна з найцікавіших будов цілої України», а наприкінці зауважує, що «найбільше значення Покровського собору полягає в тому, що він майже дослівно передає дерев'яну церкву. Таким чином для розуміння стилю нашого національного будівництва XVII в., для з'ясування принципів композиції і пропорцій частей, Покровська церква стає першорядним джерелом», тим більше, що сучасних їй дерев'яних храмів на теренах колишньої підросійської України, за твердженням Таранушенка, не зберіглося. Під керівництвом вченого-пам'яткоохоронця була здійснена у 1920-ті роки низка експедицій по Україні з метою фотофіксації та обмірів дерев'яних храмів, виконаних у традиціях українського сакрального зодчества, і дослідження харківського Покровського собору, зробленого з цегли, допомогли Таранушенку в аналізі та узагальненні зібраного матеріалу. На 1920 рік собор був оточений прибудовами, і Таранушенко зазначає, що «вони не дозволяють навіть обійти круг собору, і глядача позбавлено можливості дістати імпазантне вражіння, яке давали колись головні бокові фасади». Зручний для вірян, але шкідливий з естетичної точки зору перехід між Озерянським храмом та Покровським собором й сьогодні не дає нам можливості обійти пам'ятку і дістати оте «імпазантне вражіння». Однак це – дрібниця у порівнянні з тим, що зробили в останні 30 років церковники з пам'яткою архітектури національного значення. Ще у 2000-2003 рр., щоб було «па багатому» та «як в усіх», очільник єпархії Никодим (пам'ятник якому – ганьба для Харкова) змінив покриття бань на позолоту. Зроблено це було без погодження з пам'яткоохоронними організаціями, без реставраційного проєкту і цілком суперечило первісній колористиці храму, яку С. Таранушенко визначає як контраст білих стін і чорних бань, критих гонтом. Реставратори пізнього радянського часу гонт не відтворювали, але вдало замінили його візуально адекватним чорним металом. Українські храми в стилі козацького (українського) бароко не виблискували банями, як в Московії, бо такі були естетичні смаки українців XVII століття. Горів на сонці лише хрест, і цього було досить. На жаль, на «обмосковлення» храму на початку XXI ст. негативно відреагувала лише купка мистецтвознавців у своїх наукових статтях, а Мінкульт і місцеві органи охорони культурної спадщини порушення Закону України просто ... не помітили. У 2019 р. єпархія, попри протести науковців, зокрема й автора цих рядків, перефарбувала храм на свій розсуд – знов без проєкту і дозволу. Завдяки білому кольору стін не в останню чергу створювалася, за словами Таранушенка, «та надзвичайна легкість та потужна стрункість, що характеризує фасад нашої пам'ятки». Вчений, дослідивши всі наявні на той момент звіти про господарську діяльність Покровського монастиря і аналізуючи стан стін на початок 1920-х років, відзначив порушення первісного задуму будівничих: «Стіни й башти зокола

тепер затицьковані та пофарбовані. Шар тиньку – тонкий, і стіни довго лише білилися. Білими показано стіни Покровського собору й на старих малюнках, аж до 1835 р.». Стіни Покровського собору були зроблені «під рукавицю» – цеглини ледь проступали, і відчувалася рельєфність поверхні. Монахи ж сприйняли це як «неакуратність» і затицькували стіни, погіршивши візуальне сприйняття храму. Але і це були лише квіточки, бо стіни все ж залишалися чисто білими. За Никодима їх пофарбували у салатнуватий колір, порушивши символіку староукраїнського храму, бо саме білий – символ духовної чистоти, а обраний ієрархом колір ніякої семантики не ніс. Щоправда, здалеку храм здавався білим і хоч приблизно зберігав знайому сотням поколінь харківців історичну колористику. А от коли у 2019 р. стіни козацького собору зробили синюшного кольору (особливо жахливо це виглядає вночі; підсвітка лише підсилює негативне враження), а білими залишили деталі орнаменту – так, як зазвичай робили в традиціях так званого «наришкінського бароко», це було не просто прямою ідеологічною диверсією Московського патріархату і знущанням з історичною пам'яттю українців. Образ легкого, спрямованого до Бога козацького храму просто зник, у соборі з'явилася притаманна московським храмам того часу певна громіздкість, і він тепер ще далі від автентики, ніж будь-коли. Всупереч наказу міністра культури (2019) провести реставрацію і повернути храму первісний вигляд, все залишається як є. Пам'ятка архітектури національного значення спалпюжена, а місцеві чиновники і варвари-церковники знов «вмивають руки». На жаль, сьогодні в Україні нема людей рівня С.А. Таранушенка, які реально могли б впливати на зупинення геростратів.

Анна КРУГЛЯК-ДРИГА

Anna Krulyak-Driha

здобувачка ступеня доктора філософії кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв, науковий керівник – Людмила Соколюк, докторка мистецтвознавства, професорка, член.-кор. НАМУ, професорка кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

ПРАГА ЯК ЦЕНТР УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ (1920 -1945)

**PRAGUE AS A CENTER OF UKRAINIAN
ART EMIGRATION (1920 – 1945)**

Після поразки українських визвольних змагань за свою державність на початку 1920-х рр. розпочалася масова еміграція українців на Захід, а з боку російських колонізаторів – фізичне знищення українських патріотів або їх масова депортація в сибірські концтабори. Надзвичайно важливу підтримку

емігрантам надав тоді уряд Чехословаччини на чолі з першим президентом республіки Т. Масариком і урядом Е. Бенеша, які не лише забезпечили прихисток, але і створили необхідні умови для розвитку політичного і культурно-мистецького життя української еміграції. Вже у 1921 р. в Празі розпочав діяльність Український вільний університет. У травні 1925 р. було засновано Музей Визвольної Боротьби, а його директором став видатний український вчений, громадський і політичний діяч Дмитро Антонович, який двадцять років свого життя присвятив збиранню колекції цієї установи.

У Празі Д. Антонович створив свої наукові праці – «Скорочений курс історії українського мистецтва» (1923) і збірник лекцій «Українська культура» (1940, видано у Падеброді). По суті, це перші дослідження з історії українського мистецтва, в яких автор доводить його національну неповторність в контексті європейських шкіл, бо ідеологи російських колонізаторів з політичних міркувань настоювали на тому, що українське мистецтво – це маргінальна частина російської художньої культури.

Визначну роль в модернізації української художньої творчості міжвоєнної доби відіграла студія пластичного мистецтва в Празі, створена українськими художниками, серед яких М. Бутович, І. Кулець, І. Іванець, В. Хмелюк, Г. Мазуренко, О. Ляторинська та ін. Вони відзначилися активною виставковою діяльністю. У Брюсселі успішно експонував свої вишукані, шляхетні дереворити учень М. Швабінського у Празі український графік В. Касіян. У Карловому університеті читав свої лекції емігрант з України, видатний історик мистецтва Н. Кондаков: його зацікавленість візантологією викликала підозри у більшовицької влади в Україні, що оголосила війну церкві та релігії. У Прагу від більшовиків тікав з України і чеський художник Л. Тракал, який створив у Харкові свою майстерню декоративно-орнаментального розпису, низка випускників якої згодом стали видатними представниками українського авангарду (В. Єрмілов, Б. Косарев, Г. Цапок). У Слов'янській бібліотеці в Празі зберігаються не лише більше ніж 1000 творів оригінальної графіки українських майстрів, а й інші документи про українських митців у Празі, які чекають свого дослідника.

Марина ЛАНТРАТ

Marina Lantrat

провідна зберігачка фондів

Обласного комунального закладу «Харківський художній музей»

**ГРАФІКА ВОЛОДИМИРА ЛОБОДИ
В ЗІБРАННІ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ**

**GRAPHICS BY VOLODYMYR LOBODIA IN THE COLLECTION
OF THE KHARKIV ART MUSEUM**

В колекції Харківського художнього музею зберігається серія з дванадцяти ліногравюр-ілюстрацій до повісті Миколи Гоголя «Сорочинський ярмарок», створених Володимиром Лободою в 1983 році. Володимир Лобода (1943 р.н.) український художник-нонконформіст, яскравий представник андеграунду кінця 1960-х – початку 1990-х років. Біографія художника охоплює різні регіони України. Його мистецтво виходить за рамки розподілу за мистецькими центрами на українських сході, заході, центрі чи півдні, хоча найбільший вплив на його становлення мила Дніпровські степи.

Початкову художню освіту отримував в Енергобудівельному технікумі за фахом «Архітектура». У 1966-1968 роках навчався на архітектурному факультеті Київського художнього інституту, зокрема відвідував живописну майстерню Тетяни Яблонської. Там, за згадками учня Володимира Лободи – Андрія Кіся, його не влаштовувала атмосфера вищу, з його псевдоакадемічною освітою та радянською ідеологією, тому художник перевівся до Дніпропетровського інженерно-будівельного інституту на факультет архітектури. Бував Володимир Лобода й у Харкові в 1960-х роках, їздив у відрядження від конструкторського бюро, «де в Художньому музеї переглядав запасники, вивчаючи українське мистецтво».

Окремим ключовим етапом творчості митця є організація неофіційного художнього товариства «Степ» у Дніпрі в 1988 році. Його учасниками, окрім Володимира Лободи, були Сергій Алієв-Ковика, Олександр Нем'ятий, Сергій Бублик, Анатолій Сологуб, Петро Пшевлоцький. Товариство маніфестувало в своєму мистецтві повернення до джерел української образотворчої культури, пошук втрачених культурних надбань. Дане угруповання було осередком українства в промисловому радянському Дніпрі.

У 1992 році Володимир Лобода заснував мистецький хутір неподалік місць, де відбувалася дія «Сорочинського ярмарку» – на межі Полтавщини та Дніпровщини, у селі Туровому, що на березі річки Оріль. Це стало свого роду мистецькою резиденцією подружжя митців Володимира та Людмили Лободи та їх гостей. В зимовий період пара поверталася до Львова, в який вони переїхали ще в 1981 році. У 2009 році режисер Павло Костомаров зняв

документальний фільм про життя та творчість на хуторі в Туровому – «Удвох».

Для творчої манери Володимира Лободи характерні нарочита спрощеність та квазінаївна форма в поєднанні з продуманою філософською суттю. Народні теми, традиційне мистецтво, історичні та етнографічні дослідження є однією з провідних сфер зацікавлення митця. На думку Ігоря Завалія, голови Інституту колекціонерства українських мистецьких пам'яток при Науковому товаристві імені Шевченка, Володимир Лобода ніколи не був художником «на злобу дня», натомість він послідовний у своїй антитезі як до сенсів, цінностей тоталітарно-радянського, так і до проявів глобалізовано-сучасного суспільства. Володимир Лобода продовжує потужний національно забарвлений вектор розвитку українського мистецтва, розпочатий бойчукістами, а також Г. Нарбутом, Ф. Кричевським, М. Примаченко. При тому художник використовує формальний арсенал й світового мистецтва, в його роботах вгадуються прийоми та образи П. Пікассо, Ж. Руо, В. де Кунінга, М. Шагала, художників об'єднання «Синій вершник».

Ліногравюри до «Сорочинського ярмарку» В. Лободи були використані при виданні цієї повісті у 2012-му, 2014-му та 2018-му роках львівською агенцією «Піраміда». Це сучасне продовження концепту книги як синтезу мистецтва, що мало свій розквіт на початку ХХ століття.

Близькими до повісті М. Гоголя в творах В. Лободи є мажорно-оптимістична тональність, увага до деталей та підкреслена народність. Візуальна історія художника – шлях до розуміння творчості письменника, який не руйнує зв'язок останнього з традиційним українським корінням, позбавляє його радянсько-російських спрощень, анекдотичності та уторування.

На першій та в подальших ілюстраціях промовистим національним кодом є зображення жіночого одягу, з типовими впізнаваними орнаментами, елементами, деталями. Цікаво, що Солопій Черевик у В. Лободи відрізняється від усталеного, поширеного образу товстого, смішного старого козака з оселедцем. Обличчя Хіврі художник створює наче маску, вирізьблену з дерева, що відсилає до стародавньої пластики, притаманної мистецтву багатьох народів світу. Збагачені такими культурними посиленнями відомі персонажі Миколи Гоголя набувають нового художньо-образного сенсу.

Кожна ілюстрація має контур, який обрамляє композицію, в деяких аркушах художник заступає створену ним межу, продовжуючи малюнок. В цьому випадку прийом використаний вгорі, завдяки чому площа малюнка отримує ефект рельєфу та об'єму, якому не вистачає місця в просторі зображення.

Кумедно описана Гоголем сороміцька колізія у Володимира Лободи набуває темнішого, зловмисного характеру. В ілюстрації у вікна зазирають обличчя, які нагадують хор грецького театру, що супроводжує дію. Ці допитливі спостерігачі є виключно проявом фантазії художника, в повісті вони відсутні. Отже, люди в шибках та глядачі стають свідками одного й того ж сюжетного дійства. Сьомий аркуш з циклу ілюстрацій використаний на

обкладинці книги. Персонажі цієї, майже «таємної вечери», утворюють алегоричну сцену навколо столу, позбавлену гумору першоджерела. Найдинамічнішим малюнком серії є восьмий, сповнений броунівського руху та різноманіття поз. На першому плані персонаж утікає за межі зображення, що є не типовим прийомом графічного циклу. Якщо в попередньому аркуші розв'язувались питання динаміки, то в наступному автором порушені задачі світла. Завершальний аркуш чіткий за своєю композиційною будовою: головні герої розташовані в центрі, лише трохи зміщені праворуч, детально пропрацьовані та виділяються на тлі другорядних персонажів. Така гармонічна пластика логічна для щасливого кінця повісті.

Графічна серія В. Лободи до повісті М. Гоголя «Сорочинський ярмарок» дозволяє розв'язати подальшу дискусію щодо вивчення концепцій ілюстрування творів Миколи Гоголя.

Ярина ЛИСУН

Yaryna Lysun

*діловодка відділу аспірантури та докторантури ЛНАМ, здобувачка ступеня
доктора філософії Львівської національної академії мистецтв,
науковий керівник – Роман Яців, доктор історичних наук,
доцент кафедри художнього дерева ЛНАМ*

ПРОБЛЕМА ЗАСТОСУВАННЯ ПЕРСПЕКТИВИ В НАСТІННИХ КОМПОЗИЦІЯХ ХРАМІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XVIII СТ.

**THE PROBLEM OF THE USE OF PERSPECTIVE IN THE WALL
COMPOSITIONS OF THE CHURCHES OF EASTERN GALICIA
IN THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY.**

Мистецтво настінного живопису Речі Посполитої у другій половині XVIII ст, зокрема, у Східній Галичині, розвивалось у контексті мистецьких традицій країн Західної та Центральної Європи, що сформувались впродовж XVII-XVIII століть. Представниками нових мистецьких тенденцій та реалізаторами поліхромій у місцевих храмах спочатку були приїжджі майстри. Створюючи свої композиції, що були покликані до маніпуляції людським сприйняттям, вони активно послуговувались методами візуального впливу. Для конструювання ілюзорних образів майстри застосовували широкий спектр прийомів та технік настінного живопису, анаморфози, ракурсу (зокрема, один з його видів – «di sotto in su»), квадратури, світлотіньових технік, що вимагало від них професійного знання законів перспективи.

Загалом, мистецтво європейських художників-ілюзіоністів XVI-XVIII ст. розвивалось на наукових розробках та досягненнях теоретиків і практиків у сфері перспективи XVI та XVII ст. Перспектива була складним,

багатовекторним науковим явищем. З часом в теорії перспективи відбувається розходження шляхів перспективи наукової («naturalis»), наближеної до математики та т. зв. художньої перспективи («artificialis»), що використовувалась в монументальному, ілюзійністичному та театральнорекордаційному живописі. Художній перспективі присвячені трактати Альберті, Гіберті, Пьетро делла Франческа, Леонардо да Вінчі та ін., що опирались на засади геометрії, оптики, філософії та мистецтва і стали основою для думок про перспективу у XVII ст. Вони стали теоретичним і конструктивним підґрунтям для створення трактатів та мистецьких проєктів видатних художників-фрескантів того часу. Чим дедалі більший інтерес до точних наук та механіки, вдосконалення методів друку, активне використання європейських мов замість латини – все це сприяло розвитку перспективи як науки у XVII ст. – поч. XVIII ст. Новаторськими є трактати нюрнберзького творця Шублера, які подають огляд історії теорії перспективи Нового часу разом з її філософсько-естетичним аспектом, а також систематизацію та визначення типів перспектив (латеральні, горизонтальні). Шублер розвиває в трактаті також особистий винахід – логометричну перспективу з її математично-конструктивною редакцією. Трактат-збірник взірців Хейнекена був одним з найбагатших джерел для фрескового малярства в Німеччині та Австрії у другій чверті XVIII ст.).

Історично сформувались чотири основні європейські осередки, де в період Нового часу розвиток наукових галузей, зокрема, перспективи, досяг високого рівня: Італія (де художній та архітектонічний аспекти перспективи поєднувались в ілюзійністичному та квадратурному монументальному живописі); Франція (художні реалізації наукових доробків перспективи та оптики мали характер наукового експерименту; розробка т. зв. «хімерних» перспектив, в тому числі анаморфози, що стала надбанням монаршого ордену Мінімів); Німеччина (де математичний підхід сильно переплітався з містичним, перспектива була трактована або як таємниче бачення чи магія, або як геометрія бачення; розвиток теорії перспективи відбувається під впливом фізики, астрономії та технічних винаходів в різних німецьких центрах); Нідерланди (де французькі та німецькі розробки поєдналися з живописом, створюючи результати, що стояли на межі мистецтва та трюку, відкриваючи водночас новий етап зацікавлення до камери-обскури і її застосування в малярстві; розвиток одержала особлива течія перспективи, пов'язаної з живописним прийомом «trompe l'oeil» (трюплей)).

Попри те, що досвід європейських мистців-перспективістів переймали майстри Східної Галичини у другій половині XVIII ст., їх поліхромні реалізації часто мали компілятивний характер з певною композиційною інтерпретацією та площинним вирішенням. Одним з вагомих чинників цього було те, що місцеві майстри часто вдавались до наслідування графічних зразків з відомих поліхромних реалізацій храмів країн Західної та Центральної Європи XVII-XVIII століть при відсутності належної академічної мистецької освіти. Не володіючи знаннями перспективної чи анатомічної побудов, вони часто поєднували різні графічні зразки, використовували декілька видів

перспективи в одній композиції. Для них значно простішим було виконати вирішення фіктивного доповнення архітектури костелу, аніж вирішення фігуративних сцен на тлі відкритого неба в ілюзійній техніці «di sotto in su» при великій відмінності між постатями переднього і заднього планів. На практиці обиралось компромісне рішення: для вирішення фігуративних сцен використовувалась не вертикальна, а коса або горизонтальна композиційна вісь, що дозволяла «пряме» споглядання сцен. Цьому також сприяла стильова тенденція того періоду, що диктувала обмеження глибини простору і маскуванню оптичної точки. Відмовляючись від ілюзії глибини простору, художники досягали більшої матеріальності зображення. Поліхромні композиції у храмах Східної Галичини у другій половині XVIII ст., порівняно з європейськими зразками настінного ілюзійного живопису, мали своє втілення в наївній, дещо народній інтерпретації.

Наталія ЛІСОВА

Nataliia Lisova

*здобувачка ступеня доктора філософії Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури,
науковий керівник – Катерина Гамалія, докторка мистецтвознавства,
доцентка НАОМА*

СПАДКОЄМНІСТЬ ЛЕНДАРТУ ПО ВІДНОШЕННЮ ДО САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА

THE INHERITANCE OF LAND ART IN RELATION TO GARDEN AND PARK ART

Історія зародження садово-паркового мистецтва налічує тисячоліття і впродовж свого тривалого формування, від часів розквіту культури Месопотамії та Єгипту й до XX століття, певною мірою отримала вплив кожної епохи, з її стилями, філософією, літературою, музикою, живописом, архітектурою, традиціями, екологією та іншими науками. Поєднуючи в собі природні матеріали у цілісну композицію, даний вид мистецтва народжує об'єкти високого естетичного рівня, водночас відображаючи ставлення людини до природи, яке по всяк час змінюється.

Садово-паркове мистецтво є синтезом ідейно-художніх концепцій і прийомів від об'ємно-планувальних принципів, законів перспективи, кольору, композиції до семантики та імітації природи. Виходячи з концепції проєкту «Сади» Павла Макова, це мистецтво з очевидною філософією піклування про зелений світ планети поєднує в собі всі види академічного мистецтва, а також перформанс і лендарт. Тобто, людині, як органічній істоті притаманно контактувати, доглядати, співпереживати з навколишнім середовищем, бути його частиною. Оскільки ідея мистецтва довікля передбачає роботу в

середовищі з використанням природних матеріалів, проекти лендарту, як і сад східних культур, невіддільні від свого місцерозташування – це мистецтво, створене на конкретній місцевості.

Художник лендарту, як і садівник східних країн, Китаю та Японії, упевнений, що в природі вже все є: і краса, і розумність, і натхненність. Потрібно побачити це, відкрити й зрозуміти. Не змінити чи переробити, а виявити те, що в ній закладено. Природа сама повинна говорити, а людина – лише допомагати їй в цьому.

Тяжіння митців довкілля на початку 1960-х років до східної філософії із специфічною ідеологією кристалізувалось в їх творчості у специфічну та невіддільну рису лендарту як сучасного виду мистецтва, в його споглядальній та відкритій до взаємодії формі, вільній від музейного простору та комерційної складової.

Якщо раніше садово-паркове мистецтво було елітарним привілеєм та вимагало суттєвого бюджету, величезного фізичного вкладу, запрошених закордонних майстрів, то сьогодні, внаслідок осучаснення його форми – лендарту, воно набуло вираженої демократичності. Тепер кожен може не лише споглядати, взаємодіяти, а й створювати власні мистецькі природні об'єкти. Водночас лендарт як земляне мистецтво набув більше змістовності та концептуальної навантаженості, високої ідейності та свободи. Внаслідок того, що для реалізації твору більше нема потреби у великих площах та витратності, задум автора може бути втілений протягом одного дня чи години і навіть одним жестом в залежності від контекстуальної складової проєкту.

Лендарт – це мистецтво для всіх соціальних груп, спільнот суспільства. Співучасник сприйматиме його незалежно від статусу та освіти, але розмірковуючи та аналізуючи, він сягає справжнього задуму і навіть ладен поглибити й розвинути його у співвідношенні із власними базовими культурними засадами.

Белла ЛОГАЧОВА

Bella Logachova

*старша викладачка медіа і відео мистецтв та фотографіки кафедри
«Візуальні практики», здобувачка ступеня доктора філософії Харківської
державної академії дизайну та мистецтв
науковий керівник – Тетяна Павлова, докторка мистецтвознавства,
зав. кафедри візуальних практик ХДАДМ*

**ПРОЄКТ «ЛЮТИЙ» У КОНТЕКСТІ РУХУ
ХАРКІВСЬКОГО ВІДЕО МИСТЕЦТВА**

**PROJECT «LYUTY» IN THE CONTEXT
OF THE KHARKIV VIDEO ART MOVEMENT**

В сучасній історії мистецтв важливо відзначати знакові культурні явища, що несуть багатозмістовні спрямування, долучають модерні медіуми й стратегічно націлені на художній експеримент. Зазначені події потужно впливають на свідомість глядача, привертають увагу людей мистецтва до комунікації і пошуків нових стилістичних рішень. Дослідження особливостей харківського відео-арту кінця 1990-х – початку 2000-х років свідчать про своєрідні умови експонування в андеграундному просторі харківського бомбосховища по вул. Пушкінській 50/52 (галерея «Навпроти»). Майже ніж за тридцятиріччя історія у Харкові знов повторюється, але не з причин відсутності арт-майданчиків у місті. Повернення митців до андеграунду цілком зрозумілий жест і пов'язаний з повномасштабним вторгненням Росії в Україну наприкінці лютого 2022 року. Художники намагаються реалізувати авторські висловлювання в будь-які часи, тому пошук безпечних просторів за воєнний стан є важливим завданням, а в випадку арт-простору Hudpromloft, що знаходиться в цокольному поверсі новітнього корпусу ХДАДМ, є знаковим збігом часу і простору. Звісно, використання рухомого зображення і відеопрактик як засобів візуальної активності в культурному і мистецькому середовищі в останні десятиліття новітньої історії мистецтва України не є інновацією, але художники, що займаються актуальними мистецтвами, свідомо розглядають використання відео-арту за мінливих часів у країні й зокрема у Харкові. Відеомистецтво з його імерсивною складовою є максимально доречним медіумом в культурній ситуації, що сталась.

Проект «Лютий» – це прикордонна виставка, потужне занурення у віртуалізований світ іншого виміру, відволікання від суворої реальності та одночасно актуалізація власних почуттів трансформованої дійсності. Аналіз і визначення сегментів візуальної активності Харківської школи відео-арту на прикладі проекту «Лютий» наголошує, що розвиток сучасних напрямків відеомистецтв надає митцям із різними вподобаннями або таких, хто практикує різноманітні арттехнології, унікальні можливості синтезу і відтворення своїх творчих задумів у системі відеопрактик. Відзначається, що

мистецький проєкт «Лютий», інстальований у виставковому просторі ХДАДМ, представлений виключно засобами відео-арту, має єдину ідею, простір та середовище. Досліджувана подія містить всі ознаки миттєвого мистецького висловлювання на соціальні події за традицій Групи Швидкого Реагування (С. Братков, С. Солонський, Б. Михайлов, 1993-1997) і молодшої за генерацією SOSka group (Б. Логачова, М. Рідний, Г. Кривенцова, 2005) та подекуди є відлунням на «Теорію удару» групи «Час» (1983). Візуальна активність у стислості часу і потужне концептуальне рішення цілого виставкового проєкту говорить саме за себе, як ключова точка, що ставить мистецьке в історичні рамки. Актуальність відображення поетики війни, нових відео-картин реальності, розташованих в соціальному ландшафті андеграунду, що є одночасно місцем укриття і творчою художньою лабораторією, мають нагальну потребу у заповненні мистецьких лакун. Один з творів відео-арту в досліджуваній події за однойменною з проєктом назвою «Лютий» (Б. Логачової) несе важливу аудіовізуальну складову: на великому телевізійному екрані демонструється завірюха й сніг, що падає у нескінченному повторі відео доріжки, стереозвук літака, що пролітає, заповнює майже увесь простір білої зали Hudpromloft і створює певне ментальне напруження аудиторії. Символізм пронизує цю відео-роботу, сніг, що миттєво розтане у швидкоплинності часу, і звук літака, який наближається, а потім віддаляється, майже як і всі драматичні події. Відео-робота «Північна людина» (О. Присяжненка) демонструється на діагональну стіну протилежної частини білої зали Hudpromloft. Тінь, що йде від головного героя, монтується з відео зображеннями будівель, яких торкнулось руйнування війною. Тіні від глядачів у світлі проєкції змішуються з віртуальною тінню рухомого зображення і додають відчуття співпричетності. Кураторам (Б. Логачова, П. Зайцев, О. Присяжненко) вдалось трансформувати простір збільшеними абстрактними відео-творами студентів (С. Пасечник, А. Прокопчук, М. Левицька, А. Мілова, М. Зубчанинов) і завдяки аудіовізуальним засобам надати особливого психоемоційного впливу на глядача. Невеликий монітор з навушниками у куті виставкової зали демонструє добірку документальних стрічок наймолодшої генерації студентів (С. Матюніна, В. Редько, К. Орябинська, О. Окунькова, Д. Молокоєдова з відео нарисами і Н. Шанюк «Люта молодь»), які засобами візуального мистецтва реагують на ситуацію в Україні. Завдяки навушникам, відео-інсталяція надає ресурс для відвідувача зануритись у власні асоціації, відсторонившись від зовнішніх звуків, і сконцентрувати увагу на відео творах. Аналізуючи складову виставкового проєкту «Лютий», слід зазначити, що куратори усвідомлювали необхідність створення сплеску візуальної активності у прифронтовому Харкові і зокрема в мистецькому середовищі ХДАДМ. Межі проєкту мають різні критерії: від серйозного до філософського або асоціативного у критичний і суворий для суспільства період. Проєкт в цілому відтворює нову систему «знаків візуальності» в андеграундному художньому просторі, що на час перетворився практично на бомбосховище. Захоплення креативної території наголошує на незмінності культурних цінностей, що важливі навіть під час

війни. Знаковість події безумовна, має назрілу ситуацію і важливу складову для ситуації у культурі в цілому. Саме креативний потенціал, що був згенерований і змодельований цим виставковим проектом, має власний субкультурний стиль, який на сьогодні дістав визнання, реалізується у подібних арт-проектах на мистецькому майданчику «Hudpromloft» й інших і має усі чинники, щоб впливати на усе медіа середовище. Подальша діяльність у подібному складі надасть можливості створення цінного відео архіву і цілого руху, що зазначає харківський культурний код, вироблятиме особливості і відзнаки від глобального контексту за для вироблення національної української ідентичності, створювати цікаві і унікальності художні відео практики.

Лю МІНСЮАНЬ

Liu Mingxuan

здобувач ступеня доктора філософії кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну та мистецтв, науковий керівник – Євген Котляр, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри монументального живопису ХДАДМ

**ОБРАЗ МІСТА В КИТАЙСЬКІЙ КУЛЬТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ
ТА ВІЗУАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ: ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ
ЖАНРУ МІСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ**

**THE IMAGE OF THE CITY IN CHINESE CULTURAL TRADITION
AND VISUAL PRACTICE: THE MAIN STAGES OF THE DEVELOPMENT
OF THE URBAN LANDSCAPE GENRE**

Китайське образотворче мистецтво має особливу видову та жанрову структуру. В її основу покладені традиційні світоглядні засади, що мають різноманітну релігійну та філософську природу. У таких межах жанр міського пейзажу є модерністичним явищем, еволюція якого пов'язане із двома найбільш значущими процесами китайського мистецтва: наслідування та переосмислення традиції та модернізації у діалозі із західними художніми трендами.

До періоду династії Сун (960-1279) китайські міста вважалися передусім центрами адміністрування, де не існувало життя, яке би вимагало художнього відтворення. Поза тим, архаїчні форми міського пейзажу мали місце у китайському образотворчому мистецтві ще з епохи раннього середньовіччя, переважно у вигляді репрезентації влади над певними територіями (наприклад, як у розписі імператорського поховання Хань в Аньпіні, провінція Хебей).

Зі зростанням міської культури китайські придворні художники все частіше звертали увагу на картини зображення ідеалізації порядку та

процвітання міст. Подібні сцени ми бачимо у міському пейзажі м. Кайфен на картині «Підйом угору по річці під час фестивалю Цінмін» Чжан Цзедуаню. Цю роботу можна вважати класичною для розвитку жанру міського пейзажу, адже вона слугувала за канонічний взірць до середини XVIII ст.

У період династії Мін (1368-1644, частина країни залишалась під цією владою до 1662 р.) у мистецтві спостерігається розділення пейзажу на два уявних простори: міський (впорядкований) та селянський (природний, хаотичний). Відбувається своєрідний вихід образності міста за межі традиційної візуальності природного ландшафту. Прикладом цього є відомий сувій китайського художника Ін Цю, що зображував міське життя Нанкіна. Вважається, що саме на цій картині китайське місто вперше визначене як міський пейзаж у відвертому протиставленні із природними ландшафтами.

Остаточне жанрове оформлення міського пейзажу відбувається у період династії Цін (1636-1912). Придворні картини цього часу переважно документують імператорські інспекційні тури, які покликані продемонструвати сцени процвітання, мудрого правління та щасливого життя підданих. Наприклад, картина Сюй Ян «Життя, що розвивається. Час процвітання» (1759) є своєрідним «портретуванням» міського життя Сучжоу.

Наприкінці XIX ст. у китайському мистецтві поступово складається декілька субжанрів міського пейзажу, які формуються внаслідок активної модернізації міського життя. Передусім, це т. зв. цзехуа (界畫) – субжанр, тематикою якого виступали різноманітні аспекти суто міського повсякдення. Імператорський двір пропагував *цзехуа* як засіб визначення політичних, соціальних чи культурних кордонів. Успішні міста були символами імперської влади.

Таким чином, на кінець XIX – початок XX ст. поступово складаються парадигмальні контури жанру міського пейзажу. Художня образність китайського міського пейзажу спиралася, з одного боку, на традиційні китайські жанрові картини вуличного і міського повсякдення, а з іншого – на західні фотографічні коди, які активно проникали через розвиток книговиробництва, поширення журналів та друк поштівок.

Вікторія МАЗУР

Viktoriia Mazur

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка, декан факультету теорії
і історії мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва та
архітектури*

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ОПОРЯДЖЕННІ СПАСО- ПРЕОБРАЖЕНСЬКОГО СОБОРУ НА ТЕРЕМКАХ У КИЄВІ

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN FURNISHING OF THE TRANSFIGURATION CATHEDRAL ON TEREMKY IN KYIV

Доповідь присвячена Спасо-Преображенському собору на Теремках – новітній сакральній пам'ятці Києва. Авторкою досліджені твори монументального і декоративного живопису, використані в оздобленні собору. Проаналізовано художньо-стильові особливості пам'ятки. Увагу акцентовано на її опорядженні, виконаному відомим українським архітектором і автором проекту Вадимом Жежеріним, керівником художнього вирішення й проведення мозаїчних робіт Юрієм Левченком та ктитором собору Ігорем Лисовим – президентом компанії «Ліко-Холдінг».

Пам'ятка вражає гармонійним єднанням з довколишнім ландшафтом столичних Теремків. Будівля ніби продовжує лінію ландшафту, а спроєктована архітектором умовна хвиля головного фасаду акцентує на величчї й елегантності споруди. У контексті вже сказаного, зауважимо, що дуже цікавим є загальне ландшафтне вирішення: церква відображається у водоймі, що є частиною і структурним елементом композиції. Ймовірно, що авторами звертались до традиції, котра сягає часів українського бароко. Йдеться про включення водних поверхонь й використання декоративних властивостей води в загальній композиції. Так, скажімо, цей давній прийом прочитується і у творців-архітекторів Спасо-Преображенського собору с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області, де храм споруджено в центрі села на високому березі Псла.

Ансамбль Спасо-Преображенського собору на Теремках, як це означено в офіційних джерелах, виконаний у неовізантійському стилі. Опорядження храму насичене мозаїчними творами, включає різьблений білокам'яний іконостас, доповнений творами іконопису, придбаними за ініціативи І. Лисова. Визначним є той факт, що в інтер'єрі собору відсутні зайві елементи, а все наявне оздоблення відповідає принципам загального ансамблю собору.

Ідея «фаворського світла» в ставропігійному Спасо-Преображенському соборі у Києві на Теремках підкреслена наявністю золота в інтер'єрі. Світло, що ллється з віконних отворів, підсилює внутрішній простір храму, відображаючись на мозаїках і різьбленому білокам'яному іконостасі, спонукаючи вірян по-новому відчувати сучасне церковне мистецтво України.

Для новітнього українського церковного мистецтва характерне наповнення інтер'єру світлом та кольором. Так, наприклад, колір домінує в інтер'єрі церкви Покрови Пресвятої Богородиці в с. Липівка Макарівського району Київської області, оздоблення та проєкт якого виконали видатний український живописець А. Криволап та І. Ступаченко. А наявність мозаїки в інтер'єрі досліджуваного нами собору, зі слів замовника, зумовлене його бажанням на триваліший час зберегти колір, стан монументальних творів та манеру художника в автентичному вигляді.

Результати дослідження сприятимуть формуванню максимально повної інформації про особливості опорядження у ставропігійному соборі Преображення Господнього у Києві, що стане в пригоді сучасним українським художникам, надихатиме їх на нові цікаві вирішення у зведенні й опорядженні церковних споруд.

Уляна МЕЛЬНИКОВА

Ulyana Melnykova

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,

доцентка кафедри графіки

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ШРИФТОВА КОМПОЗИЦІЯ В ІНФОРМАЦІЙНІЙ ВІЙНІ

THE FONT COMPOSITION IN THE INFORMATION WAR

Шрифтова візуалізація на сьогодні існує як самодостатній елемент інтернетного інфопростору в контексті соціальної та політичної реклами. До окреслення характерних ознак сучасних шрифтів були обрані їхні нові розробки, а також типографічні твори українських митців, виконані під час повномасштабної війни росії проти України.

Шрифт є одним з інструментів передачі інформації, а отже, безпосередньо використовується в інформаційній війні. Офіційною подією в царині шрифтового мистецтва став редизайн ЗСУ, затверджений Головнокомандувачем В. Залужним у лютому 2023 року. Співавторами графічного дизайну стали солдат 103 ОБр ТрО Т. Іщик, шрифтовики Д. Растворцев, М. Можина та дизайнер О. Підлісецький. Дмитро Растворцев зокрема розробив гарнітуру UAF Sans для комунікаційних і рекламних потреб ЗСУ. Шрифт максимально лаконічний. Виразним акцентом у гарнітурі видаються рядкові літери «ш» і «щ», де видовжена середня частина нагадує силует тризуба. Заокруглений нижній виносний елемент рядкової літери «з» вказує на скорописну стилістику. Ошатна акцидентна гарнітура Volja Марчели Можиної створена на основі шрифту Ніла Хасевича. Загострені скошені зарубки додають шрифту виразності та динаміки. Біла лінія посередині

полегшує масивні плями гарнітури. Шрифт підкреслює історичну спадкоємність подій від часу УПА до сьогодення.

У розробленій Андрієм Шевченком гарнітурі Mavka Font лінія шрифту пластична, звужується до середини літер і розширюється, перетікаючи в карб. Її потрактовують як зразок української перехідної антикви. Інший шрифт автора ZionTrain Slab Pro декоративний, ламані форми карбів утворюють нерівну поверхню написаного слова. Шрифт був розроблений з урахуванням можливості застосування його в міському просторі Харкова. Зразок шрифту, закомпонований на тлі фотографії зруйнованого російськими ракетами житлово-комунального коледжу, суголосний загальній ритміці із зображенням. Кошти від проданих гарнітур автор перераховує на потреби медичного батальйону «Госпітальєри».

У рамках щорічного міжнародного марафону літер 36daysoftype в Instagram дизайнер Олексій Сальников ініціював флешмоб «Anti Z»: автор запропонував поширити свою ілюстрацію із зображенням перекресленої літери Z та з хештегом #russiaisterroriststate із супровідним текстом англійською про російське вторгнення в Україну. Учасники флешмобу розповсюджували або перекреслене зображення літери, або ж виставляли власні авторські розробки літери на тему війни. Зокрема силует літери Z став тлом для зображення палаючого зруйнованого будинку в роботі автора під ніком pera linchuk.

Зміст шрифтових плакатів Нікити Тітова періоду 2022-2023 рр. – о героїчний спротив українців та перебіг війни. Автор підходить до робіт концептуально: щодня створюється хоча б одна шрифтова ідея, плакат. Кожен день дає нову тему. Образи з'являються імпульсивно, як миттєва реакція на подію. В низці робіт автор використовує акцидентні гарнітури, відповідно до контексту. Зокрема в плакаті Тітова «МИ» жовті і блакитні лінії шрифту переплітаються та мають вигляд міцно з'єднаних між собою рук. В іншій композиції ламані площини літер перетворюють напис «ВДОМА» на силует прапора: плакат створено на честь повернення українських полонених. Рукописний лінійний шрифт використано в плакаті «Волонтери», де початкова літера «В» утворена з силуету серця. Червоні масивні літери з рваними отворами та зубчастим краєм в плакаті «ПОМСТА» вимальовують силует кремлівської стіни.

Миттєва реакція на події та новини – це риса сучасних графіків. Тому й шрифт виходить спонтанним, емоційним. Шрифтова форма в одній із робіт Максима Мошковського формується безпосередньо в процесі написання тексту, гасла. Зміст складається у форму, як, наприклад, у плакаті «Я ніколи не пробачу розіян».

У творах художників, які працюють в галузі станкового мистецтва, книжкової ілюстрації, шрифт є супровідним, додатковим елементом композиції. Графічні аркуші Олексія Борисова, створені у воєнний період, максимально абстрактні та навантажені шрифтами, написами. Уривки слів і фраз мають такий самий абстрактний вигляд, але при тому несуть важливе семантичне навантаження: «Залізна воля», «Українська мова є цікава, співуча,

насичена...», «Ukraine&America together», «Христос воскрес – воскресне Україна». Отже, митець прагне, щоб глядач буквально прочитав посил зображеного. Автор ніби поспіхом пише шрифт олівцем, фломастером, що передає пришвидшений темп подій, емоцій, які він прагне занотувати.

Доволі цікавим є звернення до рукописного шрифту в роботі Владислава Єрка «Комбінат», де в цифрах ЄДРПОУ криється назва металургійного комбінату «Азовсталь», а відтак рецепція графічного зображення скеровується в певному руслі асоціацій.

Розглянуті авторські розробки гарнітур, шрифтових плакатів показують, що шрифтова композиція постає яскравою та мобільною формою національної художньої мови в лаконічному шрифтовому і типографічному зображенні, постаючи дієвим чинником в інформаційній війні.

Людмила МЕЛЬНИЧУК

Lyudmila Melnychuk

кандидатка мистецтвознавства,

доцентка кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ У КОЛЕКЦІОНЕРСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

THE GENDER ASPECT IN COLLECTING ACTIVITIES

Дослідження приватних колекцій передбачає аналіз їхнього кількісного та якісного складу, мети й обставин створення, побутування й значення в художньому житті. Важливим є й вивчення особистості колекціонера, оскільки колекція відображає його характер, стиль життя, погляди, цінності, вподобання й звичаї; є витвором і своєрідним портретом її автора, пов'язаним зокрема й з гендерною ідентичністю.

У монографії польської дослідниці Ренати Таньчук (*Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywnosci kulturalnej*), висловлена думка, що в історії колекціонування головними героями були саме чоловіки, і колекціонування продовжують вважати скоріше чоловічою діяльністю, попри всесвітньовідомі імена жінок-колекціонерок. Р. Таньчук звертає увагу на пропозицію англійської колеги з досліджень історії і практики колекціонування Сьюзан Пірс (*On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*) дослідити й виокремити чоловічий і жіночий стилі колекціонерської діяльності.

Чим можуть бути зумовлені відмінності у практиці колекціонування? У попередні часи різницею у фінансовому становищі, способі життя, освіті, соціальній ролі жінок відповідно європейської традиції. Також визнано, що колекціонерська діяльність передбачає ризик, азарт, змагальність, конкурентність – риси, що ототожнюються з чоловічим характером. За

жінками, як пишуть авторки, закріпилось бачення колекціонування як близького до жіночих інтересів чи навіть розваг; тематично це – колекції сумочок, ляльок, іграшок, прикрас, годинників, одягу, декоративно-побутових речей, менш значущі за колекції монет, медалей, фотографії чи зброї, зібрані чоловіками.

У такому ракурсі цікавим виявилось проаналізувати досліджувані нами приватні мистецькі колекції Слобожанщини щодо відмінностей в тематиці колекціонування, виборі певних видів мистецтва, мотивації, популяризації колекцій чи суспільній діяльності з ними пов'язаної.

Мистецькі колекції, започатковані жінками, відомі на Слобожанщині з ХІХ ст. Колекціонеркою була лебединська скульпторка й художниця Юлія Бразоль-Леонтєва. Її етнографічна колекція і 600 українських малюнків, зібрані протягом сімнадцяти років, зберігалися в маєтку Рябушки. Віра Анненкова колекціонувала живопис, графіку, порцеляну, що зберігалися в маєтку Боброве. У ХХ ст. відоме ім'я колекціонерки і лікарки за фахом Катерини Шпектор. Її першу колекцію порцеляни, що збиралася з середини 20-х рр. ХХ ст., було втрачено в роки Другої світової війни. У другій її колекції переважає порцелянова пластика малих форм 68 українських і зарубіжних виробництв. Метою колекціонерки було показати в ній різні етапи розвитку цього виду мистецтва. Понад 400 творів К. Шпектор подарувала Харківському художньому музею, ще понад 500 надійшли за заповітом у 1987 році.

Є на Слобожанщині мистецькі колекції, започатковані подружжями Варвари й Василя Капністів, Віри й Павла Харитоненків, Голди Крігер і Мойсея Фрадкіна, сучасних колекціонерів – Людмили й Леоніда Рубаненків, Тетяни й Бориса Гриньових. Аналіз таких зібрань показує, що колекціонерська діяльність доповнюється необхідними «чоловічими» (дух конкуренції, креативність) й «жіночими» (збереження, опіка) рисами, але розподіл за видами мистецтва все ж спостерігається. Виявилось, що жіночі частини зібрань пов'язані насамперед з творами декоративно-ужиткового мистецтва: порцеляна, вироби художніх промислів, народного мистецтва.

Яскравим прикладом є діяльність Варвари Капніст, яка колекціонувала кераміку, українські текстильні вироби – сукні, серветки, скатертини, рушники, прошви, зразки народної вишивки. Ця частина колекція разом з меблями, творами живопису й графіки зберігалася в маєтку Михайлівка. Колекціонування мотивувало В. Капніст до суспільної діяльності. У селі Межиріч вона заснувала майстерню керамічної скульптури, підтримувала народних майстринь, брала участь у Першій виставці української старовини в Лебедині, організованій Стефаном Таранушенком у 1918 році. З-поміж експонованого були портрети родини Полуботків, робота Т. Шевченка «Кобзар з поводирем», рушники, вишиванки, українські килими з колекції Капністів.

В. і П. Харитоненки мали велику колекцію живопису, іконопису, порцеляни, майоліки. Віру Харитоненко найбільше приваблювало колекціонування ікон. Придбання супроводжувалось консультаціями з фахівцями, ознайомленням з історією створення. Після спорудження церкви в

маєтку Наталіївка колекція іконопису XII – XVIII ст. була перевезена до неї, а храм став своєрідним древлєсховищем, перетвореним після націоналізації у музей давньоруського мистецтва.

Хоча в зібранні харківських графіків М. Фрадкіна й Г. Крігер багато творів живопису та графіки, Голда Крігер найбільше була захоплена колекціонуванням декоративно-прикладного мистецтва. Це українське гутне скло XVII – першої пол. XIX ст., порцеляна й фаянс, зокрема продукція Волокитинської порцелянової мануфактури, Києво-Межигірського заводу фаянсу.

Одним із нині найвідоміших українських зібрань є колекція Т. і Б. Гриньових, організаторів багатьох виставок в українських містах і за кордоном. Душею культурно-мистецького проекту «Шляхами Васильківського: погляд через століття» протягом десяти років була Тетяна Гриньова, яка вбачала власну місію не лише в колекціонуванні творів українського мистецтва, але й в об'єднанні мистців, музейників, галеристів, любителів мистецтва, краєзнавців навколо імені славетного пейзажиста Сергія Васильківського.

Підсумовуючи, зазначимо, що на сьогодні роль жінок-колекціонерок в культурі є недооціненою, не всі імена встановлені, а колекції досліджені. Нині, коли активно відбуваються процеси позбавлення гендерних стереотипів, має бути приділено увагу їхньому внеску в розвиток приватного колекціонування, музейної справи, збереження і популяризацію культурної спадщини, а їхні колекції гідно презентовані.

Фен МІНКАЙ

Feng Mingkai

здобувач ступеня доктора філософії

Харківської державної академії дизайну і мистецтв,

науковий керівник – Зоя Алфьорова, докторка

мистецтвознавства, професорка, зав. кафедри

методологій крос-культурних практик

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ЦИКЛ «ТИБЕТСЬКИХ КАРТИН» ЧЕНЬ ДАНЬЦІНА ЯК ПРИКЛАД ЖАНРОВОГО ЖИВОПИСУ КИТАЮ

**«TIBETAN PAINTINGS» CYCLE BY CHENG DANQING
AS AN EXAMPLE OF CHINESE GENRE PAINTING**

Жанровий живопис Китаю формувався багато століть і на сьогодні він доволі довгу історію. Сцени повсякденного життя завжди цікавили китайських художників. Так званий «побутовий жанр» є і зараз різновидом китайського живопису. І це не тільки «сіра буденність», яка довго панувала в народі, але

сценки, які містили певну драматургію, були цікавити з етнографічної точки зору. До останніх творів сучасного китайського жанрового живопису можна віднести картини Чень Даньціна, патріарха цього жанру в Китаї. Чень Даньцін – відомий китайський художник, народився 11 серпня 1953 року в повіті Шанхай, але його батьки були уродженцями пров. Тайшань, Гуандун. Чень Даньцін ріс на галасливих шанхайських вулицях, з раннього дитинства любив малювати. В епоху «культурної революції» Чень Даньцін почав разом зі шкільним учителем малювання всюди робити портрети голови Мао. У 1970 р. 16-річний Чень Даньцін став жертвою «культурної революції». У свої 16 років хлопець виявився далеко від близьких, працював в сільських бригадах в Південній Цзянсі, в Північній Цзянсу. У 1973 р. Чень Даньцін перевівся на роботу в сільську бригаду комуні Цзянпу шіцзяо на півночі провінції Цзянсу, самостійно навчався живопису, став досить відомим художником серед молоді. У 1976 р. Чень Даньцін створив велику картину олією «Лист голови Мао». З 1976 р. художник розпочинає цікавитись Тибетом. Ця цікавість виникла після першої поїздки до цього регіону. Тибет дуже вплинув на Чень Даньціна. У період «культурної революції» він знайшов особливу тему — тему етнічних меншин, яка заклала основу для подальшого в 1980 р. створення циклу «Тибетських картин». Тому перші видатні роботи олією «Багатий урожай в сльозах», «Тибетський похід», створені в 1977 р., потрапили на «Національну художню виставку» та на «Всеармійську художню виставку». У той час ці роботи мали великий вплив в країні. Чень Даньціна стали називати «художником освіченої молоді» та найвидатнішим з них. У 1978 р. Чень Даньцін був прийнятий до Центральної академії образотворчих мистецтв в аспірантуру живопису олією, що дозволило йому отримати диплом художника. У 1980 р. після закінчення навчання Чень Даньціна залишили викладати в майстерні академії. У 1980 р. для підготовки випускних робіт вдруге відправився в Тибет, створивши сім картин і безліч етюдів. Це картини: «Мати и дитя», «Пастухи», «Паломництво», «В місті 1», «В місті 2», «Миття голови», «Камба». В подальшому їх стали назвати циклом «Тибетські картини».

Засмагли обличчя моделей, які навіть не відчують себе такими, фіксація невимушеної поведінки (на вулиці, в оселі, за ранковим туалетом, під час важкої праці, тощо), багатофігурні композиції та окремі портрети тибетців, які не приховують перед художником складнощів свого життя – ці картини циклу досі викликають не тільки захват у глядача, але високо поцінуються професіоналами. В цьому циклі Чень Даньцін запозичив певні прийоми жанрового живопису французького реалізму XIX ст. Він певним чином наслідував Міллера, Рембрандта та інших європейських художників, якими захоплювався, але, не втрачаючи своєї особистої манери живописного письма. Тепла кольорова гама, якою відрізняється зазначений цикл, явні відсилки до творчого доробку французьких реалістів, доскональне знання натури, усі ці характеристики циклу свідчать про зрілість художника. Це кардинально відрізнялось від революційних картин попереднього періоду творчості Чень Даньціна.

В циклі яскраво виявлені особливості побуту тибетців, етнічні ознаки одягу, посуду, інших атрибутів повсякденного буття цього народу. Картини репрезентують побут різних вікових груп: літніх людей, молодих представників тибетського народу, дітей. Попри те, що сцени буття цього народу свідчать про суворі кліматичні та побутові умови, картини Чень Даньціна просякнуті любов'ю та повагою до цих людей.

Картини Чень Даньціна про Тибет стали важливою мистецькою подією, як в країні, так і за кордоном. Зараз цей цикл вважається класикою сучасної реалістичного живопису, заснованої на європейських традиціях.

Отже, на сьогодні творчість Чень Даньціна вважається класикою жанрового живопису Китаю ХХ ст. Ці картини позбавлені ідеологічного забарвлення і, з певної точки зору, роботи Чень Даньціна мають відобразити «сутність, енергію та дух» суспільства, у якому він жив у той час. Цикл, позбавлений академічності, привертає увагу до простих людей, їх культури без будь-якої ідеалізації. Успіх циклу «Тибетських картин» полягає в тому, що всі картини виражають прості та природні людські звичаї, побут та поведінку в повсякденні.

Римма МІЩЕНКО

Rymma Mishchenko

здобувачка магістратури

*Дніпровського національного університету ім. Олесь Гончара,
науковий керівник – Оксана Мосендз, докторка філософії, доцентка
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну ДНУ ім. Олесь Гончара*

СУЧАСНИЙ СТАН КУЛЬТУРИ ВІНІЛУ В УКРАЇНІ

CURRENT STATE OF VINYL CULTURE IN UKRAINE

Перша платівка, на якій прозвучала українська мова, була записана у 1899 році. На початку ХХ століття в Україні вже існувала фірма грамзапису «Екстрафон», що виробляла платівки. Так з'явилися записи пісень «Ой, летіла горлиця», «Ой, ходила дівчина», «Закувала та сива зозуля» та інші народні співи. У 1914 році до ювілею Т.Г. Шевченка були записані «Реве та стогне Дніпр широкий».

З приходом радянської влади усі засоби для запису музики в Україні були знищені або вивезені до Москви, де використовувались для запису агітаційних промов. В той час почався радянський період українського вінілу, який супроводжувався сильною цензурою.

Українська музична культура, зокрема вінілова, формувалася здебільшого у 1960-х рр. В ці роки існувала певна цензура та монополія на видання та просування музики. Так, одна з платівок «Візерунки шляхів» починається з комуністичної пісні, на платівці «Чарівних гітар» назва гурту

прописувалась хоч і українською мовою, але російським транслітеруванням, записи Софії Ротару були двомовними з різних сторін платівки. Щодо процесу видання платівок, то він був доволі складним, бо на той момент в Союзі існувала єдина фірма «Мелодія». За час свого існування фірма випустили понад 500 платівок, лише 20 з яких містили український матеріал.

На наш погляд, значний вплив на формування української музики мала «музика на кістках». Поняття з'явилося у рок-н-рольні 1960-ті роки та було фактично одним із перших проявів музичного піратства. Збережені в радянських лікарнях архіви рентгенів стали найдоступнішим матеріалом для перезапису з оригіналів платівок. Разом із тим, завдяки цій «рентгенній музиці» українські музиканти того часу мали змогу слідувати світовим тенденціям.

Ще одним чинником, що змінив становище вінілу, стали технології цифрового звуку. Використання нових технологій спростило запис і прослуховування музики. Це дало певну зручність, але забрало якість музики.

Відмирання платівок було логічним у країнах, де прижилось піратство. Конкретно в Україні цей механізм був майже ідеально налагоджений через історичне минуле – відсутність вільного доступу до світової музики та фінансову недоступність. Культура використання платівок певним чином заперечує піратство, оскільки у всіх країнах та майже в усі часи музика коштувала грошей. Чим якісніший звук, тим вища ціна. Саме тому в регіонах, де піратство не було вкорінене, вініл не мав великої перерви у використанні.

На початку XXI століття індустрія вінілу отримала друге дихання. Значна частка української естради сьогодні випускається на вінілових платівках. Наприклад, такі виконавці як Ріанобой, «Бумбокс», Dakh Daughters, «Антитіла», Христина Соловій – усі є на вінілових носіях. А окремі платівки «Океану Ельзи», «ДахиБрахи», ОНУКА вважаються дуже рідкісним.

З початком війни попит на вінілові платівки стрімко зріс, бо дає можливість поєднання культурного відпочинку і невимушеного спілкування, що особливо важливо під час емоційно важкого періоду, як зараз. Наприклад, власник магазину Vinyl Club у Львові відзначає, що у січні-лютому 2023 року розкупили всі наявні колекції «Скрябіна» та величезну партію альбому гурту KALUSH і що зараз зріс попит як на платівки, так і на програвачі.

Наразі молодь вабить поєднувати ретро елементи з новітніми напрямками, цим пояснюється мода на платівки, плівкові фотоапарати, на ретро моду в одязі тощо. Варто зазначити, що багато українських сучасних діджеїв міксують використання платівок 1960–1970-х років з сучасним музичним супроводом на вечірках. Ця тенденція – повернення до свого минулого, його нове відкриття, дуже позитивна, особливо в наш час.

На основі проведеного аналізу ми можемо зробити висновки, що для вінілової культури сьогодення, що є частиною українською музичної культури, характерно повернення до своєї спадщини, гармонійне поєднання старого та нового.

Оксана МОСЕНДЗ

Oksana Mosendz

*докторка філософії, доцентка кафедри образотворчого
мистецтва та дизайну Дніпровського
національного університету ім. Олеся Гончара*

**СВІТЛО ЯК ВИРАЖЛЬНИЙ ЗАСІБ В ЖИВОПИСІ
УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

**LIGHT AS AN EXPRESSIVE MEANS IN UKRAINIAN ART NOUVEAU
PAINTING AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY**

Світло як один з основних виражальних засобів в живописі, вирішує велику кількість проблем, що стоять перед мистцем. Питання, які розв'язує освітлення, стосуються не тільки композиційної побудови. Набагато складніше розв'язання питання емоційної, філософської, психологічної складової твору мистецтва. І саме освітлення наповнює картину піднесеним або пригніченим станом та допомагає художнику донести свої задуми, відчуття, поєднатися з глядачем тонкою ниттю взаєморозуміння. Переваги глибоко осмисленого використання світлотних рішень ми можемо побачити в творчих досягненнях мистців українського модерну початку ХХ століття.

Одним з основних принципів українського живопису модерну була декоративність, умовність, і не тільки кольору, але і освітлення. Середнє положення модерну між реальністю та уявою є одною з характерних рис цього напрямку живопису. Поєднуючи реальне з вигаданим, намагаючись розкрити своє внутрішнє сприйняття світу, митці вміло використовували декоративні прийоми передачі світла.

Характерною рисою живопису найвидатнішого мистця модерну Михайла Жука є декоративність. Особливо виразно вирішені монохромні та силуетні портрети. Використовуючи тільки білий колір та відтінки чорного, Жук створив образи, що пронизані світлом. Найбільшої декоративності в освітленні Жук домогся в жанрі силуетних портретів, наприклад, «Силуетний портрет Наталії Ужвій» (1926). В цих роботах немає спрямованого джерела освітлення, півтіней, все гранично чітко розділено на світло і тінь. І в цьому є особлива складність – лаконічними живописними засобами передати емоції, духовність, багатогранність портретованого. Про те, що при мінімумі засобів силуетні портрети Жука сприймаються живописно, писав ще Юхим Михайлов: «Чуття колориту не покидає його і в однотонних роботах».

По особливому використовує світло Олекса Новаківській. Його модерново-символічний живопис створює враження мерехтіння, вібрації, руху в тому числі завдяки світлу. Прикладом може бути картина «Мойсей» (портрет Митрополита Андрія Шептицького, 1915-1919). Митрополит зображений на тлі бурхливого потоку, що пульсує, сяючи бризками. Енергія потоку наповнює картину, перетікає в образ енергійного, цілеспрямованого, діяльного митрополита Андрія. Передати це враження митцю вдалося завдяки

підкресленню форми бороди митрополита декоративною світлою звивистою лінією, що продовжує рух і напрямок потоку води. В одязі священика митець так само використовує цю світлу лінію, яка нагадує традиційні для релігійного живопису «пробіли». Цей тонкий натяк на сакральне мистецтво ще більше підносить образ і допомагає мистцю створити портрет великого сучасника.

Подібну вібруючу декоративну світлу лінію використовував художник Михайло Сапожніков. В його картині «Тривога», (серія 1917-1924 рр.), завдяки цієї лінії створюється враження руху хвиль, що набігають на берег. Крім передачі енергії ця рухлива лінія створює декоративний модерновий малюнок, що нагадує різнокольорову мозаїку або вітраж.

Вітраж як вид живопису був характерним для модерну. В українському релігійному модерному монументальному живописі прикладом можуть бути роботи Юліана Буцманюка та Петра Холодного-старшого. Архангел Гавриїл на вітражі Василянської церкви Пресвятого Серця Христового у Жовкві (1910-1914), авторства Юліана Буцманюка, немов сяє, а підсвічені крила грають улюбленими модерновими кольорами-бузковим, бірюзовим, ліловим. Вміле використання світла в храмі допомагає створити піднесений настрій, відчуття духовної радості, близькості до божественного.

Важливою рисою українського модерну є використання символіки світла. Багато прикладів цього ми бачимо в творчості Михайло Жука. Символічність світла присутня в одному з його з улюблених модернових жанрів – панно з квітами. Тонким натяком на тлінність буття є панно «Хризантеми» (1919), в якому від двох квіток падає три тіні. Від загиблої квітки нічого не залишилося крім тіні, що нагадує про минуле, яке не можна повернути. Символічним звучанням набуває контраст світла і тіні в портреті поета, автора збірки віршів «Світлотінь» (1919) Володимира Ярошенка.

Мистецтво фантастичного мистця Костянтина Піскорського різко відрізнялося від творчості інших мистців. Але він також застосовував всі особливості і переваги використання властивостей світла в модерні – відсутність джерела освітлення, декоративність, символізм. В роботі «Богоматір над світом» (1917) все зображене пронизано світлом, напівпрозорі фігури богоматері з дітьми немов летять у повітрі. Світло зірки в роботі «Зірка опівнічна» (1920) начебто пронизує, затуляючи кудись у безмежність. Використовуючи декоративні прийоми формоутворення і умовність світла, в акварелі «Небо» (1919) Піскорський, створює враження глибокого, нескінченного, сяючого простору.

Отже, на прикладах творчості українських мистців початку ХХ століття, ми виділили особливі риси світла як виражального засобу у живописі: декоративність, умовність, символічність, відсутність конкретного джерела освітлення. Вміле використання світлотних рішень допомагало українським мистцям модерну створювати роботи, наповнені емоціями, глибоким символічним, психологічним, філософським змістом.

Роман МОСКВІТІН
Roman Moskvitin
*здобувач ступеня доктор філософії кафедри
теорії і історії мистецтв Національної академії образотворчого
мистецтва та архітектури,
науковий керівник – Вікторія Мазур,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка НАОМА*

СЕДНІВСЬКІ ПЕЙЗАЖНІ СЕРІЇ В ЖИВОПИСІ
Т. Н. ЯБЛОНСЬКОЇ 1990-х р.: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ

TETYANA YABLONSKA'S THE SEDNIV SERIES LANDSCAPE
PAINTINGS OF THE 1990S: FEATURES OF ARTISTIC LANGUAGE

Цінність та масштабність художньої спадщини Тетяни Яблонської обумовили значення її постаті в історії українського образотворчого мистецтва ХХ століття. Зі всієї вражаючої багатоманітності досягнень художниці одним з найбільш цікавих аспектів для наукового дослідження є динаміка трансформації образно-пластичної мови творчості. Для мистецького шляху Т. Яблонської характерне прагнення оновлення засобів художньої виразності. Результатом поєднання цієї якості з інтенсивністю творчого процесу стала унікальна лінія стилістичних змін. У свою чергу, мистецтвознавчий аналіз дає підстави говорити про неповторність індивідуальної художньої манери кожного десятиліття творчості.

Одним з проявів вищезазначеного є седнівські пейзажні серії Т. Яблонської 1990-х років. Варто охарактеризувати особливості самої локації. Невелике мальовниче містечко Седнів розкинулось на високому правому березі річки Снов, звідки відкриваються панорамні краєвиди на заливні луки лівого берега. В контексті національного образотворчого мистецтва, завдяки розташуванню Будинку творчості художників НСХУ, Седнів давно перетворився на «український Барбізон» або «український Аржантей», став осередком плерного живопису. Відповідно обставинам життя самої Т. Яблонської містечко можна визначити як «українське Живерні».

Одним з джерел натхнення для художниці Седнів став ще в 1970-х роках. Особливу роль у творчості мисткині він починає відігравати з 1980-х років – періоду концентрації художниці на плерному живописі. З початком 1990-х, внаслідок хвороби, обмежуються фізичні можливості для творчості, звужуючи простір плеру до території саду Будинку художників та парку садиби Лизогубів. Проте для Яблонської фізичні обмеження не здатні зменшити творчі прагнення. Таким чином виникає стилістично новий період творчості, новий етап трансформації образно-пластичної мови.

Мистецтвознавче дослідження пейзажів Яблонської седнівського циклу 1990-х років дозволяє не тільки виявити загальні стилістичні особливості, а й

систематизувати твори в окремі групи на основі сюжетно-композиційних рішень, технічних прийомів живопису, засобів художньої виразності. На основі результатів аналізу творів слід підкреслити наступні загальні особливості циклу. Переважаючою живописною формою стає картина-етюд. Художниця обмежується невеликими полотнами квадратного або близького до квадрата формату. На перший план виходять переосмислення джерел мотиву твору, процес розширення виразних можливостей кольору та живописного тону.

Творча увага Яблонської фокусується на удосконаленні художньо-виразного інструментарію живопису для відображення на полотні неповторності краси конкретної миттєвості. Тематично розширюється коло сюжетно-композиційних рішень, роль людини як невід'ємної частини пейзажу. Фігури влітаються художницею у єдину живописну тканину зображення, що образно-пластично втілює принцип гармонії між людиною та природою.

Використання художнього методу французьких художників-імпресіоністів на основі фундаментального опанування реалістичних традицій в рамках попередніх етапів творчості знайшло втілення в стилістичному оновленні індивідуальної манери художниці. Звернення Т. Яблонської до досвіду імпресіонізму полягає тільки в площині живописної техніки, а й у світоглядних засадах погляду художника на світ.

Стилістичні зміни та оновлення художньої манери, що визначені в результаті мистецтвознавчого аналізу седнівського пейзажного живопису Т. Яблонської 1990-х років, підкреслюють унікальність процесу трансформації пластично-образної мови в творчості художниці.

Вікторія НАЙДЕНКО

Viktoriia Naydenko

здобувачка ступеня доктора філософії кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв, науковий керівник – Людмила Соколюк, докторка мистецтвознавства, професорка, член.-кор. НАМУ, професорка кафедри теорії і історії мистецтва ХДАДМ

**«ЯБЛУКО В ЛИСТЯХ» ЯК ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНА
КОНЦЕПЦІЯ ВІТАЛІЯ ЛЕНЧИНА**

**«APPLE IN LEAVES» AS A CREATIVE AND PEDAGOGICAL
CONCEPT OF VITALIY LENCHYN**

Віталій Іванович Ленчин (1940-2016) – харківський художник монументального мистецтва, графік, член Національної спілки художників України (1970). Втім, в мистецькому колі його знають передусім як

талановитого педагога, який творчо підійшов до процесу викладання та виробив оригінальну методикау навчання образотворчості – «Яблуко у листях». У своїй практиці він розширив розуміння простору та форми, буквально опанував цей простір і навчився «ходити» в ньому. Все почалося з навчання в Харківському художньому училищі (нині Харківський фаховий вищий художній коледж) у Ю. М. Стаханова, а потім продовжилось в Худпромi (нині ХДАДМ) на графічному факультеті, де його творчим натхненником та провідником у світ «простору» був Г. Бондаренко, який задав вектор розуміння цього поняття, що найбільше захоплювала тодішнього Ленчина-студента. Крім того, вивчаючи історію мистецтв, молодий художник пройнявся ідеями постімпресіоніста Поля Сезанна і його «мисленням кубами», а також теоретичними принципами «аналітичного мистецтва» авангардиста Павла Філонова. Отримані знання майстер втілював спочатку в своїх студентських роботах, а потім у своїй серії «Автопортретів», які довго приховував від публіки. Лише у 2018 році, за два роки після його відходу у засвіти, дружина художника передала роботи в Харківський художній музей, де було вперше їх оприлюднено.

Варто зазначити, що митець не відзначався активною виставковою діяльністю, творив скоріше «для себе», ніж для широкого загалу, і більшість свого часу приділяв саме викладацькій діяльності, яку розпочав після закінчення Худпрому. Власні напрацювання та теорії щодо формотворення він прагнув донести своїм вихованцям, які вмiло втілювали думки свого вчителя у своїх роботах.

До навчального процесу В. Ленчин підходив дуже виважено, організовано. Все починалося з малого: спочатку він вчив правильно сидіти за мольбертом, відповідно тримати олівець чи пензлик, а вже потім переходив до все найскладніших вправ, спрямованих на те, щоб навчити точно намалювати еліпс, шар або куб для «входження» у простір аркушу. Передусім художник вчив своїх студентів думати, незалежно від того, якого віку вони були: чи то зовсім юні учні з Харківської художньої школи, яку йменують «Репінкою», де він працював багато років, чи то вже зрілі слухачі його лекцій, які він проводив у вільний від роботи час в студії.

Основою його творчо-педагогічної практики був процес мислення, оскільки він допомагає вийти за межі видимого та абстрагуватися задля вільного переміщення в обширі аркуша. Власне це і стало наріжним каменем його концепції, яка полягала в тому, що традиційно матеріальну поверхню для малювання в тривимірному просторі визнано вважати досить умовним елементом. Однак якщо розширити наше уявлення, то елементарна частинка крапка-куб не просто розміщується на поверхні аркуша, а немовби «живе» в самому аркуші і формує там різні абстрактні чи конкретні об'єкти. Глядач вже не відсторонений від такого зображення, а знаходиться в ньому і є однією з його компонентів.

Художник працює з кожним елементом пластичної мови в пластичному просторі. Він імпровізує та грає з ними. Пляма, крапка, лінія не мають конкретної прив'язки в реальності, оскільки це абстрактні компоненти, з яких

складається сам живопис, в якому розчиняється глядач, стаючи співучасником творчого процесу.

Подальшого дослідження потребує серія «Автопортретів» В. Ленчина, в яких втілена авторська концепція «Яблуко в листях», а також аналіз робіт його учнів, чий експеримент в пластичній мові живопису та в графіці унаочнюють ідеї Майстра.

Андрій НЕСТЕРЕНКО

Andrii Nesterenko

здобувач ступеня доктора філософії кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

науковий керівник – Людмила Соколюк,

докторка мистецтвознавства, професорка, член.-кор. НАМУ, професорка

кафедри теорії і історії мистецтва ХДАДМ

РОЛЬ АРХЕОЛОГІЧНИХ З'ЇЗДІВ У ДОСЛІДЖЕННІ ХРАМОВОГО СТІНОПИСУ В УКРАЇНІ

THE ROLE OF ARCHAEOLOGICAL CONGRESSES IN THE STUDY OF TEMPLE MURAL PAINTING IN UKRAINE

З кінця XVIII століття в Україні починаються жваві процеси наукового дослідження української історії. «серед освічених представників українського громадянства, як антитеза до занепаду старого життя, зароджувався новий духовий процес; пробудження інтересу до свого власного минулого, змагання зберегти національно-історичну традицію, вкупі з впливом нових ідей, що приходили до нас із Заходу, ідей народності й демократизму». Такі тенденції відіграли надзвичайно позитивну роль для розвитку мистецтвознавчої науки в Україні та збереженні національних пам'яток.

Важливий внесок у процеси національного відродження внесли археологічні з'їзди в Україні, на яких проходила систематизація зібраного матеріалу з історії мистецтва в різних регіонах на основі археологічних досліджень: в Києві – в 1874 і 1899 рр., в Одесі – в 1884 р., у Харкові – в 1902 р., в Катеринославі – в 1905 р., у Чернігові – в 1908 р. На з'їздах оголошувалися доповіді науковців на різні теми: окреслювалися завдання археології як науки, проводився аналіз археологічних знахідок під час розкопок, значна увага приділялася пам'ятникам старовини та мистецьким творам, розглядалися та аналізувалися храмові стінописи в стародавньому Києві. Водночас з теоретичною частиною відбувалися виставки експонатів, які наочно знайомили учасників з результатами розвідок.

З матеріалами археологічних з'їздів («Труди») є можливість ознайомитися у наш час. В них відображені результати теоретичних та практичних розвідок науковців. В Україні активну участь у проведенні

Археологічних з'їздів брали українські вчені: В. Антонович, П. Лебединцев, М. Біляшівський, М. Петров, В. Іконников, О. Лазаревський та ін. Великий внесок був зроблений ними для збереження та охорони національних пам'яток мистецтва і церковного малярства.

На III Археологічному з'їзді в Києві П. Г. Лебединцев доповідав про дослідження Софійського собору: надав чимало відомостей про створення храму, визначив його історичне значення для міста, приділив увагу особливостям його побудови, стану збереження, дав перелік давніх церков, а також встановив дату написання фресок та причини їх забілення. Дослідник вказав на велику роль у відновленні церковного малярства, яке зазнало пошкоджень, Митрополита Петра Могили, який цінував живопис та намагався зберегти його. На монументальний стінопис звернув свою увагу П. О. Лашкар'єв. Науковець проаналізував стан збереженості давніх церков, констатує, що їхньою окрасою були мозаїка та фресковий живопис. Фрески покривали стіни Софійського собору, давні стіни Кирилівської церкви та ін. Автор зазначає, що слідів давніх іконостасів в старих київських церквах не було виявлено. Дослідник П. Павлов зробив аналіз фресок, виконаних на стіні, що примикала до сходів, які вели на хори Київського собору. Автор вказував на дату створення фресок – XI ст. Він стверджував, що фресковий стінопис виконаний одночасно зі зведенням церковної споруди, а зображене там сімейство Святослава Ярославовича Чернігівського порівнює з його зображенням в «Ізборнику».

На XI Археологічному з'їзді в Києві в 1899 році був проведений детальний аналіз розкопок, які проводилися на території України. Цікавими є плани городищ, що свідчили, наскільки важливою для суспільства була церква. Вона зазначена практично у кожному поселенні. Ці документи розкривали картину стану сакральної архітектури у місцях, де проводилися розкопки в Україні за цей період.

Таким чином, наукове дослідження монументального живопису в Україні започатковане в кінці XVIII ст. Важливим кроком у цьому стали археологічні з'їзди, на яких підводився підсумок зібраного науковцями теоретичного та практичного матеріалу. Розпочате тоді дослідження монументального живопису на прикладі фресок Софії Київської та інших церков Києва сприяв притягненню уваги до церковного малярства по всій країні.

Тетяна ПАВЛОВА

Tetiana Pavlova

*докторка мистецтвознавства, зав. кафедри візуальних практик
Харківської державної академії дизайну та мистецтв*

УКРАЇНСЬКА ФОТОГРАФІЯ НА ВИСТАВЦІ В БЕРЛІНІ «ТОЧКИ ОПОРУ»

UKRAINIAN PHOTOGRAPHY AT THE EXHIBITION IN BERLIN «POINTS OF RESISTANCE»

Протягом грудня 2022 – січня 2023 рр. в берлінській Сіонській ринці в рамках довготривалого Міжнародного проєкту «Points of Resistance» (куратори Констанце Кляйнер, Рахель Ріц-Воллох, Стефан фон Візе, галерея Momentum) відбулася виставка української фотографії «You Know That You Are Human» (платформа культурних ініціатив Ізоляція, за підтримки Українського інституту, Goethe-Institut, Goethe-Institut в екзилі). Кураторка виставки Катерина Філюк взяла за назву рядки з вірша Василя Симоненка «Ти знаєш, що ти – людина».

Чи можна в наш час говорити про гуманізм, апелюючи до ідей свободи, рівності, братерства? Диктаторські режими, які узурпували ці універсалії, зробили їх частиною машини придушення найменших проявів людяності, що каралися як інакомислення. Так було в Україні, яка й далі залишалась у колоніальному статусі «російської Італії» й за часів Радянської імперії.

Український фотографічний андеграунд не випадково виник у Харкові, одній зі столиць світового авангарду 1920-х років, чия зірка потьмяніла в репресіях сталінського терору. І лише 1971 р. тут з'явилась альтернативна група фотографів (Б. Михайлов, О. Мальований, О. Супрун, Ю. Рупін, Є. Павлов та ін.), які об'єдналися у групу «Время» («Час»), маніфестувавши «теорію удару». Для сигніфікації своїх робіт вони використовували печатку зі знаком сови як геліоборський, антиімперський символ. Образ людини постав у фокусі їхньої ненормованої уваги. Борис Михайлов ввів в образну низку незліченних персонажів, що несуть прояви своєї індивідуальності.

У 1972-му році з'явилася перформативна серія Є. Павлова «Скрипка», де дев'ять молодих людей вийшли на колгоспне поле, разом з одягом відкидаючи атрибутику ідеологічного суспільства. Так, начебто «радянська людина», яка скуштувала плід із дерева пізнання, усвідомила свою наготу. Це покоління, що самозвільнилося, погано закінчило. Коротка ера хіпі та її ривок до свободи захлинулися в погромах епохи В. Щербицького, який саме прийшов до влади. Наївні шукачі *liberté, d'égalité, fraternité* опинилися у психлікарнях, таборах або просто на узбіччі життя. Покоління справедливо заслужило свій реквієм у шокуючій серії Бориса Михайлова «Case History» (1997–1999).

Фотографічні серії кінця 1980-х років Р. Пятковки сповнені негативістською енергетикою вже нового молодіжного руху. Хтивість і

деструктивність є ключем до розуміння його образів як вияву духу анархічної свободи. Драматична сторона не могла зупинити процесів відцентровості, деколонізації, дерадянізації. У великій енциклопедії повсякденності імперського задзеркалля з'явилися персональні сторінки інших авторів, зі своїм обличчям. Фотограф-залізничник із Харкова В. Кочетов. Або санітар, який працював у «швидкій допомозі» в Луганську, О. Чекменьов. Тема найуразливіших представників суспільства привела його в соціальну службу допомоги, де він зробив тисячу знімків пенсіонерів, які не мали коштів заплатити за фото на паспорт.

Водночас у Києві інноваційні практики photo based art у середовищі нон-конформістської групи «Паркомуна» інспірували власний експеримент у фотографії М. Троха, де постають герої легендарного сквоту.

У знакові для змін 1980-ті роки табуїрована радянською імперією правда проростала не тільки в андеграунді великих міст, а й у маленьких фотоательє України. Світ гуцульського ательє постає в архіві П. Плитки-Горицвіт, яка відсиділа в таборах 10 років «за націоналізм», в 1945 році відправлена до Сибіру разом з українською молоддю, одягнутою в закривавлені шинелі розстріляних.

Офіційний світ радянської фотографії взагалі визначався «обраним» колом добре перевірених КДБ людей, що робило талановитих фотографів Києва заручниками ідеологічної системи. У рамках прийнятої іконографії, у жанрі т.зв. «постановочного (тобто зрежисованого) репортажу» працювали Б. Градов та І. Пап, розхитуючи його мертвотність теплотою і людяністю. Згодом київську фотографію збагатив величезним фотоархівом В. Марущенко зі знаковою серією «Донбас». З 1987-го року новий, значно жорсткіший стиль у київську фотодокументалістику принесла група «Погляд». «Революція на граніті» (1990), Майдани 2004 і 2014 рр., війна 2022-го – документуючи ці події в Україні, В. Милосердов, О. Гляделов та О. Чекменьов створили фотопроєкти історичної ваги.

Політичні зміни, пов'язані зі здобуттям Україною суверенітету, зняли багато табу і принесли всі рівні свободи в українську фотографію. У 2005–2010 рр. з'явилися групи «СОСка» й «Шило», які заявляють свої позиції в перформативній фотографії, як у провокативному проєкті Б. Михайлова й М. Рідного «Ігри Патріотів» (2007). Уже в наші дні з'явилася резонансна група молодих авторів на півдні, у Миколаєві, – фотошкола «Міф». Її очолив С. Мельниченко, що продовжує дослідження теми тілесності, характерне для андеграундної доби у проєкті «Шварценеггер – мій кумир».

Образ нової генерації, яка виросла в незалежній Україні, репрезентований у фотографічних серіях О. Курмаза, М. Фролової, Н. Шульте, В. Темної, тандему Synchronodogs (Р. Новен і Т. Щеглова). Він також покроково складається з фрагментарної низки інсталяцій В. Бо. На плечі цього покоління лягло кілька революцій і нав'язана війна з Росією, з її агресією поглинання і знищення покоління свободи. Це топос проєктів О. Гром, чий дім у Донецьку був розбитий і спустошений. Вихоплюючи образи малюків, які виросли в бомбосховищі, які не знали світу без війни, вона озвучує регресивну

тему нових дітей підземелля. Ці проекти говорять про силу імперії зла, яка знову робить свій фатальний вибір геноциду, поневолення та депортацій.

Однак нова українська фотографія й далі вражає ресурсом сили і свободи виживання в просторі катастрофи, замінюючи образи воєнної реальності візіями колосальної, майже шокової естетичної сили. Повномасштабна війна знову закликає фотографію України йти шляхом стратегії шоку – ідейного, смислового, естетичного, представленого на виставці сильними постатями українського фотоопору, що окреслює тяглий в часі процес.

Таміла ПЕДАН

Tamila Pedan

*здобувакачка ступеня доктора філософії
кафедри теорії та історії мистецтв Національної
академії образотворчого мистецтва і архітектури
науковий керівник – Ольга Денисюк, кандидатка мистецтвознавства,
доцентка, доцентка кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА*

ДО ПИТАННЯ СИМВОЛІКИ СЛОБОЖАНСЬКИХ СОРОЧОК КІНЦЯ ХІХ- ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

ON THE QUESTION OF THE SYMBOLISM OF SLOBOZHAN SHIRTS OF THE LATE XIX-EARLY XX CENTURIES

З давніх часів українська вишивка відзначалася майстерністю виконання роботи та безмежною фантазією візерунків. Відповідно до етнографічних районів відрізнялися візерунки, які мали чимало регіональних відмінностей і водночас мали спільну для всіх регіонів форму оздоблення вишивкою – вишивався комір, рукава та передня частина сорочки. Етнографічний регіон Слобожанщини у складі України, який охоплює територію, що містить в собі сучасну Харківську область, східну частину Сумської області (до річки Сейм), північну частину Донецької області (до річки Бахмутки) та всю Луганську область теж мав свої основні символи вишивки, які були поширені на сорочках Слобожанщини в кінці ХІХ – початку ХХ ст. В традиції оздоблення сорочок Слобожанщини простежується особлива специфіка декорування рослинним й геометризованим орнаментами, які нагадують традиційні узори з Полтавщини – зірки, ружі, виноград чи «Дерево життя». Дуже поширений в українському народному мистецтві символ триєдності світу є одним із найбільш вживаних мотивів вишивки на Харківщині. Цей символ втілюється в «Дереві життя» – символі родючості, архетип якого був єднальним ланцюгом між трьома світами – минулим, сучасним та майбутнім. Традиційно дерево зображували такми, що проростає з вази або чаші, наче з лона Всесвіту, яке власне і символізувала чаша. Символом родючості є і виноградний орнамент, гроно

якого нагадує родовідне дерево з численними членами роду. Цей орнамент символізує створення сім'ї, її щасливу долю та красу. Інший візерунок – лілії – носили дівчата, які готувалися до шлюбу. Він складався з квітки, бутона, листка, які символізували народження, розвиток та нескінченність людського життя, а також магічного хреста, який благословляв дівчину та її майбутнього чоловіка на створення сім'ї. Після заміжжя жінка мала подарувати сорочку з ліліями своїй незаміжній сестрі чи подрузі. Серед рослинних орнаментів слобожани полюбляли вишиту ружу або троянду, яку вважали квіткою Сонця, а її червоний колір нагадував кров та символізував життя. Орнаменти, які включали квіти та листя троянди, являли собою замкнуту смугу у вигляді вінка і означали нескінченність життя з постійним відродженням. Вінок з троянд могли зображувати символічно у вигляді геометризованого візерунка, де традиційні ружі зображували у вигляді зірок, зібраних в нескінченному небесному просторі.

Отже, підсумовуючи характеристику візерунків, можна зауважити, що символіка більшості візерунків вишитих сорочок, які використовувались на Слобожанщині були спрямовані на побажання їх власникам продовження роду, створення міцної родини та побажання їй щасливої долі та здоров'я. Ця традиція продовжує думку про те, що в давнину вишитому виробу надавали певних магічних та обрядових дій, проте з часом вишивка набула суто декоративних характеристик, залишивши від попередніх поколінь лише форму означених символів.

Валерія ПІТЕНІНА

Valeriia Pitenina

*докторка філософії, старша викладачка кафедри теорії і історії мистецтв
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*

**ГРАФІКА О. СУДОМОРИ, Г. НАРБУТА,
О. КУЛЬЧИЦЬКОЇ, С. ГОРДИНСЬКОГО, М. ЛЕВИЦЬКОГО
В ОБКЛАДИНКАХ «УКРАЇНСЬКОГО ВИДАВНИЦТВА
У КРАКОВІ-ЛЬВОВІ» (1939-1944 РР)**

**GRAPHICS BY O. SUDOMORA, H. NARBUT, O. KULCHYTSKA,
S. HORDYNSKYI, M. LEVITSKYI ON THE COVERS OF THE UKRAINIAN
PUBLISHING HOUSE IN KRAKIV-LVIV (1939-1944)**

«Українське видавництво у Кракові-Львові», відоме під аббревіатурою «УВ», було засноване 27 грудня 1939 року у Кракові, проіснувало до 1944 року. За словами Л. Головатої, яка є автором бібліографічного опису книг «Українського видавництва», в той момент Краків перетворився на головний осередок української еміграції, притягнувши до себе літературні персоналії, які пов'язували діяльність видавництва з ідеєю повернення української

державності. Очілниками «УВ» стали літературознавці Є. Пеленський та І. Зілінський. Вони формували редакційну політику, залучали авторів та ілюстраторів. За короткий час «УВ» видало близько 500 книг, більшість яких зберігаються у Варшавській Національній бібліотеці, Ягеллонській бібліотеці в Кракові, Львівській національній науковій бібліотеці України. Видавництво намагалося охопити всі верстви читачів, але особливо – дітей і молодь. Тематично орієнтувалося на історичну літературу, дитячу, твори «класиків» і заборонені в СРСР твори І.Багряного, Т.Осьмачки, М.Зерова. «УВ» віддавало перевагу книжковим серіям. Найвідоміші «Бібліотека для дитвори «Моя книжечка», «Бібліотека «Дорога», «Народня бібліотека», «Бібліотека історичних повістей», «Літературна бібліотека», «Літературна бібліотечка», серія «Минуле і сучасне» тощо.

Книги «УВ» здебільшого оформлені досить стримано, але з видавництвом в цей період співпрацювали знані художники: Микола Бутович, Едвард Козак, Олена Кульчицька, Охрім Судомора, Святослав Гординський, Мирон Левицький, Роберт Лісовський.

Співпраця видавництва з художниками-авторами мала певні специфічні риси. Оскільки концепція соцреалізму не була придатною для «Українського видавництва», яке захищало ідею повернення української державності, то й оформлення книг було постійним пошуком нових рішень. Це спровокувало певну мішанину стилів та «збірні» видання, оформлені декількома художниками одразу. Розповсюджений варіант співпраці двох художників, дуети Кульчицька – Козак, Гординський – Крюков і багато інших. А іноді, як і в період 1917-1919 років, коли українська видавнича справа переживала бурхливий, але дещо хаотичний підйом, видавці поєднують під однією обкладинкою декілька авторів, навіть без згадки про них у реквізитах книги. Так, в «Історії України» з серії «Книжка для всіх» (1944) поєднані обкладинка Б. Крюкова, заставка П. Ковжуна та ілюстрації П. Андрусіва.

Характерним було оформлення так званих «паспортів» серій, які склалися з типової обкладинки і титула. Для серійного оформлення долучалися майстри-графіки або, наприклад, використовувалися елементи графіки, зроблені набагато раніше.

Так, в оформленні мініатюрної за форматом серії Літературна бібліотечка, використано меандрову рамочку та античну він'ету авторства Г. Нарбута, який помер майже за 20 років до заснування видавництва. А «паспорт» серії «Книжка для всіх» був зроблений Б. Крюковим, який на початку війни знаходився у Львові, потім в Кракові. В оформленні Охріма Судомори (1889-1968) вийшло три книжки «УВ»: ювілейне видання Л. Глібова «Байки», «Шахтарята» Г. Стеценка і маленька «Весела праця». В цей час О. Судомора мало працює, і співпраця з «УВ» надала йому нові можливості. З ілюстрованих особливої уваги варті «Байки», в яких О. Судомора зібрав багато власних напрацювань. Декоративні елементи книги масивні й нагадують стилізовані лінорити. Водночас в книзі домінує характерна для художника декоративність.

Святослав Гординський (1906-1993) для «УВ» фігура ключова, він поєднує в собі функції автора, редактора і художника одночасно. Так він оформлює поезії Б.-І. Антонича (1940), творів В. Богацького з серії «Народна бібліотека», М. Вороного та І. Керницького з серії «Театральна бібліотека», Я. Гальчевського-Гайворонського з серії «Минуле і сучасне», редагує збірки О. Влизька (1942) та О. Гай-Головка (1942), видає свої власні «Вибрані поезії» (1944) та «Буревій» (1941). Серед великої кількості його робіт для «УВ» виділяється витончено естетична ілюстрація на обкладинці «Іфігенії в Тавриді» В. Гете та класицистичні, прикрашені силуетними профілями обкладинки до збірок Є. Пеленського «Овідій в українській літературі» та «Шевченко-клясик».

Серед обкладинок і ілюстрацій цього періоду роботи Мирона Левицького (1913-1993) переважають шрифтові композиції від декоративних «До джерел» М. Зерова та «Рейнеке-лис» Й. Гете (всередині ілюстрований В. фон Кавльбахом), до радикального, з відгуками авангарду, «Вертепа» А. Любченко.

Ілюстрації Олени Кульчицької (1877-1967) знаходимо переважно в дитячих виданнях («Моя книжечка» «Коза-дереза», «Два вертепи», «Козел і баран»), де художниця обмежується 1-3 лінійними ілюстраціями, а також оформлює підручник «Українська читанка для 2 класу народних шкіл» у співпраці з Е. Козаком.

Співпраця «УВ» з художниками різних напрямків дозволила видавництву сформувати специфічний, різностильовий і різноякісний образ української книги в той складний період. Діяльність «Українського видавництва у Кракові-Львові» залишається однією зі складних і неоднозначних сторінок історії українського книговидавництва і відповідно книжкової графіки.

Ганна РЕШЕТНЬОВА

Hanna Reshetnova

*кандидатка мистецтвознавства, співробітниця
Музею палацу Короля Яна III в Варшаві (Польща)*

ІНТЕГРАЦІЯ МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

INTEGRATION OF UKRAINIAN ART INTO THE EUROPEAN CULTURAL CONTEXT

Воєнні дії на території України призвели до масового виїзду населення на більш безпечні території Західної Європи. Перед українцями почали відкриватися двері не тільки домівок громадян, які здатні їх прихистити, а й інституцій, які готові надати свою технічну базу та потенціал для продовження роботи та творчості українських громадян.

Щодо українських митців, то бачимо зростання кількості грантових програм; музеї та галереї пропонують свої площі під експозиційну діяльність й готові висвітлювати ці події серед місцевого ком'юніті; мистецькі інституції долучають українську культурну спільноту до співпраці та взаємодії. Запрошення надходять з Великобританії, Іспанії, Німеччини, Франції та ін.

З країн близького зарубіжжя варто виділити Польщу, яка не тільки прийняла найбільшу кількість українців, а й робить все можливе задля допомоги в інтеграції українського населення в місцеве середовище. Одним з прикладів є діяльність польського Національного інституту музейництва та охорони колекцій (Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, NIMOZ), який залучає українців не тільки до загальних обговорень, а й пропонує безкоштовне навчання в рамках своїх щорічних занять, задля збереження культурної спадщини. Крім ознайомлення з науковою роботою польських музеїв, проводяться заняття скеровані на роботу з людьми з обмеженими можливостями, що для нашої країни найближчим часом буде вкрай актуально. Кожне заняття має не тільки теоретичну, а й практичну частину – це гарантує сприйняття та опрацювання наданого матеріалу.

Інтеграцією українського мистецтва почав займатися і Музей палацу короля Яна III у Вілянові (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Варшава), де від початку повномасштабної війни в Україні розгорнулася активна діяльність із залучення українських творців до культурної взаємодії. Українців запрошують ділитися національними звичаями, традиціями, баченням, впроваджуючи ці дані до екскурсійних програм та виставкових проєктів. Така діяльність дозволяє ділитися інформацією та знайомити з Україною місцеве населення та закордонних відвідувачів. Крім того, музей на своїй території відкриває творчий простір Wil.Lab (Wilanow Laboratorium), який стане своєю рідною безкоштовною майстернею для українських творців. В рамках цього проєкту плануються майстер-класи, лекції з українського мистецтва, покази фільмів, а також пленери та тематичні виставки. До співпраці запрошуються всі бажаючі, які готові ділитися своїм досвідом, знаннями та презентувати Україну світу.

На жаль, у зв'язку з надходженням великої кількості допомоги, починають створюватися різноманітні фонди, які часом націлені суто на отримання коштів, що підриває довіру наших закордонних колег. Ми спостерігаємо плагіат у статтях, навіть від працівників національних музеїв України, які подають чужі матеріали під власним іменем і сподіваються, що перекладені статті будуть невпізнавані і їх не викриють. Значна кількість «експертів» по всьому світу пропонує лекції з історії українського мистецтва; європейці з радістю запрошують таких «фахівців», навіть не здогадуючись, що про них подекуди навіть не чули в українській культурній спільноті.

Таким чином, попри складну ситуацію в країні, для української культури – це час перспектив. Закликаємо справжніх фахівців своєї справи використати цю можливість, представити наше національне надбання на світових теренах й впровадити сучасне українське мистецтво у міжнародний культурний контекст.

Марина РУСЯЄВА

Maryna Rusiaieva

кандидатка мистецтвознавства,

доцентка кафедри теорії та історії мистецтв

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ПАФОС У СКУЛЬПТУРІ ТА ЕЛЛІНО-СКІФСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ПІВНІЧНОГО ПОНТУ IV СТ. ДО Н. Е.

PATHOS IN SCULPTURE AND GRECO-SCYTHIAN ART OF NORTHERN PONTUS IN THE IVTH CENTURY BC

IV ст. до н. е. в історії мистецтва Давньої Еллади – час виникнення нової форми вираження душевних почуттів, а саме пафосу, який знайшов яскравий вияв у скульптурі. Цьому сприяли як філософські, мистецькі, так й політичні зміни, що призвели до трансформацій у полісній системі греків, виникнення імперського типу державного устрою, передусім за часів правління Філіппа II.

Згідно з Платоном, мімесис – це уособлення образу за допомогою психологічних асоціацій (Plato, Rep., 598 d). Арістотель прийняв концепцію Платона, але вважав, що мистецтво не наслідує натуру, а конструює її, використовуючи природні матеріали та форми для створення предметів, що не існують у природі (Arist, Phys., 199a8). Пафос за часів Платона означав до певної міри те, що нині вважається емоцією. Вже у «Риториці» Арістотель це поняття трактує як емоцію душі, використовуючи *pathê* (форму множини *pathos*). Він не тільки наводить пари протилежних емоцій (наприклад: гнів і м'якість, любов і ненависть, страх і впевненість, доброзичливість і її відсутність, жалість і обурення тощо), але й визначає *pathê* як джерела змін, внаслідок яких «люди розходяться у своїх судженнях, які супроводжуються болем і задоволенням» (Rhetoric II.1, 1378a20-21). Для Арістотеля *pathê* набуває раціональності, це когнітивні реакції на життєвий досвід. Ці та інші нові філософські та естетичні ідеї і поняття знайшли віддзеркалення у грецькому мистецтві у некласичних формах. Вони викликали інтерес до особистих почуттів, контрастів і динаміки як своєрідного відгуку митців на нові соціально-політичні реалії доби. У монументальній скульптурі IV ст. до н. е. Скопас першим звернувся до відтворення інтенсивних рухів і сильних емоцій, виражених через особливі риси обличчя та форми тіла. Дещо інша естетика пафосу властива статуям Праксітеля, видатного сучасника Скопаса. Цей новий дух пристрастей не обминув і третього визначного майстра скульптури – Лісіппа. Перші прояви цих тенденцій датують 380-ми рр. до н. е., а вже ближче до середини століття вони стали домінантними.

На IV ст. до н. е. припадає розквіт античних держав Північного Понту, особливо Боспорського царства, де відбувся підйом у різних видах мистецтва за часів правління династії Спартокідів. У цей час певна кількість монументальних і малих форм мармурових і теракотових статуй, творів

торевтики виконана під безпосереднім впливом стилю Скопаса, Праксітеля, Лісіппа та інших митців. У порівнянні з багатьма іншими куточками античної ойкумени, у державах Північного Понту подібних статуй знайдено значно менше. Однак їх не тільки імпортували, але, ймовірно, виготовляли безпосередньо на Боспорі, в Ольвії Понтійській чи Херсонесі Таврійському, враховуючи як мандрівний спосіб життя багатьох митців, так й існування власних художніх осередків.

Грецькі скульптори утвердилися у цьому куточку античної ойкумени вже за доби класики. Про це свідчать не тільки численні фрагменти статуй, але й дві сігнатури видатних афінян Праксітеля і Стратоніда, вирізьблені на біломармурових базах статуй з Ольвії; постамент від монументальної статуї Афіни Сотейри (Спасительки), яку відлив з бронзи майстер Полікрат у другій половині IV ст. до н. е. Експресіонізм і патетика багатьох творів припонтійської скульптури вказує на надзвичайний вплив Скопаса, знайомство з творчістю якого було можливим і завдяки скульптурній групі, встановленій, на думку науковців, у храмі Посейдона в Ольвії чи в герооні Ахілла на Північному Понті. Талановитими скульпторами, які належали до школи Скопаса або перебували під його впливом, в середині IV ст. до н. е. виконано мармурові статуї, від яких збереглись голови з надзвичайно пафосними виразами облич і поглядами глибоко посаджених очей: Геракла з Пантікапея, Асклепія з Ольвії, юнака з Херсонеса тощо. Висхідними від стилістики Праксітеля з його дещо ліричним настроєм є монументальна мармурова статуя Діоніса з Пантікапея, численні статуєтки Афродіти у різних іпостасях і ін. Чуттєво-емоційні вирази облич, напружено-динамічні і розслаблені пози, складні ракурси фігур богів і героїв властиві не тільки для мармурової, але й для теракотової скульптури, найкращі досягнення якої пов'язано з херсонеською школою другої половини IV – початку III ст. до н. е., на стиль якої вплинули Скопас і Лісіпп.

Згідно з Плінієм Старшим скульптори доволі часто працювали з коштовними металами, були золотих справ майстрами (Plin., NH, XXXIV, 83). Під впливом монументальних бронзових і мармурових статуй у творах елліно-скіфської торевтики простежуються нові вирішення у виразах облич скіфів, їх міміки та жестів. Відзначимо головні: ідеалізація, етнографічний реалізм і конкретизація душевних станів, індивідуальної зовнішності. Майстер пекторалі із Товстої Могили, ймовірно, належав до скульптурної школи Скопаса. Індивідуальна, емоційна, а, можливо, і портретна характеристика головних персонажів на цій нагрудній прикрасі докорінно відрізняється від узагальнено-типових, ідеалізованих образів скіфів на більшості виробів елліно-скіфської торевтики. Доволі часто показ облич і постатей скіфів на творах торевтики не передає конкретних емоцій, але створює дуже емоційні композиції, у тому числі батальні зі сценами порятунку і лікування.

Безумовно, давньоеллінських митців IV ст. до н. е. цікавлять емоції, навіть тоді, коли вони не спроможні їх адекватно відтворити. Це мистецтво за емоціями значно поступається наступній добі еллінізму, але його творці через сюжети, пози, жести й міміку намагаються викликати у глядачів розмаїту

палітру емоцій, часто на протиставленні жорстокості та гуманізму, життя і смерті, мужності і жаху, енергії і безсилля.

Марія СКОБЛІКОВА

Maria Skoblikova

старший науковий співробітник

Національного художнього музею України

**АРХІТЕКТОР ГРАФ ІГНАТІЙ ЛЕДОХОВСЬКИЙ
ТА СКУЛЬПТОР ФЕДІР СОКОЛОВ.
ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ ВІДОМО-НЕВІДОМИХ**

**ARCHITECT GRAF IGNATIY LEDOKHOVSKY AND SCULPTOR FEDOR
SOKOLOV. A CREATIVE TANDEM OF KNOWN AND UNKNOWN**

Багато імен, які є відомими усьому загалу, але так само є й ті, що поступово привідкривають завісу своїх таємниць, чи просто ще не розкрили всі секрети. До таких належить дві цікаві, талановиті постаті, чий імена були призабуті з часом, або спеціально не сильно згадувались у мистецьких колах – архітектор Ігнатій Ледоховський та скульптор Федір Соколов. Завдяки довгим розшукам родичів обох майстрів, які все ж таки увінчалися успіхом, ми поступово дізнаємося різні цікаві факти, але це все одно лише невелика частина того, що може постати перед нами у подальших пошуках науковців.

Про архітектора Ігнатія Ледоховського довгий час майже нічого не було відомо окрім ряду його споруд у Києві. Та з часом з'ясувалося, що він перебував у Києві до 1918 року, коли через ряд зрозумілих подій того часу, граф, який до того ж втратив через хворобу дружину та маленьку доньку, вже не міг залишатися тут і переїхав до свого молодшого брата Станіслава до Варшави, де той вже проживав там доволі давно та мав свій великий бізнес – одну з відоміших на час компаній, що виготовляла сітки для армування бетону, який був так поширений у той час – «Polska Fabryka Siatki Uniolitej Hrabiego Stanisław Ledóchowski SA» (Przemysłowa 24 w Warszawie). Граф мав повне подвійне ім'я Ігнатій-Владіслав, друге на честь свого діда Владіслава. Закінчив найвідоміший Гентський університет у Бельгії та після своєї появи у Києві з 1905 року мав доволі успішне архітектурне бюро «Граф И. К. Ледоховській и К», яке займалося виготовленням детальних креслень, рисунків, внутрішнім художнім оздобленням різних споруд та магазинів, проводило супровід усіх будівельних робіт тощо. Тобто це було бюро, яке займалося не тільки будівельною діяльністю, а й говорячи сучасною мовою – дизайном.

До спільних проєктів архітектора та скульптора відноситься ряд найвідоміших будівель Києва. Серед них клініка П. Качковського, видатного лікаря-хірурга, що має цікаве скульптурне оформлення та історію пов'язану з ним. Адже, в той час, скульптор Ф. Соколов, який мав сім'ю, був сильно

закоханий у молоду дівчину Олександрю Поліщук, невзможі нічого казати, він висловлював свої почуття у своїх творах. На фасаді будівлі ми бачимо, як він створював жіночі образи з рисами своєї коханої, де навіть крилаті жіночі постаті угорі, мають улюблену зачіску Олександри. А відома всім скульптура лева у правій частині будівлі уособлює боротьбу з самим собою, сильні почуття, від яких він весь час втікав. Саме тому лев, наче, тікаючи, призупиняється і оглядається назад, до двох скульптурних голів на вході – чоловіка та жінки. Але від долі не втекти, і згодом Олександра стала його дружиною, взявши на виховання дев'ять дітей від першого шлюбу, оскільки перша дружина померла. Також разом Ледоховський та Соколов, створили й сам склеп, де було поховано самого Петра Еразмовича Качковського. В середині Соколовим було створено красиве зображення Христа у колі, яке зараз випалено та понівечено.

Федір Соколов почав робити з 13 років, спочатку каменярем та шліфувальником. Невдовзі став знавцем та прекрасним майстром, який легко працював з таким популярним тоді матеріалом як бетон. Зі спогадів родичів дізнаємось, що саме знайомство у мистецьких колах з М. Врубелем та В. Васнецовим привело тоді ще молодого Соколова до Києва, його запросили шліфувальником на будівництво Володимирського собору. Згодом він став одним з відоміших майстрів у Києві. Якийсь час він працював разом із Еліо Сала. Родина Соколова мала дуже тісні, дружні стосунки з родиною італійського скульптора. Коли Еліо повернувся до Італії, його дружина Емма пропонувала допомогти іммігрувати і родині Соколова. Зі слів родичів Соколова виявляємо, що обидва скульптори працювали над скульптурним оздобленням Будинка з химерами, і якщо придивитися уважно, то в його декорації можна розрізнити дві стилістичні манери: з більш гострими, чіткими лініями – це роботи Е. Сала, роботи з м'якими, плавними лініями – роботи руки Ф. Соколова. Теоретично, з урахування того, що певний час вони працювали разом, це можливе.

Також із довідників початку ХХ століття довідуємося, що Федір Петрович мав свою скульптурну майстерню по вул. Хрещатик, 22. Скульптор працював над багатьма замовленнями: не тільки оформлення будинків, а, наприклад, ним була створена скульптура великого білого ведмеда, що прикрашала павільйон сільськогосподарської виставки 1913 року, якого можна побачити на фото. Улюбленим мотивом майстра було листя каштана, що теж є цікавим для вивчення скульптурного оздоблення споруд старого Києва.

Ще одним прекрасним пам'ятником їх творчого тандему є Будинок зі зміями по вул. Житомирській, який і досі не відреставрований і поступово руйнується посеред самого серця столиці. Всі скульптурні елементи споруди легкі та виразні. Каштанове листя, серед якого закрутилися змії, плавними лініями огортає балкон. Цікавим є оформлення до будинку по вул. Костьольній та інші.

Про майстрів зберіглося так мало ще й через те, що один був польським шляхтичем, а другий відмовив А. Луначарському у співпраці спустивши його

зі сходів, тож не дивним стає забуття. Головне – це їх творіння, які збереглися по сей час, в низ Ледоховський та Соколов, у своєму творчому тандемі, виступають яскравими представниками київського модерну.

Людмила СОКОЛЮК

Lyudmyla Sokolyuk

*докторка мистецтвознавства,
професорка, член.-кор. НАМУ, професорка кафедри теорії і історії
мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

ХАРКІВСЬКА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ШКОЛА ЯК ЖЕРТВА СТАЛІНСЬКОГО РЕЖИМУ

**KNARKIV ART HISTORY SCHOOL
AS A VICTIM OF STALINIST REGIME**

Харківська мистецтвознавча школа — одна з найстаріших в Україні. Засновником цієї школи став Єгор Редін, який у 1893 р., захистивши перед тим докторську дисертацію, став на чолі кафедри теорії і історії мистецтва при Харківському університеті. Розгорнувши бурхливу діяльність, Редін вже у 1908 р. передчасно, у 45-рчному віці, пішов з життя. Але через чотири роки засновану ним кафедру очолив інший доктор мистецтвознавства – Федір Шміт. Фахівців такої високої кваліфікації у цій сфері гуманітаристики на всій величезній території тодішньої Російської імперії були одиниці. І. Редін, і Ф. Шміт були візантологами, хоча далеко не обмежувались її рамками у своїй багатосторонній діяльності. Особливою заслугою Шміта стало створення ним своєї школи мистецтвознавства, представниками якої стали Стефан Таранушенко, Дмитро Гордєєв, Оксана Берладіна, Олена Нікольська. С. Таранушенко, закінчивши навчання, зосередив свої зусилля на вивченні старих пам'яток мистецтва Слобожанщини, став директором Музею українського мистецтва в Харкові, мав свого учня – Павла Жолтовського. Інші учні Шміта (Д. Гордєєв, О. Берладіна, О. Нікольська) свої наукові інтереси пов'язали з дослідженням мистецтва народів Кавказу. Сам Федір Шміт, якому довелось працювати у важкий період воєнних і революційних потрясінь, окрім створення своєї мистецтвознавчої школи, найкрупнішої на той час на українських теренах, зробив визначний внесок в історію і теорію українського мистецтва. Зокрема, він став автором книги «Мистецтво старої Руси-України» (Харків, 1919), до того ж опублікованої українською мовою, що не так давно перед тим взагалі заборонялась у видавничій справі російським урядом. В цій книзі Шміт доводив, що Давня Русь – це є Україна, а не Росія, з чим досі не можуть змиритися в Кремлі і розстатися з намірами на загарбання чужих територій.

Утім, з 1933 р. в українській столиці, якою на той час ще залишався Харків, розпочинався справжній терор з боку сталінської влади, спрямований на винищення українського селянства і української творчої інтелігенції. Голодомор супроводжувався сфальсифікованими судовими процесами над придуманими більшовиками начебто діючими в Україні таємними організаціями, метою яких було знищення радянської влади. Безкінечні нічні арешти. Легендарний Будинок «Слово», де мешкав цвіт української літератури, став символом розстріляного українського національного відродження. В Харківському художньому інституті, де працювали й учні Шміта, вже не вистачало викладачів, щоб забезпечити навчальний процес: кого не розстріляли, то відправили на заслання до Сибіру чи Казахстану. Серед розстріляних опинився протоієрей Петро Фомін, наставник у Благовіщенському кафедральному соборі, завідувач Харківського єпархіального історико-археологічного музею. До приходу до влади більшовиків він викладав у Харківському художньому училищі. До розстрілу були засуджені і викладач історії українського мистецтва в ХХІ Кость Сліпко-Москльців — автор книги про засновника школи «українського монументалізму» М. Бойчука, розстріляного у липні 1937 р., а також бойчукіст Іван Падалка, який, працюючи в цьому інституті в Харкові, створив свою оригінальну графічну школу ліноритників.

На заслання з викладачів Харківського художнього інституту були відправлені живописець Іван Северин, а також мистецтвознавці С. Таранушенко, Д. Гордєєв, О. Берладіна, О. Нікольська і учень С. Таранушенка – П. Жолтовський. Десятиліттями вони були вимушені залишатись поза Україною. До Харкова ніхто з них не повернувся. Так сталінським режимом була знищена Харківська мистецтвознавча школа як видатне явище українського мистецтвознавства кін. ХІХ – перш. третини ХХ ст., а разом з нею і університетське мистецтвознавство. Спробу відновити мистецтвознавство у харківському осередку було здійснено вже на поч. ХХІ ст. і не в Харківському університеті, а на кафедрі теорії і історії мистецтва ХДАДМ. Але це вже тема іншої доповіді.

Оксана СОКОЛЮК

Oksana Sokoliuk

здобувачка ступеня доктора філософії

*Харківської державної академії дизайну і мистецтв,
науковий керівник – Зоя Алфьорова, докторка
мистецтвознавства, професорка, зав. кафедри
методологій крос-культурних практик ХДАДМ*

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК НАРІЖНИЙ КАМІНЬ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО

UKRAINIAN FOLK ART AS A CORNERSTONE IN THE WORK OF VASYL KRYCHEVSKY

Виходець з с. Ворожби Лебединського повіту Харківської губернії (нині Сумська обл.) Василь Григорович Кричевський (1873-1952) є одним з найвизначніших наших мистців доби українського розстріляного відродження 1920-х – 1930-х рр. Він архітектор, живописець, графік, художник театру і кіно, майстер декоративно-прикладного мистецтва, тобто людина універсального складу мистецького обдарування, Засновник стилю «українського модерну» в архітектурі, Василь Кричевський до кінця життя залишався свідомим українцем, не піддався насаджуваній радянською владою русифікації. А сьогодні, коли РФ розпочала війну з Україною, щоб взагалі знищити все українське, заявлена тема є особливо актуальною і потребує свого дослідження.

Аналіз становлення українського національного менталітету вихідця з с. Ворожби на Сумщині мистця-архітектора В. Кричевського в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. показав, що поява на світ майбутнього Майстра і формування його світогляду відбувалося на багататних землях Сумщини з її своєрідними народними традиціями і багатющим народним мистецтвом як в будівництві, так і в декоративно-прикладній сфері. Все це він всотував з дитинства. І коли на межі ХІХ і ХХ ст. постала необхідність в стильових змінах, що поширювалися Європою, і це торкнулося України, а новий стиль орієнтувався на національні корені, то В. Кричевський виявився серед найбільш підготовлених за своїм світоглядом українських мистців, щоб яскраво розкритися як самобутній український Майстер. Не випадково його проєкт Будинку Полтавського губернського земства отримав 1-е місце на проведеному конкурсі. Цьому особливо посприяли його глибокі знання українського народного мистецтва, український національний менталітет. В. Кричевський вповні закономірно став засновником національного варіанту загальноєвропейського нового стилю.

Аналіз творчості В. Кричевського в подальшому показав, що він, продовжуючи розширювати діапазон своїх творчих зацікавлень, займаючись архітектурою, живописом і графікою, театральним живописом і

кінематографом, не зрадив своєму сформованому на Сумщині світогляду, заснованому на найтіснішому зв'язку зі своїм народом і його традиційною культурою, залишався українцем зі своїм українським національним менталітетом. Взавши активну участь у розбудові національної художньої культури в період державотворення і культуротворення УНР, він продовжував опиратись на українське народне мистецтво і його своєрідну багатющу орнаментику. В. Кричевський створював свої нові орнаменти, підіймав народну творчість на вищий щабель, постійно звертаючись до українських мотивів, пов'язаних зі своєю «малою батьківщиною», якими залишались для нього Ворожба і Лебедин, коли мистець опинився у вимушеній еміграції у Венесуелі, намагаючись уникнути сталінських репресій.

Аналіз архітектурних і художніх творів мистця, джерел меморіального характеру, розміщених у двотомному виданні «Василь Григорович Кричевський», здійсненому відомим харківським видавцем Олександром Савчуком у 2016 і 2020 рр., показує, що далеко не всі наявні на сьогодні джерела, що стосуються творчості В. Кричевського, опрацьовані, а проблема ролі народного мистецтва у формуванні національного українського менталітету мистця ще спеціально не порушувалась. Дослідження у запропонованому векторі має перспективи на продовження.

Ірина СОЛЯРСЬКА-КОМАРЧУК

Iryna Soliarska-Komarchuk

кандидатка філософських наук, доцентка, доцентка

кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДО ПИТАННЯ ПРО ТРАНСАВАНГАРД В УКРАЇНІ, АБО УКРАЇНСЬКИЙ НОНКОНФОРМІЗМ 70-80-Х РОКІВ ХХ СТ.

**TO THE QUESTION OF THE TRANS-AVANT-GARDE IN UKRAINE,
OR UKRAINIAN NON-CONFORMISM OF THE 70S AND 80S
OF THE 20TH CENTURY**

Мистецтво українського нонконформізму потребує детального вивчення. Адже поняття «нонконформізм» стосується здебільшого соціально-культурного процесу, котрий виник у повоєнній Україні з ініціативи свідомо налаштованих людей, незгідних із тоталітаризмом радянської системи наприкінці 50-х років ХХ ст. Велика частина їх – це творча інтелігенція, для якої сенсом боротьби була свобода самовираження, визнання цінності людини та надання можливості для її розвитку. Отже, боротьба за екзистенційні цінності стала головною метою українських нонконформістів. Натомість у західноєвропейському світі у цей же час формується «постмодернізм» як культурно-філософське явище, котре також вплинуло на розвиток мистецтва.

Важливою рисою постмодернізму стало запровадження гри, самоіронії, поліваріантності, котрі стали рефлексією на факт руйнації цінності особистості, що довела Друга світова війна з її зброєю і концтаборами.

Українське мистецтво періоду нонконформізму слід розглядати за періодами. Кожне десятиліття «заборонене» мистецтво збагачувалось новими ідеями та творчими практиками. Якщо для художників 1950-1960-х років був важливий момент національного самовизначення, то для творчого покоління 1970-1980-х років цей момент був включений у поняття свободи самовираження. Характеризуючи стилістичні досягнення мистецтва українських нонконформістів 1970-1980-х років, доцільно вживати термін «трансавангард», який впроваджується Б. Олівою у 1979 році відносно тогочасного італійського мистецтва. Відсилання до авангарду свідчить про його переосмислення, що відбувалось як у творчості зарубіжних митців, так і вітчизняних, які були у статусі заборонених. Слід нагадати, що досягнення українського авангарду початку ХХ ст. є невід'ємною та необхідною частиною цього мистецького явища та свідчить про долучення вітчизняної художньої культури до єдиної європейської традиції.

В перекладі з італійської термін «transavanguardia» означає «те, що виходить за межі авангарду», «поставангард». Італійський мистецтвознавець Б. Оліва розрізняє «гарячу» та «холодну» фази цього явища. Як раз мистецтво українського нонконформізму 1970-1980-х років за його стилістичними ознаками та особливим міфопоетичним характером можна вважати «гарячою» фазою українського трансавангарду. Для мистецтва та філософії др. пол. ХХ ст. міфологема набула нового звучання як образне бачення світу, але яке засноване на суб'єктивному переживанні, рефлексіях автора, що, відповідно, впливає на образну систему та методи вираження. Відродження міфу, його «реактивація», відбулось завдяки його апологетичному переосмисленню відомими філософами, психологами, культурологами, митцями (Ф. Ніцше, А. Бергсон, Р. Вагнер, З. Фрейд, К.Г. Юнг, Дж. Фрейзер, Б. Малиновський, Л. Леві-Брюль, Е. Кассіерер і ін.), роздуми яких вплинули на творчі пошуки всього ХХ ст. Термін «міфопоетика» виникає як розділ поетики. Вважається, що він запроваджений у 1950-1960-х роках англо-американською школою міфологічної критики і розумівся, як означення всіх жанрів художньої творчості, котрі тематично чи структурно пов'язані з певним давнім міфом. Міфопоетику пов'язували з життєтворчою системою письменника, його особистісною мотивацією до створення «неоміфологічних» текстів і інтерпретації міфологічних характерів.

Б. Оліва у 1982 році став співавтором, разом з провідними європейськими та американськими художніми критиками, роботи «Інтернаціональний трансавангард». Під цією назвою були об'єднані німецькі неоекспресіоністи, аргентинські художники нової образності, мистці французької вільної фігуративності, іспанської нової фігуративності. У цьому ж році в Берліні проходить виставка, де в якості трансавангардистів було представлено творчість художників, об'єднаних прагненням до «реактивації» художніх стилів минулого і, зокрема, регіональних, національних художніх

традицій, включно з первісними. Згідно з поглядами Б. Оліви, слід виробити алгоритм художньої ментальності, котра носить інтернаціональний характер, який би будувався на вільному поєднанні стилів минулого, нової образотворчості, експресивності, яскраво проявленому особистісному началі і установці на естетичне задоволення. Творець ідеї трансавангарду вважав, що новий напрям здатен сприймати будь-яку художню мову, будь-яку стилістику і їх еkleктичне змішання та водночас відстоювати наявність деяких наскрізних ідей, які сьогодні відображаються в мистецтві найрізноманітніших країн та народів. Отже, трансавангард бачить мистецтво одночасно безмежнорізномірним по формі і єдиним за своїм людським змістом. Однак сучасна художня мова загубила своє виразне значення, і ціль художників знайти «оновлену мову». Акценти у цих пошуках ставляться на архетипність, культурні «коди», «археологію» думок і почуттів.

Враховуючи вищенаведені положення трансавангарду авторства Б. Оліви, можна стверджувати, що творчість багатьох українських художників нонконформізму 1970-1980-х років також належала до цієї традиції. Творче переосмислення авангардно-модерністичних прийомів, поглиблене знайомство зі світовою культурою через літературу, філософію, мистецтво, шанування та виображення національних смислових цінностей (зокрема, архетипу Софійності), спільні для європейців історичний контекст (зокрема, дві світові війни ХХ ст.) та художня традиція були характерними для багатьох українських представників «неофіційного» мистецтва. Власне вони і представили «гарячу» фазу трансавангарду.

Соф'я СТРИКАЛОВА

Sofia Strikalova

*здобувачка магістратури Дніпровського національного
університету ім. Олесья Гончара,*

*науковий керівник – Оксана Мосендз, докторка філософії, доцентка
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну ДНУ ім. Олесья Гончара*

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В СУЧАСНОМУ ВИМІРІ

MONUMENTAL ART OF UKRAINE IN THE MODERN DIMENSION

Монументальне мистецтво України, як невід'ємна частина національної культури, проходило складний шлях розвитку з часів радянської епохи до сучасності. Після розпаду радянського союзу зміни в монументальному мистецтві стали очевидними. Зміна суспільної системи і політики відобразилася в зниженні ідеологічної складової мистецтва та збільшенні індивідуального підходу до творчості.

Приватні замовлення стали більш поширеними, твори розміщувалися не тільки в громадських будівлях, але й на відкритому просторі. Це давало можливість побачити твір більшому колу людей і зміцнило зв'язок між митцем та глядачем.

Останнім часом ми можемо спостерігати за зростанням інтересу до монументального мистецтва серед населення. Сучасним творам характерна спрямованість на естетичні, розважальні та рекламні функції. Технологічний розвиток – комп'ютерне моделювання та кольорографічні інтерпретації, а також нові матеріали, стали невід'ємними складовими нового мистецтва. Відкриті можливості дозволяють митцям створювати складні та детальні твори, які раніше були неможливими.

Сучасне монументальне мистецтво поєднується зі стріт-артом і використовує його техніки, такі як спрей-арт, графіті, малюнки з трафарету та мурали. Це збільшує доступність мистецтва для широкого загалу та залучає до розуміння мистецького процесу різних шарів населення.

Однак, разом з цими змінами, виникають і нові виклики для митців. Наприклад, проблема збереження творів в умовах вуличного середовища, а також відсутність правового захисту творців, які здебільшого працюють на приватній основі.

Також варто зазначити, що в сучасному монументальному мистецтві можна спостерігати тенденцію до більш відкритої інтерпретації тематики та естетики, що дозволяє митцям виразити свої власні ідеї та створити більш індивідуальні твори. Це стимулює розвиток мистецького потенціалу країни та забезпечує місце для різноманітних творчих напрямків.

Узагальнюючи, можна сказати, що сучасне монументальне мистецтво в Україні переживає нову стадію розвитку, яка містить в собі не лише традиційні, але й нові технологічні можливості, а також індивідуальні підходи до творчості. Це дає можливість не тільки зберегти культурне надбання країни, але й забезпечити розвиток мистецтва та зростання інтересу до нього серед населення.

Оксана Сьомак

Oksana Somak

*здобувачка ступеня доктора філософії кафедри
теорії і історії мистецтв Національної академії образотворчого
мистецтва та архітектури,
науковий керівник – Вікторія Мазур,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка НАОМА*

ДЕКОРАТИВІЗМ ІКОН БЕЛЗЬКО-ДРОГОБИЦЬКОЇ МАЙСТЕРНІ XV СТ.: ПОШУК ДЖЕРЕЛ ІНСПРАЦІЇ

DECORATIVENESS OF THE 15TH CENTURY ICONS FROM THE BELZ-DROHOBYCH WORKSHOP: SEARCHING FOR SOURCES OF INSPIRATION

Белзько-дрогобицька майстерня XV ст. – термін, запропонований як стисла назва для західноукраїнської «майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління» (визначення Володимира Яреми). Найбільш репрезентативні твори майстерні походять з міст Белз та Дрогобич (збірки Музею «Дрогобиччина» та ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького) а також Дрогобиччини/Івано-Франківщини (ікона Богородиці Одигітрії з с. Грушів / м. Болахів в колекції НМЛ ім. А. Шептицького).

Твори майстерні влучно сполучають аскетизм постатей із посиленням декоративізмом оточення. Так, образ «грушівської» Богородиці Одигітрії з Похвалою демонструє виразну квіткову оздобу на поземі клейм, поєднану з виразним червоним тлом середника. Деісусні ікони з Белза та Дрогобича вирізняє подвійний позем із високим біло-червоним або ж червоно-чорним квіттям. У випадку з дрогобицьким Деісусом – це також і орнаментальний бордюр на полях ікон, складений з філігранно завитого крину, зигзагоподібного чергування трилисників та ритмічного повторення вертикальних рисок. Привертає увагу принцип облямування дрогобицьких деісусних ікон червоною стрічкою із відмінними вертикальними та горизонтальними візерунками. Філігранно стилізований мотив крину, присутній у найбільш довершених дрогобицьких іконах Деісусу, утворює орнаментальний фриз. Той же крин в іншій невибагливій варіації формує «колонки», котрі членують регістр Моління. Таке поєднання утворює асоціацію з різьбленим антаблементом, що спирається на рельєфні опори. Це оздоблення не знаходить відповідників в давньому живописі з українських теренів, хоча мотив стилізованого крину відомий у візантійському мистецтві. Так, в пошуках аналогій Лев Скоп та Галина Друзюк звернули увагу на оздобу мозаїки Богородиці з Немовлям та невідомим єпископом XIII ст. з монастиря Сан Грегоріо в Мессіні (витвір «італо-грецької майстерні» за Віктором Лазаревим).

Вигадливі кущі та квіти зустрічаємо на поземах мозаїк храмів Сан Апполінаре ін Классе, Сан Апполінаре Нуово в Равенні та Сан Марко в Венеції, аркушах Менологію Василя II. Ми здійснили спробу відшукати найближчі іконографічні аналогії до сполуки образів із монументальними постатями на подвійному поземі з пишним квіттям у фрагментах белзького та дрогобицького Деїсусів. Перегуки не лише за декоративним, але й образно-стилістичним ладом виявили мініатюри кодексу Пророків з бібліотеки Ватикану (gr. 1153) середини XIII ст. (датування Роберта Нельсона), виконаних македонським майстром (за припущенням Віктора Лазарева).

Образи пророків на цих мініатюрах виявляють взорування на ще більш ранній стиль «Македонського Ренесансу» та відповідно антикізуючу манеру ілюмінованих рукописів, як-то Євангелія з Національної бібліотеки Греції в Афінах (cod. 56), датованого серединою X ст. Орієнтація на класичні пропорції та звеличення постатей сполучається в мініатюрах ватиканського кодексу Пророків із прагненням ілюзорно відтворити деталі оточення (наприклад, натуралістичне зображення не лише квітів, але й куріпки з пташенятами серед зелені біля ніг пророка). Привертає увагу і подвійний позем, де сполучаються смуги світлого та більш насиченого зеленого кольору (аркуш з образом пророка Єзекїїля). Аскетизм постатей белзького Моління (найбільш репрезентативного в цьому аспекті) доповнюється антикізуючими деталями, як-то активно зібгані тканини вишуканих одєж (тут навіть знайшли собі місце характерні гачки-петельки, що облямовують краєчки вбрання).

Перегуки белзько-дрогобицьких деїсусних ікон з мініатюрами ватиканського Кодексу пророків XIII ст. доповнюють попередні спостереження Л. Скопа та Г. Друзюк (встановлення паралелей з малярством образу Св. євангеліста Матвія кін. XIII ст. Нац. музею в Охриді, Свт. Григорія Палами кін. XIV – поч. XV ст. з ДМОМ ім. О.С. Пушкіна, Свт. Арсенія перш. трет. XV ст. з Нац. музею Рильський монастир). Важливим є міркуваннях В. Яреми щодо стилістичної подоби ікон досліджуваної майстерні із візантійською («царгородської школи»), або ж македонською іконою Благовіщення початку XIV ст. з церкви Богородиці Перивлепти в Охриді.

Підсумуємо. Конструктивні елементи декоративного бордюру дрогобицьких деїсусних ікон є наразі винятковими для українського малярства XV ст. З огляду на перегуки між стилем белзько-дрогобицької майстерні та іконописом з теренів колишньої Візантійської імперії варто поставити питання відносно опосередкованої дотичності діяльності белзько-дрогобицької майстерні до візантійського/візантійсько-балканського малярства (можливо, через наслідування зразкового матеріалу).

Гао СЯОТЯНЬ

Gao Xiaotian

здобувач ступеня доктора філософії кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв науковий керівник – Зоя Алфьорова, докторка мистецтвознавства, професорка, зав. кафедри методологій крос-культурних практик ХДАДМ

ВІДЕОПРОЄКЦІЇ ЯК СКЛАДОВА НЕКАНОНІЧНОЇ ТИПОЛОГІЇ ЖАНРОВО-ВИДОВОЇ СТРУКТУРИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ

VIDEO PROJECTIONS AS A COMPONENT OF THE NON- CANONICAL TYPOLOGY OF THE GENRE-SPECIES STRUCTURE OF CHINESE FINE ART

До кінця ХХ ст. в Китаї завершився так званий період «бурі та натиску». В епоху «посткультурної революції» країна частково позбавила художників ідеологічного пресингу, намагалась реанімувати традиційні жанри, але й компенсувала відставання від Заходу щодо contemporary art, розпочала формувати внутрішній арт-ринок. Стилистичний плюралізм, який став визначальною ознакою нової візуальності у період після «культурної революції», свідчив про те, що оновлюється морфологія національної образотворчої системи. Її модернізація призвела до динамічного формування так званої неканонічної типології жанрово-видової структури образотворчого мистецтва Китаю.

В цій структурі виникла сфера сучасного мистецтва, гібридного за своєю природою, адже у цій сфері поєднались художні форми, жанри-гібриди і види-гібриди канонічного гохуа з неканонічним «цифровим мистецтвом», яке на сьогодні народжується в нашій країні. Саме в цій сфері, неканонічній за своєю структурою, відбулось певне зближення образотворчих технік з техніками аудіовізуального та віртуального характеру. Прикладом такої морфологічної конвергенції стали сучасні відеопроекції (або відеомеппінг від англ. video – відео та англ. mapping – відображення, проектування). Відеопроекції стали новою жанроформою в мистецтві, 3D-проекцією на фізичний об'єкт навколишнього середовища з урахуванням його геометрії та розташування в просторі. Фактично, сучасний художник отримав змогу створити двовимірне зображення або тривимірний об'єкт, обробити його в спеціальній програмі, яка може створити реальне середовище, на якому проводитиметься проекція. Програмне забезпечення взаємодіє з проєктором, щоб вписати будь-яку бажану картинку на проєкційну поверхню. Ця техніка використовується художниками та рекламниками одночасно, які можуть додавати певні виміри, оптичні ілюзії та змушувати статичні об'єкти рухатися.

Так, сучасний китайський художник Чунцін є автором відеопроекції «Дух усього суцього» (2020), яка була присвячена 80-річчю Сичуаньської академії образотворчих мистецтв. Ця робота була створена за участі кампанії Shenzhen Magic Shark Culture & Light and Shadow Centennial. Вперше робота демонструвалась в Художньому музеї Луо Чжунлі. Автор відеопроекції використав проєкційну технологію зображення химерних рослин та квітів, тварин та птахів на величезній стіні Художнього музею. В цілому задум зазначеної відеопроекції передбачав відеомапінг зображення чарівного лісу, з дельфійськими сутностями в ньому. З лісу, під час відеопроекції анімованого зображення, виходить безліч ящірок, сонечок, метеликів та інших чарівних істот. Ця робота стала першою з серії відеопроекцій під загальною назвою «Ельфи всього суцього».

Інша відеопроекційна робота китайського художника під псевдо «МОТСЕ» – «Тихий сад» (2020) – теж присвячена темі «елфійського саду». Художник так пояснював сюжет відеопроекції: «У літню ніч нам наснився сон: уві сні долинали шепіт і шепіт із таємничого лісу, повного гірських квітів і населеного ельфами. Живі квіти та рослини завершують чудове перетворення в пісні цієї романтичної ночі, стаючи кристалізацією фантазії, поезії та дотепності, радує око».

Студія Цао Юйсі (Cao Yuxi Studio), створена китайськими художниками Цао Юйсі та Лю Сяоцзянем, створила серію відеопроекцій під назвою «Багатовимірна вибірка» (2019-2020). Серія відеопроекцій «Багатовимірна вибірка» – це проєкт цифрового сучасного мистецтва, започаткований студією Цао Юйсі у 2019 році. Суть проєкту полягала у відтворенні логіки цифрового мистецтва на основі дослідження руху цифрових об'єктів за допомогою QR-кодів у «нову», цифрову еру. У 2020 році під час демонстрації відеопроекції глядачі могли сканувати QR-коди за допомогою своїх мобільних телефонів, щоб активувати звук для взаємодії з пристроєм. Цього разу версія аудіо для відеопроекції була створена спільно з гонконзьким художником та композитором Лю Сяоцзянем.

Відеопроекція студії LightHouseLAB під назвою «Цифровий пейзаж» (2020) відтворював гротескний світ кіберпанку, з неоновими вогнями, лазерами, літаками, прожекторами, інтенсивним рухом, горами, 3000-футовим водоспадом, що злітає з вершини гори, морем хмар і хвиль. А відеопроекція «Імерсивний простір: фононна пам'ять» художника Цзоу Луяна (2020) звертала увагу на те, що сучасне суспільство є наповненим надмірною кількістю аудіовізуальної інформації, яка не залишається в пам'яті глядачів. Однак, фонон, дрібна звукова частка, яку відтворює звучання цього проєкту може зупинити людину, може змусити щось нове створити у серці міста. Ця концепція зазначеної відеопроекції перегукувалась з динамічною урбанізацією, характерною для багатьох мегаполісів сучасного Китаю.

Розглянуті відеопроекції свідчать про те, що на сьогодні в лоні неканонічної типології жанрово-видової структури образотворчого мистецтва Китаю виникають зовсім нові жанроформи, чиїми типологічними рисами є поєднання: 1. різних видових ознак (ознак образотворчого, цифрового

мистецтв); 2. різних оповідальних структур, характерних для різних жанрів монументального живопису та жанрів цифрового мистецтва; 3. використання гібридних образотворчих та аудіовізуальних технік втілення художньої образності.

Наталя ТИТАРЕНКО

Natalia Tytarenko

завідувачка науково-методичним сектором

Обласного комунального закладу «Харківський художній музей»

**УКРАЇНСЬКЕ КЛАСИЧНЕ МИСТЕЦТВО
У ФОКУСІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ПАРАДИГМИ.
(НА ПРИКЛАДІ ПОСТІЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ)**

UKRAINIAN CLASSICAL ART IN THE FOCUS OF THE NATIONAL
PARADIGM. (USING THE PERMANENT EXPOSITION OF KHARKIV ART
MUSEUM AS THE EXAMPLE)

Задача оновлення постійної експозиції відділу класичного мистецтва (XVI – поч. XX ст.) у Харківському художньому музеї, представлення її у фокусі національної історичної парадигми виникла в результаті доленосної для нашої країни події 1991 року. На хвилі національного піднесення в музеї було змінено назву найбільшого експозиційного відділу на «відділ українського і російського мистецтва» (на відміну від попередньої – «відділ російського і українського мистецтва»). Ці кроки анонсували початок процесу утвердження українського вектора тематико-експозиційного плану щодо відбору творів, побудови відеоряду, анотування тематичних комплексів. Це виявилось дуже непростою роботою, тому що офіційна історична наука за часів незалежності не випрацювала єдиного українського історичного дискурсу. Очевидно, через застереження впасти в «нову ортодоксію». Тому важливі факти і постаті національної історії до сьогодні висвітлюються у контрверсійних судженнях. Яскравим прикладом тому з радянських часів і наступні тридцять років залишався міф про «один народ», що три століття вживлювався у свідомість українців. Наразі історія знаходить вагомі підстави для того, щоб вважати цивілізаційні зв'язки між Україною і московією штучними, бо відбувались вони засобами національного поневолення. З часом втрачає доречність і популярний з перших років незалежності термін «донори російської культури». Донорство – дійство добровільне, а все те, що ми спостерігаємо в московсько-українських культурних взаєминах, це створення імперією умов інтелектуального знекровлення. Як приклад – доля художників з українських земель, що своєю творчістю уособили «золотий век русского искусства». Розділення майна між імперією і колишніми колоніями – процес

дуже складний, особливо це стосується культурного майна. Треба було аж такого шаленого насильства, щоб побачити, що культурні кордони – це важливо! Культурний фронт існує! Історія – наука, що показує глибину залягання нашої культури.

«Вся політика Москви спрямована на те, щоб Україну тримати в стані і на рівні сірої провінційності», – писав наш славетний земляк, учений із світовим ім'ям Ю. Шевельов. В його сторону сипалось чимало докорів, навіть з вуст свідомих інтелектуалів: «а містобудівництво, а університети, музеї». У відповідь на ці докори достатньо відповісти на єдине питання: «якою мовою велося викладання у вищій школі?» Знищення мови, яка є не лише фактором ідентичності і засобом спілкування, але, що набагато важливіше, фактором національної свідомості, три століття зоставалось гіпернарративом підступної імперської культурної політики відносно України.

Мистецтво, як форма історичної пам'яті, завжди було одним з головних стрижнів духової міцності нації. Воно відіграє вирішальну роль у переломні моменти історії, коли існує загроза втрати народом культури і мови. Саме такий драматичний період настав в Україні, тому такою важливою є конотація персоналій і оцінки художніх творів в екскурсійній риторичі. Від того, яку інформацію про розвиток художнього процесу (його історичну основу, зв'язки, досягнення) на персональних прикладах отримують відвідувачі художнього музею, залежить формування національної свідомості.

Протягом багатьох років в українську свідомість вкорінювалось почуття меншовартості, вторинності національних мистецьких здобутків і навіть сумніви щодо можливостей існування українського національного культурного процесу, його розвитку і модернізації. Концепція «братських народів», їх ментальна, історична і культурна спільність продукувала привласнення і спадкоємні права московії на культурну спадщину українців. Реконструкція правди – процес непростий і братися до нього треба з холодною головою, бо тепер руки відмовляються писати слово москва з великої літери. Бомбардування, ракетні обстріли та втілення ідеї денацифікації в десятках містечок України «допомогли» народу прозріти. Війна змінила погляд на історію України і зовні, і, що не менш важливо, із середини – те, чого не відбулося за тридцять років.

Від давніх часів першою силою держави залишається мистецтво, «... ніяка держава не може претендувати на велич, якщо не отримала від мистецтва грамоти на цивілізацію». Тому таким важливим є усвідомлення українського мистецького процесу через оптику національної історичної парадигми.

Олена ТИХОНЮК

Olena Tykhoniuk

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри дизайну
Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури*

МИСТЕЦТВО ПАПЕРУ ЯК АРТ ОБ'ЄКТ

PAPER ART AS AN ART OBJECT

Естетичний аспект актуального мистецтва (contemporary art) відображають просторові паперові композиції, виконані за допомогою технік витинання та вирізування. Починаючи з 2000-х років митці експериментують не лише з простором, а й зі світлом.

Олена Турянська – яскравий представник концептуального мистецтва, яке використовує вирізування з паперу як засіб вираження своїх ідей. У своїх творчих об'єктах вона застосовує техніку прозорої витинанки, переосмислюючи традиційний підхід до цієї техніки та використовуючи її формотворчі можливості для створення унікальних композицій. Турянська використовує термін «паперовитинання» для опису своїх робіт і не обмежується жодною стилістикою чи пластикою. Її творіння демонструють великий потенціал паперу як художнього матеріалу. Паперова витинанка, яка пронизується повітрям, стає засобом об'єднання, який заповнює не тільки простір на аркуші, а й простір навколо тих, хто знаходиться поруч. Цей художній об'єкт має своє дихання, відкидає тінь і вже існує в тривимірному просторі, такому ж, як ми. Така взаємодія створює враження рівноправного діалогу між мистецтвом та глядачем, що розкривається завдяки тонкому та майстерному використанню техніки витинання.

О. Турянська як дизайнерка вдало поєднала свій професійний досвід та знання формотворчих принципів традиційної витинанки з новітніми світовими мистецькими технологіями, що дозволило їй створювати арт-об'єкти в техніці вирізування, які максимально відображали її розуміння дійсності та сучасних мистецьких процесів.

На теренах України витяті з паперу тексти є рідкісним і особливим явищем в мистецтві. Починаючи з 1990-х років минулого століття Олена Турянська експериментує зі створенням витинанок у вигляді текстів, а на початку 2000-х років Лідія Борисенко почала використовувати вирізування з паперу для створення композицій з ажурними шрифтами.

Іншою формою мистецьких паперових об'єктів є об'ємні композиції, які з'являються у творчості художників як спроба вийти за межі плоского зображення та розширити можливості паперовитинання. Це стало для митців новим пошуком сучасних мистецьких засобів формотворення.

Тереза Барабаш створює об'ємно-просторові композиції, які здатні поєднати класичні елементи паперового декору з інноваційним підходом до

мистецтва інсталяції. Її творіння є своєрідним містком між традиційними формами паперового мистецтва та новими тенденціями в мистецтві.

Витвори, які створені у техніках вирізування з паперу, показують, що папір є самодостатнім матеріалом культурної творчості, має свій історично-культурний зміст, може зберігати дух епохи і ставати носієм форми.

Сучасні митці використовують папір як матеріал для створення тривимірних творів, які символізують ефемерність і вічність одночасно. У процесі створення таких творів важливу роль відіграють нові якісні можливості виробництва паперу. Це дозволяє митцям втілювати актуальні ідеї у формі авторських робіт, ажурних об'ємних композицій та інших форм. У сучасному мистецтві папір може мати різні вияви – від звичайного аркуша до складної авторської роботи.

Марина ФІЛАТОВА

Marina Filatova

кандидатка мистецтвознавства, завідувачка відділом зарубіжного мистецтва Обласного комунального підприємства «Харківський художній музей»

**ІМПЕРСЬКІ НАРАТИВИ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ
КРІЗЬ ПРИЗМУ АНГЛІЙСЬКОЇ КАРИКАТУРИ МЕЖІ XVIII – XIX СТ.
З КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ**

IMPERIAL NARRATIVES OF THE RUSSIAN EMPIRE
THROUGH THE PRISM OF ENGLISH CARICATURE OF THE 18TH-19TH
CENTURIES. FROM THE COLLECTION OF THE KHARKIV ART MUSEUM

Збірка англійської політичної карикатури межі XVIII – XIX ст., що є частиною одного з унікальних мистецьких зібрань України – Харківського художнього музею, з ідеологічних мотивів попередніх державних режимів до 2014 р. не досліджувалася та не демонструвалася широкому загалу. А дарма, на превеликий жаль, історія повторюється! Англійські карикатуристи вже у XVIII ст. акцентували увагу на агресивній зовнішній політиці Російської імперії.

У XVIII ст. Англія стала лідером у видавничій галузі: саме тут був прийнятий перший у світі закон про авторське право, вперше вийшли дешеві багатотиражні ілюстровані періодичні видання. В англійському суспільстві був найвищий для тогочасної Європи рівень політичних свобод і відсутність цензури. У другій пол. XVIII ст. саме в Лондоні з'являються перші в світі професійні карикатуристи, які зробили найбільший внесок у формування основних принципів і законів жанру політичної карикатури. Зародившись у першій половині XVIII ст., англійська професійна карикатура сформувалася до кінця століття в самостійний жанр.

Одним із основними тематичними пріоритетами англійських політичних карикатур межі XVIII – XIX ст. був антиросійський. Англійські карикатури з колекції музею являють оперативний і дотепний відгук художників на сучасні їм події, у тому числі і на зовнішньополітичні, в яких одну з центральних ролей відігравала Російська імперія. І перш за все, це карикатури на імператорів та можновладців: Катерину II, Павла I, Олександра I, Миколу I, Суворова та ін. Створені видатними майстрами цього жанру – Джеймсом Гілреєм, Фредеріком Джорджем Байроном, Томасом Роуландсоном, Джеймсом Сейерсом, Ісааком Крукшенком, Уільямом Ельмсом, Ричардом Ньютоном, Уільямом Хітом та ін., – ці сатиричні аркуші не піддавалися цензурі і з'являлися в найперші дні після того, як бентежні новини досягали берегів туманного Альбіону. Їх карикатури були потужним політичним знаряддям: вони не просто смішили, вони зачіпали, драгували, впливали на громадську думку. Притім, кожен майстер з численної плеяди професійних карикатуристів володів своєю графічною мовою.

Перші англійські карикатури на Російську імперію з'явилися ще в 1740-і роки. У ранніх аркушах країну зазвичай уособлював російський ведмідь, який став головним символом Російської імперії спочатку в Європі, а за тим і в усьому світі. Початок розквіту британської сатири збігся зі сходженням на престол Катерини II – вона стала першим російським персонажем, який регулярно з'являвся в англійських карикатурах. Головними рисами карикатурного образу Катерини II стали невгамовна жага влади та завоювань і нестримна розпуста. Одним з найбільш ранніх аркушів із зображенням Катерини II в колекції ХХМ є гравюра Джона Лоджа «Польський кекс» (1774). Як випливає з назви, присвячено її надзвичайно актуальному у XVIII ст. «польському питанню». І хоча тут Катерина лише одна з багатьох персонажів, вже відчувається особлива «любов» британських карикатуристів до російської імператриці: у неї в руках не просто шабля, а важка сокира. Надалі англійські карикатуристи почали ще більш наочно підкреслювати жорстокість, владолубство та розбещеність Катерини II. Вже 1791 р. Фредерік Джордж Байрон виконує відразу три аркуші, в яких російська імператриця постає вже у своєму традиційному амплу розпусниці та завойовниці: «Імперський крок» (1791), «Великий бій між знаним англійським півнем та російською куркою!» (1791) та «Англійський коник, або Хто оплачуватиме музику?» (1791).

Карикатура Іс. Крукшенка «Момент роздуму, або Розповідь для майбутніх часів» (1796) – ще один дуже злісний сатиричний аркуш, що присвячений кровавій європейській політиці Російської імперії в особі Катерини II. Мається на увазі придушення повстання поляків та розподіл Польщі. Тут імператриця схожа на вусатого чоловіка у сукні, з копитами замість ніг. Все життя проноситься перед очима імператриці: зі здриганням дивиться вона на низку жертв свого царювання.

Ще одна цікава, виразна і, в той же самий час, композиційно проста карикатура на Катерину II, виконана Ричардом Ньютоном «Мрії королеви» (1794). Смісл цього аркуша зрозумілий з першого погляду. Чорт пропонує російській імператриці Варшаву і Константинополь. Російська імператриця

простягає руки до своєї «заповітної» мрії – Константинополю (натяк на «Грецький проєкт» імператриці). А чорт підсовує їй Варшаву. І дійсно, через чотири дні після публікації цієї карикатури, російські війська захопили Варшаву і жорстоко придушили повстання Тадеуша Костюшко.

У 1799 році у видавництві Ханни Хамфрі була опублікована карикатура Джеймса Гілрея «Фельдмаршал граф Суворов-Римнікський». Фельдмаршала показано кровожерливим, нещадним гігантом-воїном. Справжній злісний монстр з травмованим черепом. Навряд чи у англійців були до нього особисті претензії, скоріше в його особі знов представлена в цілому агресивна Російська імперія.

Павло I, який був спочатку союзником Англії, але потім пішов на зближення з Наполеоном, в карикатурі виставлявся у вигляді коронованого божевільного. Олександр I спочатку був для англійців незрозумілою фігурою і тому замінився хрестоматійним російським ведмедем. Ставлення англійців до «Russian Bear» змінювалося в залежності від відносин Російської імперії з наполеонівською Францією.

Англійська карикатура не тільки зробила переворот у світовій сатиричній графіці, а й закріпила в європейській свідомості чимало антиросійських стереотипів: Ведмеді, Козаки, Російський мороз та ін. Загарбницькі амбіції Російської імперії, підкреслені англійськими карикатуристами ще у XVIII ст., у XXI ст. – проявились в повному обсязі.

Каріна ФОМІНА

Karina Fomina

здобувачка ступеня доктора філософії кафедри мультимедійного дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв, науковий керівник – Михайло Опалєв, кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри мультимедійного дизайну ХДАДМ

THE EXPERIENCE OF USING AUGMENTED REALITY IN SPATIAL ART

In the ever-evolving world of art and technology, augmented reality (AR) has become an increasingly important tool for artists and designers. This report aims to examine the different ways AR has been implemented in spatial art forms, such as installations, performances, and immersive environments, to showcase its potential in the future of art and design.

AR technology has allowed artists to create more engaging and interactive installations and AR-enhanced environments. One notable example is the Artechouse platform, which has collaborated with numerous artists and companies to create immersive, 360-degree projection spaces in various US cities. These installations range from figurative themes like “Blooming Sakura Gardens” to

abstract concepts such as “Magentavers” and “Geometric Properties”. In these spaces, combination of visual and audio plays a crucial role in creating an emotional experience for the viewers. The use of augmented reality implies a greater focus on working with the internal impressions and perception of the viewer. Immersive experiences create the prerequisites for the formation of more intimate experiences and personal assessments, as well as a greater emphasis on one's own interpretation.

Tools for interacting with space through movements, voice, etc. are often built into AR installations, adding the possibility of additional understanding of the installation laws and their own interpretations related to this. The transition towards turning the viewer into a co-author or co-actor expands the possibilities of interaction and shifts more responsibility to the viewer. The use of AR in spatial art allows for the addition of another semantic layer, expressed by different means, such as reactions to actions, movements, etc. However, whether the augmented space becomes a formal entertainment or a work with a deep intention depends not so much on the author, but from the viewer's own core of knowledge and his ability to read embedded meanings and visual signs.

Augmented reality has had a versatile impact on performances, enhancing the experience by providing real-time visuals or creating new dimensions of storytelling. For example, the creative team Skullmapping from Belgium uses projection mapping to create spatially oriented performances like “Rubens Cupid” (2014) and “Die Invasion der Gallerie” (2016), where complements are embedded in a spatial context. In these shows, there is interaction with real objects, which are not just a background, but an integral part of the props. The use of AR in the performance “Kimospheres” by DAP-Lab, the creative laboratory of Brunel University in London in 2015-2016, moves away from imagery and shows the interaction of actors with changing spaces. Kimospheres are created through abstract projections onto various materials, tissues, which demonstrate reactions to movements and imitate certain states. In some of the performances of this series, the audience could also become participants and learn how to communicate with the Kimospheres. The use of AR in Singapore's 2006 production of “Everyman: The Ultimate Commodity” at the Interaction and Entertainment Center (NTU-IERC) created two simultaneous spaces in which the story took place, supporting the story's ambiguity. A strong logical connection with the plot and space is one of the conditions for the successful use of AR, which claims to get out of the role of “just decoration”.

The use of augmented reality is not only associated with creative possibilities but also with new challenges. A.F. King noted that according to Western views, the puppet obediently fulfills the idea of the puppeteer, while according to the Eastern view, it has its own logic and laws that it imposes on the manipulator. Similarly, the use of elements of augmented reality, which has its own laws and characteristics, affects the final work. For example, the Builders Association's production called The Elements of Oz required the authors not only to develop the actual graphics and viewing application but also to revise the style of the costumes and sets for greater visual consistency. They also had to work out scenarios for interaction and switch viewers between spaces. Thus, the introduction of augmented reality can impact

stylistic features, form of presentation, dramaturgy, and more. But on the other hand, these difficulties made it possible to create a more integral work.

In summary, augmented reality has significantly impacted the world of spatial art, offering artists and designers new ways to create installations, performances, and immersive experiences. Currently, augmented reality (AR) is in the process of exploring opportunities for its application in spatial art through experimentation. However, this exploration also comes with its own set of difficulties and risks associated with its novelty. Creating an AR experience is a time-consuming and expensive process that requires careful consideration of approaches that encourage viewer engagement and interaction. It is also important to search for diverse ways of interaction to keep the experience interesting and engaging. To evaluate the success or failure of new application formats, they must be tested in practice, which comes with the risk of audience acceptance. However, as technology continues to evolve, we can expect an increase in AR projects and new applications that further expand artistic expression and audience engagement.

Анастасія ХУДЯКОВА

Anastasiya Khudykova

здобувачка ступеня доктора філософії кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв, науковий керівник – Людмила Соколюк, докторка мистецтвознавства, професорка, член.-кор. НАМУ, професорка кафедри теорії і історії мистецтва ХДАДМ

**ЦИФРОВЕ МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
НА ВУЛИЦЯХ ХАРКОВА: ТВОРЧІ ПОШУКИ РОМАНА МІНІНА**

**DIGITAL MONUMENTAL ART ON THE STRSSTS OF KHARKIV:
ROMAN MININ'S CREATIVE SEARCH**

Останнім часом в результаті появи нових інформаційних технологій, заснованих на використанні комп'ютера. відбулися кардинальні зміни в усіх сферах людської діяльності, включаючи культуру та мистецтво. Сьогодні комп'ютерне мистецтво включає як традиційні художні твори, перенесені на цифрову основу, так і повністю створені на комп'ютері живописні твори, що репрезентуються на інтернет-сайтах. Вплив так званої «цифрової» культури поширився на всі традиційні види образотворчого мистецтва, зокрема монументальне.

На створення нових сучасних форм в монументальному мистецтві спрямовані пошуки відомого сьогодні українського митця, яким є Роман Мінін. За останні сім років цей випускник ХДАДМ понад 30 разів брав участь у різних виставкових проєктах за кордоном – в Італії, Швейцарії, Польщі,

Норвегії, Бельгії, Великобританії та США, а його художні твори не раз продавалися на аукціонах Phillips і Sotheby's. Митець постійно шукає нові художні форми з використанням сучасних технологій. Так, звернувшись до можливостей digital-art, художник Роман Мінін зміг розмістити створену ним композицію не на стіні будівлі, а над нею. До дня міста в Харкові він та компанія Dev-Pro в Apple App Store запустили безкоштовний iOS додаток Minin Art з доповненою реальністю, що надає можливість харків'янам та гостям міста побачити над Держпромом скульптуру під назвою LOVE. Так, від настінного розпису, яким займалися чимало його попередників у Харкові, митець перейшов до більш сучасної форми – інсталяції, продовжуючи працювати у своєму авторському жанрі, який він назвав TRANSMONUMENTALISM. У Харкові наприкінці 1920-х рр. Держпром, як перший український «хмарочос» зі скла та бетону, на тлі малоповерхових будівель тогочасної столиці України вражав глядачів своєю незвичайною сучасністю. Авангардний характер інсталяції Мініна, що відповідає духу нашого часу, вдало перегукується з новизною архітектурного рішення Держпрому того далекого конструктивістського періоду у мистецькому житті Харкова.

На сьогодні цей мистецький витвір є унікальним для цього українського міста, що дозволяє не лише зробити Харків більш яскравими та привабливими для туристів, але й надає можливість місцевим жителям побачити та сприймати особливості сучасної мистецької культури. Варто підкреслити, що монументальний digital art вирішує завдання забезпечення містян зонами релаксації, а при цьому не вимагає розчищення територій і в будь-який час може бути демонтованим, трансформованим або переміщеним в інше середовище. Digital street art – не лише інструмент для створення певної естетичної цінності. Це ще й відображення епохи, гнучка відповідь мистецтва на цифрову трансформацію.

Цю ЧЖУАНЮЙ

Qiu Zhuangyu

здобувач ступеня доктора філософії

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

науковий керівни – Марія Ковальова, кандидатка мистецтвознавства,

доцентка, зав. кафедри живопису ХДАДМ

СОЦІАЛЬНА ТЕМАТИКА В ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКОГО ХУДОЖНИКА ЧЖАО ПЕЙЧЖІ

SOCIAL THEME IN THE WORK OF THE CHINESE ARTIST ZHAO PEIJI

Починаючи із середини ХХ століття в творчості китайських митців спостерігається відкрите та цілеспрямоване освоювання соціальної проблематики. На особливу увагу в контексті вивчення теми заслуговує мистецькі практики

сучасного китайського художника Чжао Пейчжі. Він народився і виріс на північно-західному кордоні країни. Ці землі, внаслідок посушливого клімату та інших несприятливих природних умов, заселені досить слабо. Чжао Пейчжі пише картини соціально-критичного спрямування, відтворюючи повсякденне життя людей Північно-Західного Китаю. На цій території мешкають здебільшого представники етнічних меншин (уйгури, тибетці, таджики та ін.). Художника привертають багатовічні традиції цих верств населення країни, їх народні свята і побут.

Чжао Пейчжі отримав професійну художню освіту у Сінцзянському педагогічному університеті, де він зараз викладає олійний живопис на посаді доцента. У 2004 році митець пройшов підвищення кваліфікації в Національній академії образотворчого мистецтва в Парижі. Після цього художник багато подорожував й ознайомився з творчістю митців Німеччини, Італії, Іспанії, Нідерландів, Бельгії, Франції та інших країн Європи. Повернувшись до рідного краю, художник продовжує мандрувати по сільській місцевості Китаю, збираючи матеріал для своїх нових картин.

За словами Чжао Пейчжі, в мистецтві він намагається досягти органічної єдності об'єктивного і суб'єктивного. Об'єктивне в художньому образі – це все те, що пов'язане з дійсністю: відтворення явищ самого життя, людських характерів, конфліктів, життєвих обставин. На думку художника, суспільне і художнє значення створених ним образів тим більше, чим глибше він може осмислити реальні життєві явища. Суб'єктивним Чжао Пейчжі називає переживання і роздуми митця, його світосприйняття. Це знаходить свій вираз в його своєрідній, індивідуальній творчій манері і стилі.

При зображенні багатофігурних сцен Чжао Пейчжі уникає, суголосно свого характеру і темпераменту, відображення конфліктних ситуацій, підвищеної емоційності. У відомих композиціях «Таджицькі чоловіки на річному фестивалі» (2014), «Балачки» (2014), «Біла ніч» (2018) та ін. відчувається гостро талант художника пильно вдивлятися в навколишнє, а також гуманізм, що є характерною ознакою його життя і творчості. Роботи художника – це здебільшого типові портретні образи середніх і нижчих верств населення країни, зображених у звичному їм середовищі. Чжао Пейчжі розкриває красу звичних життєвих сцен, радість буденності. У цій галереї особливе місце посідають образи похилого віку, через які художник передає своє уявлення про сенс людського буття.

В усіх роботах майстра простежується ясність прочитання теми, відмова від ідеалізації образів, гротескність, тяжіння до образного узагальнення буденних явищ. Майстер обмежує палітру, тому його роботи сприймаються монохромно і графічно, що є характерною рисою образотворчої мови більшості китайських митців, які працюють в галузі реалістичного живопису. З інтерв'ю художника становиться зрозумілим, що для творчої роботи він використовує не тільки натурні замальовки й етюди, а і чорно-білі світлини. На думку, Чжао Пейчжі цей метод дозволяє відмовлятися від зайвих колірних ефектів і натуралізму.

Головним в його картинах виступає експресивне трактування форм через геометризовано розташовані плями та їх контури. Чжао Пейчжі майже завжди обирає низьку точку зору, так що фігури сприймаються монументально й узагальнено. Ще однією особливістю картин майстра є використання темного

нейтрального фону без деталізованої розробки середовища. Таким чином, художник зосереджує увагу на портретних образах трудівників і селян. Його персонажі випромінюють гідність і внутрішню силу, віру в праведність свого життя. Художник в своїх творах піднімає суспільно важливі проблеми – побуту бідних прошарків населення, що сприяє зміцненню та розвитку соціальної проблематики у китайському реалістичному живописі на сучасному етапі його розвитку.

Зоя ЧЕГУСОВА

Zoya Chegusova

кандидатка мистецтвознавства, науковий співробітник, вчений секретар відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики, етнології ім. М. Т.

Рильського АН України

**ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ТЕОРІЇ**

**PROFESSIONAL DECORATIVE ART OF UKRAINE OF THE
BEGINNING OF THE 21ST CENTURY:
TOPICAL QUESTIONS OF THE THEORY**

У доповіді переглянуто усталені в українській мистецтвознавчій науці поняття та визначення декоративного мистецтва. В цьому контексті розглянуто тенденції утвердження новітньої образності та формотворення у професійному декоративному мистецтві України початку ХХІ століття.

За останні 30 років декоративне мистецтво зазнало значних образно-пластичних перетворень, які найяскравіше позначилися в таких його основоположних і найбільш розвинених й осучаснених різновидах, як художня кераміка, художнє скло, художній текстиль, де найяскравіше і найвиразніше позначилися усі сучасні естетичні видозміни та перетворення.

Антидержавні кроки влади у 1990-х рр. фактично знищили художню промисловість в Україні, що змусило художників–прикладників працювати переважно у власних творчих майстернях, де згодом і починає формуватися так зване студійне мистецтво (від англ. studio – майстерня). І саме ці драматичні пострадянські обставини надихнули керамістів, склярів, текстильників на свободу авторського експерименту, у зв'язку з чим в царині декоративного мистецтва перевагу отримують рукотворні, нетиражовані твори авторської кераміки, скла, текстилю призначені для виставкового й музейного простору.

Під певним впливом мистецтва класичного модернізму розвивається як «мистецтво вогню», так і «мистецтво тканини». Це пояснюється захопленням українськими митцями декоративного мистецтва в означений період ідеями мистецтва модернізму, «непережитого» у свій час вітчизняною культурою

разом з усією Європою через ідеологічний пресинг «нормативного соцреалізму».

Ідеї класичного модернізму продовжують хвилювати вітчизняних митців професійного декоративного мистецтва у їхній творчості і до сьогодні, підтверджуючи основні аспекти, що характеризують термін «модернізм», а саме: пошук новітньої художньої мови для побудови нової художньої реальності, незалежної чи дистанційованої від життєвої реальності; суб'єктивно-особистісне сприйняття буття; прагнення спертися на інші художні цінності.

Загальними відмітними рисами неоавангардних творів художників-керамістів, склярів, текстильників видаються наступні: акцентування площинної побудови композиції; прийом певної деформації пропорцій і форм реальних об'єктів з метою створіння за їхньою допомогою мистецьких творів, які б були далекими від природної реальності; побудова твору, яка характерна незвичною організацією сполучень і поєднань форм – на антиномізмі та парадоксах, на експресії кольору і пластики, що сприяє особливому емоціональному настрою. Між іншим, усі деформації і трансформації у зображеннях художників-неоавангардистів породжують художні образи, що зазвичай вирізняються потужною глибинною архетиповою енергією.

Разом з існуванням традиційних різновидів у кераміці (настінні пласти, панно, скульптурна керамічна пластика, ужитковий посуд), у склі (декоративна пластика, посудини), в текстилі (гобелен, розпис на тканині, батик) активно поширюються такі як колаж, різного роду абстракції, зокрема у вигляді площинних панно і об'ємно-просторових конструкцій, а також асамбляжі, інсталяції, хоча у значно трансформованому вигляді порівняно з європейськими.

Це породжує нову художню образність, новітні виражальні засоби у мистецтві, формотворчі та колористичні ознаки творів, які наповнюються образотворчим змістом (проте не станковими формами!), відображають різноманіття авторських концепцій, що віддаляє їх творців від традиційних завдань декоративно-ужиткового мистецтва. Концепція митця стає визначальною у формуванні його неповторного художнього стилю і власної естетики станково-декоративних творів, орієнтованих на виставковий і музейний простір. Українські художники професійного декоративного мистецтва, які, по суті, поступово припиняють бути «прикладниками», відчують себе рівноправними учасниками сучасного художнього процесу, чия творчість органічно вливається в широке русло образотворчого мистецтва.

Художники кераміки, скла, текстилю на початку ХХІ ст. посилено застосовують виражальні засоби красних мистецтв – живопису, графіки, скульптури. У декоративному мистецтві поступово закладаються принципи образотворення з якісно новим для цієї царини поняттям «образу» як специфічної форми пізнання й оцінки світу, з активно вираженою особистісною авторською художньою ідеєю.

Численні українські митці, які формують сучасне обличчя декоративного мистецтва, захоплені переосмисленням українського авангарду

початку ХХ ст.; багато хто з художників зорієнтований на такі течії класичного модернізму як геометрична абстракція, лірико-емоційна абстракція; певна частина творчої молоді налаштована на творення новітніх композицій «актуального мистецтва».

Простежується схильність митців до вивільнення від застарілих художньо-естетичних штампів і опанування новітніми арт-практиками, прагнення до оновлення мови й пошуку «нових смислів» у сучасному декоративному мистецтві, яке вже більше сприймається складовою образотворчого мистецтва України ХХІ ст.

Валентина ЧЕЧИК

Valentyna Chechyk

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,

зав.кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

**МИСТЕЦЬКА ФОРМУЛА «ЕКСПРЕСИВНОГО РЕАЛІЗМУ»
ВАДИМА МЕЛЛЕРА: ПОШУКИ ПРОСТОРОВОЇ ОБРАЗНОСТІ**

**VADIM MELLER'S ARTISTIC FORMULA FOR «EXPRESSIVE
REALISM»: THE SEARCH FOR SPATIAL IMAGERY**

Живий інтерес кожного наступного покоління фахівців до мистецтва цього художника зрозумілий. Графік та сценограф Вадим Меллер займав одну з ключових позицій у формотворчому процесі 1920-х років, зарекомендувавши себе як новатор та послідовний авангардист. Художник починав із кубофутуристичних композицій, поступово еволюціонував до конструктивістської абстракції й у другій половині 1920-х років – до образотворчої системи, яка в координатах творчості українського режисера та художнього керівника театру «Березіль» Л. Курбаса отримала назву «експресивний реалізм» (1927). Термін, за твердженням Л. Курбаса, був взятий в німецьких теоретиків пост-експресіонізму і мав відобразити зсув художньої оптики у бік «реставрації» фігуративної образності – руху, що торкнувся всього європейського мистецтва («метафізичний живопис», «енгізм», «сюрреалізм». «повернення до порядку», «магічний реалізм» або «нова об'єктивність» тощо). Критичне дистанціювання від експресіонізму та відтворення цілісного, незруйнованого формальними експериментами матеріального світу для німецької культури 1920-х років мало важливе значення, водночас, за визнанням провідних ідеологів «нової об'єктивності» Г.Ф. Хартлуба та Ф.Роха, цей контр-рух не втрачав свого зв'язку з експресіоністичною естетикою. Стилеві та світоглядні ознаки експресіонізму (екстатичність лінії, кольору, форми, композиційних та технічних прийомів, інтерес до внутрішнього світу людини, її особистісних психофізичних станів) були присутніми в мистецтві більшості майстрів, які підтримали оновлення

художньої мови з позицій неореалізму. За терміном, скалькованим за російським перекладом як «нова речовість», течія «нова об'єктивність» репрезентувалася на сторінках української періодики творами К. Ехтермейєра, В. Дреслера, В. Баумайстера, а також К. Хофера, О. Дікса та особливо Г. Гроса.

Своєрідну версію реалізму такого роду можна знайти у творах багатьох українських художників, які дрейфували у другій половині 1920-х – середини 1930-х років у водах пізньоавангардної естетики, – О. Петрицького, К. Єлеви, І. Іванова, І. Падалки, В. Пальмова, П. Голуб'ятникова, Л. Крамаренка та їх учнів В. Овчиннікова, Н. Гриценко, В. Волянської, Ю. Садиленка, Мих. Глуценка, В. Котляра, Б. Клебанова, О. Щеглова, Б. Чернишова, С. Йоффе та ін. «Конденсоване сприйняття оточення», високо оцінене В. Меллером у німецькій образотворчій культурі кінця 1920-х років, характеризувало мистецтво його співвітчизників та мистецтво самого Меллера. У їх пластичних сценаріях, що реагували на новітню історію, її актуальні теми та жанри, відтворення видимої реальності допускало різноманітність підходів (реалізм кольоропису В. Пальмова, наприклад), винятком були тільки «затверділі форми» життєподібності старої передвижницької школи, які наполегливо реанімували художники АХЧУ. Побутовізми та психологізми, що визначали їх художню платформу, у мистецтві В. Меллера другої половини 1920-х – середини 1930-х років зазнавали дієвого перекодування (реалізм (реалізм не потрібно оминати, його слід підмінювати, маніфестував Л. Курбас).

Пластичним ключем до меллерівської образності як у графіці («Німецька серія», 1927), так і в сценографії майже завжди був гротеск, що не викривав, але оголював її потворно-комічну («Золоте черево», 1926, «Хазяїн», 1932), фантазмагоричну («Народний Малахій», 1928), ексцентричну («Мина Мазайло», 1929, «Алло, на хвилі 477», 1929), трагічну («97», 1930, «Маклена Граса», 1933) сторони. У пластиці сценічних рішень та строїв художник вдавався до підкресленого огрублення рисунка, контрасту масштабів, пропорцій, фактур, спіралеподібних та діагональних композиційних побудов форми, розробки складних світлових партитур. У сценографію В. Меллера повертався живопис, але образотворчі мотиви наділялися самостійною дієвою функцією. Уява художника нерідко зображувала картину внутрішнього світу персонажа: прикмети та обставини побуту в ній, за Д. Чукіним, перетворювалися на необхідні виразні формули, характерні знаки, «химерну символіку» (Ю. Смолич). Одна з характерних рис сценографії В. Меллера зазначеного періоду – тотальна (відповідно до можливостей часу) механізація та динамізація сценічної пластики. Художник захоплений мистецькими пошуками практиків сцени німецької школи Баухауз, які наполегливо розробляли ідею «театру без актора» (або «театру художника»). Ігрова природа сценічної пластики забезпечувалася винахідливістю та технічною вигадливістю, дотепністю та парадоксальністю сприйняття світу їх автором – Вадимом Меллером.

Ван ЧОНГ
Wang Chong
здобувач ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
науковий керівник – Зоя Алфьорова, докторка мистецтвознавства,
професорка, зав. кафедри методологій
крос-культурних практик ХДАДМ

**ЖІНОЧИЙ КОСТЮМ МЕНШИН МЯО ТА ДУН
АВТОНОМНОГО ОКРУГУ ГУАНСІ
В СУЧАСНОМУ СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ**

**WOMEN'S COSTUME OF MIAO AND DUNG MINORITIES
GUANGXI AUTONOMOUS REGION CHINA IN MODERN EASE PAINTING**

Відкритість сучасного Китаю світові, глобалізація його економіки та культури актуалізувала проблему репрезентації буття національних меншин величезної країни в мистецтві. Гуансі – автономна область на півдні Китаю (або за офіційною назвою: Гуансі-Чжуанський автономний район) зі столицею містом Наньнін є доволі густонаселеним регіоном країни чисельністю в 49 млн. людей. Більшість населення складають ханьці (62 %), другими за численністю є чжуани (32 %). Тут також проживають народи яо, мяо, мулао, донг (кам). Відомо, що саме ханський жіночий костюм на сьогодні вважається традиційним китайським костюмом (ханьфу). Сьогодні жіночий одяг ханців використовують в якості історичного або традиційного вбрання в урочистостях та на свята. Втім, з розвитком сучасного Китаю зростає прагнення невеликих народностей регіону репрезентувати свої версії жіночого одягу в мистецтві, зокрема в станковому живописі Китаю. Зупинимось на репрезентаціях версій жіночого костюма двох найцікавіших народностей цього регіону: народностей мяо та донг.

Мяо – одна з найбільших груп меншин південно-західної частини Китаю. Народність мяо є хранителькою стародавньої культури, попри відносну її малочисельність. У одному із селищ округу – Дзяя, більше як 1 000 представників народності Мяо утворюють 200 сімей. Сільські жителі бережуть свою багату етнічну культуру і традиційний стиль життя, що передається з покоління в покоління впродовж майже 2 тис. років. Вони рідко спілкуються з чужинцями, і до цього часу ведуть своє господарство по-старому. Своє життя проводять за обробкою численних полів, розташованих терасами, і вирощуванням рису-сирцю. Репрезентуючи жіночий костюм цієї народності, сучасні китайські станковисти відтворюють його або в манері класичного китайського живопису, або в манері регіональних шкіл живопису, зокрема Ліцзянської школи. Так, Хуан Цзін в картині «Гора» (1992, Ліцзянська школа живопису, місце зберігання невідоме) зображує свою модель в традиційному жіночому одязі мяо. На молодій жінці – широка, прикрашена

рапортом спідниця, приталена кофта-кафтан і дуже вигадливий, широкополий головний убір, щедро прикрашений бусами та камінцями. Безумовно, Хуан Цзін репрезентує образ святкового традиційного одягу, адже в повсякденному житті жінки цієї народності, яка займається сільським господарством, одягнуті зовсім інакше, в просту спідницю або сарафан з однотонною кофтою з простого матеріалу. Таких жінок ми бачимо на картині Се Сена «Мяошань Жовтень» (1981, Ліцзянська школа живопису, зібрання Національного художнього музею Китаю). Тяжка праця трьох жінок мяо підкреслена простотою і навіть грубістю їх вбрання. Художник не боїться підкреслити відсутність будь-якої вишуканості цього жіночого одягу. На ногах жінок – грубе сільське взуття, на головах – такі ж грубі хустки. Такий соціальний контраст відбиває дійсну картину буття цієї народності, яка в умовах відносної природної ізоляції, проживаючи високо в горах, тяжко здобуває ресурс для власного виживання.

Репрезентація жіночого костюма іншої національної меншини цього регіону – народності донг (дун) представлена в картинах Чен Юнміна, Ван Ігуан та інших сучасних станковистів Китаю. Національна меншина донг (дун) або кам-суйський народ, проживає в Гуансі і має чисельність близько 3 млн. осіб. Основні заняття дунців – землеробство та скотарство. Жіночий костюм цієї меншини: двобортна, без коміра кофта з нагрудником, спідниця, пояс, ноговиці. На ногах – плетені з рисової соломи сандалії або матер'яні капці, головний убір – пов'язка або плетений з бамбука широкий капелюх. У весільному жіночому костюмі цей капелюх рясно прикрашають штучними або натуральними квітами.

Практично усі репрезентації жіночих костюмів втілені в реалістичній манері китайського станкового живопису. Так, в картині Чен Юнміна «Дівчинка Донг» (2013, Приватна колекція) репрезентовані прикраси маленької дівчинки цієї національної меншини: це гребінь з підвісками з напівпрозорого каміння та шпильки, які підтримують високу зачіску дівчинки. Незаміжні дівчата цієї меншини не носять капелюхи, вони прикрашають свої зачіски спеціальними гребенями з камінцями у святкові дні та намистом. На картині Ван Ігуана з вигадливою назвою «Наньпаньцзянська віршована рима» (2003, місце зберігання невідоме) зображена молода модель в традиційному костюмі народності донг: в довгій спідниці, кофті та головному уборі, характерному для цієї традиційної культури. Високий капелюх, прикрашений квітами, великі ланцюги намиста на шії – характерні аксесуари жіночого костюма цієї народності можна побачити на картині Шен Мінцуня «Наречена» (1982, Приватна колекція).

Отже, в ході аналізу виявлено, що більшість репрезентацій жіночого костюму меншин мяо та дун автономного округу Гуансі в сучасному станковому живописі Китаю втілено в реалістичній манері класичного китайського живопису. Репрезентовані версії жіночого одягу зазначених меншин є як святковими (весільними), так і повсякденними. Сучасні китайські станковисти репрезентують такий одяг як в картинах жанрового живопису, так і в жанрі жіночого портрету. Поява таких репрезентацій свідчить про цікавість

сучасних митців не тільки до «титульних» народностей країни (ханців, зокрема), але й до інших малих народностей Китаю та їх самобутньої культури. Така увага є важливою в ситуації протистояння глобалізації сучасної культури та мистецтва.

Олександр ЧУРСІН

Olexandr Chursin

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

Віктор ЧУРСІН

Viktor Chursin

*заслужений художник України, ст. викл кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

КАРТОН ЯК МАТЕРІАЛ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ АСПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ

CARDBOARD AS A MATERIAL IN UKRAINIAN PAINTING: HISTORICAL AND CONTEMPORARY ASPEKTS OF USE

Картон, спеціально виготовлений для живопису, є постійним матеріалом (поряд із полотном) як основа для малярства у творчості сучасних українських митців. Знання цього матеріалу, особливостей його використання в залежності від обраної техніки живопису відіграє чималу роль у вирішенні багатьох творчих завдань. Важливу роль також відіграє орієнтація митців у виборі видів ґрунтованого картону для використання в роботі олією, темперою, гуашшю, акрилом, змішаними техніками. На сьогодні існує великий вибір художніх матеріалів для живопису, у тому числі ґрунтованого картону.

Вже з 40-х рр. XIX ст. ґрунтований картон стає звичайним матеріалом у творчості українських живописців як для начерків та ескізів, так і для пейзажних етюдів. Відтоді митці усе частіше відмовляються від традиційної системи багатошарового живопису з підмальовками і лесуваннями. Для пейзажних етюдів картон надав більшу свободу, можливість писати швидко, вирішувати всі формальні задачі одночасно. Найчастіше художники писали етюди та ескізи на щільному картоні, покритому олійним ґрунтом, що був у продажу, або проклеювали і ґрунтували самі свинцевими білилами звичайний коричнево-жовтуватий картон.

Більшість відомих українських художників використовували картон для пленерного живопису, творчий поштовх якому надали французькі імпресіоністи, починаючи з 70-80-х років XIX ст. В ті часи художники використовували для живопису і схожий на картон щільний папір – так званий «рулонний ватман», що накатувався фабрично на полотняну основу. Такий папір розтягувався у мокрому вигляді на міцний підрамоч. Коли папір висихав, отримувалась міцна рівна і чудова поверхня, готова для живопису.

В історії українського пейзажу перевагу в живописі на дереві і картоні віддавали засновники харківської пейзажної школи – С. Васильківський, М. Беркос, П. Левченко, М. Ткаченко, які створили численні пленерні етюди на різного типу картоні (грунтований картон, полотно на картоні, папір, наклеєний на картон, картон на дереві). Серед них – «Мала Данилівка» С. Васильківського, «Вид з вікна» М. Ткаченка, «Будяки» М. Беркоса, «Соняшники» П. Левченка тощо. Різноманітний картон наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. широко використовувався для написання етюдів і ескізів майже усіма відомими українськими митцями (О. Сластьон, Т. Дворников, М. Пимоненко, А. Маневич, Г. Світлицький, Н. Онацький та ін.).

Окремо слід згадати творчість видатного польського пейзажиста Я. Станіславського, який відзначився в історії українського живопису своїми етюдними перлинами, написаними на картоні і створеними в Україні, Польщі, Італії. Я. Станіславський багато років викладав у Краківській академії мистецтв і був учителем таких видатних українських пейзажистів, як О. Новаківський, Є. Буковецький, І. Труш, М. Бурачек, передавши їм і свої навички в роботі на картоні. І. Труш став засновником імпресіоністичного пейзажу в Галичині. Починаючи з 1910-х років ХХ ст., художник створював цілі серії-цикли пейзажів на картоні, такому зручному при роботі на пленері («Краєвиди Галичини», «Подорожі Єгиптом і Палестиною», «Подорожі Кримом», «Подорожі Ітвлією» та ін.).

Інший учень Я. Станіславського М. Бурачек став одним із засновників Української академії мистецтва в Києві, а також був директором Харківського художнього технікуму. Більшість своїх пейзажів, написаних на пленері протягом життя, М. Бурачек створив саме на картоні. Деякі етюди написані ним тільки на проклеєному охристо-коричневого кольору картоні без ґрунту, який в незаписаних місцях надто важливий в загальному колористичному задумі («Хата в спеку», 1920-ті, к./о.). З початку 1920-х років художник виробив свою особисту техніку живопису олією на картоні – накладання фарб густим шаром за допомогою мастихіну. Картон, що не прогинається, як полотно, є зручним для роботи на пленері. Водночас М. Бурачек надавав мастихіном фарбу до картону, буквально вплавляючи колір в колір, створюючи численні мерехтливі межі – ребра між мазками, і досягаючи незвичайного емоційного втілення живописного задуму.

Визначним українським пейзажистом, майстром нового пленерного пейзажу став М. Глущенко. Він повернув особливу значимість картону як основи для олійного пленерного живопису, плідно працюючи у 1960-1970-ті рр. До історії українського мистецтва М. Глущенко увійшов насамперед як майстер пленерного пейзажу, як співець радості. Численні свої пейзажі, а також натюрморти і натуру митець писав на картоні розміром 50x70 см, 60x90, 70x100 і ін. з емульсійним ґрунтом (так званий фінський). Одним з найкращих його творів, виконаних на картоні, є «Седнів узимку» (1968, к./о.).

Новим поштовхом для широкого використання картону в живописі стало виникнення унікального явища у мистецькому житті України – пленерного руху, що почався з кінця 1990-х рр. і продовжувався два

десятиліття поспіль. І лише агресивна війна, розв'язана РФ проти нашої держави в лютому 2022 року, призупинила його діяльність.

Утім, і за таких складних умов воєнного часу в Україні не слід забувати про важливу роль картону як матеріалу для живопису, в якому можна писати як розрідженою, так густою фарбою, використовуючи різні комбінації накладання фарбового шару як колонковими пензлями, так і мастихіном тощо.

Вячеслав ШУЛІКА

Viacheslav Shulika

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

ІКОНОСТАС СЛОБОЖАНЩИНИ XVII – XVIII СТОЛІТТЯ: ДЕІСУСНИЙ ЯРУС

THE ICONOSTASIS OF THE SLOBOZHANSKINA
17 – 18TH CENTURY: DEISUS TIER

Деісусний ярус є головним ярусом іконостасу, саме з нього почалося формування вівтарної перегороди східнохристиянського храму. З XI ст. у візантійському (Пала д'Оро, Ватопедський епістилій), а з XIV ст. в українському іконостасі (ікони з Даляви та Тур'ї (НМЛ)) отримали поширення деісусні яруси, де образи подані на повний зріст. Українські деісусні яруси розвивалися в руслі грецької традиції (в центрі Христос на троні з Богоматір'ю та Іоанном Предтечею, по сторонам 12 апостолів), що було зафіксоване у 1666 р. ігуменом Феодосієм (Сафоновичем) (Київ), який саме так описав іконостас (деісусний ярус) в своєму «Викладі о церкві...». Слобожанський іконостас козацької доби розвивався в загальноукраїнському руслі, але мав свої особливості, до того ж в кожному з слобідських полків формувалася ще й власна традиція. Наявний архівний фотоматеріал та окремі ікони, що збереглися в храмах, приватних збірках та музеях України, певною мірою дозволяють реконструювати побудову та визначити особливості й типологію слобожанських деісусних ярусів відповідно приналежності до полкових утворень.

У XVII–XVIII ст. в слобідських полках отримали розповсюдження власні типи апостольських груп. В Сумському полку (утворений 1651–1659), деісусний ярус складався з 13 дощок, апостоли були зображені на окремих дошках. Найбільш ранньою пам'яткою є іконостас с. Бездрик (кін. XVII ст.), де апостоли розташовані в наступному порядку: південна сторона – Петро, Матфій, Марко, Андрій, Варфоломій, Хома; північна – Павло, Іоанн, Лука, Яків, Симон, Пилип. У перш. пол. XVIII ст. продовження цієї традиції підтверджує ікона Іоанна Богослова (фрагмент), яка була виявлена в с. Уланок

(колишня Суджанська сотня Сумського полку, зараз Курська обл. рф). У другий половині XVIII ст. ця традиція була продовжена в іконостасі Успенської церкви м. Межиріч (після 1775).

Харківський (утворений 1651–1659) та Ізюмський (відокремлений від Харківського полку у 1688 р.) полки мали тісні зв'язки, а Ізюмський полк протягом тривалого часу керувався Харківськими полковниками або їх родичами. В цих полках деісусний ярус іконостасів складався з 5 дощок, апостоли були зображені по троє. Найбільш ранньою пам'яткою є іконостас с. Дворічний Кут (бл. 1680), де зображення апостолів були розташовані: південна сторона – Павло, Лука, Іоанн, Яків, Симон, Пилип; північна: Петро, Марк, Матфій, Андрій, Варфоломій, Хома. У перш. пол. XVIII ст. про продовження традиції свідчать ікони з іконостасу с. Гомільша (1730-ті (?), втрачені), де з південної сторони були розташовані: Павло, Матфій, Лука; Яків, Фадей, Пилип; з північної: Петро, Іоанн, Марко; Андрій, Варфоломій, Хома. Продовженням цієї традиції у друг. пол. XVIII ст. є іконостас Ізюмського Преображенського собору (1765) та іконостас Воскресенської церкви Нової Водолаги (1780-ті (?), втрачений, походить із Миколаївського монастиря, м. Зміїв). В іконостасі Ізюмського собору апостоли були розташовані наступним чином: південна сторона – Петро, Іоанн, Марко; Варфоломій, Лука, Андрій; північна: Павло, Хома, Пилип, Іуда, Симон, Яків. Деісусний ярус був доповнений бічними іконами овальної форми, на одній з яких був зображений ангел (можливо символи Старого та Нового заповітів; ця деталь набуває розповсюдження в друг. пол. XVIII ст.). На жаль, склад апостольської групи в іконостасі з с. Н.Водолага по фото встановити неможливо, але видно, що іконостас має в деісусному ярусі всього 3 ікони замість 5. Неповний ряд ймовірно був обумовлений тим, що іконостас був зменшений після його перенесення у Воскресенську церкву з храму більшого розміру.

В перш. пол. XVIII ст. зростає варіативність іконографічного рішення іконостасів. Так, з'являється новий тип апостольського ряду, де апостоли зображені по двоє. Це перш за все стосується Ізюмського та Охтирського (утворений 1655–1658 рр.) полків, та зустрічається у друг. пол. XVIII ст. на теренах вже колишнього Сумського полку. Прикладами є іконостас із с. Водяне (Ізюмській п., втрачений, походить з Миколаївського монастиря, Зміїв), де з південної сторони були зображені: Павло та Іоанн, Марко та Андрій, Симон та Пилип; з північної: Петро та Матфій, Лука та Яків, Варфоломій та Хома). У друг. пол. XVIII ст. це рішення було продовжене в іконостасах с. Будки (після 1773, кол. Сумський п., втрачений) та с. Олешня (1771, кол. Охтирський п., втрачений), де на іконах, які фланкували центральний образ, були зображені окремо Петро та Павло, всі інші апостоли були зображені по двоє.

Наприкінці 30-х рр. XVIII ст. в слобожанських іконостасах (раніше ніж на інших українських землях) поступово порушується чітка структури ярусів, а деісусний ярус взагалі міг бути відсутнім. Першим слобожанським іконостасом, який взагалі не мав деісусного ярусу, стала вівтарна перегорода

Успенського собору м. Охтирка (1738). Замість деісусного ряду в цьому іконостасі був розміщений великоформатний празниковий ярус. Після цього можна спостерігати поступову втрату зацікавленості до деісусних ярусів в іконостасах різних полків, а наприкінці XVIII – початку XIX ст. деісусний ярус взагалі зникає зі слобожанських іконостасів.

Центральна ікона деісусних ярусів Слобожанських іконостасів у XVII ст. представлена іконографічними типами «Спас на Престолі» (ікона з Лебедину, Сумський п., Сумський обл. худ. музей), ікона з с. Борова (втрачена, Харківський п.) та «Спас великий архієрей» (іконостаси с. Бездрик та с. Дворічний Кут). Постаті Богоматері та Іоанна Предтечі зображені стоячими на повний зріст обабіч трону. В перш. пол. XVIII ст. фігури біля трону почали зображували стоячи на колінах. Такі зображення фланкують образ «Спаса Великого Архієрея» в іконостасах с. Водяне, Успенської та Преображенської церков в Межирічі. В друг. пол. XVIII ст. Христос на троні іноді зображений без фланкуючих постатей (Преображенський собор в Ізюмі, сл. Олешня).

У друг. пол. XVIII ст., після заміни деісусного яруса на празниковий в іконостасі Успенського собору м. Охтирка, в інших іконостасах Слобожанщини також почали використовувати в якості центрального образу ярусу ікону празника (с. Будки – «Воскресіння»; Нова Водолага – «Св. Трійця» (Новозавітна)).

Віра ЯРОВА

Vira Yarova

кандидатка мистецтвознавства,

головна зберігачка фондів

Обласного комунального підприємства

«Харківський художній музей»

ЛІНОГРАВІЮРА В КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖДНЬОГО МУЗЕЮ

LINOCUT IN THE COLLECTION OF KHARKIV ART MUSEUM

Харківський художній музей володіє одним з найзначніших та найстаріших художніх зібрань України, в тому числі значною кількістю різноманітних за образотворчою мовою ліногравюр. Велика частка музейних аркушів досі залишаються малодослідженими, багато персоналій майстрів потребують уваги науковців.

До зібрання входять лінорити представників різних регіональних шкіл України, проте основну частину складають роботи, виконані харківськими авторами. Існуючий образотворчий матеріал дозволяє представити етапи становлення гравюри на лінолеумі: від появи техніки у місцевому художньому осередку (1910-ті роки) до сучасного часу; висвітлити зміни образотворчої

мови, що відбувалися під впливом історичних, суспільно-політичних, культурних чинників.

Початковий період становлення техніки представлений у музейній збірці творами, датованими 1910-ми роками, коли місцеві митці виступили одними з піонерів гравіювання на лінолеумі в українському мистецтві. Насамперед, мова йде про представників творчого об'єднання «Блакитна лілія» (1908–1911), очолюваного Є. Агафоновим. Доробок художників в техніці ліногравюри представлений досить рідкісними творами О. Почтенного, М. Недашківського, В. Пічети, С. Щербакова, М. Синякової, Ф. Надєждіна – різних за художницькою індивідуальністю митців, утім об'єднаних спільною художньо-естетичною платформою, а саме тяжінням до постреалістичних принципів творчості, захопленням концепціями модерну, символізму, неопримитивізму. Звернення ж до техніки лінориту вони сприймали перш за все як новацію, як випробування найновітнішого матеріалу, тому зображенням найчастіше притаманні невигадливість пластичної мови, простота композиційних рішень, невеликий формат.

До складу музейного зібрання входять і лінорити місцевих митців 1920-х років, що маркують наступний етап піднесення техніки. Це пов'язано з педагогічною діяльністю Івана Падалки, представника такого визначного художнього феномену в українському мистецтві як бойчукізм. Ліногравюра стала провідною технікою для вихованців майстерні І. Падалки: М. Котляревської, О. Довгаля, Б. Бланка, М. Фрадкіна. Графічні аркуші даних авторів поєднували площинність просторових відносин, підкреслений декоративізм, монументалізацію форми, перевагу лінії та штриха. Образотворчі здобутки харківських адептів бойчукізму ознаменували новий щабель розвитку техніки в Харкові та мали значний резонанс на міжнародному рівні, завдяки активній виставковій практиці.

Справжнім «лінограверним бумом» називають дослідники радянського мистецтва 1960-1970-ті роки. Відносна легкість роботи в матеріалі, можливість отримання численних відбитків обумовили звернення до техніки багатьох митців. Не стала виключенням і харківська графічна школа. Музейні твори цього періоду численні та різноманітні за жанрами (пейзаж, портрет, побутові сцени, історичні сюжети). Разом з великим тематичним діапазоном відзначаються і пошуки нової пластичної мови. Так, характерною ознакою станкової ліногравюри 1960–1970-х рр. стало втілення традиційних для радянської доби революційних сюжетів за допомогою альтернативних прийомів роботи з формою та простором, звернення до естетики авангарду, що знайшло втілення у ліноритах В. Ленчина, Є. Джолос-Соловійова, О. Мартинця, В. Ненадо та ін.

Активні художньо-образні експерименти відбувались у кольоровій ліногравюрі, зокрема в пейзажних композиціях. Популярним стало й звернення майстрів до української культурної спадщини, використання фольклорних мотивів та образів. Зазначені тенденції ілюструють музейні твори за авторством Г. Космачова, О. Тарасенка, Ю. Старостенка, Є. Надєждіна, Є. Коровянка, В. Ігуменцева тощо.

1960-1970-ті роки були періодом розквіту синтетичного мистецтва книги, і гравюра на лінолеумі стала у нагоді багатьом майстрам під час оздоблення літературних творів. У фондах музею зберігаються ілюстративні ліногравюри М. Фрадкіна, О. Довгаля, О. Мартинця, В. Ненадо.

Техніка гравіювання на лінолеумі була і залишається однією з найпопулярніших під час роботи над екслібрисами. Музей має значне зібрання книжкового знаку радянської доби, оскільки Харків на той час був одним з центрів бібліофільського руху в Україні. Серед екслібрисів, виконаних в гравюрі на лінолеумі, переважають композиції, створені для приватних осіб у формі сюжетної мініатюри. Велику групу складають зображення з використанням символіки та мотивів української народної культури (хати, воли, верби, соняшники, мальви, рушники, народні музичні інструменти), як-то композиції М. Молочинського, В. Усолкіна, Г. Кореня та ін. Звернення до національного духовного надбання в екслібрисі засвідчила Шевченкіана, представлена знаками М. Таможнікова, В. Усолкіна, Д. Мирошніченка, М. Молочинського. У створенні книжкового знаку державних закладів харківські майстри найчастіше дотримували геральдичного типу екслібриса, в якому першоосновою був шрифт, органічно вписаний в стримані, виважені композиції (Є. Надеждін, М. Молочинський). До більш рідкісних взірців належать вензелеві екслібриси, де в шрифтових комбінаціях кодувалося ім'я власника, що характерно доробку Л. Кузнєцова, М. Фрадкіна.

Таким чином, колекція ліногравюр Харківського художнього музею численна та різноманітна за хронологією, колом персоналій, жанрами, стилістикою, що дає значний матеріал для подальшого дослідження.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ПЕРШІ ТАРАНУШЕНКІВСЬКІ ЧИТАННЯ

**Збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції
кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ
(14-15 квітня 2023 року)**

Харків: ХДАДМ

Організаційна група (координація, укладання, редакція, комп'ютерна верстка):
В.Чечик, В. Найденко

@Харківська державна академія
дизайну і мистецтв
@кафедра теорії і історії мистецтв