МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
СХІДНИЙ РЕГІОНАЛЬНИЙ НАУКОВО-МИСТЕЦЬКИЙ ЦЕНТР НАМ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
ХАРКІВСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ

КАФЕДРА ТЕОРІЇ І ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

DEPARTMENT OF THEORY AND HISTORY OF ARTS
KHARKIV STATE ACADEMY OF DESIGN AND ARTS

ДРУГІ ТАРАНУШЕНКІВСЬКІ ЧИТАННЯ
THE SECOND TARANUSHENKO'S READINGS

Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції
Proceedings of International Scientific Conference
17-18 квітня 2025
April 17-18, 2025

ХАРКІВ – 2025

УДК 7.01:001:378(477.54)ХДАДМ: 7.072.2*Тар

ISBN 978-617-7830-04-6

Другі Таранушенківські читання: матеріали Міжнародної наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 17-18 квітня 2025 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2025. 145 с.

У збірнику представлені матеріали доповідей учасників Міжнародної наукової конференції «Другі Таранушенківські читання», яка пройшла 17-18 квітня 2025 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 НАМ України, докторка мистецтвознавства, професорка кафедри ТІМ ХДАДМ

Вікторія НАЙДЕНКО – доктор філософії (кандидат мистецтвознавства), зав. кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

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

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

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

Людмила ГУДЗІЄНКО – викладач кафедри ТІМ ХДАДМ

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

© Харківська державна академія дизайну та мистецтв, 2025

ЗМІСТ

АБРАМЕНКО Лариса. *Семен Йоффе: біографія, творчий шлях, спадщина*.....6

АПАНАСЕНКО Софія. *Графічні портрети українських літераторів в українському образотворчому мистецтві першої третини XX ст.*.....9

БЕРЕЗА Анастасія. *Мистецтво в епоху змін:сучасні тенденції та інтерпретації*.....11

БОНДАРЕНКО Костянтин. *Особливості формування термінологічного апарату, пов'язаного з історією архітектури*.....13

БОРБУНЮК Валентина. *Шедеври української сакральної архітектури у романі В. Петрова (Домонтовича) «Без ґрунту» та у працях С. Таранушенка*.....16

ВЕЛИЧКО Дмитро, МІРОШНИЧЕНКО Олена. *Валерій Гегамян: становлення художньої освіти ХГФ*.....20

ВЕНГАН Лю. *Особливості репрезентації садової тематики в живописі у Гуаньчжуна 1970-х – 1980-х років*.....22

ВІВСЯНА Інна. *Пам'ятники скульптора О.О.Ковальова на Кіровоградщині*.....23

GAO Honggang. *Photorealistic trends in Jian Chongming's landscapes*.....26

ГЕРАСІМОВА Дарія. *М.Абрамович. Критика диктатури в серії перформансів «Ритм»*.....28

ГУДЗІЄНКО Людмила. *Автопортрет як засіб самоідентифікації на прикладі творчості Наталі Вергун*.....30

ДАНИЛЕНКО Євген. *Селянська ікона в контексті українського професійного мистецтва початку XX століття*.....31

ДІНЕ Чун. *Стилістичні особливості авторських технік в декоративному живописі сучасного Китая*.....34

ДУДНИК Юлія, МАЛЕЖИК Юлія. *Мистецтво реклами через 12 архетипів: Юнг і брендова ідентичність*.....36

ЄСИПЕНКО Каріне. *Авторська міфологія митця на прикладі станкового живопису Ігоря Моргунова*.....38

ЗАВЕРШИНСЬКИЙ Валерій. *Каталог як форма кураторського наративу: функції друкованих видань у виставковому процесі*.....41

ІЩЕНКО Костянтин. *Цифровізація артринку: нова ера образотворчого мистецтва та комерції*.....43

КАПУСТІН Пилип. *Трансформація художнього сприйняття в епоху цифрових технологій*.....46

КАПУСТІН Пилип. *Цифрове мистецтво: основні етапи становлення і трансформації*.....49

КАЧУР Алла. *Твори вчителів й учнів Київської рисувальної школи Миколи Мурашка в зібранні Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького*.....51

КОВАЛЬ Олег. *Візуальні секвенції українського японізму (на матеріалі творчості С. Ликова та С. Алимова)*.....54

КОВАЛЬ Олег. *Семантизована форма: вербальний супровід офортів Гойя «Капрічос» та інших графічних серій*.....57

КОТЛЯР Євген. *Від мотиву до наративу: пастельний малюнок з дерев'яною синагогою Зіновія Толкачова*.....62

КРАСНОПОЛЬСЬКА Ольга. *Ілюстрації народного художника України Анатолія Базилевича до п'єси Марка Кропивницького «По щучому велінню»* 64

КУЧЕРЕНКО Діана. *Виставковий проєкт «Імерсія». Кураторський досвід* 67

ЛІСМАН Софія. *Харків: авангардний код минулого й майбутнього* 68

ЛОГАЧОВА Белла. *Мапінг Ірини Ільїнської «Спів»: народні мотиви у сучасному візуальному мистецтві* 70

МАЛЕЖИК Юлія. *Графічний дизайн в проектній діяльності сучасного мистецтва* 72

МАМЕДОВ Еміль. *Художні практики України 1990-х років: мистецтво на перетині інсталяції та лендарту* 74

МАНУКЯАН Астхік. *Архетипи та колективне несвідоме: юнгіанський підхід у мистецтвознавчому аналізі* 76

МЕЛЬНИЧУК Людмила. *Діяльність місцевих художників у Харкові (кінець XIX – початок XX ст.)* 77

МЕНЬФЕЙ У. *Колажні портрети у творчості сучасних китайських митців Синь Хайчжоу (忻海州) та Сюе Сун (薛松)* 78

МІНКАЙ Фен. *Тема міського побуту в жанровому сучасному живописі Китаю* 81

МОРОЗОВА Світлана. *Сумська художня студія: концепції становлення та роль в мистецькому житті міста XX ст.* 82

НАЙДЕНКО Вікторія. *Сакральні образи в живописі Валентина Грицаненка* 86

НЕСТЕРЕНКО Андрій. *Тетраморфи в іконографії євангелістів в настінному малярстві церкви Святого Миколи Чудотворця в с.Колодне на Закарпатті* 88

ПАНДИРЄВА Єлизавета. *Роль емоційної складової у сприйнятті графіті напису як твору мистецтва* 89

ПАНТЮХ Юлія. *Методологія аналізу художніх образів у сучасному мистецтві на прикладі жіночого образу* 92

ПОНОМАРЕНКО Марина, **ТОКАРЕНКО Валентина.** *Колаж як творчий метод Сергія Параджанова* 94

ПОНОМАРЕНКО Марина. *Писанка. Культурний код України* 95

ПОСТЕЛЬГА Наталія. *Живописець Віктор Єфименко: до сторінок творчої біографії* 97

ПУКЛІЧ Ольга. *Постать митця-педагога Єгора Шрейдера в спогадах Марії Котляревської* 99

ПУХНАВЦЕВА Тетяна. *Лінійний малюнок в ранній антимінсній образності* 101

РЕДЬКО Аліса. *До питання історіографії новітніх досліджень національної ідентичності в українському мистецтві* 104

РЕШЕТНЬОВА Ганна. *Мистецтвознавча теорія та арт-терапевтична практика у музейному просторі* 107

СВЯТЕЦЬ Ганна. *Акварельна елегія Олександри Трегубової* 109

СКОБЛІКОВА Марія. *Сергій Пустовійт. Незбагнене та реальне* 111

СОКОЛЮК Людмила. *Володимир Шевченко як майстер цифрової фотографіки* 113

СОКОЛЮК Людмила. *Культурно-мистецькі втрати в Харкові під час російсько-української війни* 115

СОКОЛЮК Оксана. *Іконопис Сумщини доби козацького бароко: загальнонаціональні та регіональні особливості*.....118

СТАНИЧНОВ Олег. *Композиційна палітра кольорів і звуків в творчості Яцека Мальчевського*.....119

СТЕПАНЮК Петро. *Сучасна українська скульптура 2010-х років та цифрові технології*.....121

ТКАЧЕНКО Роман. *Мистецькі інституції в Кропивницькому та їхній вплив на розвиток художньої культури в регіоні*.....124

TIAN Jialong. *Lo Li Rong: dynamics in sculptural art*.....126

ФЕДОРОВ Тимур. *Становлення та значення художньо-графічного факультету у мистецькому житті Кривого Рогу*.....129

ХЕН Чжан. *Образи міста та ландшафту у пейзажах Вен Кайсюаня (翁凯旋)*.....131

ЧЕЧИК Валентина. *Сценографія Вадима Меллера до вистави «Тетнулд» (1932): джерела та контексти*.....133

ЧОНГ Ван. *«Революційний» костюм доби Мао Цзедуна в станковому живописі Китая*.....135

ЧУРСІН Олександр, ЧУРСІНА Віра. *Елементи народного примітиву у творчості сучасних художників-пленеристів України*.....137

ЯКИМІВ Володимир. *Технологічні інновації у створенні кінетичних арт-об'єктів: міждисциплінарний підхід у мистецтвознавстві*.....139

ЯНЬБО Сун. *Від «строгого» до «нового»: трансформація художніх засобів виразності у творчості китайського скульптора У Вейшаня (吴为山)*.....140

ЯРОВА Віра. *Кольорові ліногравюри М. Фрадкіна та Б. Бланка 1930–1940-х років*.....142

Лариса АБРАМЕНКО
Larisa Abramenko
заступник директора з наукової роботи
Харківського художнього музею

СЕМЕН ЙОФФЕ: БІОГРАФІЯ, ТВОРЧИЙ ШЛЯХ, СПАДЩИНА

SEMEN YOFFE: BIOGRAPHY, CREATIVE PATH, LEGACY

Семен Йоффе належить до митців, без яких історія харківських театрів XX ст. була б неповною. За своє творче життя він оформив понад 200 вистав, залишивши свій слід в історії театрального мистецтва України. Його твори зберігаються у Національному художньому музеї України, Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. В колекції Харківського художнього музею представлено 167 творів цього майстра. І сьогодні його творча спадщина потребує повноцінного дослідження.

Він народився 12 березня 1909 р. в м. Конотоп у родині службовця. До 1922 року родина мешкала у Миргороді, потім перебралася до Харкова. Все життя Йоффе пов'язано з нашим містом. Тут він закінчив семирічну школу, навчався в художній профшколі (1924-26), закінчив 3 курси графічного факультету Харківського художнього інституту (1926-29), де його педагогами були В. Єрмилов, О. Кокель, І. Падалка. Тут відбулася зустріч з молодими художниками Б. Чернишовим та О. Щегловим, з якими вони утворили "Бригаду трьох" і у якій протягом 1929-1937 років плідно працювали. Дебютувала Бригада (разом з М. Петренком і П. Горілим) оформленням оперети "Орфей в пеклі" Ж. Оффенбаха у відкритому 1929 року театрі української музичної комедії. Класична оперета була поставлена в експериментальному стилі, в якій, як писав журнал "Радянський театр", було "багато лабораторій та екзерсису".

Водночас митець працював ілюстратором в періодичних виданнях. В одному з номерів часопису українських футуристів "Нова генерація" за 1930 рік знаходимо відтворення графічних та театральних творів авторства Йоффе - Щеглова. У цьому ж році Йоффе стає членом творчого об'єднання "Жовтень", про що було заявлено на сторінках того ж часопису. А в наступному 1931 він - член Об'єднання молодих митців України.

1930 року "Бригада трьох" працює над оперетою "Дружня гірка" М. Львова й М. Дворикова в театрі української музичної комедії та спектаклем "Войовничі дні" О. Лейна в Харківському театрі робітничої молоді. Харківський ТРОМ став своєрідною лабораторією, в якій творчий тріумвірат Йоффе-Щеглов-Чернишов у період 1929-1935 років експериментував з формами та матеріалами, створюючи оригінальне сценічне оформлення, що безсумнівно відіграло позитивну роль у творчому розвитку Семена Йоффе. А 1934 року ескізи костюмів до драми М. Ірчана "Два ордени" експонуються на

Міжнародній виставці театрально-декораційного мистецтва в США (Нью-Йорк, Чикаго, Лос-Анджелес).

1932 роком датовано велике полотно Йоффе “Жінки-снайпери”, яке стало важливим художнім свідченням епохи. Цей твір являє здібності молодого художника, поєднуючи технічну майстерність із тонким розумінням емоційної виразності образів. Напружена композиція відбиває не тільки естетику, але й сам дух часу. 1939 року роботу було вилучено з колекції Української державної картинної галереї (Харків) згідно з Актом від 11.01.1939 р. до спецфонду як твір, що “спотворював дійсність” і являв загрозу “новому суспільству”. Зараз він під назвою “У тирі” перебуває у колекції Національного художнього музею.

З 1938 року Йоффе – художник - постановник Харківського театру музичної комедії (1964-72 – головний художник). У довоєнний період в оформленні митця в ХТМК виходять “Солов'їний сад” С. Заславського (1938) та “Фраскіта” Ф. Легара (1940).

1940 року тандем Йоффе – Чернишов у Львівському державному драматичному театрі ім. Л. Українки створив декорації до п’єси К. Треньова “Любов Ярова”, як писала міська газета “Вільна Україна” в дусі “революційної романтики”.

У роки війни С. Йоффе разом з Харківським театром музкомедії евакуювався до м. Термез (Узбекистан). В Самарканді вперше побачила світ нова постановка театру “Ходжа Насреддін” (1943). Ескізи декорацій до вистави, що зберігаються в музеї, дають уявлення про особливості художнього рішення сценічного простору. Художники С. Йоффе та Н. Соболь майстерно використовують принцип панорами — реальний простір переднього плану з реальним об'ємним предметним світом органічно переходить в простір, зображений на заднику: силуети палаців і веж в оточенні гір — відчуття справжньої архітектури.

Після повернення до Харкова крім роботи в театрі Йоффе малював політичні карикатури, серед яких «Народжений повзати літати не може!..» (1943), «Геть з нашої хати!..» (1944), “Лінія Зігфріда”, “Берлінська розвалина”, “Ключ до перемоги”, “Підходить до фінішу” (всі 1944), які було надруковано у газеті “Красное знамя”.

В післявоєнний період творчість Семена Йоффе набуває нових масштабів і глибини. Він активно займається сценічним оформленням вистав у ХТМК, де його оригінальні рішення стають візитівкою багатьох постановок, оформлює низку вистав в Харківський драматичних театрах ім. Т. Шевченка та ім. О. Пушкіна, демонструючи свою універсальність та глибоке розуміння різних театральних жанрів.

За роки роботи в ХТМК Семен Йоффе створив безліч яскравих сценічних образів, що запам'ятовуються. Тонкий ліризм, притаманні йому іронічність та глибока музикальність дозволили йому багато років плідно трудитися в нелегкому жанрі оперети. Він однаково успішно працював як для класичних оперет, так і для сучасних музичних комедій, творив на сцені атмосферу свята, легкості та веселощів, що було особливо важливо для цього

музичного жанру. Ескізи його оформлення дивують своєю свободою та витонченістю виконання, легкістю ліній та сміливістю композиційних рішень. Костюми, вигадані художником, відзначаються не лише бездоганним смаком та майстерністю втілення, але й влучно характеризують героїв, розкриваючи їхні внутрішні якості та емоційний стан. За їхньою бездоганною графічною чіткістю завжди відчувалася внутрішня енергія, динаміка майбутнього сценічного образу. Саме ця глибока наповненість життєвою силою вирізняє творчість сценографа, ставлячи його роботи в ряд українських мистецьких надбань, що мають непересічну цінність та значущість.

На початку 1970-х років художник звернувся до техніки металопластики, створивши оригінальні декоративні панно та портретні композиції, які демонструють винахідливість у використанні металу як засобу художнього вираження, поєднуючи естетичну довершеність із символікою та експресивністю. Такі твори як “Вінсент ван Гог”, “Шолом-Алейхем”, “Леонардо да Вінчі” стали ще одним етапом у творчості митця, додавши новий вимір до його багатогранного таланту.

1978 роком датовано серію дружніх шаржів харківських театральних діячів та художників. Втілюючи їх образи в легкій та невимушеній манері, майстер з глибокою проникливістю та тонким гумором, влучно підкреслив характерні риси зображених особистостей.

Протягом усього життя митець брав активну участь у художніх виставках, в 1973 та 1989 в Харківському художньому музеї пройшли його персональні виставки. Помер Семен Йоффе 1991 року і похований у Харкові.

Все своє творче життя Семен Йоффе майстерно створював незабутні та глибоко виразні сценічні образи, які ставали ключем до розуміння задуму кожної вистави. Він зробив вій вагомий внесок у формування яскравого та впізнаваного образу Харківського театру музичної комедії, який по праву вважається одним із провідних музичних театрів країни.

Софія АПАНАСЕНКО
Sofiia Apanasenko
здобувачка ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Людмила Соколюк,
докторка мистецтвознавства,
професорка кафедри ТІМ ХДАДМ, член-кор. НАМУ

ГРАФІЧНІ ПОРТРЕТИ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТОРІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.

GRAPHIC PORTRAITS OF UKRAINIAN WRITERS IN UKRAINIAN VISUAL ART OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Перша третина XX ст. для української художньої культури стала періодом, що супроводжувався потужною хвилею національного піднесення і відзначився вражаючими досягненнями у своєму розвитку, отримавши назву українського національного відродження. В легендарні 1920-ті рр. народжувалась нова українська література, образотворче і театральне мистецтво з їхньою орієнтацією на європейські здобутки. Значна частина тогочасної української творчої інтелігенції мешкала в харківському Будинку «Слово», що став символом «розстріляного українського відродження» за часів сталінського терору, пік якого припав на 1933 – 1937 рр., коли чи не щоночі до будівлі під'їжджав «чорний ворон», щоб заарештувати когось з мешканців. Першим на знак протесту 13 травня 1933 р. пролунав постріл Миколи Хвильового – ідейного натхненника гасла «Геть від Москви!», який укоротив собі життя, щоб відвести підозру в антирадянській позиції своїх колег. Утім, не пройшло і року, як у квітні 1934 р. органами ДПУ в Будинку «Слово» було заарештовано визначного українського письменника того періоду Олексу Слісаренка, розстріляного в урочищі Сандармох 3 листопада 1937 р. Жертвами сталінського режиму серед мешканців цього будинку стали і Майк Йогансен, і Володимир Коряк і чимало інших майстрів українського слова.

Одним з мешканців Будинку «Слово» був живописець, художник театру і блискучий майстер авангардної графіки Анатоль Петрицький, який створив портретну серію представників української творчої інтелігенції, що включала більше 100 осіб, серед яких було представлено чимало жертв сталінського режиму, як-то: М. Хвильовий, О. Слісаренко, М. Йогансен, М. Семенко, В.Коряк та ін., через що, аби самому не опинитись серед репресованих, майстер вимушений був знищити цей цикл, а створені ним образи знаходимо серед тодішніх публікацій. Окрім вищеназваних, серія включала і таких представників української літератури, як І. Дніпровський, Л. Первомайський, П. Панч, Ю.Смолич, П. Тичина, П. Усенко, Ю. Яновський та ін. За композиційною

побудовою портрети погрудні, поясні, поколінні, на повний зріст. Виконані вони в конструктивістському стилі з характерним гротескним підходом автора. З технічних засобів А. Петрицький, як правило, використовував акварель.

За доби 1920-х – поч. 1930-х рр. українська художня культура розвивалась у різностильових напрямках. Особливо яскраві пошуки відбувались в авангарді і модерні. Серед видів образотворчого мистецтва передувала графіка. Все більшого поширення набувала гравюра – на дереві, лінолеумі, якою захопились представники школи М. Бойчука. Так, С. Налепінська-Бойчук в рамках бойчукізму створила свою школу дерев'яної гравюри, а І. Падалка – лінориту. Утім, віддаючи належне книжковій графіці, вони оминали портретний жанр. Досить рідкісним прикладом став портрет літератора В. Еллана-Блакитного, виконаний як гравюра на дереві в рік його передчасної смерті (1926) і портрет замріяного П. Панча в творчості І. Падалки, зображеного на тлі .сільського краєвиду, в даному випадку гравійований як дереворит.

Найбільшої уваги графічним портретам українського письменництва приділив обранець двох муз – мистець і літератор М. Жук, творчість якого пов'язана зі стилем модерн. Він майстерно працював у різноманітних графічних техніках, починаючи з олівця на папері. Про це свідчать, зокрема, його портрети українських літераторів – М. Вороного, П. Тичини, Д. Загула, виконані у київський період творчості М. Жука у 1917 р., а також зроблені у цій же техніці олівця на папері портрети розстріляних за сталінських часів майстрів українського слова О. Слісаренка і В. Ярошенка, де риси стилю модерн простежуються більш чітко. Після переїзду у 1920 р. з Києва до Чернігова через злочини більшовицької влади М. Жук все більше цікавиться тиражними техніками. 1925 р. у кольоровій літографії він створює портрет українського поета і філософа Г. Сковороди, письменника-революціонера І. Франка, а також М. Коцюбинського і П. Куліша. Однак кольорові засоби більш виразно використані в літографських портретах українських літераторів 1920-х рр.. – В.Сосюри, М. Хвильового, В.Елланського, які він роздрукував у Харкові у 1925 р. перед переїздом в Одесу. Майстерно мистець-літератор М. Жук користувався і змішаною технікою, поєднуючи кольоровий олівець, акварель, гуаш в портреті талановитого організатора в літературній сфері, яким показав себе розстріляний за сталінських часів В. Поліщук. Притім, винахідливість М. Жука у використанні технічних засобів вражаюча. У портреті ще однієї жертви сталінського режиму – літератора М. Зерова, він поєднав кольоровий олівець, акварель, вугіль, ще й аплікацію. Одним словом, працюючи в стилі модерн, Михайло Жук в період першої третини ХХ ст. створив свою графічну серію портретів діячів української літератури, значно розширивши арсенал технічних засобів.

Анастасія Береза
Anastasia BEREZA
здобувачка бакалаврату кафедри образотворчого мистецтва
Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
Науковий керівник Юлія Малежик,
кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри образотворчого мистецтва
Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ ЗМІН: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

ART IN AN ERA OF CHANGE:
CURRENT TRENDS AND INTERPRETATIONS

Сучасне мистецтво перебуває у стані постійної трансформації, адаптуючись до соціальних, технологічних і культурних змін. Динаміка розвитку глобального художнього процесу відображає взаємодію традиційних форм з новітніми цифровими технологіями, що створює нові можливості для мистецької експресії та аналізу.

Однією з ключових тенденцій є активне впровадження цифрових технологій у мистецтво. Віртуальна та доповнена реальність, штучний інтелект та блокчейн-технології відкривають нові горизонти для художників та дослідників. Наприклад, NFT-арт став одним із найобговорюваніших феноменів, що змінив підхід до автентичності та колекціонування творів.

Також варто відзначити розвиток інтерактивного мистецтва, що передбачає активну участь глядача у створенні художнього твору. Інсталяції, перформанси та цифрові платформи дозволяють аудиторії не лише спостерігати, але й взаємодіяти, формуючи новий рівень комунікації між мистецтвом та суспільством.

Глобалізація також сприяє активному культурному обміну, стиранню національних меж у мистецтві та формуванню нових інтеркультурних концепцій. Сучасне мистецтвознавство використовує міждисциплінарний підхід, що поєднує аналіз візуальної культури, соціології, філософії та технологічних досліджень. Дослідники все частіше звертаються до питань постколоніальної критики, феміністичного мистецтвознавства та соціальної ангажованості мистецтва.

Крім того, значну увагу приділяють екологічним аспектам мистецтва. Використання перероблених матеріалів, створення інсталяцій, що акцентують увагу на проблемах довкілля, та концепції сталого мистецтва стають дедалі важливішими у світовій художній практиці. Деякі митці навіть інтегрують у

свої роботи живі екосистеми, використовуючи рослини, воду та природні процеси як елементи художньої композиції.

Не менш важливим є вплив соціальних мереж та онлайн-платформ на розвиток мистецького процесу. Демократизація доступу до мистецтва, можливість миттєвого обміну ідеями та презентації своїх робіт широкій аудиторії змінюють механізми популяризації та комерціалізації художніх творів. Завдяки цифровим технологіям мистецтво стає більш інклюзивним та доступним для різних груп населення.

Ще одним значущим аспектом сучасного мистецтва є переосмислення ролі художника. В умовах постмодернізму авторські концепції часто розмиваються, поступаючись місцем колективним та алгоритмічним процесам творчості. Генеративне мистецтво, створене за допомогою штучного інтелекту, викликає дискусії щодо авторського права та естетичних цінностей цифрової епохи. Також спостерігається зростання ролі соціально-критичного мистецтва. Митці активно реагують на глобальні виклики, такі як політичні конфлікти, міграція, питання ідентичності та соціальної справедливості. Художні практики стають інструментом комунікації та протесту, що дозволяє мистецтву впливати не лише на культурний, а й на соціальний порядок денний.

Окрім цього, сучасне мистецтвознавство розширює свої аналітичні методи, застосовуючи великі масиви даних для вивчення культурних трендів. Використання штучного інтелекту для аналізу мистецьких стилів, візуальних тенденцій та глядацьких уподобань дає змогу точніше прогнозувати подальший розвиток мистецтва.

Також, однією з важливих тем є інтеграція мистецтва у міське середовище. Стріт-арт, мурали та урбаністичні інсталяції перетворюють міста на відкриті галереї, створюючи нові форми публічного мистецтва. Це сприяє залученню мешканців до процесу естетичного переосмислення простору.

На завершення варто зазначити, що сучасне мистецтво не просто відображає реальність, а активно взаємодіє з нею, стаючи каталізатором змін у суспільстві. Його багатовимірність, відкритість до експериментів та технологічні інновації визначають динаміку розвитку художнього процесу у XXI столітті.

Таким чином, сучасні виміри мистецтва охоплюють як технологічні інновації, так і нові методи мистецтвознавчого аналізу, формуючи складну, багатовимірну картину сучасного художнього процесу. Взаємодія традиційних форм з новітніми тенденціями створює унікальний простір для подальших досліджень, збереження культурної спадщини та пошуку нових форм творчої виразності.

Костянтин БОНДАРЕНКО
Kostiantyn Bondarenko
старший викладач кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО АПАРАТУ, ПОВ'ЯЗАНОГО З ІСТОРІЄЮ АРХІТЕКТУРИ

FEATURES OF THE FORMATION OF THE TERMINOLOGICAL APPARATUS ASSOCIATED WITH THE HISTORY OF ARCHITECTURE

Тема, яка звучить у назві цієї доповіді може здатись комусь неважливою… ну, яка різниця як називають ту чи іншу частину архітектурної споруди, або деталь її декору. Насправді слова та їх зміст є важливішими для будь-якої наукової діяльності.

Сам по собі термін, від лат. terminus – межа, або кордон, вже є визначенням слова, як певного поняття, яке належить до певної галузі знань, або діяльності. Тож слова, з яких складається певний понятійний апарат не можуть мати замінників у вигляді метафор чи синонімів. Здається, все зрозуміло, і кожному, хто займається дослідницькою діяльністю не потрібно додаткових пояснень, але ситуація, яка склалась з застосуванням певного «словника», не є винятковою для Архітектури, тож можу припустити, що такі самі проблеми є і в інших галузях вивчення мистецтва.

Критичне ставлення до російськомовної професійної термінології виникло з необхідністю читати лекції українською мовою. Саме тоді ставлення до «професійного словника» набуло тої актуальності, яка зараз не тільки не втихає, а навпаки, питання адекватної термінології стає ще більш негайним. Мова, навіть, не про засилля термінів російськомовного походження, а про те, що сучасні українські словники, включаючи ВУЕ, разом калькою перекладів російських термінів наслідують вади словників російського і радянського походження.

Це, з одного боку слова, які мають подвійне визначення, або терміни, що одночасно розкривають зміст двох зовсім різних понять, або застосування декількох слів, які виступають один до одного як синоніми, і якщо, безумовно збагачують мову звичайних текстів, уникаючи повторення слів, то вже точно не можуть бути мовою наукової праці, де точність вираження важливіше за літературні красоти.

Так, наприклад деталь, яка має місце в завершенні ордерної системи, на яку спирається карнизна частина має назву дентикули або зубчиками, що є прямим перекладом з латини (лат. denticulus — зубець), але поряд з тим виникає ще одне визначення – сухарики. Можу припустити, що це приклад запозичення термінології машин і механізмів, де так зване сухарне з'єднання, за допомогою пазів з прорізами та відповідними до них виступами, створюють непохитне з'єднання. Припускаю, що у механіку це слово могло потрапити

від дерев'яного будівництва, але в даному випадку, це не так важливо. Безумовно в цьому прикладі можна позбавитись зайвих визначень, але далі починається «множення сутності», коли ось такі «синонімічні терміни» (інакше не знаю як назвати) стають основою дефініцій, або різного роду тлумачень насправді одного поняття. Так в ордерних завершеннях є більша за розміром деталь, яка вже безпосередньо підтримує винос карнизної плити маю назву – модильйон (від італ. modiglione - «образ», або «зображення»), і в часи Романіки такі елементи прикрашались зображеннями обличь людей, або мордами звірів. У класичній архітектурі це елемент виглядає як «s-подібна» скоба з завитками волют та рослинними елементами, але якщо ця деталь є гладкою, то тоді російські словники, і наші слідом, вказують її як – сухар. Отже, сухар, як зубець, мав вертикальне положення, що можна вважати решіткою стелі, яка вийшла на зовнішню поверхню фасаду, а сухар як, крупна підпора, яка ще має горизонтальне положення, може вважатись тектонічним зображенням виступаючої балки, або крокв даху…якщо до цього додати, що ця деталь, як і модильйон, є підпорним кронштейном, то відбудеться справжній «словниковий коктейль».

«Кронштейн, або кремпіль — консольна опорна деталь або конструкція, що служить для кріплення на вертикальній площині виступаючих або висунутих в горизонтальному напрямку частин машин або споруд…» - це визначення я взяв зі словника Грінченка. Якщо до тлумачень Бориса Дмитровича додати ще «Корбель - вбудований в стіну камінь, або деталь з дерева чи металу, профільований або гладкий, який служить опорою…»

В цих двох цитатах криється одна важлива річ: кронштейн, консоль та корбель – це слова з різних мов, які позначають один і той же архітектурний елемент. А фраза «кронштейн – консольна опорна деталь», це взагалі - «солома солом'яна».

Можна припустити, що це «термінологічне есперанто» було обумовлено специфікою становлення професійної мови в часи існування Російської держави, де професійна освіта з'явиться лише у 1830, до того, починаючи з кінця XVII ст. усім іноземним майстрам ставилось в обов'язок навчання «гезелів» (від нім. Geselle – підмайстер). Тож, разом з майстрами з різних країн з'являлись трактати голландською, німецькою, пізніше французькою мовами, що також було наслідками політичних уподобань. Все це вплинуло і на різноманіття у наших сучасних словниках.

Хоча треба віддати Грінченку належне він спробував до цієї імпортної соломи додати власну – кремпіль. В дійсності, спробувати створити власні національні професійні словники можна було спостерігати в країнах, які отримали незалежність після розпаду Австро-угорської та Російської імперій. Так у «Посібнику для мулярів», який було видано у Києві в 1918 р., термін карниз було замінено на – гзимс (від пол. Gzyms, яке похідне від нім. Gesims), а портал було названо – ганок (від пол. Ganek, як похідне від старе-нім. Ganc), але такі «нововведення» також не мали українських коренів. Що до появи у словнику Грінченка слова кремпіль, як елемента, який нависає, виступаючи вперед, то цей гачок, або жердина на якої підвішували для розділки тушу

м’яса, також має німецьке походження – слово Krampe, яке перекладається, як «гак, або крючок».

Майже вперше я стикнувся з пошуком адекватного перекладу при написанні лекції про архітектуру Романської доби. Так, починаючи з соборів X ст. у Оверні, з’являється ряд приміщень для реліквій за вівтарем, для поклоніння прочан на шляху до Сантьяго де Компостела. Назва цього просторового утворення з окремих апсидіол частіш за все звучить як - «вінець каплиць», або «вінок каплиць», що є калькою від російської назви, та в інших мовах не застосовується. Тож, для сукупності апсидіол та головної апсиди є сенс використати слово – шевет (фр. Chevet, як похідне від старо-фран.), яке і зараз означає - узголів'я ліжка, або приліжкова тумбочка. Якщо початок вівтарної частини був – capitium, або верхній отвір туніки, то на прикінці хору церкви, де був шевет, виникало місце для голови. «Через те, що простір храму мав форму латинського хреста, саме шевет відповідає тої частині хреста, на яку поклав голову розіп'ятий Христос».

В дійсності аналізуючи архітектурні споруди ми мусимо дотримуватись не тільки словника, але й поглядів, які притаманні певної культурі. Так відомі плани романський та готичних соборів, які мають витягнуту форму з трьох частин у нас помилково називають тринавовою базилікою, бо у християнстві західного обряду не може бути три нави, або з грецької - три наоса, тобто три церкви, як не може бути три престоли, або три вівтаря. Це лише базиліка з центральною навою, та двома бічними проходами, щоб прочани могли дістатись до реліквій і не заважати проведенню служби. Ці елементи мають називатись – «бічні проходи», або aisle (від лат ala – бічні крила, фланги, та похідне від цього старо-фр. aile). Намагання їх назвати –«приділ», хоча є таке слово у ВУЕ, буде помилково, і через те, що цей термін є русизмом, який походить від слова – «приделать», тож якщо і виникає бажання позначити цю частину як «додаткову церкву», то варто використовувати - пареклезія, що грецькою означає «бічна (прибудована) церква».

Окрім використання термінів іншомовного походження є приклади коли українська мова дає можливість збагатити термінологію, додаючи не тільки слово, як додатковий термін, але й певне і особливе значення. Поширеною є типологія козацької трибанної церкви, яку можна було би назвати і трикупольною, або тою, що має три купольних завершення. Що до визначення що є купол, або баня, український словник дає окремі визначення цих термінів. Купол (італ. cupola — купол, склепіння, від лат. cupa — бочка) — просторова конструкція у вигляді опуклого покриття круглої, еліптичної, квадратної або многокутної в плані споруди. Баня (укр. баняк – ємкість або горщик) — гранчаста або кругла в плані форма даху над куполом чи барабаном храмової споруди. Цікаво, що етимологія слів однакова, та має походження від форми кухонного посуду, але вживається в різному контексті. Якщо купол то конструктивний опис форми, то баня вживається в функціональному змісті форми, маючи на увазі дах або дахове покриття. В дійсності більшість відомих купольних споруд мають подвійну конструкцію з внутрішнього куполу і

зовнішньої оболонки, або взагалі виглядають як купольні, але не є такими за конструкцією, як відомий Собор Св. Павла у Лондоні.

Може комусь здаватись, що словник термінів – це другорядна річь, і не має значення яким словом ми позначаємо ту чи іншу річ, або явище. Проте саме з термінів починає складатись понятійний апарат, як один з головних інструментів наукової праці. Тому і ця робота є надважливою, і як підказує власний досвід напрямки робіт на цьому шляху можна окреслити наступним чином:

- ревізія існуючих словників, щоб позбутись зайвих слів (синонімів) та не притаманних нашої мові русизмів;
- за необхідністю позначити явище, яке не мало україномовного терміну, або мало помилкове тлумачення, запозичити термінологію з мов, відповідних до країни походження того поняття, яке потребує термінологічної назви.
- Збагачувати словник, використовуючи україномовні слова, якщо вони дозволяють розширити саму термінологію.

На останок можу додати, це той самий випадок коли мова має значення, особливо її лексична складова.

Валентина БОРБУНЮК
Valentyna Borbuniuk
кандидатка філологічних наук,
доцентка кафедри міжкультурної комунікації в креативних індустріях
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ШЕДЕВРИ УКРАЇНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ У РОМАНІ В. ПЕТРОВА (ДОМОНТОВИЧА) «БЕЗ ҐРУНТУ» ТА У ПРАЦЯХ С. ТАРАНУШЕНКА

MASTERPIECES OF UKRAINIAN SACRED ARCHIECTURE IN V. DOMONTOVYCH'S NOVEL «WITHOUT FOUNDATION» AND IN THE WORKS OF S. TARANUSHENKO

Віктор Платонович Петров / В. Домонтович / Віктор Бер (1894–1969), автор роману «Без ґрунту» (1948), успішно реалізував себе у різних сферах наукової діяльності – антрополог, археолог, етнограф, історик, літературний критик, мистецтвознавець, філолог.

Своєю багатогранною діяльністю В. Петров вписаний у історико-культурний процес того самого періоду, що і Стефан Андрійович

Таранушенко (1889–1976), зокрема найтрагічнішого – першої третини XX століття.

Про особисте знайомство цих двох видатних вітчизняних науковців прямих відомостей не зберіглося. Однак висловимо гіпотезу, що вони могли бути знайомі заочно, оскільки ім'я С. Таранушенка неодноразово фігурувало на сторінках Етнографічного вісника, редактором якого з 1925 до 1929 року був В. Петров.

С. Таранушенком було закладено ґрунт для історії української архітектури. Його дослідницька увага зосереджувалася на пам'ятках національної церковної архітектури. Він був тим, хто вичерпно досліджував, описував й графічно фіксував архітектурні шедеври, знищені тоталітарним режимом у 1920–1930-х роках. Рукопис «Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України» зі світлинами, кресленниками, схемами аналізу пропорцій дотепер залишається класичною працею в галузі дослідження української сакральної архітектури (Таранушенко, 2017).

Ми ставимо перед собою мету осмислити роман В. Петрова (Домонтовича) «Без ґрунту», події якого відбуваються у 1920–1930-х роках (*вперше опубліковано у 1942 році на сторінках часопису «Український Засів» – прим.авт.*), а однією із сюжетних ліній є романізована біографія Степана Линника, автора «маленького архітектурного шедевру» (Домонтович, 1948) – Варязької церкви, у контексті діяльності науковців першої третини XX століття, спрямованої на дослідження і збереження пам'яток національної церковної архітектури.

Звернімося до тексту роману «Без ґрунту», у першому ж рядку якого як місце дії зазначається Комітет Охорони Пам'яток Старовини й Мистецтва, де головний герой працює на посаді консультанта. Підготовленому читачеві зрозуміло, що йдеться про Всеукраїнський комітет охорони пам'яток мистецтва і старовини (ВУКОПМІС) – державний орган, створений 3 лютого 1919 в м. Харків при відділі мистецтв Наркомосу УСРР з метою здійснення обліку, реєстрації, охорони, вивчення та популяризації пам'яток. У роботі Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини у різний час брали участь Д. Багалій, М. Біляшівський, М. Сумцов, С. Таранушенко тощо.

За сюжетом роману, до Комітету Охорони Пам'яток Старовини й Мистецтва надійшло звернення від Художнього музею Дніпропетровська з проханням «оголосити церкву, побудовану за архітектурним проектом Линника в році 1908-му, культурно-мистецьким заповідником» (Домонтович, 1948). Додавалась Копія постанови Облвиконкому «про відібрання кам'яниці від парафіяльної ради, доповідна записка на 12 сторінках густо друкованого на машинці тексту, де доводилось мистецьке значення церкви як високоцінної архітектурної пам'ятки, і необхідність зберегти її як окремий культурно-мистецький заклад, прилучивши як філіял, до Музею» (Домонтович, 1948).

Відділ мистецтв Облвиконкому та дирекція музею скликали нараду з представників зацікавлених установ та фахівців для обмірковування справи «про перетворення церкви, побудованої Линником, в філіал Художнього

музею» (Домонтович, 1948). Поїхати на нараду було запропоновано Ростиславові Михайловичу, який є «одинокий і найавторитетніший фахівець на цілу Україну!» (Домонтович, 1948). Письменник ніби пропонує свою авторську художню інтерпретацію діяльності Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини (у романі іменований як Комітет Охорони Пам’яток Старовини й Мистецтва).

Ключовий артефакт – Варязька церква. Зі стенографічною протокольною точністю у художньому тексті відтворюються засідання щодо вирішення долі цього архітектурного шедевру. У кращому з готелів столичному фахівцеві був замовлений великий комфортабельний номер, де і відбулося перше обговорення – перша нарада. Серед присутніх – директор Історичного музею, знавець запорізької старовини Данило Йванович Криницький, його заступник завідувач етнографічного відділу в чумацькій вишиваній сорочці з довгими чумацькими вусами, Петро Петрович Півень, інженер-будівник Станислав Бирський, що керував справою Запоріжжя, нового міста при Дніпрельстані, редактор тутешнього літературного журналу «Зоря» Семен Очеретяний. Та Іван Васильович Гуля, науковий співробітник Музею і уповноважений комітету охорони пам’яток старовини й мистецтва, з розлогою промовою про мистецьке значення Варязької церкви як архітектурної пам’ятки, Линникової творчості й, зокрема, його мозаїк: «Мозаїки київської Софії XI–XII ст. й мозаїки Линника – це дві кінцеві ланки, що стикаються, як початок і кінець, вони визначають довершену досконалість нашого національного мистецтва в останнє тисячоліття» (Домонтович, 1948).

Однак «твір високого мистецтва» розглядали як «звичайний будинок, як приміщення, що має таку-то й таку кількість квадратових метрів корисної площі, що її можна вжити доцільніше, ніж досі» (Домонтович, 1948). З’ясовується, що стосовно церкви існує проєкт: «зняти всі доми, що там стоять, і, натомість, побудувати на всій цій площі один величезний бльок-комбінат. А Варязьку церкву знести, з Линником покінчити» (Домонтович, 1948). «Маленький архітектурний шедевр» – Варязька церква – не вписується не стільки у простір оновленої реальності міста, скільки у час.

Наступні збори заплановані безпосередньо у церкві. До неї веде «привітна й затишна вуличка з одноповерховими будинками» (Домонтович, 1948). Головний архітектурний артефакт – Варязька церква, «біла, вся в соняшному сяєві, вся ніби наскрізь просяяна світлом» – з’являється в романі «раптом» (Домонтович, 1948), як застигла мить: «Я хочу зберегти в своїй пам'яті всю повноту й суцільність раптового враження: синя безодня неба, сіре палання ґраніту, біле сяйво церкви й на відстані зеленобіле довкілля квітучих дерев» (Домонтович, 1948).

Кам'яниця над Дніпром породжує в уяві наратора історичні образи: «В ній є щось від Спаса на Нередиці, дещо від давньої дерев'яної архітектури і найбільше від довільної творчої мрії митця, Степана Линника, про імператорську пишноту Візантії, про Ольжине, перед Володимирове християнство, про варязькі початки християнства на Україні-Русі» (Домонтович, 1948). Культурні асоціації «якнайкраще відтворюють химерний

образ майстра, що побудував цю Варязьку Софію над Дніпром» (Домонтович, 1948), який був «суворий, твердий, погибельний <…> за своєю вдачею, зовнішністю, тематикою своїх картин, своїм мистецьким стилем, життєвою хаотичною долею, обставинами своєї трагічної долі» (Домонтович, 1948).

Для характеристики постаті Степана Линника, творця Варязької церкви, В. Петров (Домонтович) апелює до його реальних сучасників: О. Бенуа, В. Кричевського, Е. Мане, К. Моне, Г. Нарбута, Ф. Ніцше, М. Сапунова, П. Сезана тощо, вказуючи при цьому не на схожість, як того очікує читач, а на неподібність і спростовуючи начебто існуючі мистецтвознавчі тлумачення Линникового доробку. Прикметно, що, апелюючи до творчості К. Моне, В. Петров (Домонтович) змінює назву архітектурного шедевру, відтвореного французьким художником: «У Моне є картина, що зображує собор у Раймсі. <…> Раймський собор на картині Моне здається збудованим не з каменю, а з різноманітно й блідо забарвлених повітряних мас» (Домонтович, 1948). Як відомо, у серії із 35 полотен К. Моне писав Руанський собор. На наш погляд, змінюючи назву архітектурного шедевру, відтвореного К. Моне, В. Петров (Домонтович) створює узагальнений образ собору, збудованого не з каменю, а з повітряних мас, джерелом натхнення для візуалізації якого як пензлем, так і словами міг послужити будь-який собор, у тому числі і «збудована» вербально, не з каменю, а уявою письменника, Варязька церква.

Зрозуміло, що згадки про подібну, створену уявою іншого науковця сакральну архітектурну споруду не могло бути в особистому фонді С. Таранушенка. Однак його науковому стилю притаманна художня образність, яка, на нашу думку, у вербальному відтворенні сакральних споруд перегукується із образністю В. Петрова (Домонтовича). Порівняймо характеристику стилів майстрів архітектурних споруд. Так, у С. Таранушека читаємо: «На творчість майстра Пакульської церкви не справляла враження ніжна привабливість весняного ранку, ні пишна краса гарячого сонячного літнього дня, ні замріяна чарівність тихої місячної ночі. Вона осяяна спалахами зигзагів блискавок, що роздирають клуби хмар; у ній відбились відгомони оглушливих ударів грому» (Таранушенко, 2021). Майстер Варязької церкви у романі схарактеризований подібно – ключовою так само є заперечна частка: «Він не малював вишневих садочків. Він не намалював жадного заходу сонця, жадної хати з мальвами, жадної дівчини з парубком коло перелазу, дівчат, що гадають під Водохрищі, гарбузів або помідор на базарі. Він не малював ні квітів, ані ранків, ні зим, ані весен. <...> Він не прагнув нікого зворушувати. Він знущався з мистецтва, яке зворушує. Страждав, кипів, обурювався, бешкетував» (Домонтович, 1948). Подібна аналогія не поодинока.

Співвіднесення художнього тексту із вітчизняними науковими студіями і, відповідно, сприйняття роману «Без ґрунту» у контексті наукових розвідок першої третини ХХ століття у галузі досліджень національної церковної архітектури відкриває нові перспективи для розкодування багатошарового авторського задуму В. Петрова (Домонтовича). На нашу думку, текст роману

є своєрідним художнім осмисленням професійної діяльності вітчизняних пам'яткоохоронців у 1920-х–1930-х роках. У художньому тексті віддзеркалилась боротьба ідей та поглядів, тенденція до встановлення тотального партійно-ідеологічного контролю над мистецтвом, зміни культурної політики і, як наслідок, професійної етики.

Роман В. Петрова (Домонтовича) «Без ґрунту» є своєрідним внеском автора – антрополога, археолога, етнографа, історика, мистецтвознавця – у збереження національної культурної спадщини, зокрема православної сакральної архітектури.

Дмитро ВЕЛИЧКО
Dmytro VELYCHKO
Заслужений діяч мистецтв України, доцент,
декан художньо-графічного факультету
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Олена МІРОШНИЧЕНКО
Olena MIROSHNICHENKO
магістрантка, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»

ВАЛЕРІЙ ГЕГАМЯН: СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ ХГФ

VALERY HEGAMYAN: THE FORMATION OF ART EDUCATION IN THE FACULTY OF ART AND GRAPHICS

Дослідження творчості Валерія Арутюновича Гегамяна (1925–2000) має особливу значущість для усвідомлення неповторності художньої школи Одеси в цілому і, зокрема, художніх традицій художньо-графічного факультету. Своєрідна творчість художника розглянута у багатьох наукових статтях українських дослідників (Афоніна & Юр, 2023; Жадейко, 2019; Смирна, 2017; Котова, 2008 та інші). Незважаючи на наявні теоретичні розвідки, вивчення багатьох аспектів творчості митця, його творчість продовжує бути предметом досліджень, а роль у становленні художньо-графічного факультету – аспект, лише намічений для вивчення. Метою даного дослідження є аналіз творів Валерія Гегамяна на встановлення їх художніх особливостей.

Одеса є унікальним явищем серед інших мистецьких осередків України. В творах одеських художників завжди відчувалася свобода, нагадування про невпинний рух хвиль мінливого Чорного моря та солоний присмак вітру, що гуляє Причорноморським золотаво-рудим степом, де повітря, розпалене

Сонцем, вібрує і плавить обрій. Наповнене сонцем, світлом та оповите сріблястим маревом місто закарбоване у безлічі мистецьких творів. У полікультурному просторі Одеси (де живуть представники ста тридцяти трьох національностей) образотворче мистецтво завжди віддзеркалювало різність думок, поглядів, художніх смаків; мало декілька векторів розвитку. Ця особливість виявилася ключовою для формування та розвитку одеської художньої школи (яка бере початок з XIX ст.), позначеної низкою культурних взаємовпливів, багатогранністю та розмаїтістю. Характерною рисою художнього методу одеської школи живопису були імпресіоністичні візії, визначені самими умовами півдня, де головним став пошук гармонії через суб'єктивне переживання світла, кольору та простору (Афоніна & Юр, 2023).

Поряд із тим, з одеською школою живопису були пов'язані імена таких відомих художників, як-от Д. Бурлюк і В. Кандинський, чия творчість була зорієнтована на експериментальні пошуки авангарду. Ці два вектори мистецького спрямування зберігалися та у подальшому отримали розвиток як реалістичне мистецтво (переважно, пленерного характеру) та альтернативне (таке культурно-мистецьке явище, як «одеський нонконформізм» 1960-х – 1990-х рр.). Саме до альтернативного напряму відноситься творчість Валерія Арутюновича Гегамяна. Гегамяну належала одна з провідних ролей у збереженні традицій експерименту в одеській художній школі, а саме – на художньо-графічному факультеті Університету Ушинського. Як відомо, живописець, монументаліст, випускник Єреванського художнього інституту (майстерня М. Сар'яна) В. А. Гегамян був першим деканом ХГФ, одним з фундаторів вищої художньої школи, хто доклав зусиль до її збагачення оновленими стилістичними тенденціями. Його професійна педагогічна діяльність є прикладом високого служіння мистецтву, а творчість являє собою гуманістичний абсолют, а не рефлексію на минуще.

У центрі мистецьких практик майстра завжди була людина. Впродовж усього творчого життя Валерій Арутюнович Гегамян звертався у своїй творчості до етнічних образів, ретельно досліджував національні характери. Його надихала естетика вірменських, курдських, африканських типажів. Часто він звертається до національних образів України, в якій прожив півжиття. Низка українських типажів, переважно – карпатських, була створена ним у 1960-х роках та складає значний мистецький доробок: штудії, багатий ескізний матеріал, сюжетні композиції.

Відзначимо, що на той час, звернення до національної тематики не було мейнстримом, одначе, В. А. Гегамян працював у цьому напрямі, виходячи за межі стандартів, встановлених вимогами часу. Масштаб особистості Валерія Арутюновича Гегамяна, унікальність його стилю та особистий внесок у художню освіту Одеси переконують у необхідності гідного вшанування пам'яті митця.

Одеська мистецька школа ґрунтувалася на традиції класичного академічного мистецтва, тенденцій імпресіонізму та експериментальному мистецтві, найяскравішими представниками якого були Д. Бурлюк і В. Кандинський (поч. XX ст.), художники-нонконформісти (1960-ті – 1990-ті

рр.). Валерій Арутюнович Гегамян, який очолював художньо-графічний факультет Університету Ушинського, був представником мистецтва, альтернативного офіційному академізму, що значно вплинуло на методи навчання та подальший розвиток його учнів. Для творчості художника характерна орієнтація на експеримент та монументальну стилістику творів: узагальнення, стилізація та конструктивне трактування структури форми; насичені, яскраві кольори; напружена контрастна тональна палітра.

Лю ВЕНГАН
Lyu Wengagn
здобувач ступеня доктора філософії кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Валентина Чечик,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ САДОВОЇ ТЕМАТИКИ В ЖИВОПИСІ У ГУАНЬЧЖУНА 1970-Х – 1980-Х РОКІВ

FEATURES OF REPRESENTATION OF THE GARDEN THEME IN WU GUANGZHONG'S 1970S – 1980S PAINTINGS

У даній науковій розвідці розглядаються особливості репрезентації садової тематики в живописі китайського художника У Гуаньчжуна в 1970-х – 1980-х роках – ключовому періоді його творчості, який відзначений у фахових дослідженнях як час повернення майстра до національної культурної традиції та виходу на межі абстрактного мистецтва.

Встановлено, що ранні зображення садів в творчості У Гуаньчжуна з'являються наприкінці 1950-х – початку 1960-х років як композиційні елементи олійних пейзажів. Як самостійна тема вони виразно формуються в середині 1970-х років, що збігається з періодом інтенсивного зацікавлення художника традиційним китайським живописом. Особливе місце у його творчому доробку займають сади Сучжоу, які стають однією з провідних тем й осмислюються крізь призму синтезу східної та західної художніх традицій.

У Гуаньчжун глибоко усвідомлює класичну тематику, зосереджуючись на сюжетах із зображенням скель, водних поверхонь і рослин, що розкривають концепцію гармонії між нескінченністю природи й мінливістю людського сприйняття. Його роботи, такі як «Сад рибалки» (1973), «Споглядаючи за рибками» (1974), «Саду Цзаннянь» (1978), поєднують деталізацію й узагальнення, матеріальність і духовність, створюючи багатошаровий, але

водночас камерний простір для інтерпретації. Повторюваність мотивів у його творчості свідчить про пошук нової пластичної мови та вдосконалення техніки.

У 1980-х роках художник виходить до абстракції, де садова тематика стає своєрідною «лабораторією» для експериментів із формою, кольором, лінією та текстурою, а також платформою для реалізації концепції «повітряного змія» як символу єдності мистецтва й життя, абстрактного й фізичного світів. У роботах цього періоду, зокрема, «Левовий сад» (1983) та його подальших варіаціях, домінує символіка скель як образу духовної рефлексії та потоку свідомості. Використання виразних можливостей лінії, контрастних форм й кольорової абстракції підкреслює метафоричність й експресивність образів. Засуджуючи комерціалізацію садових ландшафтів в сучасному суспільстві, У Гуаньчжун повертає саду його першопочаткову роль – роль простору для медитації та споглядання.

Інна ВІВСЯНА
Inna Vivsiana
кандидатка історичних наук доцент
ст.наук.співробітниця КЗ «Музей мистецтв
Кіровоградської обласної ради»

ПАМ'ЯТНИКИ СКУЛЬПТОРА О.О.КОВАЛЬОВА НА КІРОВОГРАДЩИНІ

MONUMENTS TO THE SCULPTOR O.O. KOVALEV IN THE KIROVOGRAD REGION

Серед багатьох пам'яток монументального мистецтва на території сучасної Кіровоградської області якісно вирізняються твори визначного майстра Ковальова Олександра Олександровича. У грудні 2025 року виповнюється 110 років з дня народження митця, що є формальним приводом до висвітлення окремих сторінок його біографії та творчого доробку.

Олександр Ковальов народився у білоруському містечку Рогачів, але все його життя було пов'язане з Україною. Перші творчі спроби ліпити з глини юнак здійснив голодного 1933 року, коли його за гарне навчання відправили до одеського дитячого санаторію. А вже 1935 року він поступив на скульптурний факультет Київського художнього інституту. «У студентські роки Ковальов багато працював з натури, і вже в його ранніх роботах вгадується схильність до портретування. Перші самостійно виконані скульптури присвячені хвилюючим темам часу – війні в Іспанії і службі воїнів-

прикордонників» (Янко, 1964). В 1944 році О.Ковальов повертається із Середньої Азії до визволеного від нацистів Києва і починає працювати старшим викладачем скульптури і малюнка Республіканської художньої школи ім. Т.Г.Шевченка при Київському художньому інституті та не полишає творчість.

Комуністична ідеологія призводила до тяжкої руйнації свідомості та підсвідомості творця, який жив і працював у невільному соціумі. Проте, не дивлячись на утиски і диктат з боку влади, скульптура не лише не втратила, але й набувала у багатьох випадках рис майстерності, професіоналізму. Скульптура знадобилася могутній тоталітарній системі для втілення пропагандистських ідей і утвердженню диктатури влади (Роготченко, 2007). Образ трудівника, простої радянської людини став одним із основних у монументальному мистецтві, набуваючи в окремих випадках виразного портретизму. «У своїй творчості, – говорив Олександр Олександрович, – я завжди звертаюся до втілення образів тих людей, духовна сутність яких мені близька, трудові чи ратні звершення яких мене глибоко схвилювали і яких я полюбив за їхні високі людські якості» (Ковальов, 1977).

Впродовж 50-80-х років минулого століття О. Ковальовим були створені фундаментальні мистецькі твори, які принесли йому славу і широке визнання. У 1960 р. О.Ковальов отримує звання Заслуженого діяча мистецтв, а згодом і Народного художника СРСР за кращий проект пам’ятника Тарасу Шевченку у Москві (1979). Скульптори України. Серед його робіт – монументальні портрети діячів минулого і сучасників – Миколи Лисенка (1946), Максима Рильського (1947), Олени Хобти (1950), Володимира Філатова (1950–1952), Миколи Гоголя (1953), Богдана Хмельницького (1954), Тараса Шевченка (1956), Пилипа Козицького (1957), Бориса Гмирі (1960), Валентина Глушка (1978), Євгена Патона (1980) та багатьох інших.

У 1961 році скульптор створив портрет драматурга І.К. Карпенка-Карого (Тобілевича), який став основою при створенні монументального погруддя для пам’ятника, спорудженого на території Державного літературно-меморіального заповідника «Хутір Надія». «На невеличкій площі, поряд з батьківською хатою, невисокий постамент з червоного граніту підносить бронзове погруддя І.К. Карпенка-Карого. Скульптор зумів виразно відтворити сутність образу, правдиво передати характерні показати високий інтелект людини-творця. Доповнюючим компонентом є розміщена біля пам’ятника гранітна стела, що символізує театральну завісу, на якій зображено дві маски: комедійна і трагедійна. Пластична мова лаконічна, енергійна. Митець вільно й сміливо оперує великими виразними формами, масами і площинами, не допускаючи натуралістичної здрібненості. Скульптурна і архітектурна частини виконані лаконічними засобами в сучасних формах, але дух епохи драматурга збережено й підкреслено. Своїм масштабом, характером і розміром пам’ятник гармонійно пов'язаний з садибою Тобілевича» (Ковальов, 1977).

Пам’ятник було споруджено у співпраці з архітектором В. Костіним та відкрито разом із заповідником 21 червня 1969 року. «Вирішено його дуже

просто, і він вдало поєднується з простотою навколишньої природи, з старою селянською хатою, в якій жив батько драматурга» (Левицький, 1978). Тоді ж на території заповідника були посаджені перші дуби, присвячені батькам українського театру. А вже 1970 року хутір приймав величезну делегацію письменників України, які в рамках «Тижня української літератури» відзначали 125-річчя з дня народження Івана Тобілевича та покладали квіти до підніжжя пам'ятника (Куценко, 2007).

Митець виконував суспільне замовлення на створення культової постаті Леніна, пам'ятники якому мали стояти у більшості населених пунктів радянської держави. 1970 року встановлено пам'ятник Леніну в районному центрі Кіровоградщини Добровеличківці. Нині монумент демонтовано.

У 1978 році на честь підпільниці В.М. Шевченко у м. Ульяновка (зараз – м. Благовіщенське Кіровоградської області) встановлено пам'ятник – мармуровий бюст на постаменті (загальна висота – 3,0 м). У ніч на 12 березня 1944 р., перед самим відходом німецьких загарбників, місцеві поліцаї влаштували у селищі масову страту місцевих патріотів, серед яких була Валентина Шевченко. Дівчина із багатодітної сім'ї, закінчила Ульяновську середню школу №1, була піонервожатою, секретарем комсомольської організації. Навчалася в Одеському харчовому технікумі, а згодом працювала хіміком на цукрозаводі в Ульяновці. Очевидно, що дівчина входила до підпільної групи. Під час розкопок ям судово-медичною експертизою було встановлено сліди жахливих катувань. Шевченко В.М. похована на подвір'ї школи, де навчалася. Автор О.О. Ковальов створював скульптурний портрет за єдиною фотографією, яка збереглася у сім'ї. Риси обличчя, відтворений образ молодої патріотки, модельовані тонко і виразно. Скульптурний портрет приваблює втіленням незламної сили духу, готовності до самопожертвування. Білизна мармуру на темно-коричневому мармуровому постаменті підкреслює чистоту помислів героїні. На постаменті викарбовано меморіальний напис.

1975 року скульптор О.О. Ковальов був удостоєний Державної премії УРСР імені Тараса Шевченка, а 1979 року отримав звання Народного художника СРСР. Помер митець у дні утвердження української державності – у грудні 1991 року. Роботи майстра стали невід'ємною частиною культурного ландшафту, зокрема в Кіровоградській області, є пам'ятками національного та місцевого значення, цінуються та оберігаються.

Хунган ГАО
Honggang Gao**,**
здобувач ступеня доктора філософії кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Марія Ковальова,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка, зав. кафедри живопису ХДАДМ

PHOTOREALISTIC TRENDS IN JIAN CHONGMING'S LANDSCAPES

ФОТОРЕАЛІАЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ПЕЙЗАЖАХ ЦЗЯНЬ ЧУНМІНА

Photorealism is an artistic style that first emerged in the United States in the 1960s and is characterised by the desire to create paintings that look like photographs. Photorealist artists often take photographs as a basis and reproduce them with maximum accuracy, avoiding visible brush strokes. In China, photorealism has become widespread in oil painting due to its similarity to the traditional features of the Gongbi style, which has shaped the artistic taste and technical skills of Chinese artists for centuries.

The gongbi (工笔) style, which means ‘careful brushwork’, is one of the most exquisite and ancient styles of Chinese painting, which was formed in the Tang Dynasty (618-907). This style is characterised by extraordinary detail, precision and multi-layered colour application, which requires high skill, patience and attention to detail from the artist. The Gongbi style, with its emphasis on detail, precision, and realism, became the cultural foundation that contributed to the spread of photorealism in Chinese oil painting. These two movements are united by a desire for technical perfection and believable representation, which allowed photorealism to integrate seamlessly into contemporary Chinese art. As a result, Chinese artists have been able to reinterpret Western techniques through the prism of their own heritage, creating works that harmoniously combine tradition and innovation.

Jian Chunming (简崇民, b. 1947) is a contemporary Chinese artist who has gained recognition for his landscape paintings, which are marked by a unique combination of traditional Chinese techniques and contemporary artistic influences. His work focuses on the depiction of natural landscapes, from majestic mountains to tranquil rivers and dense forests. Jian Chongming's works are characterised by a high degree of detail and realism, bringing them closer to a photorealistic style, while maintaining a deep connection to Chinese artistic heritage. His education in prestigious art institutions, the influence of both traditional masters and Western artists have shaped his distinctive approach, making him a prominent figure in contemporary Chinese art.

One of the key elements of Jian Chongming's creative process is the use of photographs as references for his paintings. In his interviews, he notes that

photographs help him to capture the complex details of nature, such as the texture of tree bark or the glare of light on water, as well as to preserve special lighting conditions that are difficult to recreate from memory alone. This method is a typical feature of photorealism, where the accuracy and detail of photographic recordings play a major role in creating a pictorial image. However, Jian Chunming does not limit himself to simply copying photographs. He uses them as a basis, adding his own interpretation - enhancing the colours, changing the perspective or accentuating certain elements to convey the emotional mood of the scene. In the studio, he carefully analyses the photographs, sometimes combining several photos to create the ‘perfect composition’.

Examples of his works clearly demonstrate the photorealistic trend in contemporary Chinese painting. In ‘Autumn in the Mountains’, the reflection of trees in the calm water of a lake is executed with impressive precision: bright autumn colours, leaf details and ripples on the water create an effect reminiscent of a high-quality photograph. In ‘Foggy Morning’, the fog and soft morning light are depicted so realistically that they seem almost tangible, conveying an atmosphere of peace and quiet. In ‘Winter Forest’, the snow on the branches is painted in such detail that you can see individual snowflakes, and in ‘Spring Blossom’, the flower petals look so light that it seems as if they could be blown away by a breeze. These works demonstrate his skill in recreating nature with photographic precision.

However, despite these photorealistic features, Jian Chongming's work remains firmly connected to traditional Chinese painting. He uses classical Chinese brushes and ink, which give his works delicate lines and textures characteristic of calligraphy. His compositions are often based on the principles of shan shui, a traditional genre of landscape painting that emphasises the harmony between natural elements and their spiritual essence. For example, his paintings often feature a central focus - a mountain or a tree - around which a scene unfolds, leading the viewer's eye across the canvas. This approach contrasts with photorealism, where the focus is usually even across the entire surface of the painting, but Jian Chunming skilfully combines both styles, maintaining an atmosphere and mood that goes beyond purely visual accuracy.

From a technical point of view, Jian Chunming demonstrates exceptional methodicality. His creative process begins with sketches and photographs taken during his travels, which he then transfers to the canvas in the studio. Using fine brushes, he applies paint in layers, creating depth and texture, that gives his works a three-dimensional and realistic feel. His colour palette remains naturalistic, with a particular focus on subtle shades that change depending on the time of day or season. Combination of traditional tools and modern techniques allows him to achieve an effect that balances between photorealism and artistic expression.

Jian Chongming's work has received wide recognition both in China and abroad. His exhibitions attract the attention of art lovers, and his paintings are highly valued by collectors for their technical skill and emotional depth. His style has also influenced younger artists who seek to integrate traditional motifs with contemporary approaches.

In the context of contemporary Chinese art, Jian Chongming's landscapes are an example of how artists reinterpret the landscape genre, combining global trends with local heritage. Photorealism, which came from the West, adapts to Chinese aesthetics, where nature is depicted not only as a physical reality but also as a source of spiritual inspiration. His works invite the viewer not just admire the beauty of nature, but also to feel its harmony and depth. By doing so, Jian Chunming creates a bridge between the traditional and the modern, the East and the West, offering a fresh perspective on landscape painting. While at the same time, his works have traditional Chinese elements and artistic interpretation, such as the principles of shan shui and ink techniques. Synthesis like that makes his work unique, reflecting the evolution of Chinese art in the era of globalisation and emphasising the power of landscape to unite people through the contemplation of nature's beauty.

Дарія ГЕРАСІМОВА
Dariia Herasimova
здобувачка магістратури
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Валентина Чечик,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

М. АБРАМОВИЧ. КРИТИКА ДИКТАТУРИ В СЕРІЇ ПЕРФОРМАНСІВ «РИТМ»

M. ABRAMOVIĆ. CRITICISM OF DICTATORSHIP IN RHYTHM PERFORMANCES SERIES

У XX столітті Центральна та Східна Європа опинилися в епіцентрі політичних катастроф, які призвели до встановлення численних авторитарних та тоталітарних режимів. Особливої уваги заслуговує поствоєнна Югославія, яка, залишаючись поза радянським блоком, водночас не позбулася рис жорсткої централізованої диктатури. Цей контекст формував художню позицію Марини Абрамович – сербської мисткині, яка на зламі 1960–1970-х років через радикальні тілесні практики досліджувала проблему контролю, влади та суб'єктності. Її серія перформансів «Ритм» (1973–1974), що постала предметом даної наукової розвідки, репрезентує глибоко особисту, але водночас політично марковану форму художнього спротиву через тіло.

Серія складається з шести перформансів: «Ритм 10», «Ритм 5», «Ритм 2», «Ритм 4», «Ритм 0» та ін. Кожен з них послідовно досліджує межі тілесного, психологічного та етичного. Перший – «Ритм 10» (1974) – був представлений

в Единбурзі й складався з ритуалізованої гри з десятьма ножами, що передбачала свідому самопостраженність. Під час дії художниця наносила собі порізи, записувала звуки та відтворювала їх у спробі повторити травматичні рухи. Тілесна пам'ять і повторення болю ставали структурною основою перформансу – подібно до того, як у диктаторських системах повторення страждання нормалізується. Перформанс «Ритм 5» (1974), показаний у Белграді, апелював до радянської символіки: комуністична зірка з палаючого дерева, в центрі якої М. Абрамович влаштовує ритуальне самопожертвування. Після спалення волосся та нігтів, вона лягає в центр і втрачає свідомість від диму; рятуючи її, в дію втручаються глядачі. У цій роботі критика тоталітаризму очевидна: художниця демонструє, як індивідуальне життя знецінюється заради ідеологічних символів. Зовнішня театральність і жорстокість перформансу виводить диктатуру у простір квазірелігійного обряду.

Наступна робота, «Ритм 2» (Музей сучасного мистецтва, Загреб, 1974), присвячена темі втрати контролю під впливом медичних засобів. У двох частинах перформансу художниця приймає препарати, які викликають кататонічний стан і психічні порушення. Втрачаючи контроль над тілом або свідомістю, вона ставить питання про автономію особистості в умовах насильницького контролю – зокрема з боку держави. Тут вбачається паралель із радянською практикою каральної психіатрії, коли інакодумців ізолювали за допомогою медикаментів, позбавляючи їх особистої волі.

У «Ритмі 4», показаному в Мілані (1974), М. Абрамович ізолює себе від глядача, залишаючи у приміщенні лише оператора. Повністю оголена, вона вдихає повітря з потужного вентилятора, допоки не втрачає свідомість. Метою є дослідження меж тілесного ресурсу, водночас позбавленого захисту глядача, що втручався у попередні перформанси. Художниця загострює тему вразливості жінки у публічному просторі, піднімає питання про межі етичного спостереження за самознищенням.

Кульмінацією серії постав перформанс «Ритм 0» (1974), який тривав шість годин у галереї Studio Mora (Мілан). Абрамович перетворюється на повністю пасивний об'єкт: глядачі мають змогу взаємодіяти з нею за допомогою 72 предметів, серед яких – ножі, пір'я, леза, троянди, ланцюги, револьвер із однією кулею. На початку публіка ставиться до художниці з обережністю, однак із плином часу дії стають агресивнішими: її роздягають, поранять, а один із відвідувачів намагається вистрілити в неї. Цей перформанс демонструє, як швидко зникає емпатія в умовах безкарності – і як диктатура, метафорично уособлена в ситуації знеособлення суб'єкта, породжує насильство серед «звичайних» людей.

Усі виступи серії «Ритм» об'єднує спільна структура: втрата тілесного контролю, поява зовнішньої загрози, ескалація насильства та вимушене втручання глядача. Цей хід метафорично відтворює цикліку диктатури: від ілюзії стабільності – до насильства, від байдужості – до страху, від покори – до хаосу. «Ритм» є не лише формою радикального тілесного мистецтва, а й глибокою політичною заявою. М. Абрамович деконструює механізми

функціонування диктаторських систем через особистий досвід, виводячи тіло на передній план політичної критики. Мисткиня не просто переживає біль – вона структурує його як соціально-політичний текст, що резонує з травматичним досвідом Східної Європи в ХХ столітті. У її практиці перформанс стає інструментом виявлення глибинної сутності авторитарного режиму – позбавлення суб'єктності, нормалізації насильства й руйнування гуманістичних орієнтирів.

Людмила ГУДЗІЄНКО
Liudmyla Hudziienko
викладачка кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ,
аспірантка IV курсу навчання

АВТОПОРТРЕТ ЯК ЗАСІБ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ НАТАЛІ ВЕРГУН

SELF-PORTRAITURE AS A MEANS OF SELF-IDENTITY IN THE NATALIA VERHUN'S CREATIVITY

Автопортрет як засіб самоідентифікації в творчості художника є складним і багатозначним феноменом, що поєднує в собі особистісний, соціальний, історичний та екзистенційний виміри. У своїй сутності автопортрет виходить за межі простого зображення зовнішності митця; він виступає як форма рефлексії, як простір, у якому художник досліджує, утверджує або навіть конструює власну ідентичність. Самоідентифікація в контексті автопортрету не зводиться лише до візуального самовираження, але охоплює низку глибших інтенцій – від фіксації моменту особистого буття до символічного діалогу з глядачем і часом.

Автопортрет сутнісно є відповіддю на запитання самого до себе – хто я? де я? в яких обставинах? Він дозволяє художнику продемонструвати власне «Я» у відношенні до інших, до світу, до історичного моменту. Наприклад, на підготовчих етапах створення полотна «Свої» Наталя Вергун звертається до автопортрету як способу осмислення себе в контексті епохи, хоча в остаточній версії цей образ зникає. «Автопортрет в будьонівці» (1967), заявлений як етюд до картини «Свої», набуває самостійної художньої цінності, оскільки в завершеному творі жіночі постаті репрезентовані лише образом жінки з дитиною. Повоєнна тематика розкривається і в етюді до картини «Безсмертя» (1985), де мисткиня постає частиною трагічних подій на задньому плані. По-іншому мисткиня зображує себе в групі самостійних творів – «Автопортрет у червоному береті» (1967), «Автопортрет» (1970),

«Автопортрет у чорному береті» (170), «Автопортрет в українській сорочці» (1977), «Автопортрет» (1977). Поєднуючою рисою творів виступає спокійна колірна гама, аскетичний колорит, дещо суворий вираз обличчя. Ретельна промальовка рис обличчя свідчить про самодослідження, вивчення себе, своєї зовнішності, також характерно, що художниця ніколи не зображує себе усміхненою – в цьому проявляється і характер мисткині, і нелегка доля її родини. Через інший твір, рисунок «Автопортрет» (1972) з фонду НХМУ вбачається алюзія на твори старих майстрів – «Автопортрет біля мольберту» (1548) Катаріни ван Хемессен, фрагмент з полотна «Меніни» (1656) Дієго Веласкеса, де художник зобразив самого себе, та на низку подібних творів західного мистецтва, де передано характерну позу митця за роботою над полотном. З пензлями та палітрою Наталя Вергун зображує себе і у відомій картині «Автопортрет з батьком» (1969), що також є способом самоідентифікації як людини творчої професії. Отже, через автопортрет художниця не тільки досліджує власне обличчя, а й проектує внутрішні переживання, особисті пошуки, трансформації й конфлікти, що відображають як індивідуальну, так і колективну ідентичність. У цьому сенсі автопортрет постає як візуальний текст, у якому закодовано багатошарову інформацію про художницю і картину, художницю та епоху.

Євген ДАНИЛЕНКО
Yevhen Danylenko
здобувач бакалаврату
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Валентина Чечик,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри Теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

СЕЛЯНСЬКА ІКОНА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

RUSTIC ICON IN THE CONTEXT OF EARLY 20TH-CENTURY UKRAINIAN PROFESSIONAL ART

Європейський романтизм — епоха, коли митці імперських метрополій звернулися до колонізованих культур. Французькі, англійські, австрійські, іспанські та російські художники відправлялися у довгі експедиції до завойованих земель, щоби досліджувати нові сцени та сюжети, але їхні студії

були обмежені рамками академічного мистецтва — екзотичні пейзажі, портрети, роботи на історичні та побутові теми без впливу локальної естетики. Протягом XIX століття колонізовані культури не мали виразного впливу на форми академічного мистецтва, хоча й урізноманітнили зміст.

Лише наприкінці XIX століття мистецтво відкрилося для естетичних змін. Рушійною силою цього поступу став П. Ґоґен. Мистецтвознавець Е. Ґомбріх писав, що художник «спочатку вивчав селянське мистецтво, але це не захопило його надовго. Він мав покинути Європу й жити серед корінних народів Південних морів наче один із них, аби порятуватися. Роботи, які він звідти привіз [...] видавалися надто дикими й примітивними». Примітивізм, що розвинувся із Ґоґенових експериментів, урешті змінив уявлення про образотворче мистецтво. Згодом П. Пікассо, надихаючись первісним мистецтвом і естетичними здобутками колонізованих народів, створює абсолютно нову форму.

Такий самий процес відбувався і в Україні, з різницею, що у XX столітті перетворення народної форми частіше провокували українські художники. Великі міста України зазнали значного впливу колонізаторів, а тому осередком української ідентичності залишалося село. До всього, провінція зберігала специфічну естетику примітивного мистецтва.

Окремим явищем селянського малярства була рустикальна ікона. Вона відрізнялася від мистецтва церковних артілей та конфесійних майстрів і навіть засуджувалася церквою. Для української рустикальної ікони центральних регіонів кінця XIX – початку XX століть властиві візантійські риси, барокова орнаментальність, непослідовність щодо канону, схематичність, поєднання кількох сюжетів, елементи сучасної дійсности.

Одним із художників, який змінював форму академічного мистецтва, додаючи елементи селянської ікони, був М. Бойчук, уроджинець села Романівка (нині Тернопільщина). Після навчання у митців Товариства для розвою руської штуки, що було осередком академічних художників і народних ремісників на Східній Галичині, у Краківській та Мюнхенській академіях, Бойчук працює у Франції, де знайомиться із художниками групи Набі, послідовниками Ґоґена. У Парижі створює групу неовізантистів, намагаючись ствердити тяглість української та середньовічної візантійської культур. Уже на перших виставках у роботах Бойчука і його послідовників виразно прочитується вплив народного мистецтва, із яким художник був знайомий з дитинства. Повернувшись в Україну, він працює іконописцем і реставратором церковного мистецтва.

Після більшовицької окупації України бойчукістам доводиться відмовитися від очевидних релігійних сюжетів, приховуючи їхні мотиви в агітаційних зображеннях. Наприклад у роботах на мотив «Збирання врожаю» прочитується історія про Райський сад.

Зміна сюжетів вплинула і на естетичні прийоми. Візантійські форми набирають більш виразного впливу народного мистецтва.

Мотив Райського саду прочитується у роботах харківського авангардного осередку — художників М. Синякової, Б. Косарева, В.

Бобрицького. Митці втілювали приховані біблійні сюжети у адаптованих формах народного мистецтва.

У творчих пошуках К. Малевича, колеги М. Бойчука в Київському художньому інституті, знайшло відображення багато стилістичних впливів. Його зацікавленість релігійними сюжетами супроводжувалася естетикою сецесії, стилістичними і композиційними референсами до художників Набі, алогізмом і врешті знайшло відображення у супрематизмі. Подекуди супрематичні композиції послідовно копіюють абстрактні орнаменти і композиції народних ікон. К. Малевич називав іконопис «формою вищої культури селянського мистецтва».

У постсупрематичній полотнах К. Малевича, написаних як рефлексія на колективізацію та Голодомор в Україні, але неправильно датованих автором, прочитуються елементи релігійного мистецтва. Картини зображують селян у позах біблійних мучеників, оточуючи їх церковною атрибутикою, що стилізована до супрематичної естетики.

Творчі пошуки нової генерації українських художників відбувалися у доступних естетичних системах — великою мірою і селянського мистецтва. Поєднання елементів різних рішень врешті утворило обшир авангардних здобутків.

Через уніфікацію художніх шкіл більшовицька репресивна система сповільнила природну еволюцію авангардного мистецтва, як вона відбулася у країнах Західної Європи та Америці, але не зупинила поступ. До 1960-х років пошуки авангардистів відродилися у нових формах українського мистецтва, зокрема силами учнів репресованих художників.

Чун ДІНЕ
Chong Dingye
здобувач ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Зоя Алфьорова,
докторка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри Методологій крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ ТЕХНІК В ДЕКОРАТИВНОМУ ЖИВОПИСІ СУЧАСНОГО КИТАЯ

STILISTIC FEATURES OF AUTHOR'S TECHNIQYES IN CONTEMPORARY CHINESE DECORATIVE PAINTING

Авторські техніки у декоративному живописі сучасного Китаю відображають різноманітність стилів та підходів, які поєднують традиційні елементи китайського живопису з впливом сучасних художніх течій. Сучасні китайські художники часто звертаються до класичних китайських мотивів: пейзажів, квітів, тварин, але переробляють їх у новому ключі, запроваджуючи сучасні елементи. Це може бути використання яскравих, нехарактерних традиційного живопису, кольорів, абстрактних форм чи нестандартних композиційних рішень. Оскільки в гохуа традиційно використовується туш та китайський папір, то сучасні художники декоративного живопису часто застосовують як традиційні китайські техніки, так і нові матеріали та техніки. Наприклад, акрилові фарби, пастель, тканина або навіть метали можуть використовуватися для створення унікальних текстур та ефектів та стали основою для розробки власне авторської техніки створення декоративних картин.

Фокусуючись на декоративності, такі авторські техніки пристосовуються до авторського способу художнього висловлювання. Так, Цюй Сяо, один із найяскравіших та найцікавіших сучасних китайських художників, працюючих в декоративному живописі, демонструє унікальне поєднання традиційних китайських мотивів та сучасних художніх прийомів, що робить його стиль легко впізнаваним. Однією з відмінних рис його робіт є яскраве використання кольору та текстури. Його картини поєднують насичені, часом контрастні кольори, які пожвавлюють традиційні китайські мотиви. Він також активно «грає» з текстурами, додаючи глибину та об'єм у зображення, що робить роботи більш багатошаровими та виразними.

Декоративна картина «Квітучий лотос» (акрил, туш на полотні, 2015 р.) є прикладом яскравої декоративної роботи, в якій Цюй Сяо використовує традиційні китайські символи, такі як лотос, у поєднанні з яскравими та насиченими квітами, створюючи динамічну та живу композицію. В його ж картині «Квіти та птиці» (акварель, туш на папері, 2017 р.) художник

продовжує традицію китайського живопису, зображуючи квіти та птахів, але додає сучасну стилізацію та абстракційні елементи, що робить композицію незвичайною та декоративнішою.

В картинах з міфологічними сюжетами «Золотий фенікс» (акрил, золото, тканина, 2019 р.), «Міфологічний дракон» (змішана техніка, акрил, туш, 2018 р.) використання незвичних текстур (позолота, тканина) створює ефект багатства та надає картині текстурованості. Яскраві та насичені кольори, а також динамічні лінії створюють ефект руху, що робить картини з зображенням дракона дуже виразними. «Магія дракона" (акрил, туш, золото, 2018 р.) художник Цзян Гао поєднує традиційні мотиви з власною осучасненою технікою втілення. Картина Цзяня Гао «Золота риба» (акрил на полотні, 2018 р.) демонструє давній китайський мотив (риба в китайській культурі символізує багатство та удачу) на тлі геометричних та абстрактних форм. Використання декоративних елементів та текстур робить картину насиченою та візуально привабливою.

Більшість картин цього художника використовують мотиви природи (квіти, метеликів, птахів). Так, в картині «Квітучий лотос» (акрил, текстиль, туш, 2017 р.) Цзян Гао використовує цей символ (лотос втілює чистоту та духовне відродження) не тільки, щоб посилити візуальну привабливість,але й додати глибокого символізму роботі. Яскрава декоративна композиція доповнюється текстурними елементами для посилення візуальної привабливості цієї декоративної картини. В його ж декоративній картині «Весна у квітах» (акрил на полотні, 2016 р.)теж демонструється використання традиційних китайських мотивів, таких як квіти та птиці, у поєднанні із сучасною декоративною технікою. Картина виражає символіку відродження та природи, а яскраві кольорові контрасти надають їй динамічності та життєрадісності. А в декоративній картині «Вихор метеликів» (акрил, туш, папір, 2019 р.), де метелики — це символ трансформації та легкості в китайській культурі, художник змальовує метеликів у вихорі, що створює ефект безперервного руху.

Отже, треба визнати те, що більшість художників, які пишуть декоративні картини, спираються на власні апробовані варіанти технік втілення творчого задуму, але загальною рисою таких авторських стилів є чудове поєднання здобутків традиційного китайського живопису з інноваціями в створення текстур та використання матеріалів.

Юлія ДУДНИК
Yuliia Dudnik
здобувачка бакалаврату кафедри образотворчого мистецтва
Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
Юлія МАЛЕЖИК
Yuliia Malezhyk
кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри образотворчого мистецтва
Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

МИСТЕЦТВО РЕКЛАМИ ЧЕРЕЗ 12 АРХЕТИПІВ: ЮНГ І БРЕНДОВА ІДЕНТИЧНІСТЬ

THE ART OF ADVERTISING THROUGH 12 ARCHETYPES: JUNG AND BRAND IDENTITY

У сучасному світі, де конкуренція між брендами досягає неймовірних масштабів, кожен бренд прагне знайти свій унікальний голос і створити емоційний зв'язок зі споживачами. Одним із найефективніших інструментів у цьому процесі є архетипи, що були описані Карлом Юнгом, швейцарським психологом і засновником глибинної психології. Архетипи – це універсальні символи і образи, які формують колективне несвідоме людства. Вони виражають загальнолюдські емоції, цінності та мотиви. Реклама, як потужний інструмент впливу на свідомість споживачів, активно використовує ці архетипи для створення ідентичності брендів, що дозволяє їм не лише виділятися на ринку, а й створювати глибокий емоційний зв'язок з аудиторією.

Карл Юнг описував архетипи, як первісні образи або моделі поведінки, які лежать в основі наших переживань і сприйняття світу. Вони є частиною колективного несвідомого, яке є спільним для всіх людей, незалежно від їх культурних чи географічних відмінностей. Ці архетипи проявляються у міфах, літературі, релігії і, звісно ж, у рекламі.

Юнг виокремив 12 основних архетипів, кожен з яких має свої характеристики, цінності та вплив на сприйняття оточення. У рекламі ці архетипи використовуються для того, щоб створити бренди, які можуть розповісти емоційну історію та відгукнутися на глибокі потреби і бажання споживачів. Отже, розглянемо, як саме архетипи можуть бути застосовані у використанні їхніх особливостей у створенні ідентичності рекламного бренду.

Творець: бренди, що використовують цей архетип, асоціюються з інноваціями, творчістю та самовираженням. Вони допомагають своїм споживачам виразити свою індивідуальність через продукти або послуги. Творці прагнуть втілювати нові ідеї та можливості. Наприклад, Apple або

LEGO – ці бренди створюють унікальні продукти, які дозволяють користувачам виявляти свої творчі здібності та обирати нестандартні рішення.

Правитель: бренди цього архетипу надають відчуття влади, порядку та стабільності. Вони часто займають лідерські позиції на ринку, встановлюють правила гри і створюють атмосферу престижу та виключності. Прикладом є бренди Rolex і Mercedes-Benz**,** які асоціюються з високим статусом і прагненням до досконалості.

Герой: архетип героя символізує боротьбу з труднощами, досягнення великих цілей і подолання перешкод. Бренди, що використовують цей архетип, часто мотивують своїх споживачів до дій, прагнучи надихнути їх на досягнення високих результатів. Прикладом є Nike**,** яка через свій слоган «Just Do It» надихає людей на спортивні досягнення.

Маг: бренди цього архетипу обіцяють чудеса, трансформацію та нові можливості. Вони представляють продукти, які здатні змінити життя споживачів, додати магії в повсякденність. Tesla або Apple часто використовують цей архетип, пропонуючи інноваційні технології, що змінюють уявлення про можливе.

Бунтар: бренди-бунтарі руйнують традиційні норми та стереотипи, пропонуючи нові, радикальні підходи до продуктів і послуг. Вони приваблюють споживачів, які прагнуть змін, свободи і нових ідей. Прикладом є Harley-Davidson**,** яка створює образ свободи та незалежності.

Друг: цей архетип орієнтований на встановлення емоційного зв'язку з споживачами через дружбу, підтримку та взаєморозуміння. Бренди, що використовують цей архетип, прагнуть бути надійними партнерами, які допомагають своїм клієнтам у повсякденному житті. Прикладом є Coca-Cola або Starbucks, що обіцяють підтримку та позитивні емоції в кожному ковтку.

Мудрець: це архетип, що зосереджений на знаннях, освіті та глибокому розумінні світу. Бренди, що використовують цей архетип, хочуть стати надійними джерелами інформації і експертами у своїй галузі. Google або Harvard University використовують цей архетип, пропонуючи інтелектуальні та освітні можливості.

Невинний: архетип символізує чистоту, оптимізм і прагнення до ідеалізованого світу. Бренди цього архетипу обіцяють своїм клієнтам безпечний і безтурботний досвід, який приносить лише позитивні емоції. Disney або Coca-Cola використовують цей архетип, створюючи атмосферу щастя та радості.

Коханець: бренди, що використовують цей архетип, звертаються до емоцій, чуттєвості та пристрасті. Вони орієнтовані на створення емоційного зв'язку з клієнтами, часто пропонуючи продукти, які допомагають виразити особисті почуття або виглядати більш привабливо. Chanel або Victoria's Secret – це бренди, які використовують архетип коханця, створюючи атмосферу елегантності та чуттєвості.

Блазень: архетип блазнів пропагує гумор, веселощі та легкість. Бренди цього архетипу хочуть розвеселити своїх споживачів, приносячи радість і

позитив. Прикладом є M&M's або Old Spice, які використовують гумор у своїх рекламних кампаніях для створення веселого образу бренду.\

В цілому, архетипи можуть бути спрямовані на вирішення низки завдань, які реалізуються у сучасному мистецькому просторі та дизайні. Розглянемо деякі з них:

– **створення емоційних зв'язків** (архетипи дозволяють брендам звертатися до глибоких емоцій споживачів, що сприяє формуванню сильного емоційного зв'язку з брендом);

– **унікальність і впізнаваність** (використання архетипів допомагає брендам створювати унікальні образи, які виділяються серед конкурентів);

– **послідовність у комунікаціях** (архетипи допомагають зберігати послідовність у всіх рекламних кампаніях, від слоганів до візуального стилю);

– **таргетинг та сегментація** (використання архетипів дозволяє брендам орієнтуватися на певні групи споживачів, які шукають конкретні емоції або ідеї).

Отже, архетипи – це потужний інструмент у створенні ідентичності брендів, що дозволяє їм сформувати глибокий емоційний зв'язок зі своєю аудиторією. Використовуючи ці універсальні символи, бренди можуть ефективно передавати свої цінності, привертати увагу і формувати лояльність. Юнгові архетипи допомагають брендам не лише продавати продукцію, а й розповідати емоційні історії, що знаходять відгук у серцях споживачів, тим самим закріплюючи свою позицію на ринку.

Каріне ЄСИПЕНКО
Karine Yesypenko
здобувачка ступеня доктора філософії кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Валентина Чечик,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

АВТОРСЬКА МІФОЛОГІЯ МИТЦЯ НА ПРИКЛАДІ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ ІГОРЯ МОРГУНОВА

AUTHOR'S MYTHOLOGY OF THE ARTIST ON THE EXAMPLE OF EASEL PAINTING BY IGOR MORGUNOV

Відомий майстер – представник харківської школи монументального мистецтва, Ігор Моргунов (1949 – 2018) протягом свого творчого життя плідно співпрацював з художницею Ольгою Єрофеєвою (нар. 1953), митці спільно

створили низку монументальних проєктів, частина їх станкових творів виконані в співавторстві. Проте, кожен з майстрів напрацював власну авторську мову та самобутню систему образів. Їх творчий і подружній союз виник в середині 1970-х років під час здобуття ними вищої освіти в Харківському художньо-промисловому інституті (нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв).

Це творчий союз художників-інтелектуалів, які на тлі вдосконалення професійної майстерності ґрунтовно вивчали теорію і історію мистецтва, опанували складні художні техніки, напрацювали власні техніко-технологічні прийоми, реалізували власну естетичну програму. Митці – дослідники і експериментатори, любили та вивчали античне мистецтво, надихались мистецтвом «старих майстрів» від доби Відродження до Нового часу, опановували прийоми художників модерного часу.

При аналізі станкових творів О. Єрофеєвої та І. Моргунова встановлено наявність у кожного з авторів власної системи художніх образів, яка включає певні елементи в різних їх поєднаннях. З самого початку свого творчого шляху І. Моргунов активно використовував образи традиційної античної міфології, змінював символічне наповнення образів, надавав їм додаткове значення. В своїх роботах художник використовував художні прийоми метафори та алегорії, що знайшло своє відображення навіть в назвах його творів. Вже в своїй дипломній роботі – «Алегорія сторін світу» (1974) мистець звернувся до зображення алегоричних образів жінок – муз, які рухались в напрямку різних сторін світу. Робота була виконана в техніці розпису по неглазурованій керамічній плитці з подальшим обпаленням. Натурницею для написання жіночих образів стала О. Єрофеєва.

У 1990-х роках митець неодноразово звертається до образів античної міфології і мистецтва доби Відродження («Три музи», полотно, темпера, 65х65, 1992; «Венера й Амур», левкас, темпера, 40Х40, 1996; «Метелик» (Венера й Амур), левкас, темпера, 1992; «Падіння Фаетона», полотно, темпера. 70х65, 1996). В цей же період з'являються жанрові роботи, навіяні образами української природи і народної міфотворчості («Лісовий гармоніст», полотно, олія, 100х100, 1990; у співавторстві з О. Єрофеєвою «Лісові музиканти», левкас, темпера, 50х50, 1993 та інші). В цих роботах наявні ознаки авторської міфотворчості, відмінної від традиційної міфології. В 1998 році І. Моргунов написав станковий твір «Каріатиди» (полотно, левкас, темпера. 80х60), в якому автор змінив зміст класичних образів. Міфологічні персонажі, які традиційно представлялись в якості скульптурного елемента єдиного архітектурного рішення та мали символізувати усталеність, надійну опору і врівноваженість, у І. Моргунова завдяки авторському рішенню транслюють неврівноваженість, непевність, мінливість, розбалансованість оскільки митець помістив фігури каріатид на сфери. Автор зобразив каріатиди-скульптури, але змінив тектоніку образів та значення класичного символу. Так автор передав власну рефлексію на кризові явища того періоду в Україні. На зламі століть в роботах І. Моргунова з'являється біблійна тема, художник звернувся до

релігійного міфу («Адам і Єва», левкас, темпера. 65х65, 1999; «В променях сонця» (Даная), левкас, темпера, 35Х25, 2000).

Виявлено, що в роботах І. Моргунова одним з центральних та наскрізних образів його авторської міфології виступає образ жінки. Художник, якому було притаманне пластичне мислення великими масивами форми, в своїх роботах зміг досягти скульптурності й монументальності при зображенні одухотвореного жіночого тіла («Луна», полотно, темпера, 65х65, 1996 та інші). І. Моргунов вдосконалював свою майстерність рисувальника на натурних студіях і завдяки аналітично-синтетичному підходу створив цілу галерею узагальнених жіночих образів.

В 2000-ні роки серед елементів авторського міфу Ігоря Моргунова з'явились образи коней, які мали певне символічне навантаження. Наприклад, коні, що розривають сітки, символізували прорив у прагненні свободи і звільнення («Сітки», полотно, темпера, 65х65, 2000), коні в роботі «Старе дерево» – пробудження природи, нове життя, материнство, енергію юності і зростання (полотно, темпера, 65х65, 2003). В живописній роботі «Алегорія» (полотно, темпера. 80х65, варіанти: 2005, 2006) автор поєднує два елемента власного авторського міфу – образ жінки і образ коня. За сюжетом кінь уособлює бунтарство й, нестримність, він належить до простору хаосу та руйнування, а жінка, що приборкує коня, ніби випромінює світло, впорядковує світ своєю мудрістю, спокоєм та любов'ю. Жіночий образ асоціюється з образом античної Венери (Афродіти), архетипового образу жінки-богині. І. Моргунов, подібно до митців Відродження, переосмислює сталі образи, надає своєму авторському тексту певний підтекст, що резонує з суспільними процесами і відображає світоглядну позицію автора, який сподівається на мудре і розумне управління суспільством.

В 2000-х роках тональність живопису художника висвітлюється, домінує охристо-блакитна кольорова гама, образи стають все більш узагальненими та метафоричними, з'являється образ мушлі – як елемент натюрморту («Венера перед дзеркалом», полотно, олія, 50х65, 2002) та як самостійний елемент авторського міфу («Мушлі», полотно, олія, 80х55, 2003; «Мушлі 2» (із серії «Пляжний сезон»), полотно, олія, 50х70, 2008; «Наутилус», полотно, олія, 70х50, 2009). Мушля виступає як знак, що містить в собі багатозначність змісту символу – від натяку на богиню Венеру, народжену з морської піни, та на жіночу тілесність («Ранкова зоря», полотно, олія, 80х80, 2004), до згадки про голландський натюрморт XVII століття.

В останнє десятиліття життя майстром було написано декілька робіт з різноманітними мушлями, що лежать на березі моря. На другому і третьому плані автор зображував природну стихію: море, дощ, бурю, сонце. В творі «Хвиля» (полотно, олія. 70х65, 2013) та в останній своїй роботі «Узбережжя» (полотно, олія, 2018) в глибині картинного простору І. Моргунов зобразив чоловіка та жінку з дитиною як проєкцію власної родини, що відображає ціннісні орієнтири митця. Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що на тлі високої художньої майстерності, міфотворчість художника-інтелектуала Ігоря Моргунова базується на аксіологічних засадах і

світосприйнятті автора, його авторський міф сповнений метафоричності та алегоричності, що притаманно класичному мистецтву, наскрізним образом станкового живопису майстра є узагальнений образ жінки, сповненої вітальності, одухотвореності та життєдайної сили. Авторська міфологія митця потребує подальшого дослідження, узагальнення та типологізації.

Валерій ЗАВЕРШИНСЬКИЙ
Valerii Zavershynskyi
здобувач ступеня доктора філософії,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Науковий керівник Валентина Чечик,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри ТІМ
Харківської державної академії дизайну та мистецтв

КАТАЛОГ ЯК ФОРМА КУРАТОРСЬКОГО НАРАТИВУ: ФУНКЦІЇ ДРУКОВАНИХ ВИДАНЬ У ВИСТАВКОВОМУ ПРОЦЕСІ

CATALOGUE AS A FORM OF CURATORIAL NARRATIVE: FUNCTIONS OF PRINTED EDITIONS IN THE EXHIBITION PROCESS

У сучасному художньому середовищі виставка перестала бути лише простором демонстрації творів. Вона трансформувалась у складну, багаторівневу систему репрезентації, де окреме значення набувають супровідні художні видання — каталоги, арт-буки, дослідницькі альбоми, які дедалі частіше відіграють роль не другорядного, а рівноправного інструменту концептуалізації та комунікації мистецького проєкту.

Метою дослідження є виявлення функціональних й концептуальних можливостей художніх видань у контексті сучасних виставково-експозиційних практик, зокрема на прикладі двох провідних українських інституцій: «Мистецького Арсеналу» в Києві та Музею сучасного мистецтва Корсаків у Луцьку. Проаналізовано понад два десятки проєктів, реалізованих в обох інституціях за останнє десятиліття, з фокусом на структурі супровідних друкованих видань, їхній ролі у створенні, фіксації та осмисленні виставкових концепцій.

У результаті проведеного аналізу запропоновано три моделі репрезентації художніх виставок за допомогою друкованих видань:

1. Цілісна універсальна репрезентація, в якій каталог виставки виконує функцію «дзеркала» експозиції. У цій моделі видання не є окремим продуктом, а частиною єдиної художньої структури, що розширює межі самої виставки. Цей підхід часто зустрічається в проектах Корсаківського музею, де дизайн

видання (часто у форматі простого квадрату) свідомо уникає подібності до буклетів або сувенірної продукції. Сторінка каталогу подається як еквівалент виставкової площини, а текстовий супровід дублює або інтерпретує кураторські етикетки.

2. Кураторська медіація, яка вибудовує складний комунікативний простір між художником, інституцією та глядачем. Видання в такій моделі — це не просто фіксація експозиції, а активне середовище для діалогу, де куратор виступає не лише як упорядник, а як інтерпретатор. Саме такий підхід спостерігається в авторських проектах «Мистецького Арсеналу», присвячених життю й творчості окремих художників — Олега Голосія, Олександра Гнилицького, Анатолія Сагайдаковського. У виданнях до цих виставок домінує наративний підхід, що поєднує мистецький аналіз із біографічною розповіддю, есеїстикою та інституційною рефлексією.

3. Аналітична репрезентація, в межах якої художнє видання стає самостійним простором для дослідження. У таких проектах друкований каталог не дублює експозицію, а переосмислює її — як поле інтелектуального досвіду, візуальної інтерпретації або історико-культурного аналізу. Прикладом є проект «Бойчукізм. Проект великого стилю», в якому видання стало основою для наукової дискусії про українське мистецтво 1920–1930-х років. Такі каталоги об'єднують художній, кураторський та науковий дискурси, і їхня цінність не поступається самій виставці.

Особливу увагу заслуговують висновки польської дослідниці Єви Магдалени Сулєк, яка вказує на схожі стратегії репрезентації в Pinchuk Art Centre та «Мистецькому Арсеналі» — попри відмінності у форматі, обидві інституції активно використовують друковані видання як простір постколоніального переосмислення, де «розповідь про виставку» стає способом деконструкції радянської спадщини.Також важливо підкреслити, що художні видання виконують не лише функцію презентації, а й документування. У нових умовах візуальної культури, де глядач все частіше «переглядає» мистецтво у цифровому форматі, друковане видання виставки зберігає значення артефакту, пам’яті про подію, її фіксації у культурному просторі.

Підсумовуючи, художні видання — це не просто додаток до виставки, а повноцінний інструмент кураторської роботи, що може виступати як простір для інтерпретації, медіації та дослідження.Вони змінюють саму природу виставки, роблячи її більш відкритою до аналітичного прочитання. Їх потенціал полягає у здатності об’єднувати різні типи досвіду: візуальний, текстовий, інтелектуальний. Досвід «Мистецького Арсеналу» та Музею сучасного мистецтва Корсаків свідчить про зростання ролі художніх видань у формуванні сучасної виставкової культури в Україні.

Костянтин ІЩЕНКО
Kostiantyn Ishchenko
молодший науковий співробітник,
здобувач ступеня доктора філософії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Науковий керівник Марина Юр,
докторка мистецтвознавства,
професорка кафедри візуального мистецтва і дизайну НАКККІМ

ЦИФРОВІЗАЦІЯ АРТРИНКУ: НОВА ЕРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА КОМЕРЦІЇ

DIGITALIZATION OF THE ART MARKET: A NEW ERA OF ART AND COMMERCE

Останніми роками цифровізація користується великим попитом у всіх сферах через так звану повсюдну «цифрову трансформацію». Така тенденція суттєво вплинула і на світ образотворчого мистецтва, оскільки поширення і використання цифрових інструментів передусім полегшило доступ аудиторії до творчості художників та різноманітних виставок, які раніше, зокрема через своє географічне розташування, почасти залишалися поза увагою.

Крім того, активно розвивається цифрове мистецтво, яке перетворилося із мистецтва, створеного за допомогою технологічних інструментів, на мистецтво, створене за допомогою цифрових інструментів.

Таке мистецтво активно включилося в реалії нової цифрової епохи. Остання також порушила традиційну модель змагання за придбання найбажаніших творів, яка в умовах глобалізації залучала і покупців, і продавців з усього світу. Адже цифрова епоха запровадила не лише нові умови та правила гри, а й зробила артринок сегментованим. У ньому наразі виділяються декілька категорій: образотворче мистецтво – включає традиційні форми мистецтва, такі як живопис, скульптура та графіка, часто створені відомими художниками; сучасне мистецтво – зосереджено на роботах, створених художниками, які відображають актуальні теми та стилі; цифрове мистецтво – включає цифрові твори мистецтва, створені за допомогою комп’ютерного програмного забезпечення або інших цифрових інструментів.

Активно формується цифровий артринок, особливості конфігурації якого ще не зрозумілі до кінця, але вплив інтернету та цифрових технологій на його становлення вже має чіткі риси, які потребують аналізу вже сьогодні та відслідковування у подальшому.

У визначенні цифрового мистецтва дослідники наголошують на провідній ролі технологій у його формуванні. Цифрове мистецтво набуло популярності в останні десятиліття завдяки розвитку технологій та їхній здатності досліджувати і втілювати нові форми творчого вираження. У своїй

найбільш дистильованій сутності цифрове мистецтво охоплює художній твір або практику, яка використовує будь-яку форму цифрової технології як частину процесу свого створення або презентації. Це може бути створення комп'ютерних зображень, інтерактивних інсталяцій, анімації, електронної музики, інтерактивного мистецтва, віртуальної реальності тощо.

Завдяки технологіям зміни відбуваються і на артринку.

Артринок – це фактично термін, який означає взаємодію між мистецтвом і комерцією у різних середовищах і за участі різних акторів. Ця взаємодія заснована на довірі, і більша частина цієї довіри з часом вибудовується завдяки репутації всіх учасників арткомунікації. Саме в цій системі цифрові технології зайняли значну нішу не лише для того, щоб була змога використовувати їх для творчості та як засіб комунікації, а й щоб позиціонувати себе як ще одного повноцінного учасника ринку, ставши на першому етапі його цифровізації повноцінним медіатором. «Медіація – це по суті комунікація, посередництво, що розширює її звичне розуміння, постійний процес, що наповнює не лише фізичну, а й символічну дистанцію, яка може скоригувати спілкування, збалансувати зв'язок між комунікаторами».

Вперше вплинув на конфігурацію мистецького ринку інтернет – як канал розповсюдження та доступу до інформації, що «спрощує доступ до всесвітньої скарбниці творів мистецтва та дає змогу в реальному часі через інформаційні мережі користуватися ними». І не лише з точки зору соціальних мереж, в яких документують і оприлюднюють соціальні взаємодії у світі мистецтва, зміцнюють статус художників, дилерів і колекціонерів, що традиційно характеризує артринок. Останньому при цьому продовжує бракувати прозорості, він розвивається навколо особистих взаємодій та інтерналізованих протоколів. Утім, завдяки інтернету інформація про ринок мистецтва стала більш доступною завдяки онлайн-платформам: для продажу мистецтва (Artsy, Saatchi Art, Artnet, 1stDibs, Singulart), які співпрацюють з галереями, аукціонами та художниками; для проведення онлайн-аукціонів (Sotheby's, Christie's, Heritage Auctions, Phillips Bukowskis), які проводять торги і сучасним мистецтвом, і антикваріатом; для NFT та цифрового мистецтва (OpenSea, Foundation, SuperRare, Nifty Gateway, KnownOrigin) та ін. На цих ресурсах колекціонери можуть знайти твори мистецтва, переглянути або запитати їхню ціну, робити ставки на аукціонах, стежити за ринковими тенденціями, дізнатися про кар'єру художника чи дилера, про ціни, сплачені на аукціоні за конкретні твори мистецтва, та порівняти їх із творами інших художників тощо. Завдяки такому доступу до інформації клієнт може приймати обґрунтовані рішення та сприймати покупку мистецтва як інвестицію, а не як пристрасну чи інтуїтивну азартну гру.

К. Сетіна називає такі платформи скопічними системами. Скопічні системи – це оптичні системи, які використовуються для збільшення або фокусування зображення. На думку К. Сетіни, мистецькі інтернет-платформи – це електронні та інформаційні механізми спостереження та контекстуалізації ринкової реальності, які генерують інформацію, якою діляться трейдери по всьому світу. Такі скопічні системи на мистецькому ринку полегшують

інформацію про коливання вартості творів мистецтва та репутацію художників і дилерів, щоб покупець міг зробити безпечну інвестицію. Проте залучення онлайн-ресурсів для пошуку і обробки даних, а також для формування нового ставлення до споживання та розповсюдження мистецтва користувачами змінює не лише відносини між ними, а й позиціонує низку тривожних наслідків.

Мистецтво сьогодні, як ніколи раніше, почало вимірюватися грошима. Ціни, наголошують дослідники, піднялися до безпрецедентних висот, звичні межі у світі мистецтва зруйновано, а митці дедалі стратегічніше думають про те, як просувати свою кар'єру, а відповідно – твори. Мистецтво більше не просто роблять, а пакують, продають і брендують. За словами І. Ґроу, артекономіка трансформувалася з роздрібного бізнесу в індустрію, яка створює візуальність і значення. Авторка при цьому наголошує, що мистецтво є товаром, не схожим на інший. High Price стверджує, що мистецтво та ринок мають уникати одне одного саме тому, що вони глибоко переплетені. Справді, багато що свідчить про те, що в останні роки релевантність твору мистецтва у мистецькому плані здебільшого залежить від його ринкової вартості. Але остаточна легітимність цієї ринкової вартості все ще залежить від «символічної вартості». Без символічної цінності немає ринкової вартості, стверджує І. Гроу. А. Негрі вважає, що з 70-х років XX століття суспільство рухається від індустріального капіталізму до когнітивного. За таких умов символічному значенню твору мистецтва знову буде надаватися більша вага. Адже світ мистецтва, за визначенням, є суспільством знань, навіть якщо чари комерційного успіху вже давно панують над ним.

Твори мистецтва, створені за допомогою цифрових інструментів або існуючі в цифровому середовищі, ускладнюють поняття «автентичність», тому мають стати предметом більш суворих форм контролю або перетворення з метою збереження свого статусу товару. «Артринок поступово переходить від традиційного формату до віртуального, де обмін класичними творами мистецтва підміняють створенням напівхудожніх зразків творів мистецтва відомих авторів, які трансформують у нову реальність крізь призму цифрових технологій, зокрема через NFT-технології. Це призводить до викривлення класичного бачення творів мистецтва і їх знецінювання», – застерігають В. Бойко і С. Максимов. Суголосною є позиція В. Фесенко: «Творчість всесвітньовідомих авторів подають у новій цифровій реальності, де твори мистецтва переживають різні етапи своєї інтерпретації залежно від суб'єктивного бачення творців цифрового мистецтва». При цьому ще в 30-ті роки XX століття У. Бенджамін наголошував, що ринок мистецтва ретельно зберігається шляхом контролю кількості копій одного твору мистецтва. А основна відмінність між твором мистецтва та іншим продуктом полягає в тому, що твір мистецтва є унікальним. Це ставить художника в позицію монополіста – єдиного творця товару, який, отже, повинен бути унікальний або обмеженим тиражем. Отже, «дефіцит» творів мистецтва стає ключовим чинником їхньої товарної та економічної цінності, аж до моменту існування навмисно відтворених. Роботи, створені за допомогою технік, які дозволяють

відтворення, такими як офорт, фотографія, друк, відео або скульптури та інсталяції, виготовлені з промислових продуктів, штучно обмежені або зменшені кількістю примірників, які називаються «виданнями». Те, що твір мистецтва може бути власністю лише небагатьох людей є наріжним каменем ринку мистецтва, оскільки це виправдовує своєрідний характер цін. Адже твори мистецтва безцінні, тому не буває занадто високої ціни.

Пилип КАПУСТІН
Pylyp Kapustin
здобувач ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Людмила Литвинюк,
декан факультету дизайн, кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри графічного дизайну ХДАДМ

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО СПРИЙНЯТТЯ В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

THE TRANSFORMATION OF ARTISTIC PERCEPTION IN THE ERA OF DIGITAL TECHNOLOGIES

Еволюція цифрових технологій суттєво вплинула не лише на способи створення мистецтва, але й радикально змінила характер його сприйняття аудиторією. Цифрова епоха сформувала нові моделі взаємодії між глядачем та мистецьким твором, трансформуючи сам процес художньої комунікації.

Проаналізуємо основні аспекти трансформації художнього сприйняття в сучасному мистецькому середовищі:

Традиційне:

– Візуальне — мистецтво сприймається головним чином через зір (живопис,скульптура, архітектура).

– Пасивне — глядач не впливає на твір, а лише спостерігає.

– Індивідуальне — досвід сприйняття часто особистий, навіть у публічному просторі (музей, галерея).

Основний акцент — СПРИЙНЯТТЯ: відбувається односторонній процес — від твору до глядача.

Інтерактивне:

– Взаємодія — глядач стає активним учасником, що може змінювати або доповнювати твір.

– Занурення — технології дозволяють створювати ефект присутності (наприклад, VR-інсталяції).

– Співтворчість — мистецтво часто створюється у співпраці з аудиторією, о може вплинути на розвиток подій у творі або на кінцевий результат.

Основний акцент — ВЗАЄМОДІЯ: глядач і твір вступають у діалог.

Цифрове:

– Мультисенсорне — охоплює не лише зір, а й слух, дотик, іноді навіть нюх (наприклад, в інтерактивних інсталяціях або перформансах).

– Мережеве — твори існують і поширюються в цифровому просторі, через інтернет.

– Колективне — глядачі поєднані в онлайн-спільноти, часто досвід колективний і синхронний.

Основний акцент — ДОСВІД: сучасне мистецтво прагне викликати не лише сприйняття, а повноцінне переживання.

На підставі вищесказаного, видно як розвиток технологій поступово змінює не лише форму мистецтва, а й роль глядача в ньому — від пасивного спостерігача до активного учасника і співтворця.

Базові характеристики сприйняття цифрового мистецтва суттєво відрізняються від традиційного споглядання. Чембержі Д., Пашукова С. та Єрмак І. підкреслюють, що цифрові технології створили принципово новий тип взаємодії між глядачем та мистецьким твором, де глядач стає активним учасником художнього процесу. Дослідники відзначають, що така трансформація не лише розширює можливості сприйняття, але й змінює саму природу естетичного досвіду.

Інтерактивність стала ключовим елементом нового типу художнього сприйняття. Можливість безпосередньої взаємодії з цифровими творами мистецтва створює унікальний досвід для кожного окремого глядача. Така інтерактивність дозволяє не просто споглядати твір мистецтва, але й впливати на його форму та зміст, дозволяючи глядачу стати співтворцем художнього процесу.

Значну увагу у трансформації художнього сприйняття варто приділити феномену мультисенсорності. Цифрові технології розширюють спектр чуттєвого досвіду при взаємодії з мистецьким твором. На відміну від традиційного візуального або аудіального сприйняття, сучасні цифрові твори часто залучають одночасно кілька каналів сприйняття, створюючи комплексний естетичний досвід. Така мультисенсорність не лише збагачує художнє сприйняття, але й створює більш глибокий емоційний зв'язок між глядачем та твором мистецтва

В цифрову епоху, особливого значення набуває просторовий аспект художнього сприйняття. На думку Совгириної Т.І., віртуальна та доповнена реальність змінюють традиційні уявлення про просторові межі мистецького твору. Дослідниця відзначає, що VR/AR технології дозволяють створювати імерсивні середовища, у яких митець не лише візуалізує художній задум, а й надає глядачеві можливість фізично переміщуватися всередині художнього простору, взаємодіяти з його елементами та досліджувати твір з різних

перспектив. Такий досвід радикально відрізняється від традиційного фронтального сприйняття мистецтва, створюючи унікальний сенсорний досвід, який стирає межі між реальним та віртуальним просторами. Окрім того з'являються нові можливості для художньої експресії.

Трансформація часових параметрів сприйняття також заслуговує на особливу увагу. Братусь І.В., Михалевич В.В. та Хіцька К.О. аналізують, як цифрові технології дозволяють глядачеві контролювати темпоральні аспекти сприйняття мистецтва. Можливість зупиняти, повторювати та змінювати швидкість взаємодії з цифровим твором створює новий тип художнього досвіду, де глядач має більший контроль над процесом сприйняття та може формувати власний ритм дослідження мистецького твору. Така свобода навігації створює більш персоналізований досвід сприйняття та дозволяє глибше занурюватися у художній простір.

Важливим аспектом трансформації сприйняття також є розвиток нових форм художньої документації та архівування. Храмова-Баранова О.Л. аналізує, як цифрові технології змінюють способи збереження та передачі художнього досвіду. Дослідниця зазначає, що можливість створення високоякісних цифрових копій та 3D-моделей творів мистецтва не лише забезпечує їх збереження, але й розширює доступ до них для широкої аудиторії. Це створює нові можливості для вивчення та інтерпретації мистецьких творів, дозволяючи досліджувати їх деталі та особливості з безпрецедентною точністю.

Суттєвих змін зазнав також освітній аспект художнього сприйняття. По-перше, цифрові технології трансформують процес мистецької освіти, а по-друге формування естетичного сприйняття. Інтерактивні освітні платформи та цифрові інструменти створюють нові можливості для вивчення мистецтва, дозволяючи користувачам експериментувати з різними художніми техніками та стилями у віртуальному середовищі. Це не лише робить мистецьку освіту більш доступною, але й сприяє розвитку нових форм креативності та художнього мислення.

Трансформація художнього сприйняття тісно пов'язана з розвитком нових форм критичного осмислення мистецтва. Саєнко І.Ф. та Манн А.Р. досліджують, як цифрові платформи змінюють характер мистецької критики та оцінки художніх творів. Автори підкреслюють, що соціальні мережі та онлайн-платформи створюють простір для широкого обговорення та інтерпретації мистецьких творів, де професійна критика співіснує з думками аматорів, створюючи багатоголосся думок та оцінок.

Таким чином, трансформація художнього сприйняття в цифрову епоху характеризується фундаментальними змінами у способах взаємодії з твором мистецтва, формуванні естетичних суджень та розвитку нових форм художнього досвіду. Ці зміни не лише розширюють можливості для сприйняття та інтерпретації мистецтва, але й створюють нові виклики для митців, кураторів та культурних інституцій, змушуючи їх шукати інноваційні підходи до презентації та популяризації мистецтва в цифровому середовищі.

Пилип КАПУСТІН
Pylyp Kapustin
здобувач ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Людмила Литвинюк,
декан факультету дизайн, кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри графічного дизайну ХДАДМ

ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО: ОСНОВНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ І ТРАНСФОРМАЦІЇ

DIGITAL ART: KEY STAGES OF FORMATION AND TRANSFORMATION

Історія становлення та розвитку цифрового мистецтва відображає не лише технологічну еволюцію, але й фундаментальні зміни у розумінні природи мистецтва, його функцій та взаємодії з аудиторією. Протягом останніх десятиліть цифрове мистецтво пройшло шлях від експериментальних проектів, доступних обмеженому колу ентузіастів, до глобального феномену, що змінює обличчя сучасної культури. Цей розвиток характеризується послідовними етапами, кожен з яких приніс нові технічні можливості, естетичні концепції та форми художнього вираження.

Початковий етап становлення цифрового мистецтва тісно пов'язаний з розвитком комп'ютерних технологій. Храмова-Баранова О.Л. та Галенко А.В. підкреслюють, що перші експерименти з цифровим мистецтвом були обмежені технічними можливостями раннього комп'ютерного обладнання, проте саме ці обмеження стимулювали художників до пошуку нових форм виразності. Однак, значні технічні обмеження посприяли формуванню унікальної естетики раннього цифрового мистецтва, яка характеризується експериментами з комп’ютерною графікою та піксель-артом.

Наступний важливий етап пов'язаний із розвитком графічних інтерфейсів та спеціалізованого програмного забезпечення. Так поява доступних графічних редакторів суттєво розширила можливості художників та демократизувала доступ до цифрової творчості.

Окрім того активний розвиток інтернет-технологій став каталізатором нових форм цифрового мистецтва. Мережеві технології трансформували не лише способи створення та поширення мистецтва, але й саме розуміння авторства та оригінальності в цифрову епоху.

Сучасний етап розвитку цифрового мистецтва характеризується впровадженням технологій віртуальної та доповненої реальності. Ці технології створюють принципово нові можливості для художньої творчості та взаємодії з глядачем, дозволяючи створювати імерсивні художні середовища, де глядач стає активним учасником мистецького твору.

До того ж, сучасне цифрове мистецтво характеризується активним впровадженням технологій штучного інтелекту. Використання алгоритмів

машинного навчання відкриває нові горизонти для творчості та ставить важливі питання про роль художника в процесі створення творів мистецтва.

Совгира Т.І. детально аналізує, як алгоритми машинного навчання та нейронні мережі стають не просто інструментами, а повноцінними співавторами в процесі створення мистецьких творів. Особливу увагу приділено тому, як використання штучного інтелекту дозволяє експериментувати з новими стилями та формами, створюючи унікальні художні твори, які поєднують людську креативність з обчислювальною потужністю машин.

Значний вплив на розвиток цифрового мистецтва мав процес інтеграції цифрових технологій у традиційні мистецькі практики. Таким чином, цифрові інструменти поступово ставали невід'ємною частиною творчого процесу навіть для художників, які працюють у традиційних техніках. У результаті цифрові технології дозволили художникам експериментувати з формою, кольором та композицією на принципово новому рівні, що сприяло появі нових складних багатошарових творів мистецтва, які характеризуються поєднанням традиційних та цифрових художніх технік.

Важливим етапом у розвитку цифрового мистецтва стало формування нових форм художньої комунікації та презентації мистецьких творів. Під впливом цифрових технологій здійснюється трансформацію виставкового простору, що відзначається появою віртуальних галерей, онлайн-виставок та інтерактивних мистецьких платформ. Ці нові формати не лише розширили можливості для презентації мистецтва, але й створили нові способи взаємодії між художником та аудиторією, дозволяючи глядачам активно взаємодіяти з творами мистецтва, залишати коментарі, ділитися враженнями та навіть впливати на розвиток художніх проектів.

Треба також зазначити, що у контексті еволюції цифрового мистецтва особливу роль відіграв розвиток мобільних технологій та портативних пристроїв. Данилюк О. зазначає, що поширення смартфонів та планшетів створило нову категорію цифрових художників, які використовують мобільні додатки для створення мистецтва. Цей феномен призвів до появи нових художніх практик, які поєднують спонтанність та мобільність з технічними можливостями цифрових інструментів.

Ще одним суттєвим етапом у розвитку цифрового мистецтва стало впровадження технологій блокчейну та NFT (невзаємозамінних токенів). Булавіна Н. розглядає, як ця технологічна інновація трансформувала не лише способи монетизації цифрового мистецтва, але й саме розуміння оригінальності та унікальності цифрових творів.

Зрештою, огляд спеціальної літератури дав змогу виділити шість основних етапів розвитку цифрового мистецтва, які відображають еволюцію технологій та їх вплив на мистецькі практики: 1) Експериментальний етап (1970 — 1980); 2) Етап піксельної графіки (1980 —1990); 3) Етап цифрових інструментів (1990 — 2000); 4) Мережевий етап (2000 — 2010); 5) Етап мобільних технологій (2010 — 2020); 6) Етап AI та VR (2020 — теперішній час).

На підставі вищесказаного треба відмітити, що еволюція цифрового мистецтва представляє собою послідовний процес, де кожен наступний етап базується на досягненнях попереднього, та являє собою складний та багатогранний процес, який охоплює технологічні, естетичні, соціальні та економічні аспекти. Кожен етап цього розвитку приносив нові можливості та виклики, формуючи сучасне розуміння цифрового мистецтва як важливого феномену культури XXI століття. Постійний розвиток технологій та їх творче переосмислення художниками створюють підґрунтя для подальшої еволюції цифрового мистецтва, відкриваючи нові горизонти для художньої експресії та взаємодії з аудиторією.

Алла КАЧУР
Alla Kachur
старша наукова співробітниця
Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького

ТВОРИ ВЧИТЕЛІВ Й УЧНІВ КИЇВСЬКОЇ РИСУВАЛЬНОЇ ШКОЛИ МИКОЛИ МУРАШКА В ЗІБРАННІ СУМСЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ ім. НИКАНОРА ОНАЦЬКОГО

ART WORKS OF THE TEACHERS AND STUDENTS OF KYIV ART SCHOOL NAMED AFTER MYKOLA MURASHKO IN THE COLLECTION OF NYKANOR ONATSKY SUMY ART MUSEUM

«Будемо вчитися завжди! Інтерес до мистецтва втрачає миттєво той, хто припиняє вдосконалюватися». Ці слова належать українському живописцю та педагогу Миколі Івановичу Мурашку, котрий заснував Київську рисувальну школу – навчальний заклад останньої чверті XIX ст., що відіграв важливу роль у підготовці національних художніх кадрів.

Твори вчителів й учнів цього освітнього закладу зберігаються в зібранні Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького, чим і викликало зацікавлення в подальшому дослідженні діяльності даних постатей і їх ролі у становленні українського мистецтва на рубежі XIX і XX століть.

Доцільно звернутися до самої особистості Миколи Мурашка, його педагогічного шляху, етапів створення школи, особливостей організації учбового процесу. Видатний художник, педагог, критик і громадський діяч народився в м. Глухові, сім'ї іконописця. Інтерес до малювання проявився в нього з дитинства. Навчався в Академії художеств протягом п'яти років. Світогляд Мурашка розвивався під безпосереднім впливом художників-реалістів й однодумця І.Ю. Рєпіна. Повернувшись в Україну, рада Академії

художеств задовольнила його прохання щодо педагогічної діяльності. Працюючи учителем малювання в Києві, Мурашко постійно переймався ідеєю створення власної рисувальної школи, яку й спочатку відкрив вдома 1875 р.

В основу методу навчання покладено вимоги малювання з натури, суворого дотримання принципу «від легкого до більш складного», забезпечення індивідуального підходу до кожного учня. У Міністерстві народної освіти до ідеї відкриття закладу поставилися як до приватної справи Миколи Івановича, тому матеріальна підтримка не передбачалася. Переважна більшість вихованців платила хто скільки міг, а учні-бідняки вчилися безкоштовно. У вересні 1876 р., завдяки клопотанням Мурашка, Київська дума надала школі в безкоштовне користування приміщення, а пізніше призначила їй грошову субсидію.

Учні навчалися малювати портрети, натюрморти, гіпсові статуї, а з часом і натурників. При школі навіть був заснований музей, куди надходили різні етюди та малюнки Рєпіна, Крамського, Шишкіна, Пєрова, Айвазовського, Мясоєдова, Савицького, Орловського, ін. Члени Товариства пересувних художніх виставок і художники, які не належали до нього охоче ділилися з Мурашком своїми рисунками, етюдами й навіть картинами, які могли б служити посібниками під час викладання малювання. Покровителем альма-матер став земляк і представник заможної родини цукропромисловців Іван Терещенко, що дало змогу в подальшому перейти до більш пристосованого приміщення, запросити викладати кваліфікованого художника Х. Платонова і молодого талановитого вихованця школи М. Пимоненка. Згодом склад учителів поповнився художниками: М. Врубелем, І. Селезньовим, Г. Павлуцьким, В. Фабріціусом, ін. Створено Шкільну раду, для участі в роботі якої запрошено професорів ПА художеств В. Орловського, П. Ковалевського, художника-передвижника М. Кузнецова, В. Котарбінського, Я. Станіславського, ін.

Мурашко цікавився, уважно вивчав методику викладання та організацію кращих закордонних рисувальних шкіл, подорожуючи світом. Його приваблювали лише ті методи навчання, які дозволяли скеровувати учбовий процес відповідно до природного розвитку учнів. Мірою заохочення школярів була похвала роботи Радою школи, матеріальна підтримка здібних, але незаможних вихованців. Із часом усе частіше піднімалося питання про необхідність перетворення школи з приватної на державну. Мурашко негативно поставився до ідеї реорганізації, оскільки прагнення одержати посвідчення про закінчення учбового закладу могло приваблювати в її стіни чужих мистецтву людей. Такі його погляди гальмували справу створення в Києві державного художнього учбового закладу, тому рисувальна школа припинила своє існування 1901 р. Така доля спіткала Київську рисувальну школу, але протягом четверті століть її стіни випустили когорту талановитих художників, чиї роботи знаходяться в музеях країни та далеко за межами.

Твори вчителів й учнів цього закладу зберігаються в зібранні Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького. Логічно почати розповідь із учителів, котрі з них були й вихованцями школи.

Силу емоцій своїх героїв і драматизм ситуації зображував у своїх портретах Микола Ге. Харитон Платонов звертався до народних побутових сцен. Одними з улюблених його моделей були діти, у портретах яких висловлював свою романтичну, піднесену віру в людину. У колекції зберігається єдиний психологічний портрет авторства Івана Косіченка – досить рідкісного художника, інформації про котрого обмаль.

Пензлеві Івана Селезньова належать чимало творів на історичну й побутову тематику. Композиції сповнені внутрішньої динаміки, що надає образам життєвої переконливості.

Із творчістю Володимира Орловського пов'язане становлення у вітчизняному мистецтві пейзажу як жанру. Уміння віртуозно відтворювати багате сонячне освітлення поєднується у творах з мотивами життя і праці селян.

Серед вихованців, а згодом й учителів, значною постаттю був Микола Пимоненко, у роботах котрого виражено високу майстерність як колориста. Звертався до пейзажного, портретного, побутового жанрів, теми кохання, релігії, праці.

Вільгельма Котарбінського завжди цікавили явища на межі дійсного й фантастичного, писав картини на міфологічні, релігійні сюжети.

Невеликі за розміром пейзажі Яна Станіславського увібрали в себе як панорамні, так і камерні краєвиди з етюдною незавершеністю. Він майстерно пише ранки, надвечір'я, сутінки, похмуру осінь і сонячне літо.

Більша частина творів із зібрання музею належить учням Київської рисувальної школи Мурашка, які перейняли найкращий досвід від своїх учителів. Гармонійно скомпоновані композиції Євгена Вжеща занурюють глядача в красу навколишнього світу. Завдяки яскравій і витонченій кольоровій гаммі його полотна сприймаються легко й невимушено.

У творах Костянтина Крижицького проявилося прагнення до передачі ефектів освітлення, любові художника до природи. Простота і народність сюжетів, багатство і різноманітність жанрів живопису, яскравість колориту, бадьорість, життєрадісність, реалізм – ось те, що захоплює, хвилює, приваблює глядачів у творчості Григорія Світлицького. Костянтин Бахтін працював у жанрі ліричного пейзажу й натюрморту. Картини Миколи Бурачека відзначаються теплим ліричним настроєм, соковитістю барв, багатством кольору. Світлий живопис, загальна життєрадісність сприйняття, активне творче ставлення до життя, природи – характерні риси, які приніс він в українське мистецтво. Полотна Бялиніцького-Бірулі вражають глядача емоційністю, особливою тонкістю, м'якістю, глибиною сприйняття. Олександра Моравова характеризують як автора тематичних полотен на історичні й соціальні сюжети, де діти є головними персонажами.

Портретний жанр об'єднав ряд митців-учнів. Роботи Івана Їжакевича приваблюють глибокою народністю, винятковою людяністю, емоційністю змісту. Портрети Валентина Сєрова відрізняються виразністю, лаконізмом, підкресленою гостротою характеру. Психологічні портрети Матвія Зайцева вражають філософічністю сприйняття. Невеличкі камерні портрети Василя

Мохова тяжіють до інтимізації образу, домінантою якого майже завжди стає емоційний стан моделі.

З огляду на вищезазначене, розуміємо, що Київська рисувальна школа Миколи Мурашка – унікальне явище в історії становлення мистецької освіти в Україні, адже її стіни випустили когорту талановитих художників. Це велика гордість для нашого міста мати у фондах Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького твори учителів й учнів даного закладу.

Олег КОВАЛЬ
Oleg Koval
ст. викладач кафедри методологій
крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ВІЗУАЛЬНІ СЕКВЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЯПОНІЗМУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ С. ЛИКОВА ТА С. АЛИМОВА)

VISUAL SEQUENCES OF UKRAINIAN JAPONISM
(S. LYKOV & S. ALYMOV)

Ідея «подвійного культурного та семіотичного кодування» (Алан Пайвіо), сформована під впливом актуальних постмодерних візуальних практик, увійшла в проблематику «українського японізму» з належною глибиною наукового обговорення та обґрунтування (Т. Ватанабе, С. Рибалко, І. Павельчук, А. Ожога-Масловська, М. Селивачов, М. Юр та інші). Так, наприклад, дослідниками визначено засади художньої рефлексії українських митців навколо образів, культурних концептів і контекстів, мистецьких художньо-перфомативних практик Японії; виявлено коло художників, для кого використання образів японської культури «відповідало постмодерністському тяжінню до цитування гетерогенних та гетерохронних художніх текстів» (А. Ожога-Масловська), ставало програмною темою, хоча і звернутою до вирішення індивідуальних формотворчих та візуально-пластичних й світоглядних завдань (С. Ликов, С. Алимов, К. Зоркін, О. Єсюнін та інші); оприявнено та теоретично висвітлено стратегії вирішення просторових й ілюзорних зображальних проблем та засад нарощування зображального потенціалу площини, на яке наноситься зображення; відтворено через мистецький «японізм» досвід своєрідної текстуальної прагматики (С. Ликов) та певної жанрово-стильової схематизації запозичених з укійо-е та мушя-е образів (С. Алимов).

Утім, звернення до концептуальних стратегій парафразування та візуальної текстуалізації японізму у межах вказаної проблематики вимагає для свого розуміння подальшого семіотико-мистецтвознавчого декодування, як цього потребує і осмислення у вказаному контексті творчої практики окремих українських мистців. Ця потреба виникає особливо у тих випадках, коли японізм у межах авторських візуальних практик стає своєрідним проєктом по створенню візуальної репрезентації моделей формально-пластичного, тілесно-дейктичного та природньомовного експерименту. Для вирішення вказаної задачі декорування зображень, перетворених на знаки «японізму» (тобто побудови «списку» фігуративних секвенцій), нами було обрано творчість С. Ликова та С. Алимова. Вона поставала предметом мистецтвознавчого аналізу неодноразово, однак в контексті «семіотики візуального парафразування та наративу», окрім нас, майже ніким не роозглядалася.

Японська тема в творчості С. Ликова та С. Алимова, хоч і має програмний характер втілення, утім не постає самоцінною та самодостатньою: вона інспірована візуальними необароковими і трансавангардними практиками актуального мистецтва і є спробою оприявнити стереоскопію та взаємовідкритість культур Заходу і Сходу, формою втілення якої стало застосування анаморфізму як своєрідної текстуалізації кодів далекосхідної культури і філософії (С. Ликов) і жанрової типізації і експресивізації форми (яп. мушя-е і європ. репрезентативний портрет, що піддаються пластичній трансформації (С.Алимов). Причому анаморфізм С. Ликова виходить за межі просторової деформації, стискання, розтягування фігур, стає концептуалізацією візуальної форми як такої. Вона прагне внутрішньої фігуративної метаморфози та перспективно-оптичного перетворення зовнішньої європеїзованої форми живопису на внутрішньосхідну форму «кутідзен», «писемного дзен», задля того, щоб вивести назовні ментально-семантичні складові пластичної мови, оновивши її і надавши секвенціям «японізму» нового дихання, перевівши його у світ проєктивності мистецького бачення та ментального осягання. С. Алимов у вирішенні проблеми співвідношення фігури і тла в просторовій і колористичній будові живописного твору експериментує з кордонами портретного жанру, виограновуючи самостійну функцію фактури, кольору і просторової атектоніки в межах портретності. Іва Павельчук так характеризує означену експериментальну практику: завдання такої дії —— «збільшення уявно-розумових здібностей, зокрема потенційного вивільнення фантазії та активізації формально-символічних лімітів сприйняття». Таким чином, візуальна парафраза і спрямування живопису у бік візуальної нарації, текстоцентризму, в коло дії якого введено акт інтроспекції, переосмислення творчого методу японських художників і мистецтва Японії, сформувало нові підходи до вибудовування художньо-образного формалізму, що спирається на приховану вербальність і метаморфози темпоральності, втягнутої у живописний континуум.

Не «японізм», а образний формалізм тут відіграють головну роль. Цікаво, що візуальна інтроспекція тут співпадає с лінгвістико-когнітивною:

перед нами постає реалізоване мистцем бажання в буквальному сенсі "натягнути" японізм на європейський живописний контекст, не втрачаючи властивості побудови форми, характерної для японської візуальної прагмастратегії. Її втіленням стає ликівстький анаморфізм та алимівська слоїстість живописної техніки паисьма, загалом зосередженість обох художників на метамовній функції живопису. У Ликова це не гра в анаморфічне візуальне мислення чи трансфігуральну експресію, як і у Алимова, а спроба перетворити знаки європейського формотворення та іконографії в знаки далекосхідного ієрогліфічного типу, в якому зображення актуалізовано як синтакис умоглядності, текстоцентризму та наочності. Наприклад, розтягування С. Ликовим формату полотна по горизонталі, зі збереженням аспективності просторової будови та криволінійності лініарно-площинної виразності, має на меті втілення трансавангардними засобами (цитація, фігуративний морфізм, і т.п.) моделі живописного сувою, характерної для побудови японського живопису і графіки, використовуючи, між тим, сучасні європейські живописні методи формотворення. Митці уводять в апарат інтроспективного художньо-образного формалізму механізм дискурсивізації, зберігаючи проєкційний перспективізм, який стає своєрідним еквівалентом далекосхідної пластичної та графічної традиції мистецтва. Спираючись на притаманну ієрогліфічній писемності криптограматичність змісту візуального знаку, на своєрідну японську практику «кайсуро» («розв`язування-шифровізації» змісту «ієрогліфічного, візуального» знаку, який дає можливість зоровому образу, що стоїть за ним, зберігати свої найбільш виразні піктографічні та ідеограматичні якості, художники унаочнюють гру з формою живописного знаку, що спричинює візуальну метаморфозу стилю і технік живописного письма (зворотньо: згадується каліграфічна творчість Нисикави Нея, в межах якої будова ієрогліфічного тексту перетворюється на майже абстрактиний проєкційний живопис). Європейський живопис у такий спосіб перекладається на цілісний знак-ідеограму зі складним, криптологічним змістом. Світлотінь, передньопланність, окресленість силуетів, тональне рішення кольорових сполук і контрастність просторових площин, фактурність і текстурність письма у художників перевдягаються в складний візуальний концепт синтезу культур, в межах якого картини будуються за принципом складання ієрогліфічного знаку. Маємо, таким чином, ієрогліфічний живопис у повній мірі свого творчовияву. Східні фігуративні елементи стають елементами цілісної форми, уподібненої ієрогліфічному знаку, принцип утворення якого застосовано, як вірно вказала М. Юр, "не до однієї форми у картині, а усієї композиції", і додамо ― усієї серії, циклу і перехресних з ним тематичних комплексів («Недовіра до Караваджо» 1987-2006 рр., «Ловці снів» (2004-2007 рр., «Музейні варіації» 2003-2006, С. Ликова, цикл «Самураї» 2004-2008 рр.у С. Алимова). Тим самим підсилюється візуальна наративність живопису, загострена за допомогою візуальної парафрази і зверненням до "японістських" ментальних і концептологічних конотацій і мистецьких візій.

Художня форма С. Ликова та С. Алимова полісемантична та полісеміотична, полімодальна; вона оперує методами традиційного та актуального живопису, застосовує анаморфізм та експресіонізм живописної інтроспекції як своєрідний концептуальний та інтегрований у глибинну структуру мистецького твору прихований вербальний компонент, налаштовує Картину на ексцентричний візуальний вислів, в центрі якого – ущільнення аспектів метафоричного й метонімічного художнього мовлення. Ідея єдності європейського та далекосхідного світу, де культури не просто мають точки перетину, а існують в синестезійному ритмі, що оприявнює метамовні стратегії сучасного живопису, робить його справжньою візуальною подією. Важливо зауважитиі і те, що С. Алимов під час роботи над темою пише немов би японські хайку, а С. Ликов не обходиться без розміщення біля картин, наче на сувоях і естампах, текстових елементів, супровідних текстів, що вкрай симптоматично. Ловці снів перетворюються на майстрів сігадзіку та перетворюються на етокі-хосі, що проповідують «Закони Всесвіту»!

Олег КОВАЛЬ
Oleg Koval
ст. викладач кафедри методологій
крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

СЕМАНТИЗОВАНА ФОРМА: ВЕРБАЛЬНИЙ СУПРОВІД ОФОРТІВ ГОЙЯ «КАПРІЧОС» ТА ІНШИХ ГРАФІЧНИХ СЕРІЙ

SEMANTICIZED FORM: VERBAL ACCOMPANIMENT TO GOYA'S ETCHINGS “CAPRICHOS” AND OTHER GRAPHIC SERIES

І досі проблема вербального супроводу, автоакомпанементу до офортів «Капрічос», «Дезастрес» (серія сама може сприйматися як пояснення змісту і композиції “Капрічос”) і меншою мірою «Диспаратес», начеркових альбомів «С», «D», «Е» та подібних до них, залишається майже не розв’язаною.

Там, де почали Хосе Лопес-Рей і Томас Гаррис, продовжили М. Алпатов та В. Прокофьєв, ─ сьогоднішня мистецтвознавча думка майже зупинилася.

Виявляється, що у спадок сучасним дослідникам залишилася лише вірна й аргументована думка попередників, згідно якої «Гойя завжди шукав виразний підпис до своїх листів, як і експресивну образотворчу формулу», намагаючись не у формі екфрасису і експліцитної номінації, а у формі автокоментаря розкрити багатошаровість поетики офортних серій, перш за

все «Капрічос»; виявити напругу семантизації художньої форми (вербальний супровід, як і авторська нумерація, фіксуються вже на рівні початкових начерків і рисунків) і відтворити “відлуння мови”, в яке вона занурена.

Майер, Клінгендер, Левіна, частково Алпатов, а з ним і Плужникова, зводять мовленнєві дії Гойя до “супроводжувальної” семантики візуального тексту, хоча, здається, перформативні мовленнєві графічно-вербальні акти художника нею не обмежуються, а вкладаються в значно глибшу і складнішу емерджентну граматику образотворчості. Вторинну функцію можна визнати лише за коментарями і міркуваннями Сенау Бермудеса та автора франкомовного коментаря до «Капричос», що виник після 1808 року. Насправді, маємо той семіотичний факт, коли фантазія митця перетворює словесну метафору або фразеологічну ідіому на візуальний конструкт, і навпаки: коли через візуальну форму розкривається лапідарна і ємна внутрішня природньомовна форма художнього висловлювання. Графічні серії Гойя (і це історично і культурно вмотивовано, не кажучи про наукове обґрунтування) з´явилися на перехресті двох мов, вербальної та візуальної. «Це також творчість, і вона потребує пояснень не меншою мірою, ніж самі гравюри» (мистецтвознавство XX ст.).

Ми спробуємо розшифрувати формулу «вербально-візуального синтезу» Гойя, не ставлячи за мету вичерпне розкриття цієї проблематики. В коло наших семіотико-мистецтвознавчих завдань входить, перш за все, спроба надати відповідь на питання: «а чи можна вважати «достовірним ключем» підписи і коментар до гравюр Гойя, чи навпаки, в ніякому разі, хоча і автентичність авторства і підписів, і коментарів, і попереджувальної статті в «Diario» визнана безсумнівною і доведена ще в середині XX століття.

Наведемо стисло наші міркування. До гойевських підписів і коментарів годі і ставитися як до вербальних маргіналій, розуміючи, що присутність природньої мови в графічних синтагмах офортів Гойя складає справжню лінгвоестетику, утворюючи щось на кшталт породжуючої граматики Хомського.

Вербальний «супровід» офортів утворює своєрідний комунікативний режим прочитування графічної серії як цілісного тексту, мету якого автор реалізує через іллокутивну силу образного рішення. Остання базується на комунікативному модусі, який спроможний і оприявнити авторський намір, і задати семантичну й комунікативну визначеність чи двоїстість смислу графічного аркуша. Як інтегральна характеристика образного рішення вербальний компонент утримується у межах апелятивності і акціональності коментаря, утім не втрачає потреби в номінативному та індексальному акцентуванні графічної форми.

Вербалізація як підхід до створення комунікативного модусу графічного висловлювання поглиблювала не зміст аркуша, а перлокутивний й перформативний ефект від його сприйняття, відкриваючи погляду глибинні шари зображальної й когнітивної матерії. Стриманість у демонстрації авторського задуму, небагатослівна композиція його реалізації, епічність та

понадчасовість формотворення потребували засобів вивільнення зображальної експресії, яка намагається вдало балансувати між суворою констатацією факту та аксіологічною оцінкою графічної події (*«Так трапилося», «Nada¿», «Це погано», «Це ще гірше»*, *«Ось вони й обскубані»*). Характеризуючи візуальні структури графічних концептів Гойя, зазначимо, що автор офортів свідомо вибудовує репрезентацію візуальної події в кордонах вербальної триангуляції: повідомлення, факт > акціональна, мовленнєва дія > аксіологічне висловлювання. Вершиною стає перформативний, спонукальний модус, налаштований на актуалізацію зорового та ментального сприйняття графічної теми, змінну фокалізацію й тематизацію глядацького погляду. Вербальний супровід таким чином стає формою експресивної апеляції до глядача, що отримує аналог в композиційному рішенні аркуша (перехід від пірамідальної координації фігур, симетрії форми, передньопланності, наближення сцен до нижнього кордону аркуша, стягування зображальних меж графічного простору до асиметрії і діагоналізації будови гравюри); підвищена апелятивність при цьому навмисно напружується і у графічній формі, і у її назві: *«А чи можливо більше?»,«Неможливо дивитися», «Так тобі і треба».*

Важливо звернути увагу на те, що засоби вербальної актуалізації візуальної події в офортах урівноважені: графічне висловлювання одночасно вибудовується в номінативній та предикативній формі. Засоби репрезентації імені дії і висловлювання про неї у графічній формі спрямовані на глядацьку співучасть, тим самим візуальну номінація і коментар набувають паратекстуального і акціонального характеру: *El si pronuncian y la mano alargan al Primero que llega* (*«Вони промовляють «так» і простягають руку першому-ліпшому»*, 2-й лист з серії «Капрічос». 1797–1799. папір, офорт, акватинта, Прадо). Щє яскравіше це оприявнюється мовленнєвим умовчанням, що відсилає до пре-тексту візуального образу, становлячись його інтертекстом та інтрасеміотичним гібридним знаком двоїстої семантики, енантіосемії (*Ya van desplumados ~ «Їх обскубали»*, де «обскубати» (*desplumar*) має семантичний актант «обікрасти», унаочнений у візуалізованій формі обскубаних циплят (клієнтів) з людськими головами, яких виганяють дві хвойди). Ще цікавішою виявляється ситуація з дискурсивізацією аркуша, яка також набуває номінативного («*Танталл*», «*Донощики», «Які поважні персони», Duendecitos*) і предикативного виразу (*«З того пилу...»*, *Ni así la distingue ~ «Він навіть не роздивиться її», «Адже він розбив глечик»)*. Навіть суто номінативний супровід аркуша, напр., *Los Chinchillas («Бабаки», «Шиншили»*, 50-й арк. із серії «Капрічос», офорт має театральний контекст) реалізується на базі предикативного, сентенціонального, клаузного, а не іменникового виразу графічної форми, ─ особливо у найбільш семіотизованих частинах (початок і кінець) серійної композиції: напр., у 43 аркущі серії *«Сон розуму породжує чудовиська».* Підкреслимо багатозначну номінацію аркуша у першому варіанті циклу *Ydioma universal, 1797*, де цей лист мислився як пролог до усієї серії з багатозначною титулатурою «*Sueños*» («Сноведіння», «Мрії»): багатовимірність смислів є презумпцією серій Гойя.

*З*авдячуючи авторському коментарю ця *«Універсальна мова»* надала циклу гравюр філософського виміру. Предикація формотворення відбувається також на рівні прихованого чи уявного текстотворення: *Aquellos polbos («З того бруду»),* − прикметно не тільки те, що в цій назві 23 аркуша артіонім розгортається в імплікований, пресупозитивний текст прислів'я *Aquellos polvos traen estos lodos,* а і те, що Гойа навмисно затягує глядача в мовно-семантичну гру, примушуючи офорт вкладатися у подвійне кодування: вербальне і візуальне, адже зміст графічної форми мерехтить крізь семантику окремого слова *polvos ~ «порошки знахарські зілля»,* тоді як і *servía* коментаря кидає відблиск на авторське графічне рішення гравюри. Відбувається зрощення візуального смислу. Очевидно, що у даному випадку природня мова безпосередньо приймає участь в формуванні візуального цілого. Теж саме, але складніше відбувається і в офорті «Маскарад» *~ Nadie se conoce («Ніхто нікого не впізнає*»): пропозиційний модус знання-як-бачення перетворюється тут на оприявлення пропозитивного контексту «знання-як-думання»: через пропозиційний контекст відбувається обертання семантичного модусу сприйняття візуалізованої ситуації. Індексальний та дейктичний знак (маска) стає іконічним знаком удавання і мімікрії та «бачення-я-знання». Дійсно: Гойя у співзвучності композиції і графізму кожного аркуша серії з суголосним йому коментарем, «показує у своєму лаконізмі швидкоплинну ідею, яку його розум задумав миттєво, а рука написала трохи більше ніж за мить» («las leyendas puestas al pie de cada una por el mismo autor, son concisas, *ingeniosas*y picantes,*mostrando en su laconismo* la idea fugaz que su mente concebía *instantáneamente*, y su mano *escribía* en poco más de *un momento*»). Таким чином серія набуває рис справжнього перформансу і вербально-візуального акціонізму, запрограмованого автором в стратегії сприйняття і інтерпретації циклу.

Слід наголосити на ще одній тенденції: чим відвертіше композиція прагне відкритості, динамізується, втрачає свою пірамідальність, стає більш гнучкою і світлішою, чим більше діапазон виразності лінії “коливається від тонкого, майже зникаючого, до насиченого соковитого штриха” (О. Шостак), тим напруженішим стає предикативний і пропозиційний словесний вираз змісту аркуша, тим складніше стає процес його текстотворення, тим більше наративізуються візуальні синтагми: (№ 71 *Si amanece; nos Vamos* ~ «Коли світатиме, ми підемо» < № 78 Despacha, que despiertan ~ «*Завершуй швидкіше*, *вже прокидаються»* 78 аркуша, < № 79 *Nadie nos ha visto ~ «Нас ніхто не бачив» < Ya es hora ~ «Вже час»).* Однак, попри вказану закономірність, Гойя занурює нас вже не у мовну, а у образну гру: останні аркуші серії у своїй візуальній формі можуть не співпадати зі своїм текстуальним супроводом (зазначено ще В. Прокофьєвим), зорово прочитуючись зворотно своєму автокоментарю.

Утім і тут неоднозначність та різноспрямованість візуальних і вербальних смислів є закладеною автором в самому задумі серії: під час створення офортів Гойя «відчував потребу не лише відтворювати, але і

говорити», за словом Клода Руа, зближуючи в єдине ціле візуальну і мовленнєву риторику.

Риторичним у своїй природі є і іспанський народний лубок (ретаблос), що покладений Гойя в основу і композиційно-тематичного, і текстуального рішення «Капрічос». Народна основа не відступає в альбомі рисунків «Е», зберігаючи діалогічність вербальних реплік і миттєвість рисувальної форми: *Despues lo beras («Пізніше побачиш. Ось вже»).* У формі констатива виступає ускладнена графічно форма листа № 6 з «Дезастрес» *Nada¿ Ello la dice* ~ «*Ніщо*, *Воно само так сказало»*, де єдність вербального й візуального стає контраверсивною (лаконізм імені і розгорнутість графічної синтагми), їх збіг помічено лише у тотальному запереченні, оприявненому в семантиці слова і образу: *«ніщо / небуття / більше нічого / даремно / дарма*». Відбувається процес узагальнення форми і змісту, де історично-конкретне набуває позачасовий і супрасеміотичний вимір.

Чи потрібно казати, що кожна гравюра стає ієрогліфом смислу, в якому оприявнюється вербальне і візуальне? Мовний відгук на предметний зміст офорту можна назвати ієрогліфічним: йому притаманний мінливо-схематичний вигляд і дейктичний характер. Можна сказати, що графічна філософія офортів Гойя перетворюється на справжню імпресу, помірковане й стримане captatio якою повною мірою призводить не стільки до пошуків аналогій знакових систем, скільки до захоплення їх здатністю узагальнювати, як це вміє робити справжня метафора, що привчає нас робити висновки з приватного спостереження над одиничним. Е. Гомбріх колись називав це «приматом смислу». Ми назвемо це «приматом Логосу», що перебуває «під знаком Форми». Семантичний зв’язок одного з іншим носить циклічний характер і набуває статусу семіотичної закономірності.

Демонструючи здатність візуальних образів до симультанного та просторового втілення думки, Гойя вивільнив словесний і дискурсивний знак з тенет повільного часового і дескретно-лінійного втілення смислів, роблячи вербальний супровід імманентним візуальній формі, відгуком на яку він є.

Слову невід΄ємно належить певний зоровий образ, образу — суголосне з ним слово.

Гойя вчить, що їх поєднання нерозділимо і незмісимо!

Євген КОТЛЯР
Yevgen Kotlyar
кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри монументального живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ВІД МОТИВУ ДО НАРАТИВУ: ПАСТЕЛЬНИЙ МАЛЮНОК З ДЕРЕВ'ЯНОЮ СИНАГОГОЮ ЗІНОВІЯ ТОЛКАЧОВА

FROM MOTIF TO NARRATIVE: PASTEL DRAWING WITH A WOODEN SYNAGOGUE BY ZINOVII TOLKACHOV

Несподівано виявлений в мережі інтернет малюнок дерев'яної синагоги – пастелі відомого українського художника-графіка і монументаліста Зіновія Толкачова (1903-1977), пролив світло на єврейську локальну історію та архітектурно-мистецькі традиції. Споруда, яку зобразив художник у роботі, займає майже дві третини аркушу, й при тому не є етнографічною архітектурною замальовкою, а сильним поетичним образом з певним сюжетним підґрунтям. В цьому образі впізнається будівля традиційної синагоги в єврейському містечку. До неї веде центральна дорога, а силует самої божниці тяжіє над усім простором, розповзаючись і вшир, і вгору. Більш того, синагога візуально нависає над ним так, що старий єврей під парканом, що його зобразив художник у лівому куті на першому плані, буквально згинається під її масивом, спираючись, як здавлена пружина, на зігнуту палицю.

Синагога стає самодостатнім ритмічним началом, що звертає глядача до думки про абсолютне панування релігійної традиції на старій «єврейській вулиці». Але ця трактовка розкриває лише перший смисловий шар, що прочитується відразу – неозброєним оком. Багато цікавого виявляється в ході прицільного розгляду, вивчення та зіставлення.

Іконографічне дослідження дозволило встановити, що робота належить до відомої серії «Містечко», над якою художник почав працювати наприкінці 1930-х років. У ті роки він надихався творчістю Шолом-Алейхема та звертався до власних спогад дитинства в єврейському містечку Щедрин на білоруських землях. Ця ж тема не відпускала митця й у післявоєнні десятиліття. У 1946 році у Варшаві їдишем вийшов каталог його творів на цю тему, але згаданої роботи там не було. Проте було багато схожих за сюжетом й манерою виконання репродукцій інших творів. Образні сенси Толкачова полягають в репрезентації зниклого світу штетла з його втраченими і самобутніми рисами: пейзажами й забудовами, сюжетами й типажами. Розшук прообразу намальованої споруди, що була виразно стилізована рукою автора в узагальнений образ єврейської містечкової божниці, привів до історичного оригіналу. Ним виявилась дерев'яна синагога у м. Черкаси, що постала у середині XIX століття в самому центрі єврейської дільниці. Згодом ця споруда

разом з усім кварталом була знищена під час Голокосту, а їхні залишки – в ході штучного створення Кременчуцького водосховища за радянських часів, коли вся ця місцевість була затоплена.

Дослідження навколо цього малюнка дозволили, умовно кажучи, підняти об'єкт з глибин забуття й повернути його на топографічну карту і в міський простір пам'яті, а також розширили наше розуміння традиції будівництва дерев'яних синагог у цьому регіоні, до якого раніше не доходили науковці. Ще раз підтвердилась певна тенденція використання конкретного архітектурного матеріалу, зокрема натурного образу синагоги як пластичного художнього мотиву у широкому мистецькому контексті, єврейській модерній художній традиції і практики саме українських митців міжвоєнного часу.

В архітектурному плані цю синагогу можна приєднати до низки відомих на сьогодні дерев'яних синагог Середньої Наддніпрянщині (Чорнобиль, Хабне, Тальне, Сміла та ін.), які успадковують давню практику використання барочно-класичних форм, пов'язаних із більш давньою єврейською традицією Східної Європи, і при цьому не оминають притаманні для цього регіону риси хасидської релігійної забудови.

Оригінальний підхід до зображення цієї синагоги наближує Толкачова до образно-пластичних експериментів багатьох єврейських художників довоєнного періоду, а саме С. Юдовіна, І.-Б. Рибака, Е. Лисицького та А. Маневича, які шукали нову художню мову, поєднуючи глибокі єврейські контексти з модерністськими інтерпретаціями. В їхніх творах зображення синагоги стає візуальною ідіомою драматичних потрясінь на «єврейській вулиці» під час погромів та революцій, маркером єврейського світу, що руйнується, із впізнаваними символами історичного вигнання євреїв – *галуту* й самих вигнанців в образі Вічного жида – Агасфера, занедбаної божниці як зникаючої єврейської духовної сутності. Згадана робота Толкачова об'єднує всі ці контексти, хоча й зберігає неповторний та експресивний авторський стиль, його підкреслену етюдність, сюжетний гротеск і спотворену перспективу.

Вивчення й контекстуалізація цієї синагоги робить внесок у зусилля, спрямовані на повернення втраченої єврейської спадщини не лише в історичну пам'ять, а й у практику музеєфікації та відновлення єврейської культурної присутності в Україні, в розвиток мистецтвознавчої науки і оптики. Вони показують перспективи інструменталізації художніх образів для реконструкції й розширення втрачених історичних і культурних наративів. Це уявляється ще важливішим у світлі нинішнього невиборчого знищення єврейських об'єктів російською агресією.

Ольга КРАСНОПОЛЬСЬКА
Olha Krasnopolska
провідний науковий співробітник
КЗ «Художньо-меморіальний музей О.О. Осмьоркіна»,
здобувачка магістратури
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Людмила Соколюк,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
докторка мистецтвознавства, професорка
кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ІЛЮСТРАЦІЇ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА УКРАЇНИ АНАТОЛІЯ БАЗИЛЕВИЧА ДО П'ЄСИ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО «ПО ЩУЧОМУ ВЕЛІННЮ»

ILLUSTRATIONS BY THE PEOPLE'S ARTIST OF UKRAINE ANATOLIY BAZYLEVYCH FOR MARKO KROPYVNYTSKYI'S PLAY "BY THE PIKE'S COMMAND"

В 2025 році виповнюється 185 років від дня народження М. Л. Кропивницького. Тому увага багатьох мистецтвознавців прикута до його творчості. Так як історія мого рідного міста тісно пов'язана зі становленням професійного театру в Україні, а з 2016 року носить ім'я Кропивницького, то і я звернулась до теми театру, а саме до дослідження історії створення ілюстрацій до дитячих п'єс Марка Лукича.

Марко Кропивницький (1840–1910) – беззаперечно видатний діяч української культури, який переклав на мову театру, адаптував для сцени народні сюжети, казки і написав багато п'єс, які до сьогодні з аншлагами проходять в українських театрах, не позбавлені актуальності і зараз. Тому дивно не знаходити інформації про видання його творів, як окремих, так і збірників, у достатній кількості. І ще більш рідкісним на цьому тлі є видання його п'єс для дітей. З'ясувався той факт, що саме до авторських творів Марка Кропивницького практично не існує ілюстрацій в широкому доступі. На одному з інтернет-ресурсів для колекціонерів вдалось знайти тоненьку брошуру, видану в Полтаві у 1912 р. в друкарні Г.І. Марковича ««По щучому велінню». Казка для дітей у 3-х діях. Склав М.Л. Кропивницький». Вона має чорно-білу, швидше за все, уніфіковану обкладинку, автора картинки на ній знайти не вдалось.

Існує ще одне видання, яке вже значно цікавіше – невелика книга, що вийшла друком у київському видавництві дитячої літератури «Веселка» у 1967 р., пізніше перевидана у 1982 р. Шукав художні образи і працював над зображеннями до п'єси «По щучому велінню» художник Анатолій Базилевич – талановитий український графік.

«В українській графіці другої половини ХХ століття соковиті твори Анатолія Базилевича займають одне з центральних місць. Митець своєрідного, багатогранного таланту і широкого творчого діапазону, – А. Базилевич у кожній своїй роботі по-новому розкривається своїми специфічними гранями, доводячи тим самим, що справжній майстер завжди в дорозі, в пошуках, у прагненні осягнути незнані мистецькі рубежі», – писав мистецтвознавець Михайло Криволапов.

Анатолій Дмитрович Базилевич (1926 – 2005) – у 1953 році закінчив Харківський художній інститут, де його вчителями були відомі українські майстри книжкової графіки: професор Г. Бондаренко, Й. Дайц, А. Страхов, І. Філонов. Вже під час навчання у художньому інституті в роботах Анатолія Базилевича виявилися характерні риси художньо-образної мови, які пізніше стануть його специфічною, впізнаваною манерою.

Друга половина 1950-х років, коли Анатолій Базилевич почав свій самостійний творчий шлях, була часом розквіту української графіки. В той час працювала ціла плеяда молодих художників, які зараз вважаються класиками українського образотворчого мистецтва – Г. Якутович, О. Данченко, В. Куткін, С. Адамович, І. Селіванов, Н. Лопухова.

В творчому доробку Анатолія Базилевича ілюстрації до творів Ярослава Гашека, Григорія Квітки-Основ'яненка, Тараса Шевченка, Івана Котляревського, Марка Вовчка. Митець прагнув максимально наблизитися до стилю літературного твору, відтворити психологічний портрет головних героїв. Прекрасний, тонкий рисувальник, він належав до реалістичної школи, тому для максимально якісної роботи шукав відповідних за рисами зовнішності та поведінки людей, натурників, які ставали прототипами персонажів літературних творів.

Увага до деталей, глибоке знання побуту, традицій українського народу наскрізно проходить через всю творчість Анатолія Базилевича. При розгляді й аналізі його робіт до п'єси Марка Кропивницького «По щучому велінню» привертає увагу величезна кількість деталей одягу героїв, інтер'єр української хати, посуд – так легко вплітати їх в композицію можна лише впевнено орієнтуючись в темі зображуваного. Цікаві деталі оздоблення сторінок книги – промальовані різьблені з дерева традиційні орнаменти, що зустрічаються в багатьох регіонах України.

Робота над п'єсою відбувалася на початку 1960-х років. В рисунках, композиції вже вгадується зрілий почерк майстра. Впевнена, чітка, динамічна лінія. Складні багатофігурні композиції, в яких персонажі вплітаються у фони сюжетів. Використання трьох локальних кольорів, як об'єднуючого елементу серії. В п'єсі «По щучому велінню» Анатолій Базилевич працює в основному з двома кольорами – червоним і жовтим. Блакитний виступає додатковим, для позначення невеликих деталей одягу певних персонажів. Це створює відчуття тепла української хати, не дивлячись на те, що сюжет розгортається взимку, допомагає юному читачеві відслідковувати персонажів.

Оригінальною, навіть порівняно з попередніми роботами самого автора, є композиція обраних для рисунку сюжетів. Автор підкреслює театральність

тексту Марка Кропивницького. Роботи площинні, стримані в оздобленні, підкреслено використовуються одні й ті самі елементи побуту: глечик, ряднина, кожух.

Ілюстрації кожної дії розгортаються в конкретних декораціях. Перша дія – навколо білої печі, друга – навколо дерев'яної лави, третя – в кімнаті принцеси біля ліжка. Художник ніби підказує читачеві-режисеру, як оздобити сцену. Це, з одного боку, допомагає йти за сюжетом. З іншого – складається враження, ніби глядач дійсно дивиться на сцену, на якій відбувається дія, актори рухаються, взаємодіють один з одним і працюють в декораціях.

Ще однією важливою особливістю ілюстрацій Анатолія Базилевича є гумор. Михайло Криволапов пише про це: «Визначальна риса самобутньої мистецької особистості Базилевича – природне почуття гумору. Саме в цьому один з виявів органічної близькості художника до фольклору, який живить мистецтво Базилевича не лише образами, а й художніми прийомами втілення. Як і в фольклорі, в творчості митця гумор переплітається з сатирою, іронією, шаржем, і сміх стає в нього гострою викривальною зброєю».

Гумор художника знаходить взаємодію з текстом Марка Кропивницького, адже читаючи п'єсу «По щучому велінню», неможливо не сміятись – тут тобі і невідома потойбічна сила, що примушує танцювати, і принцеса, розважити яку, хто тільки не приходить – влучні, яскраві діалоги, насичені приказками, Марко Кропивницький знає і використовує гумор, притаманний українському фольклору. Талант ілюстратора підкреслює і доповнює цей сміх обраними сюжетами, постатями і мімікою героїв. Цікаво, що Хома у виконанні Анатолія Базилевича дуже схожий на самого художника – навіть в цьому жарт.

Народний художник України В. Перевальський згадує у своїй статті до каталогу робіт А. Базилевича: «Мистецька форма його творів така лаконічна та індивідуально характерна і виважена, що до уяви просяться і образи персонажів із „Вечорів...” Гоголя, і з „12 стільців” Ільфа і Петрова – художник мрія, але не встиг реалізувати ці творчі задуми у виданнях… Великий талант у поєднанні з не менш широкою ерудицією, товариською натурою, істинною людяністю приваблював до себе багатьох – щирих прихильників і пристрасних заздрісників, талановитих і безталанних, добрих і не дуже, простосердечних і лукавих. Відчував собі ціну, усвідомлював власну силу».

Ілюстрація книги – складне завдання. Для того, щоб вона стала шедевром, необхідно, щоб зійшлося багато чинників. Але звісно, найголовніше – талановитий текст та емпатія, розуміння сенсів, контексту епохи талантом художника. Розповідь автора доповнюється і підсилюється історією і баченням художника, створюючи в рази сильніший ефект впливу на сприйняття твору. А перевидання вже існуючих творів та переосмислення ілюстрацій з точки зору людини, яка живе вже у XXI столітті – важлива справа з погляду безперервності та поступовості історично-культурних процесів в країні.

Діана КУЧЕРЕНКО
Diana Kucherenko
здобувачка бакалаврату
Харківської державної академії дизайну та мистецтв
Науковий керівник Валентина Чечик,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ВИСТАВКОВИЙ ПРОЄКТ «ІМЕРСІЯ». КУРАТОРСЬКИЙ ДОСВІД

EXHIBITION PROJECT "IMERSION". CURATOR EXPERIENCE

Доповідь присвячена питанню вивчення сучасної експозиційної ситуації у Вінниці як мистецько-виставкового й культурного простору. У фокусі дослідження – виставковий проєкт «Імерсія», представлений культурному просторі «Піч» (Вінниця), що репрезентував творчу діяльність місцевої мозаїчної майстерні «ArtIN». Головною метою представленого мозаїчного циклу було висвітлення функціональної, образно-стилістичної та технологічної різноманітності мозаїчної справи, а також демонстрація, як традиційні технології та матеріали взаємодіють з сучасними інтерпретаціями.

Майстерня «ArtIN» заснована внаслідок об’єднання творчих та технічних наставників. За кілька років плідної праці у техніці класичної мозаїки було оздоблено чисельну кількість церков та житлових інтер’єрів. Експозиція висвітлила плід кропіткої праці останніх двох років художників-авторів та майстринь мозаїчного ремесла творчої спільноти «ArtIN». У розумінні глядачів та споживачів мозаїка набула певної стереотипності і стала поширеним видом оздоблення інтер’єрів та церков. Творчі роботи майстерні спростували стереотип і показали, що мозаїка може існувати як самостійний мистецький твір. Шляхом безперервного розвитку мозаїчні роботи майстерні«ArtIN» еволюціонували від класики до сучасних концептуальних арт-об’єктів.

Виставковий проєкт представив взаємодію різних матеріалів, а саме смальти, вітражного скла, мозаїчного скла або, так званої, китайської смальти, каміння та копій різноманітних археологічних знахідок. Доповнення суто мозаїчного виконання постав колаж, який став тлом і вмістив мозаїчні елементи. Колажі створені з використанням різноманітних зарубіжних вантажних листів, купюр, наліпок, вкладишів від цигарок минулого століття, що вводить глядача у розмову з минулим. Експозиція дала можливість глядачеві подивитись на класичне мистецтво мозаїки із точки зори сьогодення. Твори висвітлюють тему плинності часу, абстрагованого мислення та широкий спектр можливостей художньої мозаїки, який сягає від омажу до творів сучасного мистецтва, які вмістили навіть колажовану інсталяцію.

Софія ЛІСМАН
Sofiia Lisman
здобувачка бакалаврату
Харківської державної академії дизайну та мистецтв
Науковий керівник Валентина Чечик,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри ТІМ
Харківської державної академії дизайну та мистецтв

ХАРКІВ: АВАНГАРДНИЙ КОД МИНУЛОГО Й МАЙБУТНЬОГО

KHARKIV: THE AVANT-GARDE CODE OF THE PAST AND THE FUTURE

У науковому дослідженні всебічно проаналізовано концептуальні, культурні, соціальні та політичні засади українського авангардного мистецтва першої половини XX століття. У центрі уваги – творчі стратегії ключових постатей: К. Малевича, В. Єрмілова, А. Петрицького, Г. Нарбута, Б. Косарєва, а також вплив їхнього мистецтва на архітектуру, літературу, сценографію та дизайн. К. Малевич представлений як теоретик супрематизму з характерним для нього поняттям «нескінченного простору» та редукованими абстрактними формами. В. Єрмілов осмислюється крізь призму конструктивізму, його використання індустріальних матеріалів і прагнення до функціональності, що втілилося в дизайні, архітектурі та оформленні книги. Окремий розділ присвячено взаємодії митця з процесами радянської модернізації та європейськими мистецькими течіями, зокрема Баухаузом. А. Петрицький вирізняється поєднанням конструктивістських форм з експресивністю, особливо у театральному мистецтві та титуловані його у мистецтвознавчому просторі як «українського Пікассо». Г. Нарбут сформував національний стиль у книжковій та прикладній графіці, поєднавши поєднувала елементи українського бароко, модерну та авангарду, що виразилося в шрифтовому дизайні, книжкових ілюстраціях та геральдиці. Б. Косарєв досліджував нові можливості фотографії у харківському клубі, досяг у своїх роботах не лише фіксування реальність, але й висловлювання її у метафоричному, абстрактному ключі, що є основною рисою авангарду.

Порушується питання поетичної практики М. Семенка та Г. Шкурупія, які поєднували естетику футуризму з елементами східної філософії, зокрема дзен-буддизму, що є новою перспективою розгляду їхньої творчості, а також внесок Книгоспілки у процеси «українізації».

Особлива увага приділяється діяльності Культур-ліги (1918–1924) як феномену єврейського авангарду в Україні, з фокусом на Харків. Аналізується творчість її учасників: Е. Лисицького, Й. Чайкова, С. Нікрітіна, І. Рабіновича. Досліджено вплив їхньої роботи на розвиток конструктивізму в єврейському мистецтві, зокрема в книжковому дизайн, а також їх внесок у просвітницьку

місію в умовах радянської культурної політики. Окрім цієї організації, аналізуються такі угрупування як: «Гарт», «Авангард», «Нова Генерація».

Розглянуто новаторську діяльність В. Меллера та О. Хвостенко-Хвостова в театральному костюмі, що допомогла зробити український театр більш сучасним і міжнародно впізнаваним. Водночас висвітлено постать композитора Б. Лятошинського як приклад музичного синтезу авангардизму й фольклору, а також архітектурні рішення С. Серафімова, С. Кравця, М. Фельгера, П. Роттерта, О. Альошина, які втілювали соціалістичні ідеї у авангардному Харкові і завдяки яким ми маємо зразки архітектури, що і сьогодні є одними із найкращих прикладів конструктивізму у світовому будівництві.

У контексті народного мистецтва проаналізовано діяльність Г. Собачко-Шостак, яка інтегрувала авангардні підходи до традиційної української вишивки, і сучасні виставкові практики (проєкт «Художники авангарду та народна вишивка» (Харків, 2024), створений завдяки Л. Соколюк, Т. Кари-Васильєвої, Г. Коваленко), що переосмислюють ці традиції. Наведено приклад реконструкції сценографії опери «Перемога над сонцем» К. Малевича, у якій через архівні джерела, ескізи та сучасні техніки вдалося відтворити візуальну мову супрематизму через декілька десятиліть .

Значну увагу приділено феміністичному та реставраційному аспекту авангардного мистецтва: згадується маловідома художниця С. Шор, активна співучасниця авангардних процесів і співпраці з О. Богомазовим та О. Екстер ; описано пошук і відновлення забутих імен і творів за допомогою архівів, виставок та цифрових платформ. Також простежено механізми репресій і зникнення творів в умовах радянського режиму, зокрема через кейс архівних матеріалів про М. Семенка у колекції «Справи наших двадцятих» на платформі Центру досліджень визвольного руху.

Актуалізується проблема збереження і популяризації харківського авангарду в сучасному культурному просторі, зокрема через діяльність виставкових проектів (Муніципальна галерея, Єрміловцентр), створення колоритного стріт-арту (пам’ятка на будинку, створена у 2013 р., за адресою вул. 23 серпня, 40 з характерною абстрактною стилістикою В. Єрмілова авторства Д. Коїна), аукціонів (Дукат, зокрема проєкт «Українська книга», який представляє лоти – рідкісні видання та графічні твори відомих авангардистів і модерністів, серед яких роботи В. Єрмилова, С. Делоне та багатьох інших. Завдяки цьому аукціону, матеріали стали доступними для ширшого загалу, відкриваючи нові грані українського авангарду), і цифрових ініціатив (AI & Ukrainian Avant-Garde – міжнародний дослідницький проєкт із застосуванням ШІ для аналізу творів українського авангарду, де можна погратися з роботами художників-авангардистів; Google Arts & Culture: Ukrainian Art – платформа, яка включає цифрові колекції українських художників, у тому числі авангардистів), що відкривають нові перспективи дослідження та інтерпретації спадщини.

Дослідження репрезентує харківський авангард першої половини XX століття як багатогранне явище, що охоплює не лише образотворче мистецтво,

а й архітектуру, літературу, театр, музику та дизайн. Завдяки ґрунтовному аналізу творчості провідних митців і мистецьких об'єднань, а також сучасних практик збереження та інтерпретації спадщини, окреслюються широкі горизонти для подальшого осмислення ролі авангарду в національній культурі та можливих міжнародних дослідженнях. Це дозволяє не лише актуалізувати значення харківських митців у глобальному контексті, а й посилити інституційну та публічну увагу до їхнього внеску.

Белла ЛОГАЧОВА
Bella Logachova
доктор філософії (PhD),
ст. викладачка кафедри візуальних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

МАПІНГ ІРИНИ ІЛЬЇНСЬКОЇ «СПІВ»: НАРОДНІ МОТИВИ У СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

MAPPING OF IRYNA ILINSKA «SINGING»: FOLK MOTIFS IN CONTEMPORARY VISUAL ART

Від початку 2000-х років в сучасному українському візуальному мистецтві спостерігається збільшення уваги митців до масштабних художніх проєктів з залученням мультимедійних технологій. До того ж з'являються творчі експерименти з тематичним наповненням аудіовізуального мистецького контенту архітектурних 3D-проєкцій. В Харкові застосування художньої форми *«mapping»* традиційно відбувається на базі кафедри мультимедійного дизайну ХДАДМ. В більшості проєкцій, які створює академічна спільнота для участі у міських фестивалях світла в Києві, Одесі, Харкові та закордоном, використовуються традиційні прийоми графічного дизайну та графіки.

Втім, дедалі більше спостерігається тенденція сучасних художників, які прагнуть відтворити новітні мистецькі спрямування в синтезі з національними рисами у візуальному мистецтві. Подібні яскраві приклади в творчості харківських митців бачимо в медіаарті Юліани Алімової «Цацкі. Народний піксель-арт» (2009 р.), у цифрової графічній серії Белли Логачової «ARtNUO» (від 2014 р., проєкт триває) тощо. Серед творчості молодих художників студентської когорти ХДАДМ йде активний пошук національної айдентики через вираження цих тенденцій у відеоарті та сучасних медіамистецтвах, прикладами є виставковий проєкт «Лютий» в художньо-творчій лабораторії «Hudpromloft» (2023 р.).

Одним з перших масштабних аудіовізуальних проєктів з використанням мапінгу харківськими художниками, де за головний художній прийом обрано народні мотиви, стала робота відомої української художниці Ірини Ільїнської. Авторка, яка працює з монументальним живописом, інсталяцією, в 2017 році створила видовищний мультимедіапроєкт «Спів» у жанрової формі – відеомапінг, тривалістю 7 хв. Твір, присвячений пам'яті Василя Сліпака, видатного українського оперного співака, соліста Паризької національної опери, волонтера, учасника бойових дій, який загинув того ж року в зоні АТО на Сході України, став свідомою авторською концепцією у пошуках національної самоідентифікації та нових медіаформ в українському візуальному мистецтві.

Проєкт «Спів» – це архітектурний відеомапінг, що проєктувався на фасад будівлі річкового вокзалу у Києві під час мультимедійного фестивалю «Kyiv Lights Festival 2017 – 3D MAPPING CONTEST» (2017 р.). З огляду на складну технічну підтримку, візуальний проєкт було виконано в співпраці з медіахудожником Ярославом Костенко (Київ), яка відбулась на базі студії «DizArt Studio». Завдяки програмуванню команди дизайнерів, олійний живопис за однойменною назвою «Спів» мисткині Ірині Ільїнської було перетворено на мапінг-проєкцію. Монументальний диптих на великому полотні, написаний під час мінливих подій в Україні, пов'язаних з окупацією Донбасу і Криму у 2014 р., засобами цифрового мистецтва, від статичного живопису було трансформовано у масштабну динамічну картину, яка відображала рухомий традиційний український килим. Саме використання національної айдентики надало візуальному ряду яскравості, унікального поєднання народності та авторського висловлювання. Основа звукового ряду – це музична обробка Karlheinz Essl – Mozart-Lamento (2015 – 2017), саунд-дизайн BeCaDi (Dmytro Svitov) з додаванням природного співу солов'я, звуків війни, пострілів та фрагментів оперних арій співака Василя Сліпака з кульмінацією світанку у живописній текстурі. Драматичні події підсилювались сценарною розробкою І. Ільїнської, яка складалась з двох частин живописного диптиха, контрастуючи зображеннями мирного життя, квітучого саду, співу птахів й цифрового програмування з анімацією військових елементів та додаванням авторських саундтреків.

Візуальні образи українського килима в структурах архітектурної будівлі, що знаходиться посеред природної локації на мальовничій набережній річки Дніпро, створювало особливий дизайн медіасередовища, рухомих візуальних об'єктів в просторі та часі, ефектів світла, кольору, ритму, тіней, які надали глядачу трагічності цієї миті й тотального занурення у мапінг-проєкцію. В традиціях харківського акціонізму візуальні рефлексії травматичного досвіду війни було відтворено І. Ільїнською за допомогою рухомого живописного зображення народного паттерну в синтезі з мілітаристичними графічними елементами, що створило заглиблення глядача у яскраві візії динамічної картини, чим і скористались митці. Відбулась руйнація візуального наративу й появи нової образотворчої секвенції, де автор «розчиняє» у проєкціях власний живописний твір завдяки динаміці рухомого

зображення. Все це забезпечує художнику спілкування з глядачем засобами візуальності та самоусвідомлення у нових мистецьких сенсах, як це ми й бачимо у масштабних художніх формах відеоарту – мапінг.

Автор робить висновок, що використання національного колориту в харківських аудіовізуальних практиках є важливою складовою для розвитку української айдентики. Використання мапінгу в паралельних мистецьких програмах та фестивалів світла в синтезі з художніми практиками й цифровими технологіями, надає унікальності творчим проєктам. У своїх репрезентативних формах, підсилюючись аудіовізуальними проєкціями, мапінг опрацьовує різноманітні можливості синтезу мистецтв та показує візуальну активність художнього середовища. В зазначеному проєкті І. Ільїнської «Спів», харківської художниці вдалось створити проєкт-рефлексію на травматичний історичний досвід за допомогою мапінгу, перетворивши цей медіум у потужну форму спротиву. Аудіовізуальна 3-D проєкція у середовищі міської забудови, видовищний візуальний паттерн народних мотивів, що в синтезі з архітектурними формами та об'ємними спорудами виконує роль сучасного мультимедійного екрану фактично трансформує реальний міський простір у інший віртуальний вимір.

Для сучасних художників в проявах їх візуальної активності, чий доробок створено в мінливі часи в Україні, поступово важливим стає застосування художньо-технологічних виразних засобів з використанням національної айдентики, фольклору та колористики з метою розширення культурних меж й вироблення новітнього стилю в українському сучасному мистецтві.

Юлія МАЛЕЖИК
Yuliia Malezhyk
кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри образотворчого мистецтва
Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН В ПРОЕКТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

GRAPHIC DESIGN IN THE PROJECT ACTIVITY
OF CONTEMPORARY ART

Графічний дизайн є однією з найважливіших складових проектної діяльності в сучасному мистецтві. Це не просто створення естетично приємних

образів або візуальних елементів, а й активний процес комунікації та вираження ідей, концепцій і цінностей через візуальні засоби. У проектній діяльності сучасного мистецтва графічний дизайн виконує ключову роль, оскільки дозволяє створювати нові форми взаємодії між автором, твором та аудиторією.

У сучасному мистецтві графічний дизайн відіграє важливу роль не тільки в оформленні простих візуальних продуктів, таких як плакати, каталоги або книги, але й у створенні складних художніх проектів. Дизайн може бути використаний як частина інсталяцій, відео-артів, цифрових проектів та виставок. Завдяки своїй здатності створювати чіткі, виразні образи, дизайн може бути ефективним інструментом для передачі складних концепцій і ідей.

Однією з особливостей графічного дизайну є його універсальність і здатність інтегрувати різні форми мистецтва в єдине візуальне ціле. Наприклад, у проектних концепціях сучасного мистецтва часто поєднуються традиційні елементи з новітніми технологіями, такими як віртуальна реальність або інтерактивні інсталяції. Графічний дизайн забезпечує естетичну цілісність таких проектів і допомагає створити унікальний візуальний досвід для глядача.

У сучасному мистецтві дизайн активно використовується для передачі конкретних меседжів. Сьогодні, коли більшість комунікацій відбуваються через візуальні засоби, роль графічного дизайну стає ще важливішою, він допомагає митцям не лише передати емоційний або естетичний зміст, а й взаємодіяти у соціальному, політичному та культурному контексті.

Одним із розповсюджених прикладів використання графічного дизайну, є створення плакатів, які сприяють поширенню певних ідей або соціальних тенденцій. Тут важливою є компетентність дизайнера створювати такі зображення, які не лише привертають увагу, але й здатні передати складні смисли та концепції. Також, художні виставки сучасного мистецтва часто включають елементи графічного дизайну, які можуть служити як «підсилювачі» основного контексту творів, допомагаючи глядачу краще зрозуміти концепцію виставки або проекту.

Важливою характеристикою сучасного мистецтва є його інтеграційний характер. Графічний дизайн нерідко виступає як сполучна ланка між різними видами мистецтва, такими як живопис, скульптура, фотографія, відео-арт і навіть театральне мистецтво. Наприклад, дизайн може стати невід’ємною частиною оформлення сцени або створення візуальних ефектів у сучасних театральних постановках.

Сучасні художники часто застосовують графічний дизайн як інструмент для створення нового візуального досвіду, комбінуючи різні технології і традиційні методи. Це дозволяє створювати інноваційні форми мистецтва, де графічний дизайн не лише підсилює основну ідею, але й відкриває нові можливості для вираження художніх концепцій.

Використання графічного дизайну у проектній діяльності сучасного мистецтва не можна уявити без цифрових технологій. Завдяки розвитку програмного забезпечення для дизайну, таких як Adobe Illustrator, Photoshop,

а також різних 3D-редакторів, художники отримують безмежні можливості для реалізації своїх творчих задумів. Цифрові технології дозволяють створювати складні візуальні композиції, маніпулювати зображеннями, створювати анімації та інтерактивні елементи, що значно розширює межі традиційного графічного дизайну. Веб-дизайн, інтерактивні медіа та цифрові виставки стали важливими складовими частинами сучасних мистецьких проектів. Зокрема, можливість створення мультимедійних і інтерактивних проектів відкриває нові горизонти для митців, де глядач може стати не лише спостерігачем, а й активним учасником процесу.

Узагальнюючи, можна сказати, що графічний дизайн у проектній діяльності сучасного мистецтва є потужним інструментом, який дозволяє митцям експериментувати, виражати складні концепції і створювати нові форми взаємодії з глядачем. Він є важливим елементом не лише в оформленні виставок чи публікацій, але й у створенні інноваційних мистецьких проектів, що інтегрують цифрові технології та нові медіа. У сучасному світі, де візуальні комунікації мають особливу вагу, графічний дизайн відкриває безліч можливостей для вираження творчих ідей і трансформації мистецьких практик.

Еміль МАМЕДОВ
Emil Mamedov
здобувач ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Володимир Тарасов,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри методологій крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНИ 1990-Х РОКІВ: МИСТЕЦТВО НА ПЕРЕТИНІ ІНСТАЛЯЦІЇ ТА ЛЕНДАРТУ

ART PRACTICES OF UKRAINE IN 1990S: ART AT THE INTERSECTION OF INSTALLATION AND LAND ART

У 1990-х роках українське мистецтво переживало період інтенсивних трансформацій, зокрема в галузі інсталяції та лендарту. Ці напрями стали важливими засобами художнього висловлювання, відображаючи соціальні, політичні та культурні зміни в країні. Коло митців, що займались інсталяцією в Україні в цей період стрімко збільшилось, інсталятивний підхід до експонування творів з’являється на переважній більшості виставок. Серед

митців, що почали звертатись до інсталяції можна виділити Миколу Бабака, Валентина Раєвського, Арсена Савадова, Юлію Лазаревську, Олександра Ройтбурда, Олександра Гнилицького, Василя Рябченко, Антоніну Денисюк, Ігора Подоляка, Георгія сенченко, Леоніда Вартаванова та ін.

Особливістю розвитку української інсталяції в період 1990-х стало використання різних медіумів та зокрема лендарту. Найголовнішим елементом у інсталяції стає «семантично насичений» простір між її елементами. Схожі концепції з'являються в середині 1990-х в українському лендарті. В цей період лендарт набув поширення в Україні як мистецтво довкілля, що тяжіє до історичного культурного простору. Художники розглядали ландшафт як засіб самоідентифікації, відображаючи глибоко вкорінені міфічні зв'язки між культурною ідентичністю та природними процесами. Художники створювали інсталяції в природному середовищі, використовуючи природні матеріали та враховуючи особливості ландшафту. Це дозволяло інтегрувати мистецькі об'єкти в навколишнє середовище, створюючи гармонійні композиції, що взаємодіяли з природою. В зазначений період свої пошуки в царині лендарту проводили Андрій Блудов, Олександр Бабак, Тамара Бабак, Володимир Бахтов, Тетяна Бахтова, Петро Бевза, Олексій Литвиненко, Микола Журавель, Ганна Гідора та ін.

Одним з перших мистецьких проєктів на перетині інсталяції та лендарту став пленер «Снов» у 1992 р., заснований Сергієм Якуніним та Ганною Сидоренко. Ця подія зробила вагомий внесок у розвиток ідей виходу за межі галерейних просторів та формування інсталяції у взаємодії із природнім середовищем, і навпаки, перенесення ландшафту та природніх об'єктів у галерею. Під час пленеру автори створювали композиції з повалених дерев над вузьким та глибоким яром, з урахуванням композиційної ритміки. Учасники пленеру використовували в тому числі предмети сільськогосподарського вжитку, що є прикладом використання реді-мейд об'єктів, що є притаманною рисою саме для інсталяції.

Окрім цього, художники транслювали ідеї взаємодії із природою в поєднанні із інсталятивним підходом. Результатом пленеру став проєкт «3/3» в 1994 р. в Києві, в якому також взяли участь Гліб Вишеславський та Ганна Сидоренко. Саме ця виставка стала першою спробою перенести медіум лендарту в галерейний простір. Природні об'єкти стали частиною загальної інсталяції, де набували нового звучання за допомогою світла, звуку, проєкції та фізичних обмежень простору.

Отже, інсталятивні твори України 1990-х років на перетині інсталяції та ленд-арту відображають складний процес формування нової культурної ідентичності в період трансформацій. Інсталяція та лендарт стали сталими медіумами експериментів для художників цього періоду, у результаті чого виникали нові проєкти, що мали на меті взаємодію з простором: природнім або створеним художником. Використовуючи природні матеріали та інтегруючи мистецтво в ландшафт, українські художники створювали унікальні твори, що поєднували елементи інсталяції та лендарту, сприяючи розвитку сучасного мистецтва в Україні.

Астхік МАНУКЯАН
Astghik Manukyan
здобувачка магістратури
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Андрій Корнєв,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

АРХЕТИПИ ТА КОЛЕКТИВНЕ НЕСВІДОМЕ: ЮНГІАНСЬКИЙ ПІДХІД У МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ АНАЛІЗІ

ARCHETYPES AND THE COLLECTIVE UNCONSCIOUS: THE JUNGIAN APPROACH IN ART ANALYSIS

Концепції Карла Юнга відіграли ключову роль у формуванні глибинного психологічного підходу до аналізу мистецтва. Його вчення про колективне несвідоме, архетипи та процес індивідуації відкрили нові можливості для інтерпретації художніх творів, дозволяючи розглядати їх не лише як відображення особистого досвіду митця, а й як прояв універсальних психічних структур.

Юнг визначав архетипи як вроджені символічні моделі, що існують у колективному несвідомому людства. Вони проявляються в мистецтві через загальні образи та символи, які можна простежити у різних культурах і історичних епохах. Зокрема, архетипи Героя, Тіні, Аніми й Анімуса, а також Самості формують основні мотиви художньої творчості. Взаємозв'язок цих архетипів можна побачити у міфологічних сюжетах, літературних творах, кінематографі та візуальному мистецтві.

Наприклад, у багатьох культурах існують подібні жіночі образи богинь кохання та родючості (Афродіта в грецькій міфології, Венера в римській, Лакшмі в індуїзмі), що відображає архетипічне сприйняття жіночого начала. Юнг також стверджував, що мистецтво може слугувати засобом інтеграції свідомого та несвідомого, що є суттю процесу індивідуалізації. Саме тому художники, особливо представники модернізму та сюрреалізму, використовували символіку підсвідомого, відтворюючи візуальні образи сновидінь та глибинних психічних процесів.

Сьогодні юнгіанський аналіз у мистецтвознавстві дозволяє розглядати твори мистецтва не тільки з точки зору стилістичних особливостей, а й як відображення архетипічних структур, що формують людське світосприйняття.

Таким чином, юнгіанський підхід дає можливість трактувати мистецтво як міст між особистими переживаннями митця та колективним досвідом культури, між свідомими намірами та несвідомими імпульсами, між давніми символами та їхньою сучасною інтерпретацією.

Людмила МЕЛЬНИЧУК
Liudmyla Melnychuk
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ДІЯЛЬНІСТЬ МІСЦЕВИХ ХУДОЖНИКІВ У ХАРКОВІ (КІНЕЦЬ XIX – ПОЧАТОК XX ст.)

ACTIVITIES OF LOCAL ARTISTS IN HARKOV
(END OF XIX – BEGINNING OF XX CENTURY)

Друга половина XIX ст. відзначена значним пожвавленням художнього життя в Україні, зокрема і в Харкові. 1869 р. Марією Раєвською-Івановою засновано приватну художню школу, згодом створено студії Є. Шрейдера, Л. Тракала, М. Уварова, І. Якобса, Е. Штейнберга-О. Грота та інших, у 1886 р. відкрито художньо-промисловий музей, 1889 р. – початок діяльності Товариства любителів мистецтва.

На цей час припадає зацікавлення мистецтвом місцевих художників як любителями, так і колекціонерами. У Музеї красних мистецтв і старожитностей Харківського університету Єгор Рєдін, перший фахівець з історії мистецтва на Слобожанщині, на початку XX ст. створив відділ харківських художників, в якому були представлені роботи зокрема Л. Тракала, М. Алісова, В. Бодянського, що відображено в путівниках по Харкову того часу.

На сьогодні добре відома й досліджена харківська пейзажна школа кінця XIX – початку XX ст., представниками якої є С. Васильківський, П. Левченко, М. Беркос, М. Ткаченко. Утім художників в Харкові було значно більше. І на сьогодні деякі з них є маловідомими чи й забутими, творчість інших є недостатньо дослідженою.

Здебільшого це були випускники школи М. Раєвської-Іванової, частина з них здобули вищу мистецьку освіту. Вони не лише творили мистецтво, а й були викладачами в різних освітніх закладах, організовували виставки, друкували каталоги (збереглися до сьогодні), впливали на художньо-культурне життя міста загалом. Це – Костянтин Пинєєв, Михайло Пєстріков, Микола Уваров, Михайло Алісов, Олександр Виєзжев, Костянтин Первухін, Євдоким Волошинов, Василь Карпов, Іван Святенко, Ладіслав Тракал, Михайло Крошечкін-Крошицький, Едуард Штейнберг, Михайло Сапожников та багато ін. Це були художники-реалісти, з якими не завжди буде погоджуватися молоде покоління авангардистів – Євген Агафонов, Олександр Грот, брати Бурлюки, Марія Синякова, Дмитро Гордєєв, Митрофан Федоров та ін.

З 1990-х рр. активно проводилися виставки місцевих художників. Твори мистців відрізняла жанрова (інтер'єри, побутова картина, портрет, пейзаж, натюрморт), тематична (українське село, побут, архітектура, краєвиди), стилістична (від реалізму до імпресіонізму, модерну) різноманітність.

З початку XX ст. створюються різні об'єднання мистців: Гурток місцевих художників (1900), Товариство харківських художників (1905), творче об'єднання «Кільце» (1911), Харківський літературно-художній гурток (1912) з архітектурно-художнім відділом, які активізували виставкову, видавничу діяльність, сприяли популяризації мистецтва в суспільстві. А ще до Харкова приїхали учні Іллі Рєпіна (Ріпина) М. Федоров, С. Прохоров, О. Кокель, О. Титов, які стали фундаментом викладацької академічної школи в Харківському художньому училищі, створеному на базі школи М. Раєвської-Іванової у 1912 році.

Харків наприкінці XIX ст. став художнім осередком важливим для формування національного мистецтва, художньої освіти завдяки активності меценатів, музеїв, але насамперед зауважимо на вагомий внесок харківських мистців. Архівні документи, публікації преси того часу, каталоги виставок, статті сучасних дослідників – ці джерела розкривають історію формування міського культурного середовища, регіональних особливостей харківської художньої школи.

У МЕНЬФЕЙ
U Menfei
здобувач ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Володимир Тарасов,
канд.історичних наук, доцент,
доцент кафедри методологій крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

КОЛАЖНІ ПОРТРЕТИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ МИТЦІВ СИНЬ ХАЙЧЖОУ (忻海州) ТА СЮЕ СУН (薛松)

COLLAGE PORTRAITS IN THE ARTWORK OF CONTEMPORARY CHINESE ARTISTS XIN HAIZHOU (忻海州) AND XUE SONG (薛松)

Наприкінці 1980-х років у китайському сучасному мистецтві відбувається становлення «неореалістичного» напряму. Його своєрідним підсумком стали дві експозиції в Пекіні: «Виставка творів передової

китайської молоді» (1985) і «Виставка сучасного китайського мистецтва» (1989). Саме з цих двох подій, дуже важливих для ґенези китайського мистецтва, беруть свої початки творчі пошуки цілого ряду китайських авторів, які працюють із колажем.

Позначена нами вихідна точка розвитку колажу в Китаї так само пояснює причину особливої уваги китайських авторів до жанру портрета. Це багато в чому став прояв діалогу зі спадщиною китайського реалізму, що проявив себе вже в першій «сучасній» експозиції 1985 року.

Тенденція «автономності» колажу помітна у роботах Синь Хайчжоу (忻海州) – митця, який став відомим у Китаї вже після визнання на Заході. Як представник покоління вісімдесятників він міцно освоїв техніки західноєвропейського модернізму першої половини XX ст., зробивши в результаті колаж однією зі своїх улюблених мистецьких технік.

Синь Хайчжоу працює з темою імміграції. Його герої здебільшого китайські внутрішні іммігранти, які перебувають у пошуках свого місця. Часто це розмова про культурні відмінності «сільського» та «міського» Китаю, а також про те, як саме і де стикаються між собою ці два типи мислення.

Колажний портрет, взятий нами для аналізу, є т.зв. «Сплячої серії» (1995). Його образна основа – літературно-поетична, що відсилає до конфуціанських легенд про сни наяву, здатність уві сні по-іншому пережити повсякденні труднощі. Алюзія снів, ефект присутності в умовному «внутрішньому» космосі, відсутність погляду на глядача, жестикуляція – все це розказано в межах цілком зрозумілої композиційно-пластичної мови. Приглушені тони з явним акцентом на відтінки бірюзового та сірого створюють дуже виразну єдність із чорним тлом «космосу».

При цьому звернемо увагу на те, що використовуючи колажні прийоми (дефрагментування, «кутові» рішення, контурність форми), Синь Хайчжоу створює дві різні програми для малювання тіла та малюнка складок одягу, тим самим створюючи колаж навіть там, де працює традиційна образотворча техніка.

Колажна інтерпретація портретного жанру представлена у творах Сюе Сун (薛松). Художник відомий своїми роботами «Мерілін Монро», «Красуня і чудовисько», «Діамантовий Мао», «Че», серіями «Мао», «Кока-кола» та ін. Його роботи вкрай полемічні та викликають безліч суперечок як у Китаї, так і за кордоном. Переважна більшість – це колажі, у яких митець використовує авторську змішану техніку, з'єднуючи папір, фотографію, власні малюнки з образотворчими фрагментами. Особливої виразності своїх робіт він досягає поєднанням традиційного китайського живопису, стародавньої каліграфії, народної творчості, релігійних зображень, історичних фотографій та образів сучасності.

Своєрідним акцентом у художньому почерку Сюе Суна є палений папір, зола та побічні продукти горіння матеріалів, що дозволяє художнику стверджувати, що його картини народжені з вогню. Символізм такої техніки

є очевидним, як і його абсолютна суб'єктивність. Наприклад, у попелі митець бачить поєднання смерті та відродження.

Колаж як основний художній жест дуже характерно показаний Сюе Суном у портретному напрямку. Художник не створює власне портретувати своїх героїв у традиційному образотворчому значенні. Часто образ героя переказується за допомогою контуру фігури, що заповнюється колажним матеріалом, візуальна фактура якого стає виразником ставлення художника до свого героя та загальної теми роботи. Наприклад, у кількох «портретах» Мао художник використовує стовідсотково відому контурність відомих зображень Мао (наприклад, голова з піднятою вгору рукою у привітанні), насичуючи їх своїм вмістом. Фрагментарність цієї внутрішньої форми контуру доповнює образ, дозволяючи додати до знайомого силуету множинні змісти порізаного паперу, фрази чи уривка газети.

В інших випадках жіночий портрет, виконаний у лакованій манері глянсового журналу, замикається в контур зірки, що відсікає колажну дрібність фону від центрального образу. В цьому також бачиться той самий авторський прийом, коли основне висловлювання немає без фонового колажу, який насичує змістом головний образ. Дівчина в центрі сюжету (натяк на «китайський» варіант Мерлін Монро) не звертається до глядача самостійно, вона є частиною колажу, що виникає в союзі з іншими аспектами візуальності роботи.

Митець зазначав, що мав на меті зламати китайську традицію та перевершити західний модернізм, про що легко було сказати, але дуже важко усвідомити. У цілому твори Сюе Суна вкрай емоційні. Вони вимагають повільного сприйняття за принципом прочитання колажу. Ця особлива дробова мова, що містить безліч елементів, кожен з яких – це фрагмент світлини, з різними способами обробки, у т.ч. й перемальовки.

Отже, у китайському образотворчому мистецтві колаж особливо виразно проявляється у жанрі портрету. З кінця 1980-х рр.в ця тенденція стає помітною в розвитку сучасного мистецтва, вона присутня в роботах Синь Хайчжоу, Сюе Сун та низці інших митців (наприклад, Чжан Сяогана та Ху Цзіміна). «Портретність» декларується навіть у колажних абстракціях (наприклад, у творчості Лян Цюаня), що загалом засвідчує здатність китайських художників до діалогу з європейським безпредметним та нефігуративним живописом.

Фен МІНКАЙ
Feng Minkai
здобувачка ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Зоя Алфьорова ,
докторка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри Методологій крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ТЕМА МІСЬКОГО ПОБУТУ В ЖАНРОВОМУ СУЧАСНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ

THE THEME OF URBAN LIFE IN CONTEMPORARY CHINESE GENRE PAINTING

Останні кілька десятиліть Китай переживає стрімку урбанізацію, що неминуче позначається на житті людей, їх сприйнятті навколишнього світу, і навіть у характері художньої творчості. Сучасні художники Китаю реагують на зміни у міському середовищі, створюючи жанрові роботи, що відображають повсякденне життя міського населення. Це відображення міського побуту мистецтво стає важливим способом фіксації та осмислення змін, що відбуваються в китайському суспільстві. Тема міського побуту присутня у творчості багатьох сучасних китайських художників-жанровістів: Цзян Цзіня, Ван Шуя, Чжоу Чженьфана, Лі У, Чжана Го та багатьох інших. Для жанрової творчості Цзян Цзіня, до прикладу, характерні зображення сцен в міському екстер'єрі: на вулицях, ринках, зупинках міського транспорту. Так в картині «Вулиця в Шанхаї" (олія на полотні, 2015 р.) цей відомий китайський художник зображує динамічну міську вулицю в Шанхаї, акцентує увагу на повсякденному житті городян, на їх взаємодіях, вуличній торгівлі та житті у величезному мегаполісі. Картина наповнена деталями, що передають як фізичну, так і емоційну напруженість міського життя. Не менш цікаві його жанрові картини «Торговці на ринку» (акрил на полотні, 2017 р.) та «Мешканці міста» (офорт та акварель, 2019 р.), в яких Цзян Цзінь фокусується на зображенні людей, які мешкають у міських кварталах, змальовує сцени вуличної торгівлі в одному з китайських мегаполісів. Він показує простих людей, які займаються торгівлею, створюючи живу картину, наповнену енергією та деталями. Він також звертає увагу на особливості міської архітектури, щільність забудови та типові життя міських жителів. Роботи в цій серії часто наповнені емоційною напруженістю та показують різницю між індивідуальністю людей та бездушним міським середовищем. Ван Шуй також є художником, який використовує жанровий живопис для зображення міського побуту. Його роботи часто присвячені життю у великих містах Китаю, особливо акцентуючи увагу на соціальній взаємодії та повсякденних

моментах життя городян. Його живопис відрізняється яскравими кольорами та деталями, що надає її роботам жвавості та динамічності. В картині «Міське життя» (олія на полотні, 2016 р.) Ван Шуй зображує жваві міські вулиці зі своїми повсякденними сценами: автомобілі, пішоходи, вуличні торговці та архітектура. Він акцентує увагу на соціальних взаємодіях та міській динаміці, передаючи як позитивні, так і негативні аспекти життя у мегаполісі. А в жанровій роботі «Забруднена річка" (акрил на полотні, 2018 р.) художник зобразив річку, що протікає через індустріальний район, де вода дуже забруднена, а навколо неї кипить життя міста. Картина є метафорою впливу урбанізації на довкілля та повсякденне життя городян. Картина «Міський пейзаж» (акрил на полотні, 2018 р.) Чжоу Чженьфан зображує типовий міський пейзаж із високими будинками, транспортом та людьми, зануреними у свої повсякденні справи. Він акцентує увагу на тому, як урбанізація змінює вигляд міста та життя його мешканців, передаючи відчуття міського простору як багатошарового та багатозначного. А його ж робота «Перехожі на вулиці" (акварель та туш, 2019 р.) є динамічною сценою на міській вулиці, де проходять люди, кожен з яких поглинений своїми справами. Чжоу Чженьфан використовує мазки аквареллю і туш, щоб підкреслити рухи та взаємодії, створюючи образ сучасного міського життя з елементами соціальної спостережливості.

Отже, сучасний жанровий живопис Китаю демонструє різні аспекти розвитку теми міського побуту: від транспортного до екологічного, але усі роботи сучасних китайських жанровістів є шанобливими по відношенню до простих людей, пересічних жителів нашої країни.

Світлана МОРОЗОВА
Svitlana Morozova
старша наукова співробітниця
Сумського обласного художнього
музею ім. Никанора Онацького

СУМСЬКА ХУДОЖНЯ СТУДІЯ: КОНЦЕПЦІЇ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЛЬ В МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ МІСТА XX СТ.

SUMY ART STUDIO: CONCEPTS OF FORMATION AND ROLE IN THE ARTISTIC LIFE OF THE CITY IN THE 20TH CENTURY

Після буремно-доленосних подій початку XX століття культурно-мистецьке життя провінційного міста Суми пожвавилося із відкриттям художньо-історичного музею (1920), на чолі котрого був художник, поет,

драматург, мистецтвознавець, знавець етнографії, археології, музейної та пам'яткоохоронної справи, активний культурний діяч – Никанор Харитонович Онацький (1875–1937). Його клопотаннями в 1928 році при закладі започатковано студію образотворчих мистецтв.

Викладацька система талановитого педагога ґрунтувалася перш за все на формуванні культури художнього мислення учнів. Один із вихованців, Сергій Луньов (1909–1978), згадуючи часи навчання, писав: «живописна мова сприймалася з особливим світовідчуттям, втілювалася в звучності кольору й пластичній узагальненості творів». На жаль трагічна доля його засновника, а також важкі події 30–40-х рр. призупинили можливість здобуття художньої освіти.

Лише 1946 р. у місті над Пслом студія образотворчого мистецтва поновила свою діяльність (перші керівники І. Бушка, І. Гриченко), формуючи прошарок мистецького сектору. Попри складні умови жорсткого дефіциту матеріалів для праці, елементарної відсутності спеціального приміщення, охочі навчитися художньої грамоти все ж доєднувалися до студії і вже через рік містяни побачили першу повоєнну виставку.

У 1948 р. студію очолив професійний художник і педагог Микола Дем'янович Бончевський (1901–1967), гідно продовживши педагогічну справу Никанора Онацького. Майже двадцять років він відновлював, організовував, розвивав самодіяльну мистецьку діяльність у місті й області. Так, стали регулярними зайняття з різних видів мистецтв, до яких він залучав професійних художників: скульпторів Якова Красножона (1911–1987), Анатолія Івченка (1932–2001), художників-графіків Віру Юрченко (1922–1991), Володимира Смирнова (1929–2019). Бончевський дбав про розвиток студії та її вихованців, пропонуючи навчання, котре в результаті виявилося вирішальним у подальшій мистецькій долі багатьох із них. У свій час заклад відвідували нині заслужені художники України: Валентин Куц (1939 р.н.), Микола Нечвоглод (1934–2020), Микола Сіробаба (1944 р.н.), художники Микола Никитенко (1944–1999), Олександра Трегубова (1947 р.н.), Олександра Єрмоленко (1938–2022), Віктор Грицай (1939–1979) та багато інших.

Починаючи із 1967 до 1997, студія образотворчого мистецтва існувала під керівництвом Бориса Данченка (1938–2016). Період у понад 30 років став найбільш визначеним і знаковим для міста Суми. Традиції, сформовані попередником, він зберіг, бо також був колись частиною цього творчого осередку, а за рахунок плідної педагогічної праці студія отримала статус народної (1976). Тому, звернімо увагу саме на цей відрізок часу існування студії більш детально.

Борис Данченко – художник непересічного обдарування, за своїми поглядами належав до шістдесятників, які зуміли зберегти традиції високого мистецтва й духовності. Він писав картини-роздуми про вічні моральні цінності, образи вирішував як у кольорових контрастах, так і в тональних співвідношеннях, де внутрішній драматизм постає поруч із ліричністю. Головною ознакою його творчості було вміння передати глибокий

філософський зміст реалістичними засобами, творчо використовуючи традиційні художні форми. Але треба зазначити, що перш за все Борис Борисович – педагог, до того ж з великої літери, а вже потім художник-живописець.

Принципи виховання студійців, покладені за основу викладацького процесу, базувалися не лише на засвоєнні, удосконаленні образотворчої грамоти. Як професійний художник він виховував в учнях вміння творчо мислити, тактовно й коректно допомагав кожному знайти власне відчуття світу, особливу індивідуальну манеру, не змушуючи дотримуватися будь-яких традицій. Володимир Ратнер (1936 р.н.) із великою шанобою згадував про свого вчителя: «Вимогливий, дисциплінований, він вимагав цих якостей від нас. А ще вчив не просто техніці живопису, а й любові та відданості мистецтву. Як і належить справжньому педагогу, у кожному зі своїх вихованців бачив насамперед людину, дбав про її духовне збагачення. Вміло допомагав знайти власний почерк, вчив дивитися на світ очима художника».

Студія обмежень на віковим показником не мала, приймали з 16 років, саме тому вона була відкрита багатьом, серед них: робітники, інженери, медики і навіть професійні художники. Навчання тривало чотири роки, після чого студійці отримували диплом за спеціальністю «художник-оформлювач», а це – вже рівень середньої художньої освіти. Як результат – значна частина випускників продовжила профільну освіту у вишах, поєднуючи в подальшому творчу діяльність з викладацькою.

Шанувальникам мистецтва Сумщини добре відомі художники нашого міста, твори яких знаходяться в зібранні СОХМ ім. Никанора Онацького: Іван Гапоченко (1951 р.н.), Ігор Швачунов (1960 р.н.), Ганна Гідора (1959 р.н.), Володимир Ратнер (1936 р.н.), Михайло Юденков (1950 р.н.), Ніна Негреба (1955 р.н.), Павло Котенко (1950 р.н.), Валерій Шкарупа (1950 р.н.), Микола Псуненко (1930–1996), Володимр Ломака (1946–2005).

На сьогодні активну педагогічну діяльність продовжують, заслужений художник України Ігор Швачунов (1960 р. н.), який дев’ять років працював викладачем у Сумському фаховому коледжі мистецтв і культури ім. Д.С. Бортнянського. Із 2004 р. є частиною викладацького колективу на кафедрі образотворчого мистецтва та дизайну Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка. Працює в галузі станкового живопису, графіки, художньої фотографії, ленд-арту, де значне місце відведено композиціям міської тематики. Особливість творів полягає у влучному поєднанні романтичної піднесеності й тонкого відчуття життєвих труднощів, глобальних викликів сьогодення.

Понад 30 років (з 1993) Ніна Негреба викладає художнє ткацтво у Сумському фаховому коледжі мистецтв і культури ім. Д.С. Бортнянського. Працює не лише в царині декоративно-ужиткового мистецтва, а й станкового живопису. Для творів характерна вишукана палітра кольорів, оригінальна естетика й постійний пошук авторського стилю. Філософське тлумачення сенсу буття знайшло своє відображення у створенні подекуди неочікуваних образів-символів.

Деякі учні Бориса Данченка мали досвід керування дитячими художніми студіями нашого міста. Володимир Ратнер – у Палаці для дітей та юнацтва (1982–2001), Михайло Юденков – класичній гімназії (2000–2004) та Косівщинській школі мистецтв (2004–2012). Павло Котенко викладав у дитячій художній школі в смт. Миколаївка (2017–2019). Особливу манеру викладання В. Ратнера не можливо не згадати. Безмежна, щира увага, застосування нестандартних підходів до навчання дітей молодшого шкільного віку з урахуванням психологічних особливостей їх розвитку, щирий магнетизм особистості, котрий всім серцем любить власну справу.

Варто зазначити, наскільки безцінним є можливість молоді розвивати власні творчі здібності на безкоштовних засадах, адже це внесок не лише в майбутнє кожного з них, але й у розвиток мистецтва загалом. Зазначимо, в усі часи навчання в студії було безкоштовним, а її діяльність не залежала від кількісного складу. На жаль, саме фінансові моменти стали на заваді подальшого її існування. Тодішньою владою поставлено вимоги – до нового учбового року набрати не менше 30 учнів, ввівши платне навчання, скоротивши кількість годин живопису, малюнку, композиції та термін навчання (до 3 років). Але ці спроби реформування виявилися недієвими. У квітні 1998 р. Народна студія образотворчого мистецтва припинила своє фактичне існування, а випуск попереднього 1997 року, 51-ий за рахунком, став останнім. Уперше випускники, а їх було 4, отримали дипломи без захисту своїх робіт. Упродовж останнього року існування студійці не мали нормальних умов для навчання: в зимовий період відключали опалення, нерідко – світло, а в повітрі, між іншим, настрій панував зовсім не творчий.

У пам’яті багатьох поколінь випускників закарбувалися часи, коли в студії було тепло й затишно, а вечори супроводжувалися грою старенького патефону. Нерідкими були зустрічі із музикантами, поетами, а творчі зустрічі не обходилися без співів чи декламації віршів. Літні пленери залишили особливий слід у серцях студійців, як й атмосфера творчості і взаєморозуміння, що завжди панувала в колективі.

«Так важливо для творчої людини, коли тебе розуміють!» – говорив Борис Данченко. Говорив і реалізовував. Власне це і була філософія його життя, якої він вчив молодші покоління.

Таким чином, не зважаючи на безліч негараздів, місто Суми мало народний осередок культури, що впродовж десятиліть, пам’ятаючи досвід минулого, нашаровуючи сучасне, поєднав найкращі традиції для розвитку художньої освіти. Для великої кількості творчих особистостей студія образотворчих мистецтв стала не лише знаковою з огляду на вплив у подальшій долі, становленні й самореалізації, а й непересічною в сенсі розвитку художнього потенціалу для задоволення духовних потреб.

Вікторія НАЙДЕНКО
Viktoriia Naidenko
докторка філософії,
завідувачка кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

САКРАЛЬНІ ОБРАЗИ В ЖИВОПИСІ ВАЛЕНТИНА ГРИЦАНЕНКА

SACRED IMAGERY IN THE PAINTING OF VALENTYN HRYTSANENKO

Творчість заслуженого художника України, живописця, учасника арт-угруповання “Буриме” Валентина Грицаненка (1945–2022) вирізняється глибокою духовною наповненістю, у якій сакральна тематика посідає особливе місце поряд із пейзажними композиціями. Його твори відзначаються глибоким символізмом, колористичною вишуканістю й прагненням до вираження метафізичної сутності краси світу. Передати духовну глибину буття мовою живопису стало його головною життєвою й творчою метою — місією, яку він послідовно втілював упродовж десятиліть.

До художньої творчості В.Грицаненко підходив по-філософськи, відштовхуючись від традиційно правдивого відтворення реальності, натомість поринаючи в непізнанне, прагнучи відчути та передати Вічне. Для нього писання було «актом самозречення, особливим ритуалом вслуховування в одвічне, невимовною радістю споглядання і входження в Божі Гармонії». Під час роботи мистець ніби розчинявся в цьому процесі, медитативно наносячи мазок за мазком, не відволікаючись на буденність. В цьому є певна схожість з іконописцями, які створюють Образи в молитовній тиші та благоговійному спокої.

Такі паралелі з релігійним мистецтвом не випадкові, адже художник за життя самостійно та разом з колегами по «Буриме» здійснив неодноразове паломництво по Святим місцям України та світу. В результаті цих подорожей він написав низку пейзажних робіт, пов’язаних зі знаковими подіями біблійної та новозавітної доби, та передав сакральну атмосферу місця. Серед них такі твори, як «Голгофа» (1993), «Стовпники» (2005), «Місія Апостола Павла» (2002-2003), «Свята гора Афон» (2009), «Святогір’я» (2001), «Над Галілею Господня Благодать, і плин віків, і тиша світанкова» (2021), «Сад Гетсиманський» (2020) тощо.

Звертаючись до релігійних мотивів В.Грицаненко цілковито не наслідував іконографічні канони — навпаки, художник інтерпретує євангельські образи крізь призму особистого світовідчуття, надаючи їм узагальнено-символічного звучання. Наприклад в роботі “Плат Вероніки” (“Спаситель”, 2000) митець осмислює традиційний християнський образ — "Нерукотворний образ Спасителя" (або "Спас на убрусі"), але робить це у сучасній, авторській інтерпретації. У композиційному центрі картини — обличчя Христа, зображене на білому полотні, яке за іконографічною

традицією відповідає образу «убруса» — рушника, на якому, згідно з переказом, чудесним чином відбився лик Спасителя. Важливим елементом композиції є візуальне обрамлення у формі кола, що символічно асоціюється з ідеєю вічності, нескінченності та божественного світопорядку. Відхід від традиційної іконописної традиції помітний у трактуванні обличчя Спасителя. Замість спокійного, умовного образу, характерного для канонічної ікони, глядач бачить експресивне, психологічно напружене зображення. Очі Христа, сповнені втоми та зосередженості, виявляють внутрішній стан — страждання, мовчазну жертву, людську вразливість. Динамічність Образу посилюється за рахунок розвіяних, ніби від вітру, пасмів волосся та лінії руху убруса, який виглядає піднятим і розгорнутим у тому ж напрямі.

Додаткове символічне навантаження несуть зображені в композиції гілки терну, що охоплюють або навіть пронизують простір полотна, акцентуючи тему страждання. Наявність синіх ягід на гілках додає кольорового контрасту зображенню.

Колористичне рішення також відрізняється від традиційної іконописної традиції. Яскраве жовто-золоте тло не має звичної умовності, притаманної іконам, де золото виступає символом Божественної присутності. Натомість воно виступає як живописний елемент, характерний для багатьох робіт В.Грицаненка. Образ Христа ніби височіє над пустельними краєвидами, які розгортаються позаду нього.

В цій та низці інших робіт митця на біблійну тематику простежується пошук власного трактування євангелістських тем, особистий діалог із християнською традицією мовою живопису. Вагому роль у цьому візуальному наративі відіграє колір, який постає не лише як засіб естетичного впливу, а й як смислотворчий елемент, що поєднує різні рівні зображеного — земного й небесного, історичного та вічного. Більшість робіт В. Грицаненка виконані у спокійній теплій гамі, де превалюють жовтогарячий, вохристий та червоний кольори — характерні для сакрального мистецтва, зокрема іконопису, в якому золотий та його аналогічні відтінки символізують божественну присутність. Колір неба в картинах художника має символіко-метафоричне навантаження: блакитно-синій як вияв божественної енергії й небесної непізнаваності часто контрастує або врівноважує теплу палітру, поглиблюючи сакральність зображення.

Підсумовуючи, сакральні образи залишаються наскрізним мотивом у художньому доробку В. Грицаненка, набуваючи особливої сили у його живописних візіях. Для митця першочерговим було не буквальне відтворення дійсності чи наслідування іконографічних зразків, а їх метафізичне переосмислення. Простір у його картинах відкривається вглиб і вгору, спрямовуючи погляд глядача до позачасового, вічного. Золотисто-вохриста гама, характерна для біблійної іконографії, створює відчуття тепла й духовного сяйва в його роботах. Вишукана, гіперреалістична манера письма, позначена м’якістю мазка та витонченістю тональних переходів, сприяє зануренню в емоційно-філософську глибину образів.

Андрій НЕСТЕРЕНКО
Andrii Nesterenko
здобувач ступеня доктора філософії, викладач кафедри рисунка
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Людмила Соколюк,
докторка мистецтвознавства,
член.-кор. НАМУ,
професорка кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

ТЕТРАМОРФИ В ІКОНОГРАФІЇ ЄВАНГЕЛІСТІВ В НАСТІННОМУ МАЛЯРСТВІ ЦЕРКВИ СВЯТОГО МИКОЛИ ЧУДОТВОРЦЯ В С.КОЛОДНЕ НА ЗАКАРПАТТІ

TETRAMORPHS IN THE ICONOGRAPHY OF THE EVANGELISTS IN THE WALL PAINTING OF THE CHURCH OF ST. NICHOLAS THE WONDERWORKER IN THE VILLAGE OF KOLODNE IN TRANSCARPATHIA

Тетраморфи, крилаті істоти із книги пророка Єзекіїла, в іконографії пов'язуються з образами євангелістів. Вони стали їх символами на зображеннях в іконописі та храмових розписах, самостійно в іконографічних композиціях, зазвичай, не зустрічаються. Їх можна побачити також у складних сюжетних сценах та образах: «Христос у славі», «Спас Вседержитель», «Неопалима Купина» тощо. Крилаті істоти-символи розташовуються із чотирьох сторін, як знак поширення Благого світла по всій Землі.

В одній із найстаріших у Європі дерев'яній церкві Святого Миколи Чудотворця XVI століття в Колодному на Закарпатті в настінному живописі, виконаному у другій половині XVII – початку XVIII століття, на стелі вівтаря по центру зображено образ «Знамення Богородиці» в традиційній іконографії, обабіч — ангели, що трублять. По кутах змальовані в медальйонах євангелісти. З однієї сторони між ними постать Христа-вчителя, з іншої — фігура Іоанна Предтечі. Медальйони з євангелістами значно пошкоджені, один повністю знищений, але саме через символи-тетраморфи вдається ідентифікувати євангелістів та порядок їх розташування.

Тетраморфи пов'язані з кожним із чотирьох євангелістів, мають глибокий зміст, свій сакральний сенс, вказуючи на єдність Євангелія, що викладене в чотирьох книгах, в яких пояснюється вчення Христа для людства. Зображення євангелістів, між якими — Христос-вчитель, знаходяться у кращому стані. З лівої сторони — Лука, біля якого внизу змальований віл; справа — Марко, бо внизу є зображення лева. Віл (телець) в медальйоні Луки — символ священицької гідності Христа, його хресної жертви. В Євангелії від Луки розповідається про розп'яття Христа та пояснюється його значення для людей. Біля євангеліста Марка лев виступає символом дієвості, гідності та

царської влади Христа, його воскресіння. В Євангелії від Марка описується життя Ісуса як рятівника людства, Месії.

Обабіч зображення Іоанна Предтечі, яке не збереглося, медальйони євангелістів зазнали значних пошкоджень. Зліва залишилися тільки фрагменти постаті Матвія із крилатою людиною поруч. Справа медальйон повністю знищений, але логічно припустити що там знаходилося зображення Іоанна, біля якого — орел. Крилата людина — символ людської природи Христа. В Євангелії від Матвія розповідається про генеалогію Ісуса Христа. Орел — символ Святого Духа, що здіймається над церквою, як знак завершення життя на Землі та повернення до Отця на Небеса. Євангеліє від Іоанна наповнене символічним змістом. Орел знаходиться найближче до Господа, може зринати до самого сонця.

Кожен із чотирьох євангелістів в Євангелії описує частину життя Ісуса Христа, а тетраморфи-символи, які знаходяться поруч з їхніми постатями, підсилюють розповіді, показуючи, що Ісус Христос страждав як звичайна людина, отримав перемогу як могутній лев, був принесений в жертву як телець, злетів ввись як орел.

Єлизавета ПАНДИРЄВА
Elizaveta Pandyreva
докторка філософії (Ph.D),
викладачка кафедри графічний дизайн
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

РОЛЬ ЕМОЦІЙНОЇ СКЛАДОВОЇ У СПРИЙНЯТТІ ГРАФІТІ НАПИСУ ЯК ТВОРУ МИСТЕЦТВА

THE ROLE OF THE EMOTIONAL COMPONENT IN THE PERCEPTION OF GRAFFITI INSCRIPTIONS AS WORKS OF ART

Графіті написи за своєю природою часто можуть змінювати сприйняття простору, викликати здивування, протест чи навіть естетичне захоплення. Графіті часто сприймається як форма самовираження автора, що активно взаємодіє з людьми, оскільки, існує у візуальному середовищі. Кожен стиль графіті написів має свою графічну виразність, яка безпосередньо впливає на емоційне сприйняття. У міському середовищі такі написи, як правило, передають політичні, соціальні чи протестні меседжі, що можуть викликати гнів, солідарність, ностальгію або натхнення. Наприклад, протестні написи в

революційних рухах або меморіальні графіті викликають сильні почуття та створюють зв'язок між мистецтвом і глядачем.

Метою роботи є дослідження ролі емоційної складової у сприйнятті графіті напису як твору мистецтва.

Тези побудовано на основі системно-аналітичного підходу. У дослідженні застосовано загальнонаукові (теоретичні та емпіричні) і спеціальні мистецтвознавчі методи наукового пізнання. Комплексне використання загальнонаукових теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання дало змогу проаналізувати візуальний ряд графіті написів і дослідити роль емоційної складової на сприйняття графіті напису як твору мистецтва.

Висновки нейроестетичних досліджень підтверджують уявлення, що мистецтво оцінюють, критикують і аналізують особливо з погляду емоції: краса, приємність, інтерес, здивування і навіть негативні, такі як гнів і огида. Нейроестетика — це міждисциплінарна галузь, яка поєднує мистецтвознавство, психологію та нейронауку, досліджуючи, як мозок реагує на мистецтво. Дійсно, емоційна реакція є центральною складовою сприйняття мистецтва, і багато досліджень підтверджують, що саме вона відіграє ключову роль у процесі оцінювання творів. Хоча емоційний аспект є важливим, проте аналіз мистецтва також спирається на когнітивні процеси, культурний контекст, стильові особливості, символізм і навіть особистий досвід спостерігача. У випадку графіті написів, глядач може одночасно відчувати емоційну реакцію (захоплення, злість, подив) і здійснювати інтелектуальний аналіз (як форма, колір чи композиція передають ідею).

Емоції дійсно відіграють ключову роль у сприйнятті мистецтва, але вони не є єдиним чинником оцінки та аналізу. Особливо у контексті графіті написів, де громадська реакція часто формується не лише емоційним, а й соціокультурним сприйняттям. Ідентичність і значення мистецтва набувають соціально сконструйованих мистецьких традицій, як і в будь-яких організованих соціальних людських практиках. Контекст відіграє важливу роль у когнітивній та емоційній оцінці мистецтва. Так само, у випадку вуличного мистецтва, контекст і місце де розміщений графіті напис може вплинути на емоційні реакції того хто його сприймає і в прийнятті рішення про віднесення такого напису до визнаного твору мистецтва. Наприклад, місце розташування графіті напису:

— якщо «дикий стиль» або «каліграфіті» з'являються на покинутій стіні, то їх можуть сприймати як естетичне доповнення урбаністичного простору, проте, якщо ті самі написи з'являються на фасаді історичної будівлі, то вони, скоріше, викличуть негативну реакцію як акт вандалізму;

— якщо графіті написи розміщені в галереї чи на спеціально відведеній міській стіні, то такий твір легше сприймається як твір мистецтва, ніж те, що нанесене нелегально;

— якщо автор цих написів є авторитетним у світі вуличного мистецтва, наприклад, Retna то такі написи, як правило, сприймаються як твори

мистецтва саме через статус їх автора, у той час як безіменний тег сприймається, як акт вандалізму;

— ставлення до графіті написів на законодавчому рівні, наприклад, у деяких містах вони активно інтегруються в культурний ландшафт (Берлін, Лондон), тоді як в інших країнах їх жорстко регулюють (Сінгапур).

Контекст, також впливає на те, які емоції відчуває спостерігач: якщо це протестне графіті в політичному контексті, то воно може викликати гнів чи солідарність; якщо це чуттєва каліграфія у стилі «каліграфіті» — може викликати естетичне захоплення. Контекст і місце не просто впливають на сприйняття графіті, а буквально визначають його статус: від випадкового вуличного напису до визнаного твору мистецтва. Це одна з причин, чому аналіз графіті неможливий без урахування його соціокультурного середовища. Проте, контекст сам по собі не пояснює, що розглядається як мистецтво — це залежить від особистих інтересів людини.

В сучасному вуличному мистецтві є приклади, коли графіті написи викликали сильну емоційну реакцію, тому що знаходилися в «правильному місці і мали «правильний» контекст, що і ставало причиною швидкої популярності. Так, наприклад: американський художник Кейт Харінг створив напис «Crack is Wack» (Крек — це жах) (1986), який став культовим завдяки своєму потужному посланню та емоційній виразності. Цей напис з'явився на стіні в Нью-Йорку і був реакцією на наркозалежність, зокрема поширення креку (форми кокаїну), яка охопила місто в 1980-х роках. Характерний для автора стиль: напис та динамічні фігури дуже, що є дуже виразними й емоційно насиченими, яскравий червоний фон, чорні виразні зигзагоподібні форми та ритмічні лінії зробили твір яскравим і агресивним.

Хайрінг використав свій напис як канал для вираження протесту і втілив його на стіні, яка була частиною громадського простору і безпосередньо звертався до широкої аудиторії, що підсилило емоційний ефект від твору. В період високого рівня наркозалежності в Нью-Йорку цей твір став потужним соціальним протестом, символом боротьби з кризою, що змусило людей по-новому оцінити не тільки наркотики, а й роль графіті в суспільстві як інструменту соціальних змін.

Твір викликав величезний резонанс серед місцевих жителів та шанувальників цього виду мистецтва. Його відзначали не лише за соціальну спрямованість, але й за потужну емоційну виразність, адже на момент його появи проблема наркозалежності була однією з найактуальніших у місті. Хайрінг сам зізнавався, що використання графіті для соціального послання було способом привернути увагу і змусити людей задуматися над цією дуже серйозною проблемою. Твір став символом боротьби за чистоту від наркотиків та успішно поєднав естетичну виразність з соціальним коментарем, а його графічна простота, й емоційний вплив на глядача стали тим фактором, який привернув таку велику увагу до цього графіті напису.

Представлена наукова проблема підтверджує, що написи в публічному просторі можуть бути навіть потужнішими за зображення, бо вони напряму взаємодіють із соціальними почуттями. Роль емоційної складової на

сприйняття графіті напису як твору мистецтва вбачається в індивідуальному підході:

— якщо глядач бачить лише неорганізовані літери, він не сприйме це як мистецтво, але якщо розуміє стиль, контекст — він оцінить напис;

— якщо людина вважає місто «своїм», а графіті руйнує його, це викличе негатив, але якщо вона бачить у місті місце для самовираження — графіті стане мистецтвом;

— якщо напис дратує чи лякає — це вандалізм, якщо захоплює — мистецтво.

Емоційна складова графіті впливає на його статус як мистецтва, тому що воно працює не лише на рівні форми, а й на рівні глибоких психологічних реакцій. Емоція залежить від стилю, контексту, соціального досвіду глядача. Те, що для райтера — висловлення себе, для глядача може стати або мистецтвом, або актом агресії. Сильна емоція (незалежно від того, позитивна чи негативна) змушує людей сприймати графіті написи не просто як зображення на стіні, а як висловлення, що має сенс і мистецьку цінність.

Юлія ПАНТЮХ
Yuliia Pantiukh
магістрантка кафедри теорії історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну та мистецтв
Науковий керівник Андрій Корнєв,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

МЕТОДОЛОГІЯ АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ НА ПРИКЛАДІ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ

METHODOLOGY OF ANALYZING ARTISTIC IMAGES IN CONTEMPORARY ART ON THE EXAMPLE OF THE FEMALE IMAGE

Аналіз художнього образу жінки в сучасному живописі Галісії вимагає комплексного підходу, що враховує соціокультурний контекст, іконографічні особливості та семіотичні аспекти візуальної мови. Визначення методології дослідження ґрунтується на аналізі підходів, які використовуються у вивченні художнього образу в сучасному мистецтвознавстві.

Основу дослідження складає структурно-семіотичний аналіз, що дозволяє інтерпретувати візуальні коди та символи, закладені художниками у зображення жінки. Також застосовується порівняльний метод, який допомагає виявити стилістичні та концептуальні особливості зображення жіночого

образу у творчості різних митців Галісії. Дискурсивний аналіз сприяє розумінню того, як соціальні та гендерні наративи впливають на художню репрезентацію жінки.

Важливим є також використання методів культурної антропології для аналізу взаємозв'язку між локальними традиціями та глобальними тенденціями у мистецтві. Такий підхід дозволяє виявити трансформації у візуальних стратегіях художників та зрозуміти, яким чином вони відображають соціальні зміни.

Таким чином, дослідження поєднує міждисциплінарні методи, що забезпечує всебічний аналіз жіночого образу в сучасному живописі Галісії.

У сучасних дослідженнях образотворчого мистецтва важливо розуміти сутність художнього образу як багатовимірної категорії, що містить у собі як візуальні, так і змістовні компоненти. Наукові підходи до аналізу образів ґрунтуються на різноманітних методах, які дозволяють виявити як естетичні, так і культурно-семіотичні аспекти творів.

Так дослідження Т. Міронової «Художні та візуальні образи у сучасному образотворчому мистецтві» демонструє застосування культурно-семіотичного, інтегративного, системно-ціннісного та історико-типологічного підходів. Авторка підкреслює, що перехід від чисто візуального до умовної системи універсальних знаків і кодів відбувається на етапі формування образу, коли філософські, психологічні та гносеологічні аспекти набувають значення.

О. Кайдановська у своїх дослідженнях також звертається до філософського та психологічного підходів, визначаючи художній образ як результат активного мислення, рефлексії та довгої підготовки художника. Подібна ідея знаходить своє відображення в працях А. Волика та В. Жирова, які виділяють образ як засіб передачі настрою та ідеї автора через композицію та абстракцію.

Т. Білан розглядає художній образ з точки зору символіки, підкреслюючи необхідність підготовки глядача до розуміння глибокого символічного змісту твору. С. Сабакарь аналізує формування образу людини через соціокультурні чинники, наголошуючи на взаємозв'язку між мистецтвом і суспільством. С. Стоян у своєму дослідженні розглядає жіночі образи в західноєвропейському мистецтві, де символ та алегорія виступають ключовими категоріями аналізу.

А. Поліщук та М.Терещенко демонструють еволюцію жіночого образу від патріархальних стереотипів до образів захисниці та символу сучасності, що відображає соціальні зміни в суспільстві.

Отже, інтеграція методологічних підходів дозволяє комплексно осмислити художній образ, виявити його багатогранність та забезпечити більш глибоке розуміння процесів формування сучасного мистецького дискурсу.

Марина ПОНОМАРЕНКО
Maryna Ponomarenko
кандидатка мистецтвознавства, доцентка, ХГФ,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Валентина ТОКАРЕНКО
Valentina Tokarenko
магістрантка, ХГФ, ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

КОЛАЖ ЯК ТВОРЧИЙ МЕТОД СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

COLLAGE AS A CREATIVE METHOD SERGEY PARADZHANOV

Сергій Параджанов (1924 – 1990 рр.) – один з мистців ХХ ст., чия творчість позначена інноваційними художніми методами, що виходили за сталі межі тематики та стилістики тих часів. Одним з головних методів роботи майстра був *колаж*. Після утисків радянської влади та заборону на фільмування, колаж і асамбляж стали для Параджанова важливим засобом реалізації творчих задумів. Митець використовував колаж як техніку в образотворчому мистецтві та як творчій метод в кінематографії. Це дозволяло створювати складні за символікою твори, в яких фольклорні, релігійні та історичні наративи поєднані в одному часопросторі.

В колажах майстер використовує контраст фактур – поєднує площинні та об’ємні елементи, створюючи неочікувані компіляції з мережива, намистин, мушель, павичого пір'я, пластика, біжутерії, парчі, порцеляни, сухих квітів і трав, що надає його творам чуттєвості та емоційності. Серед характерних прийомів виразності пластичної структури твору: предметна насиченість площини, кольорова поліфонія, розтин форми та повторювання її окремих фрагментів, велика кількість ритмічних пауз. Параджанов інтерпретував відомі мистецькі образи (наприклад, створений ним цикл «Кілька епізодів з життя Джоконди»), у яких кожен матеріал, як складова колажу набував символічного значення, перетворившись на частину цілісної композиції та змінюючи звичний змістовий контекст. Часто головною рисою образного ладу цих творів є відвертість, іронія та самоіронія (що видно з автопортретних зображень).

Кіномова Параджанова ґрунтувалася на методі колажу як базовому принципі побудови візуального матеріалу (що типово для монтажу – важливого етапу роботи над кінострічкою), для якого характерним є створення метафор, знаків-символів, здатних відтворити складні культурні й духовні контексти. Але, звернемо увагу на предметно-просторовий ряд у стрічках Параджанова – у кожному окремому кадрі акцентним є контраст фактур, як і в колажах митця. Особливо відчутна спорідненість художнього рішення

колажів, створених Параджановим та кадрів з його стрічки «Колір граната» (1968 р.), що розкриває багатовимірність цього методу. Важлива роль у фільмі відведена символіці та зовнішнім ознакам реквізиту – для Параджанова предмети грають не менш важливу роль, ніж персонажі.

Таким чином, колаж як основа творчого методу Параджанова, засіб інтерпретації мистецького матеріалу та осмислення картини світу, надає можливість номінувати стилістику кіно- і образотворчого мистецтва майстра як метамодерністичну, для якої характерним є подвійність обрамлення наративів, гіперсаморефлексивність, надпроєкція, пастиш, іронія тощо.

Марина ПОНОМАРЕНКО
Maryna Ponomarenko
кандидатка мистецтвознавства, доцентка
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ПИСАНКА. КУЛЬТУРНИЙ КОД УКРАЇНИ

PISANKA. CULTURAL CODE OF UKRAINE

В сучасній культурі традиція розпису курячих яєць пов’язана із святом Пасхи, але цей ритуал має язичницьке коріння й існував в культурі українців з прадавніх часів, задовго до прийняття християнства. Релігійне світосприйняття вплинуло на традиції писанкарства: з'явились знаки-символи, пов'язані з християнством, писанка стала номінуватися, як «пасхальне яйце». З часом глибинна народна традиція, що має ритуальне коріння, перетворилася на світське декорування яєць. Наслідком такої трансформації стала втрата знань про символіко-семантичне значення традиційних орнаментів, котрі наносилися на поверхню яєць і віддзеркалювали міфологічне світосприйняття наших предків: їх язичницькі уявлення про закони гармонії Природи та Всесвіту. Зникають традиційні технічні навички розпису писанок, а разом з тим – звичаї та традиції української культури в яких використовувались писанки.

Загальна гуманітарна криза у світі, посилена війнами, актуалізує збереження національної культури, що сприяє усвідомленню народом своєї національної ідентичності. Саме цьому сьогодні такі важливі дослідження, що мають на меті вивчення і збереження аутентичного народного мистецтва, важливою частиною якої є мистецтво писанки. У збереженні і популяризації культурної спадщини України писанці відведена роль важливої складової

національної ідентичності українців. Його цінність визнана на світовому рівні – у 2024 році писанка, українська традиція і мистецтво оздоблення яєць були унесені до репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства (19.COM) UNESCO.

В язичництві культ яйця, як символу життя був пов'язаний із святами весняно-літнього циклу. А обряди, в яких писанці відводилася важлива ритуальна роль – з аграрною магією. Більшість таких обрядів віддзеркалювали головну ідею світорозуміння наших предків – продовження та оновлення життя. Ця ідея розкривається у символічному значенні писанок, котрим відводилася важлива роль у язичницькій обрядовій культурі народу, що жив на територіях сучасної України.

Українська писанка відрізняється багатством образотворчої лексики: композиційними схемами, колористичним рішенням, орнаментикою. Українські писачки, якими наносять на поверхню яйця тонкі лінії, визначають варіативність технічних можливостей та складність орнаментики писанок. Традиційна техніка воскового розпису писанок була не раз описана багатьма авторами. В орнаментах українських писанок, як і у вишивці рушників, часто відтворена трьохвимірна модель світосприйняття: підземна, наземна та небесна. Орнаментальна архаїка віддзеркалює космогонічні символи природних явищ та стихій: сонце, місяць, небо, блискавка, зірки, вода, земля, вогонь, вітер, дощ тощо. Здавна розповсюдженими були знаки-символи сонця (небесного вогню): кола, восьмираменні зірки, хрести, роги оленя, олені, коні; символи води – косі та хвилеподібні лінії, риби; зображення світового дерева і богині-Берегині. З прийняттям християнства в орнаментальний лексикон писанки увійшли стилізовані зображення церков, абревіатури «ХВ» (Христос Воскрес), знак риби набув нового символічного значення.

Незважаючи на забуття української писанки після 1930-х рр. (що пояснюється радянською ідеологією тих часів), традиція писанкарства не була повністю втрачена. Цьому сприяв внесок української діаспори, у представників якої була можливість вивчати тему поза ідеологічних утисків. В Україні дослідження української писанки відновлюється з 1990-х років, що пов’язано з відродженням самого писанкарства.

Сьогодні традиціям писанкарства відведена важлива роль в українській культурі. Значним є призначення писанки як художньої метафори відродження та символу української культури у міжнародному полі культурної дипломатії. Незважаючи на те, що культурній дипломатії досі не надається належного значення, вона відіграє важливу роль у створенні привабливого іміджу та підвищення міжнародного престижу; налагодження та покращення міжнародних зв’язків; просування інтересів держави на міжнародній арені; запобігання конфліктам або пом'якшення їх наслідків.

З 2014 року Україна зазнає колосальних втрат унаслідок російської військової агресії. Демографічна криза взаємопов'язана з культурною кризою з низки причин. Одна з них – «розмивання» культурної та національної ідентичності українців в умовах інтеграції до нового суспільства, як наслідок вимушеної міграції громадян України (переважно жінок та дітей) до інших

країн. У цих умовах збереження та подальший розвиток культурних традицій для українців набуває особливого значення з наступних причин:

1. Необхідність збереження та розвитку культурних традицій українців, як фактору, що сприяє збереженню їхньої національної ідентичності та усвідомленню унікальності культури українського народу (як для українців, які проживають на території України, так і для українців які залишили країну внаслідок війни).

2. Важливість популяризації української культури за кордоном як один із методів формування культурного іміджу України, що сприяє комунікації та зміцненню взаємопорозуміння з представниками інших країн.

Розпис яєць досі є ритуалом, популярним серед громад по всій Україні, а також українцям, які живуть в інших країнах. Найчастіше знання та навички у цій галузі передаються у процесі занять, семінарів, заходів, організованих у межах культурно-освітніх програм, проектів та грантів. Особистий досвід проведення лекцій та майстер-класів у межах реалізації грантів, присвячених українській писанці, показав важливість цих заходів та їх затребуваність у людей різних національностей. Такі заходи важливі для збереження національної ідентичності та усвідомлення унікальності культури українського народу; для популяризації української культури за кордоном як один із методів формування культурного іміджу України.

Наталія ПОСТЕЛЬГА
Natalia Postelga
викладачка кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ЖИВОПИСЕЦЬ ВІКТОР ЄФИМЕНКО: ДО СТОРІНОК ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ

THE PAINTER VIKTOR YEFYMENKO: PAGES FROM A CREATIVE BIOGRAPHY

Дана наукова розвідка присвячена творчості відомого українського імпресіоніста Віктора Єфименка (1952-2017). Віктор Єфименко народився в родині відомого українського графіка Романа Федоровича Єфименка (1916-1996), який і став для сина першим вчителем. За порадою батька майбутній художник вступає до Кримського художнього училища ім. Н.С. Самокіша, де педагогами з фаху стають народні художники України Федір Захаров (1919-1994) і Петро Столяренко (1925-2018), а також заслужений художник України Микола Моргун (1944-2017). Апологети традицій реалістичного

живопису, митці передали початківцю ґрунтовну академічну систему художньої культури, високу виконавську майстерність, тонке композиторське й колористичне відчуття у створенні живописного сюжету. Завдяки їхній педагогічній майстерності, молодий художник заклав міцний фундамент для розвитку свого унікального стилю, у якому гармонійно переплітаються реалістичні традиції з елементами індивідуального творчого пошуку. У період навчання Віктор Єфименко активно експериментує із кольором і композицією, що згодом стало характерною рисою його творчості. Важливу роль для молодого художника відіграли пленерні практики Петра Столяренка, що виявились справжнім джерелом творчого натхнення для молодого художника. Спостерігаючи за мальовничими кримськими природними мотивами, Віктор Єфименко ретельно вивчав не тільки взаємодію світла і тіні, а й динаміку зміни кольору («Весна в Криму, 1979; «Дорога на Роман-Кош», 1979).

Так званий «кримський період» триває до 1980 року. Важливим кроком на творчому шляху майстра був вступ у 1978 році до Спілку художників України. Доленосною подією цього часу постало знайомство майбутньою дружиною Катериною – дочкою Петра Столяренка, яка на все життя стала для нього вірним другом, радником, улюбленою моделлю («За в'язанням», 1980; «В червоному», 1982; «Дружина»,1985).

З 1980-го року починається новий період життя і творчості, пов'язаний із Сумщиною. Віктор Єфименко переїжджає з родиною в Суми, де невдовзі очолює спілку художників, плідно працює в різних жанрах: пейзажі, натюрморті, портреті і жанровій картині. Продовжує вдосконалювати технічну майстерність живописними пошуками під час творчих пленерів по рідній Сумщині, Криму і Седневі.

Важливим етапом творчого шляху та міжнародного визнання таланту Віктора Єфименка стала його робота у Франції (1993-1997) – «мекки» мистецьких новацій, батьківщині імпресіонізму, який свого часу кардинально змінив мистецтво. Оточений особливою творчою атмосферою, що свого часу надихала художників, таких як Клод Моне, П'єр-Огюст Ренуар і Каміль Піссарро, митець отримав можливість глибоко зануритися у світ, де колір і світло стали головними засобами художньої виразності.

Повернувшись на батьківщину своїх пращурів, в селище Клепали, що на Сумщині, Віктор Єфименко створює свій всесвіт: будує великий дім, майстерні, саджає сад, ліс біля річки Сейм. Звичайні мотиви, що оточують художника, стають джерелом натхнення, перетворюючись у витончені гармонійні композиції («В альтанці», 2005; «Ранок в садку», 2008; «Радість життя», 2011). Майстерно володіючи великим арсеналом пленерного живопису, митець передає багато нюансів чистої кольорової гами. Його роботи, сповнені сонячним світлом і прозорістю, зачаровують глядача надзвичайною емоційною глибиною та естетикою.

Віктор Єфименко – художник широкого діапазону. Відчуваючи причетність до всього, що його оточує, він прагнув передати в своїх творах красу природи свого краю і людської душі. Кожна картина

стає своєрідним дзеркалом душевного стану митця, що робить його творчість близькою і зрозумілою кожному.

Віктор Єфименко активно займався виставковою діяльністю, демонструючи свої роботи як в Україні, так і за її межами, що дозволяло знайомити широку аудиторію з його унікальним творчим баченням. Його творчість була представлена на багатьох персональних виставках: у Києві (2001–2004, 2013), Сумах (2002), Харкові (2007), а також за кордоном, зокрема в Брюсселі (2004) та Ґенті (2002–2003). Роботи художника продавалися на відомих європейських аукціонах і нині зберігаються у провідних музеях і приватних колекціях, як в Україні, так і за кордоном.

Художні виставки залишаються найефективнішою формою популяризації творчості, і не лише сприяють знайомству із роботами митця широкого кола глядачів — від професійних мистецтвознавців до поціновувачів мистецтва, — а й сприяють збереженню пам'яті про митця. Зокрема, у київській галереї «Tauvers Gallery» нещодавно відкрилася виставка Віктора Єфименка під назвою «Співець сонця», яка ще раз утвердила його статус як одного з найбільш самобутніх українських імпресіоністів.

Одним із ключових завдань мистецтвознавчої науки є збереження пам'яті про вітчизняних художників, адже їхня творчість є невід'ємною частиною національної культурної спадщини. Дослідження та реконструкція творчого шляху митця, а також розкриття його мистецької майстерності, стають важливими елементами у безперервному процесі розвитку українського мистецтва.

Ольга ПУКЛІЧ
Olga Puklich
здобувачка ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Анатолій Долуда,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ПОСТАТЬ МИТЦЯ-ПЕДАГОГА ЄГОРА ШРЕЙДЕРА В СПОГАДАХ МАРІЇ КОТЛЯРЕВСЬКОЇ

THE FIGURE OF THE ARTIST-PEDAGOGUE YEGOR SCHRADER IN THE MEMOIRS OF MARIA KOTLIAREVSKA

Наприкінці 1920-х – початку 1930-х років ім'я Марії Котляревської (1902-1984) досить часто зустрічалося на сторінках часописів у статтях, присвячених

мистецьким виставкам як в Україні, так і за кордоном. Про неї писали як про одну з найталановитіших учениць бойчукіста Івана Падалки в Харківському художньому інституті.

Марія Котляревська народилася 1902 р. в м. Горлівці на Донбасі в сім'ї службовця. Три роки навчалася у Катеринославському університеті (нині Дніпровському), відкритому у 1918 р. за часів гетьманства П. Скоропадського, на фізико-математичному відділенні. Проте мистецьке покликання змусило переорієнтуватись у виборі майбутньої професії.

У Катеринославі (нині Дніпро) вона вступає до студії образотворчого мистецтва. Навчалась у місцевих художників Б. Смирнова, В. Коренева, М. Сапожникова, які також заклали той фундамент, на якому пізніше, під час навчання у Харківському художньому технікумі (1922-1929) у відомих українських графіків В. Єрмілова, О. Маренкова, І. Падалки, зростала її майстерність, формувався творчий метод. Сама ж М. Котляревська у своїх спогадах про навчання малюнку і живопису особливу увагу приділяє вчителю Єгору Шрейдеру.

Шрейдера у розповідях Марії Євгенівни було згадувано не інакше, як «імпресіоніст Шрейдер», наче зв'язок з імпресіонізмом — то було невід'ємною частиною системи викладання стареньким мистцем. Він же навчався у справжніх паризьких імпресіоністів. Учням же пропонував фіксувати зоровий подив. Волів ставити умисно еклектичні натюрморти (пишні вази, гайки з трубами тощо), аби мить здивування було втілено адекватними засобами.

Далі в цій публікації вперше буде викладена інформація про постать Єгора Шрейдера із щоденника художниці, що зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України в Києві.. Художниця описує своє навчання у Шрейдера, коли йому було, з її слів, за 70 років (в рукописах вказаний приблизний вік 80 = 83 роки). Називає його художником-імпресіоністом, який майже все життя прожив у Парижі, весело і шумно. Свої уроки малювання, як згадувала М. Котляревська, Є. Шрейдер проводив, як він висловлювався, посміхаючись, за коробку сірників (тоді валюта була дуже нестійкою: сьогодні тисячі, а завтра – мільйони. Проживав Шрейдер на вулиці Крутогорній в дитячому будинку, де його дружина була завідувачкою. Малювали тоді з натури діточок з дитячого будинку і натюрморти. Вчитель говорив: «навчити вас малювати мені вже наполовину легше, бо писати ви вже вмієте. А це вже півсправи».

Зі спогадів М. Котляревської про зовнішній вигляд Єгора Шрейдера під час перебування в Катеринославі (нині Дніпро), він був людиною поважного віку, відповідав тодішньому уявленню про справжнього художника – довге сиве кучеряве волосся, вуса, борода, довга блуза і бант. Він мав крупну статуру і середній зріст. Шрейдер вважав себе єдиним в Катеринославі художником такого високого рівня і те, чому він вчив, було найбільш вірним, і краще за нього ніхто не навчить.

Котляревській запам'ятався творчий підхід вчителя, а саме: «в живопису/натурі не існує ліній, а лише кордон між тінню і світлом. Рисунок

повинен бути сміливим, акварель треба писати відразу фарбами, без олівця». Сухість і прилизаність в рисунку, ретельно розтушованому, як нав'язували в гімназії, він викорінював. Шрейдер відразу ставив живу натуру (позували діти, що мешкали в приюті) на годину – дві і вимагав закінченого рисунка, в якому об'єм і світло передано сміливими штрихами. Також він ставив складні натюрморти – кошик, домашній посуд, і рисувати слід було свинцевим олівцем за одну – дві години.

Після того, як в умовах громадянських війн Шрейдер покинув роботу митця-педагога, він займався винаходами – винайшов спосіб зробити більш безпечною працю набірниці в друкарні. За цей патент він отримав значні гроші. В останній період перебування в Катеринославі Є. Шрейдер жив досить безбідно на Чернишевській вулиці в одноповерховому будинку зі своєю дружиною та був задоволений своєю долею. Одного разу, завітавши до колишнього вчителя, М. Котляревська показала свою орнаментальну роботу у вигляді стилізованих листків, квітів та людей, як вчила новий викладач Олександрова. З таким мистецтвом Шрейдер не погоджувався, насварив за такий напрямок і сказав, що краще їй вже вчитися в своєму університеті та кинути мистецтво, якщо продовжить так малювати.

Спогади Марії Котляревської є важливим джерелом інформації про період життя та творчості художника-імпресіоніста та вчителя Єгора Шрейдера в Катеринославі.

Тетяна ПУХНАВЦЕВА
Tetiana Pukhnavtseva
здобувачка ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Вячеслав Шуліка,
кандидат мистецтвознавства (доктор філософії),
доцент, завідувач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ЛІНІЙНИЙ МАЛЮНОК В РАННІЙ АНТИМІНСНІЙ ОБРАЗНОСТІ
LINEAR DRAWING IN EARLY ANTIMINCE IMAGERY

Творення зображення на православних та греко-католицьких антимінсах від початку існування антимінса як артефакта і до сьогодення характеризується зміною спектру художніх технік, кожна з яких фундаментально впливала на характер образності зображень та особливості розкриття символічного змісту об'єкта.

Дані про існування текстильних антимінсів підтверджуються з XII ст. Дослідники визначають ранній етап антимінсної образності межами XII–XVI ст. В зазначений період технікою творення зображення є лінійний малюнок чорнилом. З XVI–XVII ст. мальовані антимінси виконувалися темперою. З XVII ст. зображення на антимінсах виконувалися також в техніці шитва та гаптування. З появою друкарень та потужним розвитком книгодрукування зображення на антимінсах з XVII ст. створювалися в техніках гравюри на дереві та міді; гравіровані антимінси майже повністю витісняють мальовані та вишиті до кінця XIX ст. У XX ст. відбувається актуалізація технік як малюнку темперою і чорнилом, так і гравюрних технологій творення зображення. Сучасний стан проблеми творення зображення на антимінсах XXI ст. характеризується використанням технік комп'ютерної графіки; зображення розміщується на текстильному носії шляхом використання технологій цифрового друку на тканині.

Географія ранньої антимінсної образності визначається репрезентативними пам'ятками з православних церков Греції, Сербії, Румунії, Болгарії, Кіпру. Зображення на антимінсах характеризується лінеарністю форми та певною ескізністю виконання малюнку. Можна спостерігати виражену схематичність малюнку, яка в контексті ранньої антимінсної образності виступає цілісним художнім підходом. Для виконання зображення використовувалось чорнило чорного або коричневого відтінків. В якості текстильної поверхні використовувався нефарбований льон природних кольорів.

Композиційною домінантою антимінсного зображення є хрест, який часто акцентується лінією більшої товщини або подвійного накреслення у порівнянні з іншим елементами зображення, виконаними накресленням в одну лінію. По кутах тканинного плату зображуються кола з ініціалами або повними іменами чотирьох євангелістів. Два означених символічних блоки (хрест та ініціали євангелістів) розташовані на зображальній поверхні акцентовано геометричним чином та є формотворчими точками, що складають базис антимінсної композиції. Вільний простір зображального поля належить текстовому блоку, в якому зазначається приналежність антимінса єпископу або митрополиту, який звершив освячення артефакту, дата освячення, назва храму, для якого антимінс призначено. Пам'ятки означеного періоду демонструють широку варіативність композиційного розташування елементів текстового блоку.

Зображення на ранніх антимінсах, виконані в техніці лінійного малюнку, мають нефігуративний характер іконографії. Основні іконографічні сюжети (Христос у гробі, Оплакування, Покладання до гробу), які будуть зображатися на антимінсах в подальшому та втілюватимуть головний сенс артефакту через сюжетне антропоморфне зображення, в ранній період ще не сформовані. Таким чином, вираженою специфічною рисою ранньої антимінсної образності є неантропоморфна текстоцентрична трактовка закладеної символіки. Так наприклад, зображення чотирьох євангелістів по кутах текстильного плату реалізуються у вигляді шрифтових композицій з іменем кожного євангеліста або його ініціалів. Хрест виступає єдиною формою, яка напряму не стосується

текстуальної образності. Проте, принципи накреслення хреста в центрі зображення через загальну геометричну схематичність малюнку корелюються з принципами накреслення літер.

На використання методу письма як виразного засобу в підході до малюнку впливає функція антимінса як церковного документа, який надає дозвіл на відправлення Літургії (зокрема, єпископ або митрополит наносять власний підпис на антимінс в знак призначення артефакта для певного храму). Візуальна зближеність текстильної форми з формою паперового аркуша, залучення до загальної композиції антимінсного зображення рукописної шрифтової форми в поєднанні з принципом лінеарності малюнку інтенсифікують наближення процесу формотворення малюнку до процесу письма. Зображенням властива характерна обробка краю малюнка, яка полягає у акцентованій динамічності при завершенні лінії, що призводить до її візуальної зірваності і є характерним для акта записування. Слід зазначити, що натомість зображення хреста реалізується у контрастно більш усталеному, деталізованому підході до обробки форми в порівнянні з іншими елементами композиції.

Для антимінсної образності раннього періоду характерний взаємозв'язок принципів розташування лінеарних елементів малюнку на площині та особливостей функціонування антимінса під час Літургійної дії. Так, оскільки антимінс як артефакт відсилає до образу плащаниці, в яку загортають тіло Христове після зняття з хреста, дія згортання-розгортання виступає ключовим чинником формування антимінсної образності. Акт розгортання антимінса на початку Літургії символізує відкриття та запечатування гробу. Складання та розгортання антимінса, що традиційно відбувається за чотирма лініями згину, композиційно доповнюється центральним зображенням хреста: лінійний малюнок хреста підкреслює лінії згину тканини. Таким чином, оскільки антимінсам раннього періоду властива наявність незаповненого чистого тла та наявність візуального домінування зображення хреста на площині, мануальна лінія малюнку хреста та природня лінія згину тканини активно взаємодіють і корелюються між собою в просторі.

Слід виокремити роль лінійного малюнку в контексті подальших змін в технології творення антимінсних зображень. Зображення на мальованих антимінсах, що мають лінеарну розробку форми, містять в своїй архітектоніці передумови для потенційного переходу в техніку обрізної гравюри. Лінійний малюнок, що домінує на ранньому етапі антимінсної образності, з трансформацією художніх технік зберігає самостійність. На наступному етапі антимінсної образності, з поширеним використанням темпери, появою кольорової плями як виразного засобу, контурний лінійний малюнок антимінсного зображення домінує та продовжує формувати зображальну структуру. З появою книгодрукування та розвитком гравюри, контурний малюнок природньо трансформується в базис для творення обрізної гравюри на дереві, яка характеризується лінійним характером формоутворення зображення. Доповнений широким спектром супровідних виразних засобів, лінеарний малюнок виступає в

якості каркасу майбутньої гравюрної форми, що обумовлює ключову роль лінійної форми у становленні образності антимінсної гравюри XVII–XVIII ст.

Підсумовуючи, ранній період становлення антимінсної образності є репрезентативним прикладом реалізації ключових смислових акцентів, закладених в антимінсі як сакральному артефакті, в формі лінійного малюнку схематичного характеру. Спостерігається схильність принципу творення малюнка до процесу письма. Загальна текстоцентричність антимінсної образності на ранньому етапі підкреслюється зображенням хреста як єдиного елементу зображення, що має нетекстологічний характер. Зображення хреста вступає у взаємодію з лініями згину текстильної матерії антимінса, оприявнюючи зв'язок лінії, створеної шляхом малюнку, та лінії, утвореної шляхом згину. Лінійний малюнок виступає формотворчим аспектом формування образності гравірованих антимінсів XVII–XVIII ст.: зона такого впливу потребує подальшого поглибленого дослідження.

Аліса РЕДЬКО
Alisa Redko
музеєзнавець, мистецтвознавець
координатор заходів, Фундація Музею Повітряних Сил
(Дейтон, Огайо, США)

ДО ПИТАННЯ ІСТОРІОГРАФІЇ НОВІТНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

ON THE ISSUE OF THE HISTORIOGRAPHY OF THE LATEST RESEARCH ON NATIONAL IDENTITY IN UKRAINIAN ART

Питання усвідомлення людиною самої себе, своєї належності до спільноти завжди було визначальним у формуванні творчої особистості. Сакраментальні «хто я?», «з ким я?», «чому я» – супроводжують митців мабуть з епохи палеоліту. А у сучасному світі ці питання постають особливо гостро, оскільки стало очевидним головне: силу народу, силу нації визначає її культура – а в основі формування культури лежать поняття ідентичності. Сучасна наука класифікує і обґрунтовує різні аспекти ідентичностей (національна, етнічна, громадянська, гендерна тощо) і у цьому переліку національна ідентичність займає провідне місце.

Теоретиками ідентичності виступають знані у світі науковці (А.Б. Оліва, Б.Тейлор, Дж. Марсія, Дж. Елкінс, М. Кастельс, Е.Сміт, Е.Говард та ін.).

Дослідження національної ідентичності України стало справою політологів, філософів, істориків, культурологів, мистецтвознавців ще з часів здобуття Україною незалежності. Провідним дослідником української ідентичності є історик і політолог М. Степико. Йому належать дві монографії та дослідження про природу і сутність української національної ідентичності. У фундаментальному дослідженні «Українська ідентичність: феномен і засади формування» (2020) вчений подає аналіз особливостей української ідентичності. У дослідженні «Ідентичність як феномен епохи постмодерну» (2019) він аналізує вплив посмодерністських практик на розвиток та функціонування національних держав, їхню культуру та ідентичність. Слід назвати також імена істориків Л. Нагорної, О. Удода, М. Юрія, В.Тенчер, О. Стасевської, О. Попової, які зверталися до теоретичного осмислення різних аспектів української національної ідентичності.

Українська дослідниця Н. Дем'янова у статті «Пошук етнокультурної ідентичності в творчості українських художників» (2013) наголошує на тому, що у сучасному українському мистецтві активізується процес «художньої археології», повертаються із забуття імена, твори, художні стилі.

Розробці стратегій дослідження української ідентичності присвячений значний доробок культуролога О. Титар. Зокрема у статті «Наративні та прагматичні аспекти дослідження української модерної ідентичності» (2009) авторка зосереджується на наративному, репрезентативному та глобалізаційному типах, виражених у візуальності.

У дослідженнях філософа М. Козловця вивчено різні аспекти ідентичності у мистецтві, особливо національної. Автор описує поняття співвідношення мультикультурності та національної ідентичності, досліджує феномен національної культурної ідентичності в умовах викликів глобалізації. На потужному впливі українського мистецтва у процесі формування нації, робить акцент Н. Авер'янова у своєму дослідженні «Українське образотворче мистецтво як невід'ємний чинник етнозбереження та націєтворення» (2009).

До проблематики відображення української національної ідентичності у дизайні звертається В. Косів.

Відображення ідентичності у мистецтві є предметом дослідження провідних українських мистецтвознавців: О. Роготченка, В. Сидоренка, М. Протас, О. Петрової, О. Голубця, Т. Кара-Васильєвої, З. Чегусової, Т. Міронової, М. Юр та інших. Дослідженням національної ідентичності у сучасному мистецтві України через призму творчості окремих художників займалася також авторка цієї статті А. Редько (Зіненко) ще задовго до того, як це стало мейнстрімом.

Військова агресія росії в 2014 році загострила питання дослідження української ідентичності, але серед найвищих проявів цього загострення безумовно є період повномасштабного російського вторгнення у нашу державу з 24 лютого 2022 року. Серед найґрунтовніших досліджень національної ідентичності цього з 2014, слід назвати праці Т. Касьян («Роль мистецтва у формуванні національної ідентичності», 2018), де розглянуто питання ролі мистецтва в контексті формування національної ідентичності;

історика та мистецтвознавиці Р. Шеретюк («Феномен українського мистецтва в контексті формування національної ідентичності. Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва», 2021); ряд публікацій філософа Н. Кривди, що присвячені різним аспектам конструювання української ідентичності («Українська ідентичність як світоглядний конструкт», 2017; «Конструювання української ідентичності: виклики комеморації», 2018 та ін.). У статті О. Сапожнік «Культурологічний зміст поняття ідентичності» (2019); окреслено сутність поняття «ідентичність» з точки зору співвідношення релігійного і мистецького.

У статті О. Тєлушкіної «Українські національні риси у сучасному образотворчому мистецтві як предмет наукових рефлексій», що побачила світ у 2023 році, акцент зроблено саме на методологічних засадах дослідження ідентичності. Авторський колектив (Ропецький В., Золотарчук Н., Столярчук Н.) оприлюднив статтю «Національна ідентичність у сучасному українському образотворчому мистецтві: вплив традицій та інновацій» (2024), присвячену національній ідентичності у контексті сучасного українського образотворчого мистецтва на прикладі творчості окремих художників. «Тенденції розвитку образотворчого мистецтва в часи незалежності України» – це назва статті О. Ясенева, що побачила світ у 2021 році, про тенденції розвитку образотворчості.

Важливими є також компаративні дослідження, що стосуються вивчення рис ідентичності українців та представників інших народів. Багато дослідників фокусуються на спільних рисах у розвитку України та Балтійських країн. Зокрема обширний випуск Contemporary Ukrainian and Baltic Art: Political and Social Perspectives, 1991–2021 (2021) (під редакцією С. Бєдарівої) зібрав дослідження кураторів і мистецтвознавців, що стосуються трансформацій, які мистецтво України і Балтійських країн зазнали з моменту їх незалежності, аналізуючи, як конфлікти та виклики останніх десятиліть вплинули на перегляд ідентичності та сприяли культурному спротиву проти економічних і політичних криз. Також в цьому контексті варто згадати статтю А. Дяченко «Аналіз представлення національної ідентичності і культурної спадщини в образотворчих мистецтвах країн Балтії та України» (2023), де авторка проводить паралелі між складною історією становлення та збереження національної ідентичності у сусідніх країнах, засобами образотворчого мистецтва. Цій темі також присвячена стаття Т. Горбуль та С. Русакова «Cultural heritage in the context of digital transformation practices: experience of Ukraine and the Baltic states» (2022).

Таким чином, сучасне візуальне мистецтво відіграє важливу роль у формуванні української національної ідентичності, забезпечуючи образотворче переосмислення історичних, культурних і духовних цінностей. Від найдавніших петрогліфів до перформансів, муралів та інсталяцій, воно активізує бачення унікальності українського народу, виступаючи потужним інструментом для збереження і розвитку національної свідомості та репрезентації позитивного іміджу України у світі.

Образотворче мистецтво має унікальну здатність генерувати та консолідувати національну єдність, особливо у доленосні часи великих випробувань. Тож активізація теоретичних та емпіричних досліджень національної ідентичності у мистецтві є цілком обґрунтованим, що знайшло свій вияв у аналізованих вище працях.

Ганна РЕШЕТНЬОВА
Hanna Reshetnova
кандидатка мистецтвознавства,
співробітниця Музею палацу короля Яна ІІІ у Вілянові (Польща)

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ТЕОРІЯ ТА АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНА ПРАКТИКА У МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРІ

ART HISTORY THEORY AND ART THERAPEUTIC PRACTICE IN THE MUSEUM SPACE

Третій рік, після повномасштабного вторгнення на територію України, у польському Музеї палацу короля Яна ІІІ у Вілянові працює творчий простір, де проводяться безкоштовні заняття для дорослих і дітей – Wil.Lab. В рамках проєкту «Відкритий музей», враховуючи мистецьку специфіку закладу, було прийнято рішення додати до творчих занять арт-терапевтичні практики з мистецтвознавчим наповненням, задля розширення знань відвідувачів музейної тематики.

Кураторами музейного простору, у співпраці з мистецтвознавцями та практичними психологами, було розроблено ряд занять, які повинні були поєднати практичні творчі заняття з теоретичним підґрунтям, яке базувалося на історії палацу та його мешканців, окрема частина була віддана терапевтичному обговоренню створених робіт та емоцій, які виникали у відвідувачів у процесі роботи.

Таким чином, окремі заняття містили у собі всі етапи арт-терапевтичного процесу. Перший етап – розігрів, включав у себе вітання, знайомство та приготування теплих напоїв для безпосереднього «зігрівання» та розслаблення людей у новому просторі. Гостям пропонувалося приносити й залишати власний посуд, що підсвідомо створювало відчуття домашнього затишку. Після оголошення інструкції до кожного заняття, відбувалося безпосереднє створення творчого продукту, на що відводилося 1,5–2 години. Третій етап – обговорення, перегляд робіт й коментар викладача; у разі присутності психолога – проговорення й задавання відповідних питань

(залежно від теми та проблематики, піднятої на занятті). Дистанціювання від власно створеного продукту давало змогу зі сторони поглянути на своє внутрішнє, що відобразилося у матеріальному. Обговорення – вербалізація почуттів, що також стало необхідною складовою занять, адже усвідомлення проблеми – це вже власна перемога, а її обговорення допомагало позбутися внутрішнього тягаря та підтримки й вибудовування подальшого руху, за допомогою фахівців.

Останнім етапом була трансформація творчого продукту – за потреби бажаючих. З практики видно, що більшість відвідувачів забирали роботи з собою, із залишених – значна кількість матеріалів з глини. Це ще раз підтверджує, що даний матеріал дієво використовується для позбавлення злості й гніву, який люди «залишають» у матеріалі й не хочуть нести далі.

Одним з прикладів проведених занять була робота з арт-терапевтичною технікою «Маска», де в якості матеріалів роздавалися зображення історичних персонажів – жінок, які у різний період проживали у вілянівському палаці. Відвідувачі творчого простору не тільки проходили заняття з психологом, а й займалися художньою творчістю, перед цим прослухавши мистецтвознавчий коментар про кожну з героїнь. Зустрічі доповнювалися циклом фільмів під відкритим небом «Сила жінок» й курсу лекцій працівників, істориків музею про кожну з панянок у Вілянові. Історичне доповнення давало можливість подивитися на різні життєві ситуації зі сторони й надихнутися позитивними прикладами незламності й віри.

Враховуючи, що засновник палацу – народжений на території сучасної України. Ян Собеський, дуже полюбляв звірів й тримав їх на території, ми додали заняття пов’язані з «добрими» звірями М. Примаченко. Заняття співпали з великою виставкою українською мисткині, організованої у Варшаві. Відвідувачі творчої майстерні відвідали музейну екскурсію, де акцентувалася увага на тваринному світі за часів Яна ІІІ, наступним етапом було запрошення української мистецтвознавиці (В. Пітеніної), яка прочитала лекцію про творчість М. Примаченко. Кінцевим етапом було створення власних зображень зі звірями, після якого було обговорення.

У Wil.Lab набули популярності й еко-арт терапевтичні зустрічі. Одна з них, знову ж таки, базувалася на історичному підґрунті й починалася з розповіді «Король-огородник», де мистецтвознавцем давалася історична довідка про господарську діяльність першого власника палацу. Другим етапом був вихід на природу (не залишаючи музейну територію): до пасіки або на власний музейний город. Відвідувачі поринали у світ природи та спокою, слухали розповіді спеціалістів з природознавчого відділу та спостерігали або збирали матеріали; на основі взаємодії з природними об’єктами та матеріалами відбувалося підвищення сенсорної чуттєвості. В результаті було створено роботи з вощини (свічки) або з зібраних матеріалів (тематика пропонувалася в залежності від запланованої викладачем техніки). Рефлексія відвідувачів – важливий етап роботи, вона проявлялась як вербально у кінці зустрічі, так і у вигляді коментарів у соціальних мережах, що підвищувало рейтинг музею по роботі з відвідувачами.

Сучасне мистецтво, що періодично представлено у музеї на тимчасових виставках, також не лишалося без уваги. Одним з прикладів було виконання техніки «Колаж моєї домівки/радості», натхненний польською майстринею ромського походження. Під час найбільшого благодійного аукціону у Польщі, організованого OmenaArt Foundation, гості мистецького простору відвідали передаукціонну виставку з фаховим експертом, оглянули роботи та зупинилися на детальному розгляді техніки Малгожати Мірга-Тас, яка створює картини з використанням тканин. Аналогічний, але власний колаж з тканини, за допомогою фахівця з рукоділля (Н. Можар), створили й гості Wil.Lab, пропрацьовуючи паралельно арт-терапевтичну техніку.

Важливим акцентом було показати (як на прикладі робіт М. Мірга-Тас, так і на роботах Б. Кокошінського й ін.), що кожній речі, предмету, навіть знищеному, можна надати новий функціонал й тим самим відродити. Техніка колажування, створення з фрагментів цілого – якомога краще допомагає людині «зібрати» себе після будь-якої травми

В результаті спостереження за поєднанням мистецтвознавчої теорії та арт-терапевтичної практики у музейному просторі доведено залучення більшої кількості відвідувачів та підвищеної зацікавленості заняттями у гостей різних вікових груп. Важливою складовою творчих зустрічей є гармонізація внутрішнього стану учасників, що вкрай необхідно у нестабільних умовах сучасного світу. Додатковим елементом є створений творчий продукт, що заохочує до діяльності, мобілізує творчий потенціал людини. Таким чином, музей надає не тільки інформаційний матеріал, а й своєрідну психологічну допомогу. Лікування мистецтвом відбувається у прямому сенсі, воно стає вкрай необхідним та головне – дієвим засобом.

Ганна СВЯТЕЦЬ
Ann Sviatets
старша наукова співробітниця
Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького

АКВАРЕЛЬНА ЕЛЕГІЯ ОЛЕКСАНДРИ ТРЕГУБОВОЇ

WATERCOLOR ELEGY BY OLEKSANDRA TREGUBOVA

У Сумському обласному художньому музеї ім. Никанора Онацького зберігаються графічні роботи відомої акварелістки, представниці харківської та сумської мистецьких шкіл II пол. XX ст. - поч. XXI ст. – Олександри Іванівни Трегубової.

Олександра Іванівна – член обласної організації Національної спілки художників України (2010). Народилася у м. Стерлітамак на Уралі 1947 р. У 1960-і відвідувала студію образотворчого мистецтва під керівництвом Миколи Бончевського та Бориса Данченка (1960-ті). У 1973 р. закінчила Харківський художньо-промисловий інститут (факультет «художнє конструювання»). Відвідувала Сумський «Клуб акварелістів», де брала уроки у відомого живописця, графіка Володимира Смірнова. Учасник численних художніх виставок із 1989 р., у тому числі – персональних (1997, 2002, 2005, 2022 рр.). Працює в галузі живопису та графіки (пастелі, рисунка, акварелі).

Художниця за фахом дизайнер. Працювала в Сумському рекламному комбінаті та художніх майстернях м. Суми. Виставкову діяльність розпочала з 1997 р.

Мисткиня подарувала музею понад 50 акварельних аркушів, серед яких вишукані квіткові натюрморти, асоціативні пейзажі, абстрактні композиції тощо. Професійні роботи уособлюють глибокі знання і досконале володіння складною технікою. Аркуші, написані майже за один сеанс, сповнені філософським станом, метафізичні композиції вирізняються особливою культурою світобачення.

Художниця використовує авторську змішану техніку «по мокрому» та «по сухому». Жінка експериментує, додаючи в акварельну фарбу різні сполуки, що дає можливість отримувати дивовижні казкові композиції («Флокси». 1990; «Цвіт яблуні». 2012; «Жіночі примхи» 2021).

Мистецтво Олександри Трегубової наповнено «складною мистецькою поезією». У яскравих роботах відтворено особистий погляд на життя, характерна тенденція до ліричного та живописно-безпосереднього зображення дійсності. Філософські композиції перегукуються з традиціями авангардного мистецтва («Це було восени», 2011; «Королева квітів», 2012; «Квітковий натюрморт», 2012)

Мисткиня – чуттєвий і плідний графік, пише «більше серцем, ніж розумом», «граючи» кольором, віртуозно залишаючи на папері відчуття від неймовірних квітів, яскравих променів сонця, подиху вітру, прохолоди вранішнього світла та надвечір'я («Золотий дощ», 2012; «Вишні квітнуть», 2017; «Тюльпани», 2017).

Акварельні твори О. Трегубової відрізняються вишуканістю. Лінії і плями – в абсолютній гармонії. Кольорова гама аркушів задає тональність, надаючи їм особливого святкового настрою, створюючи ефект легкості та прозорості у продуманих мистецьких переходах («Півонії», 2012; «Урожай». 2015; «Бузок. 2017»).

Роботи авторки зберігаються в багатьох приватних колекціях та музейних зібраннях.

Марія СКОБЛІКОВА
Mariia Skoblikova
старша наукова співробітниця
Національного художнього музею України

СЕРГІЙ ПУСТОВІЙТ. НЕЗБАГНЕНЕ ТА РЕАЛЬНЕ
SERGII PUSTOVIYT. THE MYSTERIOUS AND THE REAL

Творчість Сергія Пустовійта, представника відомої мистецької родини (батько – графік Гаврило Пустовійт, брат – скульптор Георгій Пустовійт), дуже ваблива та неординарна. Його творам притаманний певний спокій, що завмирає у міжчасовому просторі кількох вимірів водночас, філософське та символічне звучання та неперевершена майстерність. В його роботах простежується, як містичне звучання так і реалістичній підхід. Вони сповнені гармонією із всесвітом, відчуттям краси природи з властивими їй умиротворенням та духовністю.

З юних років художника вабили непересічні теми та сюжети з Біблії та міфології, його захоплювала філософія, археологія, історія. Ще з раннього віку художник сформував свій власний світ завдяки знайомству та спілкуванню з цікавими особистостями: М. Вязьмітіною (науковцем, археологом, мистецтвознавцем), яка ввела його у «Дім поета» М. Волошина та познайомила з дружиною Максиміліана – Марією Степанівною, О. Нагаєвською (художником, мистецтвознавцем) та багато інших.

Творчість майстра можна умовно поділити на декілька етапів, що плавно та гармонійно переходять один в другий водночас відрізняючись темами та розкриттям сюжетів. Ранні твори Сергія сповнені філософії та містики. В першу чергу відомі його «Схоласти» (сер.1960-их рр.), чи знаний усіма «Автопортрет. Читач» (1965), де зображений Сергій серед коловороту текстів, що вітають навколо нього.

Наступний етап творчості, це роботи, які художник пише вже по закінченню інституту. Вони більш стримані та набувають більшого реалістичного підходу. Майстер обирає близькі для себе теми беручі за основу повсякденні, але цікаві сюжети. До таких можна віднести роботи «В майстерні» (1974), де зображені митці Г. Неледва та В. Рижих, твір «Реставратори» (1976), за яку він отримав премію Спілки Художників УРСР, «Вечір в порту» (1977) – дипломом Академії мистецтв СРСР, «Комета Когоутека» (1976) тощо.

До останнього етапу творчого життя художника, яке обірвалося занадто рано, адже Сергію було лише 47 років, можна віднести наступні роботи, що були створені коли він остаточно перебрався у 1980-х роках у свій незрівняний Крим. Тоді Сергій продовжує з ще більшим захватом писати улюблені з ранніх років місця, серед них і численні види з будинку М. Волошина на гору Карадаг

та на море («Будинок Волошина. Тераса» (1992), чи «Будинок Волошина Балкон» тощо) і таємничій для нього Бахчисарай, який він називав «Вухо всесвіту» з його околицями («Успенський печерний монастир» (1991), «Караїмський цвинтар» (1992) та інше.

В його роботах завжди присутній філософський підхід, завжди відчувається внутрішня динаміка, що пронизує твори на контрасті із зовнішнім спокоєм. В роботах велике значення автор приділяє написанню неба. Воно в нього різне за характером, чи то безхмарне та умиротворене, чи навпаки сповнено емоцій та заповнено хмарами. Вони бувають поодинокі та невеликі, що нагадують невідомий летючій об'єкт, чи навпроти, великі та кудлаті, що наприклад, нагадують янгола, який летить по небу.

Особливістю його творчості є неймовірні кольорові переходи в його полотнах, які майстер шукав та опрацював все життя. Барви дивовижним чином розтікаються по поверхні, перепливаючи одна в одну і неможливо віднайти ту межу переходу, вона наче рухається весь час, тягнучи за собою всі відтінки небесної поверхні. Він завжди вдало розставляє акценти, додаючи яскраві кольори та світло-тіньові контраст у своїх картинах.

Доволі часто художник зображує своїх героїв, надаючи їм певного театрального, подекуди навіть гротескного забарвлення, завдяки дещо перебільшеній виразності жестів і поз. Неодноразово митець зображує себе у своїх творах. Таким чином він пише таку собі історію уявного паралельного світу та життя, омріяного ним. За основу майстер обирає реальні місця та доповнює їх різними неіснуючими деталями, створеними його уявою, як наприклад «Вечірня прогулянка» (1992) де він увічнив себе разом з дружиною Оленою наче на березі річки забуття Лети, що протікає в підземному царстві Аїда. Існує також ще декілька творів, які зображують різних персонажів на цих берегах. Або роботи «Діалоги» (1992), чи «Очевидець» (1988) тощо.

Свої твори Сергій відносив до «містичного реалізму». Їх постмодерністичне звучання зачаровує своєю загадковістю та простотою водночас. Численні твори майстра розпорошені по світу – музеї, приватні збірки, друзі тощо. Місце знаходження багатьох з них зараз не відомо, а велика частина залишилися в окупованому наразі Криму.

Завдяки родині художника Національний художній музей України отримав дарунок у вигляді близька 20 творів живопису та графіки Сергія Пустовійта, таким чином поки це єдина державна колекція, яка налічує одразу таку кількість робіт цього чудового митця. В квітні цього року з нагоди цих нових надходжень та вісімдесятиліття митця у залах музею відбудеться його перша, нажаль посмертна, персональна виставка.

Людмила СОКОЛЮК
Lyudmyla Sokoliuk
докторка мистецтвознавства,
професорка кафедри ТІМ ХДАДМ, член-кор. НАМУ

ВОЛОДИМИР ШЕВЧЕНКО ЯК МАЙСТЕР ЦИФРОВОЇ ФОТОГРАФІКИ

VOLODYMYR SHEVCHENKO AS A MASTER OF DIGITAL PHOTOGRAPHY ART

Починаючи з 1920-х рр., в художній освіті Харкова формується своєрідна графічна школа, представлена іменами В. Єрмілова, І. Падалки, а далі його учнями - Й. Дайцем, М. Фрадкіним, Б. Бланком, які, викладаючи в Харківському художньому інституті, а далі, після його реорганізації, з 1963 р. в художньо-промисловому, продовжували розвивати кращі традиції, закладені їхніми вчителями, серед яких були і авангардист В. Єрмілов, і бойчукіст І. Падалка.

Змінювався профіль Харківського мистецького вишу – із суто станкового на художньо-промисловий, з'являлися нові генерації мистців, зокрема майстер ліногравюри В. Ненадо, фахівці з промислової графіки В. Побєдін та Є.Надєждін, графіки А. Щербак і М. Каменний . В контексті налаштування на дизайнерський профіль була створена кафедра промислової графіки, на якій і викладали ці художники-педагоги, коли туди вступив випускник художнього училища у Дніпрі – Володимир Шевченко і де він навчався у 1967 – 1972 рр. Захопившись плакатом, він, після закінчення ХХПІ, розпочав викладати цей предмет в alma-mater і брав досить активну участь у різних виставках, включаючи міжнародні. Широкої відомості набув його плакат «Не допустити ядерної катастрофи! Відстояти мир на Землі!», виконаний у техніці фотомонтажу (1982).

Вже після того, як на новій фазі розвитку ХХПІ було реорганізовано в ХДАДМ і відновлено станкові спеціальності. В. Шевченко очолив деканат за фахом «Образотворче мистецтво» і водночас кафедру графіки, на якій не лише дбайливо зберігаються традиції, а й постійно ведеться пошук нових, сучасних методик з підготовки фахівців книжкової і станкової графіки, авторського плаката. Не випадково кафедра користується особливою увагою абітурієнтів. Сам В. Шевченко очолює плакатну майстерню і водночас займається книжковою графікою. З розвитком комп'ютерних технологій він активно підключився до цифрової фотографіки, створивши серію портретів викладачів академії, наділивши їхні образи рисами притаманного йому природного почуття гумору.

Утім, це не єдиний жанр, якому приділяє увагу Володимир Якович, працюючи у техніці цифрової фотографіки, В ній він виконує і пейзажі, і

натюрморти і навіть розкриває побутові теми. На нещодавно влаштованій в приміщенні ХДАДМ персональній виставці В. Шевченко продемонстрував свої твори за останній час, коли в Харкові не вщухають артилерійські обстріли російських окупантів. Правда, через обмеженість виставкових площ дещо залишилось в архіві автора. Теплотою ліричного споглядання притягує увагу пейзаж «Вечірня тиша», де наче у застиглій воді річки відображається і голубе небо, і вохристо-зелені дерева, кущі очерет. Цю роботу у техніці цифрової фотографіки В. Шевченко створив саме перед війною, працюючи неподалік від Харкова у Липцях, нині вщент зруйнованих російськими окупантами.

У сповненій динаміки картині «Дитячі ігри», де діагональні композиційні елементи перегукуються з активністю дитячої натури, а напруги додають колористичні ефекти: рожеві, помаранчеві, фіалкові тощо, вони наче рухаються, переміщуючись із заднього на передній план.

В натюрморті, зробленому в нині окупованому Криму («Crimean still», іл. 3) автор, виконуючи роботу з підручних предметів, вдало передає матеріальну структуру бокалу, глечика, скатертини суто графічними засобами, не використовуючи колір. А ось на портреті викладача кафедри Дмитра Скляра, який працює в офсетній майстерні, навпаки колір відіграє значну роль. Притім, сам образ окреслює півколо колеса верстата цієї майстерні, а широкі кольорові лінії створюються завдяки повтору однієї тієї ж лінії. Особливості професійної діяльності викладача кафедри Максима Розенфельда в його портреті відтворює В. Шевченко завдяки зображенням двох карт за спиною портретованого, що вказує на його захопленість екскурсійною діяльністю. І нове поєднання пейзажного і натюрмортного жанрів в картині «Осінній натюрморт» з бокалом вина і переповненою соком жовтою грушею на тлі Тракторозаводського району, де мешкає В. Шевченко. А в портреті декана факультету «Образотворче мистецтво» Ольги Іващенко поєднуються портретний і пейзажний жанри, а героїня зображена на балконі на тлі будинків вул. Григорія Сковороди, неподалік від ХДАДМ, де вона навчалась і працює.

Людмила СОКОЛЮК
Lyudmyla Sokoliuk
докторка мистецтвознавства,
професорка кафедри ТІМ ХДАДМ, член-кор. НАМУ

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ВТРАТИ В ХАРКОВІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

CULTURAL AND ARTISTIC LOSSES IN KHARKIV DURING THE RUSSO-UKRAINIAN WAR

Починаючи з перших днів вторгнення рф на землі суверенної Української держави 24 лютого 2022 р., російське військо вдалося не лише до нещадних обстрілів українських мирних мешканців та їхніх домівок, а й до знищення визначних пам'яток національної культурно-мистецької спадщини України. Серед особливо постраждалих міст опинився Харків, що межує з країною-агресором. Після невдалої спроби захопити столицю Слобожанщини ворог вдався до страшного терору, дещо не вщент розтрощивши район Північної Салтівки, а вже 7 березня 2022 р. обстріляв середмістя Харкова. В результаті чималих пошкоджень зазнали обидва корпуси Харківського художнього музею, Будинку вчених, що знаходиться навпроти на вул. Мироносицькій. Ці обидві культурно-мистецькі установи були побудовані за проєктами видатного харківського зодчого – Олексія Бекетова, чимало архітектурних творів якого, зведених на межі XIX і XX ст., пережили лихоліття німецько-радянської війни і сьогодні є пам'ятками архітектури в місті. Після цього артилерійського обстрілу в обох корпусах Харківського художнього музею повилітали вікна, була пошкоджена стеля, а через неможливість відразу приступити до порятунку два дні в приміщеннях гуляв вітер, утворились протяги, був порушений температурний режим, що дуже небезпечно для картин. У Будинку вчених на стелі, де знаходиться живописне панно високої художньої вартості роботи М. Уварова, з'явилися тріщини. Окрім того, впав і розбився вітраж, пошкоджений під час німецько-російської війни і з великими труднощами відновлений художниками-монументалістами О. Проніним і Г. Тищенко з Харківського художньо-промислового інституту, як тоді називалась ХДАДМ. Не пройшло і тижня, як 13 березня 2022 р. ворожа ракета розірвалася неподалік будівлі Харківської державної наукової бібліотеки ім. В.Г. Короленка, так само архітектурної пам'ятки авторства О. Бекетова. Повилітали двері, вікна, зруйновані вітраж всередині та система опалення, через що будівля не обігрівається, осипається стеля. Постраждала від цього обстрілу і одна з найбільших в Україні місцева синагога, розташована поблизу.

Не дає ворогові спокою і рідкісна пам'ятка архітектури в стилі українського модерну, яким є головний корпус Харківської державної академії

дизайну і мистецтв на вул.. Мистецтв, 8. Вже чотири рази ворог спрямовував туди свої ракети. Вперше 17 квітня 2022 р. Тоді постраждали скульптурна і столярна майстерні, а також сам «теремок», як любовно називають харків'яни цей старий корпус ХДАДМ. З боку двору від вибухової хвилі повилітали вікна, були зруйновані вітражі. В останній приліт ворожої авіації 1 березня 2025 р. удар прийшовся з боку вулиці, і в усіх трьох корпусах тепер вибиті вікна, і досить великого розміру, як у 3-му корпусі,зруйновано спортзал у 2-му корпусі, зазнали пошкоджень майстерні, лабораторні та аудиторні приміщення.

Архітектура Харкова досить багата за стильовими напрямками. Тут широко представлена і еклектика, історизм у різноманітних відтінках, стиль модерн та конструктивізм. Можна впевнено сказати, що Харків найбільш конструктивістське місто в Україні. Але російським варварам було б не по собі, якби вони не вдарили по шедеврах конструктивістського зодчества в місті. Так, вночі 18 серпня 2022 р. було обстріляно Будинок культури «Залізничник», зведений у 1927 – 1930 рр. за проєктом архітектора О. Дмитрієва. Його унікальність полягала в тому, що це був не просто робітничий клуб. Він виконував низку додаткових функцій: тут був технічний кабінет, музична школа, музей, художні студії, читальний зал на 300 місць і театральний зал, розрахований на 1500 місць. Тут була розмішена фреска роботи Є. Лапсере, творчість котрого, як і його сестри З. Серебрякової у 1920-ті рр. тісно пов'язана з Харковом. Так, наприклад, він зробив книжкову марку для сходознавчої підсекції мистецтв у Харкові, очоленої Д. Гордєєвим – учнем розстріляного за сталінських часів академіка Ф. Шміта, а також обкладинку для наукового журналу «Східний Світ». Але для російських терористів не існує нічого святого. 28 жовтня 2024 р. російські авіабомби типу КАБ влучили у самісінький центр міста на площі Свободи, неподалік перлині конструктивістської архітектури в Харкові – будівлі Держпрому. Влучання здійснювались і раніше. Перший удар припав на 1 березня 2022 р. під час російського ракетного обстрілу будівлі Обласної адміністрації Вдруге таке сталося 2 січня 2024 р., коли російська ракета вдарила в дорогу неподалік. Тоді постраждали вікна й вітражі. Але 28 жовтня в 7-му під'їзді не лише були пошкоджені дерев'яні рами, вибиті вікна, але і зруйнована частина конструкції самої будівлі. І це у той час, коли Держпром знаходиться на розгляді комісії стосовно включення до списку пам'яток, що перебувають під захистом міжнародної організації ЮНЕСКО, і абсолютно все в його архітектурі має бути автентичним.

7 травня 2022 р. під російськими обстрілами опинився Літературно-меморіальний музей ім. Григорія Сковороди в с. Сковородинівка неподалік від Харкова, де видатний український поет і філософ XVIII ст. провів останні роки свого життя і де він похований. Садиба повністю зруйнована. Правда, співробітники музею встигли винести найбільш цінні експонати. Але, залишаючись в руїнах, ця культурно-мистецька інституція тепер не в змозі виконувати свою просвітницьку і туристичну функцію. Складається враження,

що рф цілеспрямовано намагається знищувати історичну пам’ять українського народу, влаштовуючи проти нього новий геноцид.

Ворог цинічно продовжує дотримуватись обраної ним політики нищення всього українського, завдаючи ударів по наших храмах, закладах культури і освіти. 2 березня 2022 р. в результаті масованих обстрілів російської артилерії зазнали значних пошкоджень відразу три храми в середмісті Харкова – Успенський, Жон Мироносиць і Університетський Антоніївський собор. У Свято-Успенському соборі, що є пам’яткою архітектури XVIII ст., в результаті влучання снаряду вибито вікна, попадали й побилися цінні ікони, пошкоджені вітражі, церковне начиння. В соборі Жон Мироносиць постраждали купол та інтер’єр, а в Університетському Антоніївському храмі – інтер’єр, бо купол було знищено ще за радянських часів і культова споруда функціонувала як кінотеатр. 20 липня 2022 р. російські окупанти обстріляли з реактивної системи залпового вогню «Ураган» Київський район Харкова, знищивши розташовану там мечеть харківської мусульманської громади. Для російських нацистів не існує розуміння про необхідність поважати святині інших народів, що мешкають в Україні. 26 березня 2022 р. вони обстріляли й пошкодили Монумент Голокосту в Дробицькому Яру на околиці Харкова, де німецькі фашисти розстрілювали місцевих євреїв.

Ведучи війну на виснаження, російські окупанти продовжують нищити українські культурно-мистецькі заклади. 24 червня 2024 р. було обстріляно Харківський національний академічний театр опери й балету ім. М.В. Лисенка. Пошкоджено скло у вікнах і дверях, а вистави проходять у підвальному приміщенні. Все в місті нагадує про те, що йде війна. Пам’ятник Тарасу Шевченку стоїть обставленим лантухами з піском. Але місто-герой Харків не здається. В ХДАДМ та приміщенні обласної організації Національної спілки художників постійно проходять мистецькі виставки. В обмеженому режимі, але продовжують працювати і Харківський художній музей, і Харківська державна наукова бібліотека ім. В.Г. Короленка. Так, дирекція ХХМ разом з реставраторами ХДАДМ долучились до порятунку живописного панно М. Уварова з Харківської обласної шкірно-венерологічної лікарні на вул. Благовіщенський, що впало з її стелі і постраждало в результаті ворожих обстрілів. Події воєнного стану в Харкові у своїй творчості широко зафіксував Голова Харківської обласної організації НСХУ Віктор Ковтун. Харків не полишає боротися, а представники творчих спеціальностей продовжують утримувати його мистецький фронт.

Оксана СОКОЛЮК
Oksana Sokoliuk
здобувачка ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Зоя Алфьорова
докторка мистецтвознавства, професорка,
зав. кафедри методології крос-культурних практик ХДАДМ

ІКОНОПИС СУЩИНИ ДОБИ КОЗАЦЬКОГО БАРОКО : ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНІ ТА РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

THE COSSACK BAROQUE ICON TRADITION IN SUSHCHYNA: A STUDY OF NATIONAL AND REGIONAL STYLES

В монографії Тетяни Паньок «Слобожанська ікона» (Харків, 2008), авторка якої виходить за часові межі доби бароко, тим не менш за кількістю наведених взірців з даного регіону переважають ті, що походять з Сумської області – 49 із 105. Інші – з Харківщини та Донеччини. Притім, саме ікони із Сумщини, як правило, представлені в колекції Національного художнього музею України (НХМУ) і в основному з м. Лебедина на Сумщині, що підтверджує його важливу роль в розвитку сакральної культури Слобідської України та кращої збереженості її пам'яток за радянських часів, коли нещадно знищувалось все, що було пов'язане з релігією,, у порівнянні з іншими місцями.

Як показав аналіз, за тематикою та стилістичними особливостями іконопис із Сумського регіону в цілому відповідає характерним загальнонаціональним рисам доби козацького бароко на українських теренах як на Сході, так і на Заході України. Так, слід звернути увагу, що ікони «Матір Долороза» або «Богородиця Семи Скорбот», поширені серед вірян католицького обряду, спочатку з'явились в західних українських регіонах. На Слобожанщину, зокрема на землі Сумського козацького полку, вони перемістилися в період визвольної боротьби українського народу проти Речі Посполитої, що насаджувала католицизм серед православних українців. Саме тоді, починаючи з XVII ст., розпочався масовий переїзд українського населення з центральних, правобережних земель і навіть з Карпат і Закарпаття на Схід України. Переїжджаючи, вони привносили в культуру, що тут формувалася, свої традиції, що зберігали зв'язок з княжою добою, звички, особливості свого менталітету. Цим передусім пояснюється така пістрява картина в різних козацьких полках Слобожанщини в залежності від того, з яких населених пунктів переїхали новоприбулі мешканці.

З іншого боку, в релігійному житті краю формувалися і свої неповторні регіональні особливості. На Сумщині вони пов'язані з Явленням ікони Охтирської Божої Матері, що користувалась особливою пошаною серед козаків Охтирського полку і навіть зображувалась поряд з образом Спасителя

на військових штандартах. На іконі зображена Богоматір у скорботі, яка молиться, а позад неї показаний розп'ятий на хресті її син Ісус Христос. Справжня ікона Охтирської Божої Матері була вивезена з України до Сан-Франциско, а в самому Охтирському Свято-Покровському соборі знаходиться список з неї. Різні списки з цієї ікони зберігаються не лише на Сумщині, а й у багатьох містах як в Україні, так і далеко за її межами. Зараз ця слобожанська святиня у різноманітних списках опинилася перед загрозою зникнення, як й інші українські культурні цінності у зв'язку з безкінечними артилерійськими обстрілами війська рф, що 24 лютого 2022 вдерлося на терени суверенної Української держави, знищуючи її мирних мешканців та їхні культурні заклади. Пошкоджень від цього зазнав і Охтирський краєзнавчий музей.

Важливою регіональною особливістю іконопису Сумського регіону доби козацького бароко в Україні є особлива роль лебединських іконописців, серед яких існували як професійні, так і народні майстри. Притягує увагу народна ікона із зображенням Богоматері з Христом Дитиною, де в її образі не лише етнічні риси вродливої української жінки, а й елементи національного одягу – стрічка навколо голови.

Таким чином, іконопис доби козацького бароко на Сумщині, як показав проведений аналіз, відзначається як загальнонаціональними, так і суто регіональними особливостями.

Олег СТАНИЧНОВ
Oleg Stanychnov,
старший викладач кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну та мистецтв

КОМПОЗИЦІЙНА ПАЛІТРА КОЛЬОРІВ І ЗВУКІВ В ТВОРЧОСТІ ЯЦЕКА МАЛЬЧЕВСЬКОГО

COMPOSITIONAL PALETTE OF COLORS AND SOUNDS IN THE WORK OF JACEK MALCZEWSKI

Багато вікове порівняння живопису та музики утворює певну мистецтвознавчу та культурологічну структуру для досліджень творів мистецтв. Ще за часів давньогрецького філософа Арістотеля (384 — 322 рр. до н.е) було підмічено, що візуальне зображення співвідносяться до музичних звуків та ритмів. Зв'язок між фарбами в живописі і тембром в музиці відзначали, і конкретизували власною творчістю всесвітньовідомі живописці і композитори. Нерідко живописці під впливом емоцій, що отримували від музики, самі опановували гру на музичних інструментах. Так кожен митець

на початку свого творчого шляху захоплювався грою та вивчанням музики. Своє захоплення митці неодноразово відображали в такому жанрі, як натюрморту.

Саме розвиток свідомості людини та світосприйняття відображається у літературі, живопису та музиці, які є нерозвивною складовою світового культурного коду цивілізації в якій живе митець.

Порівняння живописної композиції з музичною формою значно збагачує емоційну характеристику як першого, так і другого. До прикладу, прийоми побудови композиції в іконах викликають асоціації з такою музичною формою як хорал – урочисто-хвалебний спів. Хорал – багатозначний термін музики і може бути як одно, так і багатоголосним.

Прикладом одноголосого Хорала може слугувати твір Яцека Мальчевського «Ельое» (1909). Саме полотно має змішану структуру композиційної побудови, як *фронтальної* так і *глибинно-просторової,* це створює не однобічне сприйняття простору. Водночас це площинна поверхня без чіткої глибини, але крила та певний пластичний ритм створюють простір по якому хочеться рухатись з персонажами.

У картині янгол Смерті — відображається у вертикальному форматі в незвичайному одязі при сутінковому освітлені з символічним образом місячного сяйва. Створена ілюзія, що охоронець стоїть на переході з одного світу в інший переносячи героя польського повстання посеред безкрайніх просторів Сибірі у вайхаллу. Я. Мальчевський зобразив янгола у подобі жіночої постаті (модель та коханої Марії Баль) з обличчям відвернутим від глядача у глибину полотна. Крила янгола розміщені у хаотичному напрямку, але створюють певну ритмічну пластику, фактура пір'я підкреслює складність образного сприйняття, але дає можливість відчути легкість з якою не несуть тіло померлого. На задньому плані зимовий пейзаж без натяку на буді яку живу істоту. Лавровий вінок вносить те, що цей образ Янгола прийшов до нас з античної міфології. Сама фігура вписана в трикутник, котрий перебивається хаотичними лініями крил. Характерною ознакою фронтальної композиції є розміщення в одній площині елементів форми в двох напрямах – вертикальному і горизонтальному – стосовно глядача. Саме полотно створює враження сольного співу-болю, а вірніше співом-тугою за загиблими героями, це все завдяки складній композиції, а ні ілюстративному зображенню.

Проводячи певну паралель між художніми творами та музикальними виявляємо ще одну значну рису — Гармонія. В музиці цей термін означає упорядкування звуків. У живопису - тонального багатства та колористику, як окремих кольорів або множину їх відтінків. Знайдені художником або музикантом гармонійні сполучення, створюють цілісне емоційне переживання, яке відчуває глядач або слухач. Множину кольорів, як множину звуків, непросто згармонізувати. Для того художники і музиканти вдаються до різних прийомів. Прикладом може слугувати «портрет Леона Вичулковського» (1895). Контрастна колористична структура полотна, на межі колірної схеми (помаранчева сорочка Л. Вичулковського та синьо сіре тло) підкреслює об`ємність обличчя портретованого. Портрет дуже якісно та

гармонійно прописаний з якісною деталізацією, незавершеність роботи підводить глядача до головного об`єкту.

Також гармонією тут виступає сам простір, як один із семи класичних елементів мистецтва, відноситься до відстаней або областей навколо, між і всередині компонентів твору. Простір може бути позитивним або негативним, відкритим або закритим, дрібним або глибоким, а також двовимірним або тривимірним. Іноді простір явно не представлений у творі, але його ілюзія є. Використання простору в мистецтві. Так само як і в музиці, має значення простір де звучить та цезури між звуками твору.

Провівши певну аналітичну роботу на творах польського митця символіста Яцека Мальчевського та виявивши певний взаємозв'язок з релігійною та міфологічною складовою не тільки в контексті літератури, но і в музикальному сприйнятті світового культурного коду цивілізації в якій живе митець.

Петро СТЕПАНЮК
Petro Stepaniuk
здобувач ступеня доктора мистецтва,
Львівської національної академії мистецтв
Науковий керівник Олександр Гончарук,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри монументально-декоративної скульптури ЛНАМ

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА 2010-Х РОКІВ ТА ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ

CONTEMPORARY UKRAINIAN SCULPTURE OF THE 2010S AND DIGITAL TECHNOLOGIES

Під впливом цифрових технологій скульптура 2010-х років зазнала суттєвих змін. Українські митці активно експериментували із тривимірним моделюванням, 3D-скануванням та 3D-друком для створення і презентації своїх творів.

Ці інструменти дозволяють художникам виходити за межі традиційних матеріалів, втілюючи об'єкти у віртуальному просторі, і розширюють межі взаємодії між митцем, твором і глядачем.

Поєднання класичних підходів із інноваційними елементами стало однією з прикмет сучасної української скульптури: митці експериментували з матеріалами, формами і новітніми технологіями, такими як комп'ютерне моделювання та 3D-друк. У цьому контексті постали нові художні форми й засоби виразності, що відображають культурні й естетичні тенденції часу.

Цифрові інструменти дали українським скульпторам нові можливості для втілення задумів. 3D-моделювання дозволило проєктувати складні форми та ефекти, недосяжні вручну, а 3D-друк – матеріалізувати цифрові моделі з високою точністю. Сучасні митці часто комбінували ці технології з класичними матеріалами – бронзою, сталлю, склом, деревом тощо – щоб досягти нових пластичних рішень. Наприклад, відомою в мистецькому середовищі став проект великої 3D-друкована скульптура 2015 року одеського медіа-художника Степана Рябченка, триметрову «Квітка, що гуляє», яка стала «найбільшою 3D-скульптурою в історії українського сучасного мистецтва». Рябченко характеризує свою методику як «футуристичну і мобільну». Скульптор генерує ідею і моделює її в цифровому 3D-просторі, а втілення покладає на нові технології. Таким чином, цифрові засоби не лише розширюють технічний арсенал скульптора, а й змінюють сам підхід до творення об'ємно-просторових об'єктів.

Назар Білик – український скульптор, чиє мистецтво поєднує філософське осмислення форм з новітніми технологіями. Широко відома його скульптура «Дощ» (2010) – шестиметрова бронзова фігура чоловіка з велетенською скляною краплею на обличчі, що символізує діалог людини з природою. У наступних проєктах Білик все більше експериментує з простором і оптикою, використовуючи цифрові методи. У серії «Контрформи» він дослідив «взаємодію зовнішнього і внутрішнього, матеріального і нематеріального», конструюючи форму через її порожнечу – негативний об'єм. Цей пошук привів до створення скульптур з оптичними ефектами. Зокрема, робота «Простір навколо (анаморфоз)» (2017) була спроєктована за допомогою 3D-моделювання, що дозволило спотворити звичну форму та об'єднати дві площини реальності в одному творі. Білик застосував принцип анаморфози – свідомого викривлення форми, яке розкривається в «правильній» точці зору глядача. Цифрове моделювання дало змогу скульптору «зашифрувати» образ у просторі та запросити публіку до активного сприйняття твору. Таким чином, у творчості Назара Білика цифрові технології стали інструментом для втілення ідей про ілюзорність і багатовимірність реальності.

Брати Єгор і Микита Зігура репрезентують покоління українських скульпторів, які переосмислюють спадщину класичного мистецтва через призму сучасності. Знакова серія Єгора Зігури «Післясьогодні» (розпочата 2010 р.) включає роботи «Колос, що руйнується», «Колос, що повстав» та «Кора, що пробуджується» – фігури, навіяні образами античних статуй, але деконструйовані, з наскрізьними ажурами для відображення проблеми руйнування спадку сучасності. Скульптури серії поєднали канонічні античні форми з постмодерністською естетикою, створивши діалог між минулим і теперішнім. Наприклад, монументальний «Атлант» (2020), встановлений у Дніпрі, зобразив міфічного титана із розірваними кайданами – алюзія на звільнення від тягарів. Хоча брати Зігура оперують традиційними матеріалами (бронза, синтетичний камінь тощо), у процесі створення вони звертаються й до цифрових методів. Для досягнення точної анатомії та масштабування

скульптур використовуються 3D-сканування класичних зразків та комп'ютерне моделювання складних композицій. Так, за словами мистецтвознавців, Зігури «працюють на межі класицизму і постмодерну, використовуючи давньогрецьку міфологію як інструмент критичного осмислення сучасності». Їхні твори здобули міжнародне визнання, експонувалися на аукціонах Phillips і Sotheby's, а також на виставках просто неба (зокрема, Sculpture by the Sea в Австралії) – що свідчить про актуальність синтезу цифрових технологій і культурних кодів у їхній скульптурі.

Василь Гриневич також представляє молоде покоління українських скульпторів у Львові, які органічно включають цифрові технології у свою творчість. Маючи академічну освіту, він водночас опанував 3D-моделювання ще під час навчання. Скульптор створював серії робіт, які тиражувалися, створював десятки копій своїх робіт методом 3D друку. У своїх новітніх роботах Василь Гриневич продовжував експериментувати з формою та простором, поєднуючи різні матеріали, техніки, такі як класичне ліплення і цифрове моделювання. Таким чином, творчість Гриневича демонструє, як цифрові навички стають невід'ємною частиною художнього методу нового покоління скульпторів.

Окрім згаданих митців, в українському об'ємно-просторовому мистецтві 2010-х з'явилося чимало проектів, що застосовують AR/VR та цифрові засоби. Так, проєкт Pinsel.AR у Львові оцифрував барокові скульптури Йоганна Пінзеля для доповненої реальності, по-новому залучивши глядача до культурної спадщини. У Харкові сучасні скульптори впровадили комп'ютерне моделювання і 3D-друк у публічних інсталяціях, поєднуючи метал і скло з інтерактивними елементами. Мистецькі фестивалі та бієнале (наприклад, Kyiv Sculpture Project) відзначають роботи, що виникають на стику реального і цифрового. Подібні проекти не лише розширюють естетичний словник української скульптури, а й сприяють її комунікації з глобальним мистецьким контекстом.

Цифрові технології відкрили для української скульптури 2010-х років нові обрії. Митці використовують 3D-моделювання і друк не як самоціль, а як засіб вирішення художніх завдань – від оптичних ілюзій до переосмислення історії. Творчість Назара Білика, братів Зігур, Василя Гриневича, Степана Рябченка та інших демонструє різні стратегії синтезу цифрового і фізичного: від матеріалізації віртуальних образів у формі 3D-друкованих скульптур до створення творів, що зчитуються лише через об'єктив камери або у VR-середовищі. З культурологічного погляду, такі експерименти відображають пошук нової ідентичності в епоху технологічних змін, діалог з традицією піднятому на новий рівень. Сучасна українська скульптура впевнено інтегрувала цифрові інновації, зберігши при цьому глибину змісту та авторський почерк – що підтверджено успіхом українських митців на міжнародних мистецьких аукціонах та затребуваність публіки до інтерактивного мистецтва.

Роман ТКАЧЕНКО
Roman Tkachenko
здобувач ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Людмила Соколюк
докторка мистецтвознавства,
професорка кафедри ТІМ ХДАДМ, член-кор. НАМУ

МИСТЕЦЬКІ ІНСТИТУЦІЇ В КРОПИВНИЦЬКОМУ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ В РЕГІОНІ

ART INSTITUTIONS AND THEIR IMPACT ON THE DEVELOPMENT OF FINE ARTS AND CULTURE IN KIROVOHRAD REGION

Мистецтво завжди відігравало важливу роль у формуванні культурної ідентичності суспільства, а мистецькі інституції є ключовими осередками збереження, розвитку та популяризації художньої спадщини.

В м. Кропивницькому функціонує ціла низка закладів, які сприяють художньому вихованню, професійному зростанню митців і розвитку культурного середовища. Художні школи, музеї, університети, а також виставкові простори є фундаментом для творчого зростання та культурного діалогу. Зокрема, в місті функціонують Художня школа імені О.О. Осмьоркіна, Центральноукраїнський університет ім. Винниченка, де існує спеціальність «Образотворче мистецтво» ще 1988 р., а з 1999 р. сформовано кафедру, на якій продовжують навчатися художники і художники-педагоги, Музей мистецтв і Меморіальний музей імені О.О. Осмьоркіна, відділ мистецтв ОУНБ ім. Д.Чижевського. Вони стали вагомими осередками, що формують мистецьку еліту регіону.

Загалом художній освіті в Кропивницькому понад 142 роки: від вечірніх рисувальних класів при Єлисаветградському реальному училищі академіка П. Крестоносцева (1880 р.) до Кіровоградської дитячої художньої школи (1959 р.) і факультету мистецтв Центральноукраїнського державного університету ім. В. Винниченка, де працювало і працює чимало випускників школи, членів спілки художників.

Розглянемо основні напрямки діяльності мистецьких інституцій та їхній внесок у розвиток образотворчого мистецтва й культури Кіровоградщини. Мистецька освіта (Художні школи, Університет) виконує важливу функцію у формуванні культурного простору регіону, оскільки забезпечує досить високий рівень підготовки художників, художників-педагогів та виконавців, які стають провідниками культурних ідей, зберігачами національних традицій. За це відповідають безпосередньо викладачі – кістяк яких складають художники-практики, члени спілок: художників, народного промислу,

дизайну, що дає можливість вчитися у професійних фахівців, надихаючись їх прикладом.

Ще однією особливістю у розширенні культурного простору є те, що він формується на основі різноманітного досвіду, оскільки викладачі, хоч і є уродженцями Кіровоградщини. але свою професійну освіту отримували в різних регіонах України в 1960-х – 1980-х рр. минулого століття і є представниками різноманітних шкіл, що збільшує можливості до зростання.

Кафедра мистецької освіти в довоєнний період ініціювала мистецькі рухи «Об'єднай Україну мистецтвом» та «Alla-prima», які включають відкриті творчі майстерні, виставки, майстер-класи та комунікацію з провідними митцями. Кафедра поєднує академічне навчання з практичними ініціативами – виставками, концертами, фестивалями, що дозволяє створювати активний мистецький діалог між студентами, викладачами та громадою, а це сприяє інтеграції у сучасний освітньо-культурний простір..Завдяки цьому мистецька освіта впливає не лише на підготовку фахівців, а й на загальний культурний розвиток регіону, формуючи його мистецьке обличчя.

Підтримкою мистецтва та збереження культурної спадщини та виставковою діяльністю займаються не лише учбові заклади. Основною направляючою в цьому є діяльність Музею мистецтв Кіровоградщини та Художньо-меморіального музею Олександра Осмьоркіна. Музей мистецтв Кіровоградщини – це важливий культурний центр регіону, який займається збереженням, дослідженням та популяризацією образотворчого мистецтва. У його колекції зібрано твори українських та зарубіжних художників, серед яких є як класичні, так і сучасні роботи. Музей регулярно організовує виставки, тематичні експозиції, лекції та освітні програми, сприяючи формуванню мистецького середовища та знайомству громадськості з мистецько-культурною спадщиною.

Художньо-меморіальний музей Олександра Осмьоркіна присвячений життю та творчості видатного художника, уродженця Кіровоградщини. У музеї представлено його роботи, архівні матеріали, а також експонати, що відображають розвиток мистецтва в регіоні. Заклад активно займається науково-дослідницькою діяльністю, підтримує молодих митців як виставковими площами так і щорічним конкурсом «Молодіжна палітра», організовує виставки, що допомагає популяризувати творчість Осмьоркіна та загалом українське мистецтво.

Відділ мистецтв Обласної наукової універсальної бібліотеки ім. Д.Чижевського, окрім того, що зберігає літературні джерела, що стосуються як світового, так і українського мистецтва, має в своїх фондах колекцію картин, матеріали з мистецтва регіону, що є рідкісним, починаючи від газетних вирізок до наукових праць, публікацій, альбомів і збірників. Відділ також веде активну виставкову діяльність, яка популяризує і просуває художників, влаштовує мистецькі зустрічі, дебати, залучаючи молодь, співпрацюючи із закладами освіти

Таким чином, мистецькі інституції Кропивницького, зокрема художні школи, музеї та виставкові зали, відіграють ключову роль у формуванні

регіонального культурного простору. Завдяки їхній діяльності зберігаються та примножуються мистецькі традиції, підтримуються молоді таланти, а культурне життя регіону набуває всеукраїнського та міжнародного визнання. Важливим є продовження підтримки мистецької освіти, сприяння розвитку художніх ініціатив та інтеграції місцевого мистецтва у загальнонаціональний і міжнародний культурний контекст.

Цзялун ТЯНЬ
Jialong Tian
здобувач ступеня доктора філософії кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Марія Ковальова,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка, зав. кафедри живопису ХДАДМ

LO LI RONG: DYNAMICS IN SCULPTURAL ART

ЛО ЛІ РОНГ: ДИНАМІКА У СКУЛЬПТУРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Luo Li Rong's work is deeply rooted in her Chinese heritage while engaging with Western sculptural traditions. In China, bronze has been a medium of artistic expression since antiquity, notably in the creation of ritual objects during the Zhou dynasty (c. 1046–256 BC). These early works prioritized symbolic resonance over naturalistic movement. By contrast, Western sculpture, particularly from the Renaissance onward, sought to capture the dynamism of the human body, as seen in Michelangelo's David or Bernini's Apollo and Daphne, where figures appear to twist and surge with life. Luo's art bridges these traditions, combining the refined elegance of Eastern aesthetics with the kinetic energy of Western realism. This fusion is central to her ability to infuse her figures with a sense of motion and presence.

Luo Li Rong's sculptures is deeply rooted in her Chinese heritage while engaging with Western sculptural traditions. In China, bronze has been a medium of artistic expression since antiquity, notably in the creation of ritual objects during the Zhou dynasty (c. 1046–256 BC). These early works prioritized symbolic resonance over naturalistic movement. By contrast, Western sculpture, particularly from the Renaissance onward, sought to capture the dynamism of the human body, as seen in Michelangelo's David or Bernini's Apollo and Daphne, where figures appear to twist and surge with life. Luo's art bridges these traditions, combining the refined elegance of Eastern aesthetics with the kinetic energy of Western realism

making fusion central of her ability to infuse figures with a sense of motion and presence.

Luo Li Rong's work are a testament to her skill in rendering the human figure as a vessel of dynamic expression. In works such as Inattendu and Haut, she features female characters whose forms, faces, and gestures embody both physical and emotional movement. Her approach to dynamism is defined by the fluidity of form, fabric work, expressive faces and emotional depth.

Luo masterfully suggests motion through the positioning of her figures. In Inattendu, a woman is captured mid-stride, her torso subtly arched and one arm extended forward, as though reaching into the space before her. The tilt of her hips and the curve of her spine create a sense of impending action, inviting viewers to imagine her next step. Similarly, in Haut, the figure's fluid pose – with legs apart and one extended forward–evokes a dance-like movement or a moment of weightlessness, emphasizing the dynamic energy of the human body.

Luo's treatment of clothing amplifies the sense of movement in her sculptures. In Inattendu, the figure's dress cascades around her legs, its folds rippling as though stirred by an unseen wind. The fabric, rendered in shades of blue through a carefully applied patina, clings to her form in some areas and flares outward in others, creating a visual rhythm that guides the eye. In Haut, the flowing fabric swirls around the figure, billowing out behind her in dark grey tones that contrast sharply with her off-white form. This dramatic drapery recalls the Baroque tradition yet is imbued with a lighter, more ethereal quality unique to Luo's style.

The faces of Luo's figures add a profound emotional layer to their physical dynamism. In Inattendu, the woman gazes upward with parted lips and a furrowed brow, her expression poised between longing and resolve. This subtle tension suggests a moment of emotional transition, enriching the sculpture's narrative. While Haut emphasizes the figure's movement, the face likely conveys a complementary emotion–perhaps focus or serenity–further humanizing the dynamic form.

To situate Luo's work within a broader artistic context, it is useful to compare her approach to dynamics with that of other traditions. The Baroque period, exemplified by Gian Lorenzo Bernini, shares Luo's fascination with movement, as seen in the swirling forms of The Abduction of Proserpina. Yet where Bernini's works often convey intense drama, Luo's sculptures maintain a quieter, more introspective energy, aligning with the contemplative spirit of traditional Chinese art. Conversely, her emphasis on anatomical precision and fluid motion sets her apart from the static symmetry of classical Buddhist sculptures, such as those from the Northern Wei dynasty (386–534 CE). This balance of influences positions Luo as a bridge between East and West, past and present.

The sculpture depicts a female figure in motion, captured mid-stride. The figure's pose suggests a dynamic energy, conveying a sense of freedom and fluidity. Her long hair flows behind her, mirroring the movement of her dress. The color palette is primarily cool, dominated by varying shades of blue, transitioning from a lighter, almost greyish-blue at the top of the dress to a deeper, darker blue at the bottom, creating a sense of depth and movement. The dress itself is rendered with

visible texture, resembling flowing water or fabric caught in a breeze, suggesting a dynamic sculptural approach. The paint application appears smooth in some areas, especially on the figure's skin, which is portrayed in a matte off-white, contrasting with the textured dress. The figure's facial expression is serene, almost pensive, despite the dynamic pose. The composition is balanced, with the figure's movement creating a diagonal line across the artwork. The contrast between the smooth, matte skin tone and the textured, dynamically painted dress is a key element of the visual interest. The gamma correction appears to be well balanced, with no significant overexposure or underexposure. The overall effect is a graceful and powerful representation of movement and feminine energy. The base is simple, a dark rectangular platform that provides a stark contrast to the pale skin and blue dress, drawing attention to the figure as the central element. The sculpture exhibits a high level of detail in the rendering of both the hair and the fabric of the dress, enhancing the sense of realism and movement. The statue employs a chiaroscuro technique, subtly using light and shadow to accentuate the form and flow of the garment.

The sculpture depicts a female figure in dynamic motion, seemingly caught in a wind. The figure's pose is fluid, legs slightly apart, one extended forward, suggesting a dance-like movement or a moment of weightlessness. Her body is partially draped in a flowing fabric, rendered with a sense of movement and fluidity; it swirls around her form, billowing out behind her. The color palette is primarily a interplay of off-white and dark grey, almost black, creating a high contrast effect. The off-white represents the female form, while the dark grey represents the fabric, emphasizing the flowing movement and creating a sense of dramatic tension. The surface of the sculpture appears smooth, with subtle textural variations suggesting the folds and ripples of the fabric, giving it a polished look. The gamma correction likely enhances the contrast between the light and dark areas, creating depth and visual interest. The composition is centered on the female figure, with the flowing fabric acting as a visual extension. The overall effect is one of graceful movement and dynamic energy, suggesting an exploration of motion and the human form. The paint application is highly skillful, smoothly transitioning from light to dark shades, creating a sense of realism and depth although clearly not a painting but a sculpted piece. The sculpture has a high degree of detail, despite its size, and it uses a dark circular base which contrasts with the lighter tones of the figure.

Тимур ФЕДОРОВ
Tymur Fedorov
здобувач ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Андрій Корнєв,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач каф. ТІМ
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

СТАНОВЛЕННЯ ТА ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНЬО-ГРАФІЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ У МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ КРИВОГО РОГУ

FORMATION AND SIGNIFICANCE OF THE ARTISTIC AND GRAPHIC FACULTY IN THE ARTISTIC LIFE OF KRYVYI RIH

Важливим етапом у розвитку мистецького середовища Кривого Рогу стало відкриття у 1979 році Художньо-графічного факультету (надалі Худ-Граф) на базі Криворізького педагогічного інституту. Його заснування стало можливим завдяки зусиллям Володимира Авраменка, Степана Головатого, Максима Непомнящого та головного на той час архітектора міста Івана Гаврилова. Створення факультету сприяло формуванню власних мистецьких і освітніх традицій регіону, що мало вагоме значення для розвитку культурного рельєфу міста.

До моменту заснування факультету у Кривому Розі функціонувала лише художня школа №1, відкрита у 1951 році. Молоді митці-початківці, завершуючи навчання в цій установі, не мали можливості продовжити професійну освіту в межах міста та були змушені виїжджати до інших культурних центрів, зокрема Києва, Харкова, Одеси чи Ленінграда. Це, своєю чергою, призводило до відтоку талановитої молоді з регіону, тому створення мистецького закладу заклало міцний фундамент для підготовки місцевих фахівців.

Значущість відкриття Худ-Графу варто розглядати в контексті соціально-економічного розвитку Кривого Рогу. У цей період місто активно зростало, чисельність населення наближалася до одного мільйона, обговорювалися перспективи створення Криворізької області та надання місту статусу обласного центру. Культурний розвиток регіону вимагав наявності власного закладу художнього спрямування, що стало однією з причин ініціювання відкриття факультету.

Після офіційного відкриття Худ-Графу було оголошено перший конкурс для майбутніх студентів. За спогадами учасників першого набору, конкурс відзначався високим рівнем конкуренції: із приблизно 100 абітурієнтів було зараховано лише 25 осіб – 14 юнаків і 11 дівчат. Саме вони стали першими студентами новоствореного відділення, а згодом багато з них стали відомими художниками та педагогами Криворіжжя.

Серед випускників першого набору слід відзначити талановитих художників таких як: Віктора Мішуровського, Анатолія Рудого, Сергія Пономаря, Віктора Тополя, який у майбутньому став одним із засновників молодіжного об'єднання «Сплав». Це об'єднання відігравало значну роль у розвитку авангардного мистецтва в Кривому Розі наприкінці 1980-х років, протиставляючи себе панівному тоді соцреалізму. До видатних випускників також належить Лариса Левченко (Ейвас), яка нині обіймає посаду декана факультету мистецтв в Криворізькому державному педагогічному університеті.

Другий набір також подарував місту ще чимало талановитих митців і педагогів, серед яких Ірина Красюк – відома художниця та викладачка, а також Олег Щербаков і Олександр Юрченко, які зробили значний внесок у розвиток мистецького середовища Кривого Рогу.

За спогадами перших студентів факультету, навчальна атмосфера вирізнялася піднесеним настроєм і прагненням до здобуття нових знань. Викладачі-засновники, які отримали освіту у провідних мистецьких закладах, відіграли ключову роль у формуванні творчого середовища. Зокрема, Максим Непомнящий і Степан Головатий закінчили Харківський державний художній інститут, а Володимир Авраменко – Ленінградський художній інститут. Вони намагалися максимально наблизити навчальний процес до рівня академій мистецтв як у професійному, так і в творчому аспектах.

Створення художньо-графічного факультету стало відправною точкою у формуванні мистецьких і освітніх традицій Криворізької художньої школи. Навчальна програма факультету включала фундаментальні дисципліни, такі як малюнок, живопис, композиція, історія мистецтва, а також декоративно-прикладне мистецтво та креслення. Окрім професійних знань, студентам прищеплювали любов до мистецтва та розуміння його сутності.

Головним позитивним наслідком діяльності факультету стала систематизація художньої освіти в Кривому Розі та створення умов для виховання нових поколінь митців. До його заснування в місті вже існували художники, зокрема члени Спілки художників, проте вони не були залучені до освітнього процесу й не сприяли передачі знань молодому поколінню.

Другим важливим наслідком стало формування власних характерних рис локальної мистецької школи. Перші викладачі факультету, поєднуючи впливи різних мистецьких традицій, створили унікальну художню атмосферу. Це проявлялося в експериментах з відкритим кольором, що яскраво відображено у творчості Олега Щербакова, декоративності, характерній для робіт Олександра Юрченка, а також у використанні ніжних пастельних і сріблястих відтінків у живописі Віктора Мішуровського. Поєднання цих стилістичних особливостей сприяло формуванню впізнаваного мистецького обличчя художньо-графічного факультету та локальної школи загалом.

Згодом, коли перші випускники факультету самі почали викладати, сформовані традиції продовжували розвиватися та передаватися наступним поколінням митців.

Сьогодні Худ-Граф переживає складні періоди розвитку. Причинами цього є, зокрема, втрата частини викладацького складу, зокрема двох з його засновників — Володимира Авраменка та Максима Непомнящого, а також дефіцит молодих викладачів через соціально-економічні труднощі та відтік молоді з міста. Ці фактори мають негативний вплив на стабільність і подальший розвиток факультету, що, в свою чергу, позначається на якості освітнього процесу. Водночас важливість збереження таких інститутів, як Художньо-графічний факультет, є незаперечною, оскільки вони складають основу для розвитку локальних творчих осередків і збереження їх культурної спадщини.

Чжан ХЕН
Zhang Heng
здобувач ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Євген Котляр,
кандидат мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри монументального живопису,
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ОБРАЗИ МІСТА ТА ЛАНДШАФТУ У ПЕЙЗАЖАХ ВЕН КАЙСЮАНЯ (翁凯旋)

IMAGES OF CITY AND LANDSCAPE IN THE LANDSCAPES BY WENG KEIXUN (翁凯旋)

Важливу особливість у розвитку Юньнанської школи живопису можна простежити на прикладі творчості Вен Кайсюань (翁凯旋). Митець працює на китайській художній арені з кінця 1980-х рр., проте злет його творчості припадає на 2010-ті рр. Практично на усіх етапах свого мистецького розвитку основним мотивом творчості Вен Кайсюаня лишається пейзаж, що дозволяє науковцю Фен Сяньцяну (冯先强) характеризувати художника як митця одного жанру. Проте більш уважний аналіз його живопису дозволяє побачити різноманітність у підходах до образності цього жанру, а також засвідчує увагу Вен Кайсюаня до суміжних із пейзажем жанрів, передусім міського пейзажу та історичної ландшафтної картини.

За словами митця, його бажання писати пейзажі пов’язане із безкінечним потенціалом художніх вражень, які надає ландшафт, особливо у тих випадках, коли «художник відчуває внутрішній зв’язок із середовищем». У такому підході відчувається данина поваги до принципів дзенської естетики,

яке Вен Кайсюань вважає найбільш прийнятними для художнього вираження образу природи, виділяючи серед них два: рівновагу (фізичну та ментальну) та прозорість (видиму та уявну).

Художні пошуки власного стилю митець розпочав наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. з жанру історичної ландшафтної картини, яка для тодішнього образотворчого мистецтва Китаю мала значення як засіб для фіксації зникаючої спадщини. Вен Кайсюань звертається до образу старовинного міста Чунцін, яке швидко змінювалось, набуваючи усіх візуальних ознак мегаполісу. Прагнення зберегти зникаючу на очах візуальність, спонукало молодого митця до експериментів на межі реалізму та постімпресіонізму. Серія «Старе місто» стала першим серйозним випробуванням у його пошуках. Картини цього невеличкого циклу заклали підвалини для подальших робіт та серій. Наприклад, вже на цьому етапі є помітним бажання художника бачити у міському ландшафті образну самодостатність.

Сучасні пейзажі Вен Кайсюаня дійсно відрізняються особливою атмосферою спокою, яка досягається низкою художніх прийомів. Так, митець навмисно знелюднює ландшафти, прибираючи присутність людини навіть у міському пейзажі, де подібна дія викликає провокативну реакцію глядача. Як зазначає Хе Гуйянь (何桂彦), один з найбільш послідовних дослідників творчості митця, «обережна аудиторія знайде цю інтригуючу деталь», яка привертає увагу до пейзажу як об’єкту образної уваги. Дослідник відзначав, що парадокс митця полягає в тому, що відсутність людей у ландшафті, як і ознак ідентичності самого художника, неминуче формує напругу.

Зазначену особливість можна простежити на прикладі картин серії «Гора Юлонг» (2024). Наприклад, картина № 2 цієї серії зберігає у своїй композиційній структурі суто міські ознаки (електричні стовпи, елементи повсякденного предметного начиння мешканців), проте не пропонує взаємодію природного ландшафту безпосередньо із людиною. Присутність двох сторін природи – цивілізації та ландшафту розглядається митцем як самодостатній епізод для художнього вираження.

Не менш важливе значення має авторська манері роботи в олійній техніці, яку Вен Кайсюань називає «мокрою» (вологою). Наприклад, картини серії «Вісім видів весняного снігу Цзяньнань» (2017) виглядають як традиційне *гохуа*, виконане олійними фарбами. Художник навмисно використовує прийоми з арсеналу стилю *гунбі* (ретельного пензля), але при цьому залишаючи плями та фрагменти розмитої форми. У пейзажі це створює неповторну атмосферу природності, особливо у «зимовій» частині серії, яка навіює враження густоти повітря, майже фізичної присутності ландшафту як матеріальної субстанції.

Такий ефект досягається у тому числі й колористикою. Манера живопису Вен Кайсюаня відрізняється різноманітністю тоново-колірних рішень. З кінця 1980-х рр. і по сьогодні митець відтворив максимально можливу палітру колірної моделі пейзажу. В його творчому портфоліо можна

побачити і пастозні пейзажі, і картини із сильно вираженої реалістичністю, а також майже фантасмагорійні алюзії архітектурної ведути.

Пейзажі Вен Кайсюаня є важливою частиною художньої спадщини школи живопису Юньнань та Січуань. Не зважаючи на те, що художник практично не звертається до провідної живописної лінії школи – «сильного» кольорового живопису, його картини неодмінно характеризуються як «юньнаньські». У художньому репертуарі Вен Кайсюаня пейзаж постає в різноманітних станах та образних сенсах, які часто є граничними для природної території жанру. Уміло поєднуючи міські та ландшафтні мотиви, в тому числі й за рахунок технічного поєднання прийомів *гунбі* із олійною технікою, митець створює свій неповторний авторський стиль й художні візії міського ландшафту.

Валентина ЧЕЧИК
Valentyna Chechyk
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

СЦЕНОГРАФІЯ ВАДИМА МЕЛЛЕРА ДО ВИСТАВИ «ТЕТНУЛД» (1932): ДЖЕРЕЛА ТА КОНТЕКСТИ

VADYM MELLER'S SCENOGRAPHY FOR THE PLAY "TETNULDI" (1932): SOURCES AND CONTEXTS

Дана наукова розвідка продовжує дослідження творчого шляху й мистецтва Вадима Меллера й присвячена сценографічному рішенню художника до вистави театру «Березіль» сезону 1931-1932 років – «Тетнулд» за п'єсою Ш. Дадіані (режисери В. Скляренко, Л. Курбас). Перша постановка грузинської п'єси на українській сцені (прем'єра відбулась 15 червня 1932 року) – результат так званих «культурних декад» між провідними театрами України і Грузії на початку 1930-х років (супроводжувались гастрольними показами вистав, виставками декораційного мистецтва, знайомством із національною культурою, зокрема, сучасною драматургією, образотворчим мистецтвом, музикою тощо). До репертуару Другого державного театру Грузії була включена п'єса М. Куліша «Комуна в степах» (режисерка Л. Гогоберідзе, художниця Т. Абакелія, 1930). У межах підготовчого етапу до постановки грузинської п'єси наприкінці літа – восени 1931 року відбулось творче відрядження української групи (режисерів Л. Курбаса, В. Скляренка, М. Верхацького, художника В. Меллера) у супроводі грузинської режисерки

театру Л. Гогоберідзе до Сванетії. Саме з цим легендарним регіоном Грузії пов'язані сюжетні перипетії п'єси Ш. Дадіані (будівництво електростанції в горах на тлі «боротьби радянської влади із стародавніми звичаями й віруваннями сванів»). З відрядження український художник привіз декілька десятків рисунків, акварельних і пастельних етюдів з натури (10 з них увійшли до каталогу З. Кучеренко 1984 року як серія «Подорож до Сванетії», датована 1932 р.).

Тема Сванетії нерідко поставала предметом художнього освоєння грузинськими митцями, наприклад, драматургом Д. Чіанелі. Його п'єса «Баїл», що розкривала встановлення радянської влади в Сванетії, інсценована режисером К. Марджанішвілі в оформленні Д. Какабадзе (1929). Як художник Давид Какабадзе брав участь у створенні документальних стрічок відомого режисера М. Калатозішвілі «Сванетія» (1929; в травні 1930-го року перемонтована разом із незакінченою стрічкою «Сліпа» в документальний фільм «Сіль Сванетії») та першої на той час кінорежисерки Н. Гогоберідзе «Буба» (1930) – унікальних робіт хвилюючої кінематографічної образності, відтвореної за допомогою динамічного монтажу, ритмічного кадрування, різкої змини ракурсів, захоплюючих візуальних ефектів освітлення. Питання безпосереднього знайомства В. Меллера з даною документалістикою залишається відкритим. Втім, близькість художньої мови В. Меллера і Д. Какабадзе, аналогія окремих пластичних й образних мотивів не викликає сумніву.

Провідною темою кінематографічного й сценічного образів залишається пейзаж Сванетії, її природні і архітектурні ландшафти, що передають суворість й красоту життя в горах. У виставі нашарування невисоких, похилих дерев'яних помостів створюють враження рель'єфу гірської породи, замкненість гірського поселення сванів підкреслена високими східчастими боковими панелями темно-сірого кольору. Пейзажна тематика винахідливо розвивається в образотворчих елементах (або живописних площинах). Живопис прораховано включався Меллером в декораційні структури і раніше («Мікадо», 1927; «Народний Малахій», 1928; «Алло, на хвилі 477», 1929; «97», 1930; «Хазяїні», 1932) й завжди посилював умовність сценічного простору, підкреслював ігрову природу сценографічного рішення. Меллер не зраджує собі і в «Тетнулд», використовуючи прийоми фрагментування образу, монтажу різномасштабних ракурсів, похилих, панорамних, з низької точки, крупних планів; поєднання пласких і об'ємних елементів в межах живописних задників. Їх удавана «стереоскопічність» або тривимірність руйнує статичність простору, надає йому рухливості кінематографічного кадру. Художник не приховує місця «зшивання» декораційної композиції. Використаний у формуванні сценічного середовища «асоціативний монтаж» (уточнення місця дії знаковими, часто гіпертрофованими, деталями побуту, силуетними конструкціями тощо) пришвидшує візуальну трансформацію простору й посилює емоційну напругу драми.

Сценографія до вистави «Тетнулд» ще раз доводить включеність В. Меллера до інтенсивного обміну художньою матерією, обміну інноваційними «речовинами», невпинний пошук самобутнього пластичного рішення вистави. Розуміння природи кінематографічного кадру (досвід В. Меллера як художника-постановника низки художньо-ігрових й агітаційних фільмів – «Вендета» (1924), «Макдональд» (1924)), «Арсенальці» (1924) тощо) відкриває нові лінії вивчення театральної мови майстра.

Ван ЧОНГ
Wang Chong
здобувач ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Зоя Алфьорова,
докторка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри Методологій крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

«РЕВОЛЮЦІЙНИЙ» КОСТЮМ ДОБИ МАО ЦЗЕДУНА В СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЯ

«REVOLUTIVE» COSTUME FROM THE MAO ZEUDONG ERA IN CHINESE EASEL PAINTING

Доба Мао Цзедуна в Китаї тривала доволі довго і , безумовно, вплинула не тільки на життя пересічних китайців, але й трансформувала їх відношення до одягу. Жінки почали брати участь в політичній роботі Комуністичної партії, що не могло не відбитись на їх костюмах. Політика «Великого стрибка тигра», яка повинна була зробити з Китаю світову державу, була спрямована на те, щоб перетворити країну на індустріальну з селянської. Попри ці зусилля цей процес йшов вкрай драматично, особливо для сільського населення Китаю. Так, Лян Юлун, відомий китайський станковіст, який провів безліч виставок у країні та за кордоном, в картині «Агітатор Червоної Армії» (олія на полотні, 1962 р.) змальовує молоденьку, дещо розгублену дівчину, яка розклеює ідеологічні листівки. Вона сидить під стіною, перед нею банка з клеєм, в руках – пачка листівок. Одяг агітаторки не викликає сумнівів − вона є військовою. Військова форма з нашивками, кашкет майже зливаються зі стіною, вони вже не нові. Але молодість дівчини є привабливою, а її розгубленість викликає навіть цікавість. На картині Тан Сяоміня «Член жіночого комітету» (олія на полотні, 1971 р.) тез змальована агітаторка часів Мао Цзедуна. ЇЇ одяг дуже лаконічний (це погрудний портрет)− це буденна китайська кофта темпового кольору, єдиним кольоровим акцентом є червоний значок члена Комуністичної партії Китаю.

Молодість та ентузіазм агітаторки, яка звертається до своєї аудиторії, підкреслює ті почуття художника, який не приховав ідеологічний зміст картини. Адже велика кількість китайських жінок-революціонерок брала участь у агітаційних групах на всіх рівнях в якості «представниць трудових мас», що повинно було ілюструвати процес політичного звільнення жінок тогочасного Китаю.

Сцена з часів Культурної революції, коли тисячі молодих людей були спрямовані до сіл проводити ідеологічну роботу, репрезентована в картині Ван Гобіня, чия жартівлива назва «Покачаємо весла» (олія на полотні, 2000 р.) ілюструє певну іронію, яку проявляє сучасний художник до подій, що минули. Дівчина, персонаж картини, сидить в стозі сіна, поряд вівці, а дівчина «гребе веслами», демонструючи жартівливу «вправність» в селянській праці. І знову ми бачимо дівчину у воєнізованому аскетичному одязі, вже без нашивок. Красива молода дівчина, що є «посланкою» партії намагається виконувати партійні завдання, керуючись тим, що це потрібно її країні. І зрозуміло, адже в контексті тих подій фраза «Ти поїв?» стала найпоширенішим та класичним вітанням для китайців (у країні елементарно не вистачало їжі). Там, де мали бути «зелені дерева та червоні стіни», там виявився тільки сіро-бурий, пересохлий ґрунт. Дівчина, яка колись «пливла в човні», тепер сидить на землі, як короп у колії. Але ця дівчина, здавалося, зовсім не усвідомлювала свого становища.

Станковий живопис Китаю, репрезентуючи ті часи історії країни, показує китаянок з незвичного ракурсу: це вже не селянки, а робітниці, одяг яких наближається до чоловічого (або практично є чоловічим). Так в картині з серії «Працівниці сталеливарних заводів»колишнього завідувача кафедри живопису Сичуаньської академії образотворчих мистецтв, а нині члена Академічного комітету Сичуаньської академії образотворчих мистецтв Чжан Фанчженя ««Червоне століття»,олія на полотні, 1977 р.) молода жінка-сталеварниця, втомлена, але не зломлена, зображена в штанах та куртці з каскою в руках. Тепла кольорова палітра картини, фронтальна симетрична її композиція підкреслює плакатну позу дівчини робітниці. Костюм сталеварки є аскетичним, але ми бачимо чисту білу блузку під суворою, майже чоловічою курткою, що є свідченням прагнути жіночності за будь-яких обставин.

На сьогодні в музеях Китаю зберігається доволі великий масив картин, чий зміст віддзеркалює політичні ідеї доби Мао Цзедуна (серед них : Чень Іфей, «Червоний прапор № 2, олія на полотні1971 р.) Чень Іфея, : «Лю Хулань», (олія на полотні,1978 р.) та «Срібні квіти»(олія на полотні, 1974 р.) Лю Яоженя та багато інших. Треба зазначити, що та сувора доба в історії нашої країни демонструвала тяжіння уряду Мао до уніфікації жіночого одягу, його аскетизації та ідеологізації. Все це і репрезентує станковий живопис Китаю.

Олександр ЧУРСІН
Oleksandr Chursin
канд. мистецтвознавства, доцент кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Віра ЧУРСІНА
Vira Chursina
професор кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України

ЕЛЕМЕНТИ НАРОДНОГО ПРИМІТИВУ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ХУДОЖНИКІВ-ПЛЕНЕРИСТІВ УКРАЇНИ

ELEMENTS OF FOLK PRIMITIVES IN THE WORKS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN PLEIN AIR ARTISTS

Характерною рисою розвитку пейзажного жанру в Україні з кінця 90-х років XX ст. і перших двох десятиліть XXI ст. став широкий розвій пленерного руху. І лише агресивна війна, розв'язана рф проти нашої держави у лютому 2022 року, призупинила його подальший рух.

Для пленерного пейзажного живопису цього періоду характерні декілька різновидів і відтінків, завдяки яким відбувається взаємозбагачення окремих регіональних шкіл. Один з помітних напрямків у сучасному пленерному пейзажі України можна назвати «примітивістським»: його представники орієнтуються на традиції примітиву і народної творчості, що пояснюється підвищеним інтересом до народного мистецтва, до витоків.

Поява елементів примітиву в пейзажному пленерному живописі цілком виправдана. Більшість представників цього напрямку отримали середню або вищу художню освіту і тому їхня творчість не є народним мистецтвом або аматорським. Вони – професійні художники, які в своїх творах орієнтуються на глибинні джерела народного мистецтва живопису, а їхні роботи вирізняються камерним своєрідним пластичним мисленням. Свого часу до витоків народного мистецтва звертались такі видатні українські майстри, як Т. Яблонська, М. Глущенко, С. Шишко, Г.Меліхов та інші. «Фольклорний» характер мислення у пленерному пейзажі також ґрунтується на попередній історії творчості таких видатних українських народних майстрів, як К. Білокур, М. Примаченко, Г. Собачко-Шостак, М.Тимченко та інших.

Основною відмінністю творів «примітивістів» є живопис локальним, «відкритим» кольором, в якому малою мірою використовуються можливості складних колірних нюансів, застосовуються спрощені композиційні і колірні вирішення. Кращі представники цього спрямування мають своє неповторне художнє обличчя, відрізняючись особливим наївно-безпосереднім сприйняттям, кожний по-своєму опановує принципи народного мистецтва,

інтерпретуючи народні живописні засоби. Такий підхід у мистецтвознавстві іноді називають «професійним примітивом».

Ці художники дбайливо зберігають своє ставлення до реальності у пейзажі, передаючи глядачам своє розуміння і трактування характеру рідної природи. І справа тут не у відображенні пірамідальності українських тополь або поетичної краси старих плетених огорож, що покосилися, чи старих хат. Це відчуття рідного мотиву митці передають, навіть якщо вони пишуть берег моря десь біля Коблево або сучасну міську вулицю у Запоріжжі чи Нікополі. Але часто у їхньому живописі почуття перебільшує розсудливість.

Помітними творчими іменами цього напрямку стали сучасні майстри як старшого покоління, так і більш молоді, серед них В. Малинка, Н. Бондаренко (Київ), С. Дуплій (Ржищев), В. Алтанець, В. Гаврилюк (Одеса), В. Гренько (Сміла), О. Величко (Полтава) та інші.

В. Малинка сповідує в своїх пленерних пейзажах близькість до живопису народних майстрів, зокрема, М. Білокур, в таких творах: «Квіти на маєтку І. Рєпіна у Чугуєві» (2005, п.,о., 60х75), «Хлібне поле» (2015, п., о., 30х60), «Квітучий бузок» (2016, п., о., 40х60), композиція яких орнаментальна за своєю структурою, а соковитими мазками вони нагадують народні розписи у сільських хатах.

Погляд на природу Н. Бондаренко завжди трохи є наївним і безпосереднім. Її роботи – це переплетіння реальних рис природи з фантазією. «Примітивізм» живопису майстрині не у декоративному спрощенні, а у своєрідному погляді на світ. Її твори нагадують «дитячу» мову роботи фарбами. Це пейзажі «Випав сніг» (2007, п., о., 70х100), «Вечірні сонячні промені» (2008, п., о., 60х80), «Розквітла золота форзиція над Дніпром» (2013., п., о., 60х100), «Вечір над островом Байда» (2015, п., о., 90х120) та інші.

Творчість В. Алтанця з Одеси (на жаль, він пішов з життя) є характерним виразом напрямку. До його кращих творів можна віднести «Хати над водою» (поч. 90-х рр., п., о.), «Зимовий вечір» (90-ті рр., к., о.), «Захід сонця» (1993, к., о.), «Далечінь» (1994, к., о, 40х60). Сам художник так казав про свою творчість в інтерв'ю мистецтвознавиці О. Тарасенко: «Мої пейзажі несуть риси примітиву, що притаманні сільським малярам-самоукам,…мої роботи далекі від "професіоналізму", він розчинений в них».

Своїм особливим поглядом на пейзажний мотив, що наближений до народного сприйняття, вирізняються і яскраві, соковиті за живописом твори С. Дуплія (Ржищів): «Над Дніпром» (2006, п., о., 62х100,5), «Весна» (2006, п., о., 75х100), «Балаклава» (2011, п., о., 50х70), «Виноградники» (2011, п., о., 50х70). Доктор мистецтвознавства В. Овсійчук, говорячи про живопис художника, підкреслював, що «кожен його мазок має свою вартість, тому що його фарби ясні і веселі, пронизані оптимізмом і здоровим почуттям життя, всепоглинаючою любов'ю до природи…».

В Україні працює і низка інших цікавих митців, чия творчість має риси «народного» примітиву. Серед них І. Юхта (Вел. Димерка), О.Червоний (Красноград, зараз Берестин), В. Теслюк (Хмельницький), П. Литвинова (Луцьк), І, Гоп'як (Львів), І. Кондратюк (Житомир), О. Савінова (Київ) та інші.

Творчість кращих представників «примітивістського» напрямку у сучасному пленерному пейзажі України є вагомим доповненням у його загальному образно-пластичному розвитку, а присутність цього напрямку є закономірним, необхідним і цікавим.

Володимир ЯКИМІВ
Volodymyr Yakymiv
здобувач ступеня доктора філософії
Львівської національної академії мистецтв
Науковий керівник Ростислав Шмагало,
доктор мистецтвознавства, професор,
Львівської національної академії мистецтв

ТЕХНОЛОГІЧНІ ІННОВАЦІЇ У СТВОРЕННІ КІНЕТИЧНИХ АРТ-ОБ'ЄКТІВ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД У МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

TECHNOLOGICAL INNOVATIONS IN THE CREATION OF KINETIC ART OBJECTS: AN INTERDISCIPLINARY APPROACH IN ART STUDIES

У XXI столітті кінетичне мистецтво стало однією з динамічніших галузей сучасної художньої практики. Його розвиток безпосередньо пов'язаний із технологічними інноваціями, які відкривають нові можливості для формотворення, взаємодії з простором і глядачем. Сучасні кінетичні арт-об'єкти більше не є суто механічними конструкціями, а поєднують у собі алгоритмічні обчислення, цифрові датчики, електромеханічні елементи та навіть штучний інтелект. Це змінює традиційні підходи до створення мистецьких творів, роблячи їх не лише візуальними, а й інтерактивними, здатними адаптуватися до середовища та поведінки аудиторії.

Кінетичне мистецтво розвивається на межі мистецтва, науки та інженерії, що зумовлює появу нових форм і методів створення арт-об'єктів. Міждисциплінарний підхід у створенні кінетичних інсталяцій охоплює сфери мистецтвознавства, інженерії, робототехніки, фізики руху та урбаністики. Використання сучасних матеріалів, таких як легкі металеві сплави, композитні елементи та цифрові системи управління, дозволяє створювати складні механізми, що реагують на зміну зовнішніх умов, рух глядачів або природні фактори – вітер, світло, температуру. Це значно розширює роль кінетичних інсталяцій у міському просторі, перетворюючи їх на активних учасників соціальної взаємодії.

Рух як основний виразний засіб кінетичного мистецтва виступає метафорою соціальних трансформацій, адаптації та нестабільності, що є особливо актуальними в умовах сучасних глобальних викликів, зокрема війни, соціальної дезінтеграції та постпандемічних змін. Кінетичні інсталяції не лише доповнюють міське середовище, а й стають засобом комунікації, залучаючи аудиторію до взаємодії та рефлексії.

У доповіді аналізуються ключові технологічні інновації у сфері кінетичного мистецтва, їхній вплив на формотворчі особливості й естетичні принципи сучасного мистецтва. Завдяки сенсорним технологіям, доповненій реальності та гнучким механізмам кінетичні арт-об’єкти здатні адаптуватися до поведінки глядача, створюючи персоналізований мистецький досвід. Це змінює межі традиційного мистецтва, адже глядач стає не просто спостерігачем, а активним учасником художнього процесу.

Таким чином, дослідження технологічних інновацій у кінетичному мистецтві дозволяє простежити трансформацію арт-об’єктів у постіндустріальну епоху, їхній вплив на сприйняття мистецтва та його інтеграцію в соціокультурний контекст. Міждисциплінарність у створенні кінетичних скульптур свідчить про необхідність нових підходів у мистецтвознавчому аналізі, що включають розгляд не лише художньої форми, а й технологічних принципів, які її формують.

Сун ЯНЬБО
Sun Yanbo
здобувачка ступеня доктора філософії
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Науковий керівник Володимир Тарасов,
канд.історичних наук,
доцент кафедри методологій крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ВІД «СТРОГОГО» ДО «НОВОГО»: ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНІХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКОГО СКУЛЬПТОРА У ВЕЙШАНЯ (吴为山)

FROM “STRICT” TO “NEW”: THE TRANSFORMATION OF ARTISTIC EXPRESSION IN THE WORK OF CHINESE SCULPTOR WU WEISHAN (吴为山)

За останні десятиріччя китайське образотворче мистецтво подолало складний шлях, що був багатим на художні події та зафіксував чимало

мистецьких феноменів. Одним з таких є простір експериментування із традиційними моделями пластичного мови.

На думку китайського дослідника Сунь Чженьхуа (振华), в основі проблематики «строгого» та «нового» в еволюції сучасної китайської скульптури ключовим питанням постає зв'язок між сучасною китайською скульптурою та її тисячолітньою традицією. Китайські митці надзвичайно гостро відчувають поклик традиції, який співіснує із нагальною потребою до модернізації. Це особливо помітно у мистецтві скульптури, яке часто супроводжує архітектурно-ландшафтні інновації, співіснує із проблематикою контемпорарі-арт та цілому є предметом для постійного суспільного інтересу.

Окремої уваги заслуговує дослідження творчості найвідоміших китайських майстрів сучасної скульптури, серед яких, у контексті зазначеного питання, виділимо художні пошуки У Вейшаня (нар. 1962 р.). Він є скульптором «нової генерації» – покоління митців 1970-х – 1980-х рр., який зумів поєднати традиційну художню освіту із західною (на сьогодні він є академіком Французької академії образотворчих мистецтв).

Шан Лянься та Шан Жун (尚莲霞, & 尚荣) використовують для аналізу його творчості поняття «концептуальна поетична скульптура», тим самим акцентуючи увагу на двох важливих компонентах його авторського почерку. Передусім, У Вейшань звертається до складних та багатозначних образів, які потребують особливого вираження у формально-пластичних рішеннях. Митця не цікавить реалізм у скульптурі як такий. Його точка зору на дійсність завжди є художньо-образним баченням, в контексті якого предметність та фігуративність поступаються символічним інтерпретаціям.

Наприклад, скульптура «Шан Шань Ру Шуй – Лао Цзи» (2006), що була відзначена золотою медаллю на Міжнародній художній виставці Парижі в 2012 р. поєднує два характерні для його творчості прийоми. З одного боку, однофігурна композиція не витрачає формального тілесної правильності, у цьому сенсі образ філософа та поета Лао Цзи є майже традиційним портретом (звісно, у контексті історичної іконографії його зображення). Проте, по-друге, концептуальне рішення додає до статуарного плану фігури ідею внутрішньої семантики філософії Лао Цзи, його афористичного стилю філософствування. Ло Цзи показаний як тілесний і безтілесний одночасно, пластичність його постаті є ремінісценціями долонь, що приймають в себе людину, яка шукає розради.

У таких роботах У Вейшаня особливо яскраво виражається концептуальна складова його творчості. Митець часто заявляє про те, що пластика не є імпровізацією, хоча в своєму технічного арсеналі скульптури мають і «спонтанні» техніки. На його думку, варто «кодувати» художній твір власним баченням, яке повинне надавати глядачеві більш широкі просторі інтерпретації, дозволяти йому бачити «авторську концепцію» у власному погляді на шедевр.

По-друге, У Вейшань вважає себе послідовником естетики т.зв. літературоцентризму – концепції, що розглядає оповідну систему скульптури

як важливу частину пластичної мови. Скульптура, на думку Шао Дачжень (邵大箴), повинна виходити за межі свого матеріального контексту, як справжній шедевр, вона має бути «не тільки зображенням, але й текстом». Це пов'язано із особливою близькістю пластичної мови до тілесності, а в більш широкому сенсі – до світу дійсності, повсякдення, фізичної реальності. Тому «вигляд» і «бачення» є для скульптора елементами поетизації образу: його представлення як метафоричної або алюзійної ідеї.

Наприклад, в такій якості можна розглянути найбільш відому на сьогодні роботу У Вейшаня – 36-метрову монументальну скульптуру «Стрибаючий зі смолоскипом», виконану для Олімпійських ігор у Нанкіні (2012-2014). Ця робота є прикладом майстерного опрацювання ідеї тіла людини в русі. Скульптор не фіксує анатомічно коректну фізіологію стрибка, натомість перед глядачем розгортається гіперболізована та вкрай емоційно виражена ідея зусилля, яка за визначенням має бути присутня в художньо-зображальному контексту такого твору. Важливо і те, що У Вейшань врахував місце розміщення скульптури та точки огляду, можливі для глядача. «Стрибаючий зі смолоскипом» розташований поряд із Нанкінською автомагістраллю, що дозволяє додатково вплинути на емоційне значення образу та репрезентувати його у вкрай рухомому і динамічному контексті.

Насамкінець, важливо відзначити, що програмний характер роботи У Вейшаня визначає його вплив на шляху розвитку пластичної мови сучасної скульптури Китаю. Про це свідчить і увага до його академічних проектів, націлених на зміну характеру навчання скульптурі в Китаї.

Віра ЯРОВА
Vira Yarova
кандидатка мистецтвознавства, головна зберігачка фондів Обласного комунального закладу "Харківський художній музей"

КОЛЬОРОВІ ЛІНОГРАВЮРИ М. ФРАДКІНА ТА Б. БЛАНКА 1930–1940-Х РОКІВ

COLOR LINOCUTS BY M. FRADKIN AND B. BLANK IN THE PERIOD 1930-S – 1940-S

Імена Мойсея Фрадкіна (1904-1974) та Бера Бланка (1897-1957) добре відомі в контексті становлення української графіки XX століття та займають особливе місце в історії харківської художньої школи.

Протягом 1930–1940-х років гравюру на лінолеумі в місцевому художньому осередку представляло вкрай вузьке коло майстрів. Серед тих, хто не покинув роботу з матеріалом, були й вихованці графічної майстерні І. Падалки – Б. Бланк та М. Фрадкін. Після закінчення навчання (1929**)** творча діяльність майстрів набула самостійного руху та зазнала значних змін, формувалися індивідуальні образотворчі концепції, визначалися фахові орієнтири. У зазначений період художники послідовно розробляли можливості застосування фарб під час друку.

Спираючись на відомі нині твори та каталоги виставок, можна констатувати, що М. Фрадкін та Б. Бланк були одними з перших майстрів кольорової ліногравюри в харківській графіці. На виставці «Мистецтво радянської України» (1936) було експоновано їх спільну працю – сім кольорових ліноритів із серії «Старе й нове» та п’ять аркушів циклу «Релігія в класовій боротьбі». Ймовірно, до цього часу відноситься й робота Б. Бланка над серією кольорових ліногравюр «Колгоспна» та циклом «Веселі звірята» (16 аркушів), що не збереглися до теперішнього часу. Інформацію про названі твори знаходимо в описі лінолеумних кліше, втрачених під час німецької окупації Харкова, що зберігається в архіві Харківського художнього музею.

До кольорового друку М. Фрадкін і Б. Бланк, які не переривали творчої роботи з лінолеумом під час Другої світової війни, звертаються, виконуючи серії ліногравюр антифашистської спрямованості. За стилістикою зображення, створені вихованцями І. Падалки, які активно залучалися до формальних пошуків під час навчання, в даному випадку цілком реалістичні. Вимоги нової суспільної ситуації, канони радянського мистецтва вимагали оповідальності сюжетів, простих, але влучних образів та прийомів їх втілення.

Аркуші серії М. Фрадкіна «Фашистські окупанти на Україні» («У неволі» (1942), «Вовк» (1943), «Колодязь» (1943), «Покинутий куточок» (1942), «Нові мешканці» (1944) та ін.) значно відрізняються від загальновідомих ліногравюр автора: відсутність будь-якої декоративності, вишуканості у композиційній структурі, сюжетна конкретність обраних мотивів. Кольоровий лад гравюр визначає комбінація відтінків сірого, коричневого та білого. За стилістикою дещо вирізняється гравюра «Балаган» (1945), присвячена темі геноциду єврейського народа. Робота близька до довоєнних творів М. Фрадкіна етнічною домінантою у виборі сюжету, підкресленням філософського змісту у сприйнятті персонажами своєї долі, перевагою ролі лінії у відтворенні форми.

Близька до вище названої серія ліногравюр Б. Бланка «Пам’ятати!» (1942–1945), роботу над якою митець розпочав під час евакуації, а завершував після повернення до Харкова. Характерним для композиційних побудов Б. Бланка є наближення кульмінаційного моменту або персонажу до краю аркуша, залишаючи другий план «поза кадром» («Жива могила», «Вони кличуть»). Акцентоване висвітлення основного мотиву в творах Б. Бланка підсилює психологічний вплив образів, який досягає найвищого ступеню в аркушах «Вони кличуть» (1943), «У чому її провина» (1944), «Біженці» (1942), «Жива могила» (1945).

В перші повоєнні роки Б. Бланк багато працює в галузі книжкового оздоблення. 1946 року до 330-річчя від дня смерті У. Шекспіра він виконує ілюстрації до творів «Приборкання непокірної» та «Віндзорські витівниці» у техніці кольорової ліногравюри в дві дошки. Наближені до живописної манери аркуші відзначені прагненням майстра до відтворення атмосфери історичної доби, неабиякою увагою до різноманітних деталей: костюмів, меблів, предметів побуту, інтер'єру. Проте така «пророблєність» зображень не позбавляє їх пластичної легкості, динаміки рухів, емоційних акцентів.

Продовжував роботу в галузі мистецтва книги й М. Фрадкін. Яскравим зразком високої культури книжкового оформлення є обкладинка видання творів І. Франка, де відчувається вплив народної творчості: в композиційній ритмічності, домінуванні червоного кольору, використанні елементів орнаменту із стилізованих рослинних елементів. Твір, датований 1946–1947 рр., умовно підсумовує художницькі шукання М. Фрадкіна в царині кольорового друку, у повоєнний період митець залишає використання фарб під час друку та повертається до прийомів ілюмінації відбитків аквареллю.

Таким чином, плідна діяльність М. Фрадкіна та Б. Бланка в царині кольорової друку склала основний зміст еволюційного розвитку ліногравюри Харкова у 1930–1940-і роки, їх надбання значно оновило та розширило художньо-образний простір харківського лінориту зазначеного періоду.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Кафедра теорії і історії мистецтв

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ДРУГІ ТАРАНУШЕНКІВСЬКІ ЧИТАННЯ

Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ (17-18 квітня 2025 року)

Харків: ХДАДМ

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

©Харківська державна академія дизайну і мистецтв
©Кафедра теорії і історії мистецтв