

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Факультет «Образотворче мистецтво»
Кафедра живопису

МАРТІНА КИЙОВСЬКА-ЧІЧВАКОВА

**ФІГУРАТИВНА КАРТИНА
«СПОГАДИ»**

Кваліфікаційна робота
другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціалізації
«Станковий живопис»

Керівник:
завідувачка кафедри живопису
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри живопису ХДАДМ
Марія Миколаївна Ковальова

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

У живописі зображення людини є однією з найбільш емоційних творчих рефлексій художника. Адже соціум та соціальні зв'язки є головними чинниками, що впливають на формування психологічного клімату нашого життя, визначають минуле, теперішнє і майбутнє, запускають механізми позитивних, чи негативних тенденцій у житті. Часто, певні люди та пов'язані з ними події мають велике значення для людини, через особистісні сприйняття, або переживання, стають важливими та, мимоволі, виринають у думках і спогадах.

Художнє трактування таких моментів залежить від творчого підходу мистця, який використовує відповідні образотворчі засоби, щоб донести глядачеві свою ідею та емоцію. Через стилістику зображення, динаміку і взаємозв'язок фігур, через оточуюче середовище, в якому художник розташовує фігури, ми можемо сприйняти і зрозуміти головний посыл художнього твору, відкрити нове бачення людських стосунків, нюансів емоційно-психологічного стану зображених людей, екстраполювати на свій досвід та знання, збагатити їх.

У декоративно-площинній композиції «Спогади» автор зобразила двох жінок своєї родини. Фігури жінок розташовані у центрі композиції, тому що вони є ключовими і важливими у спогадах автора. Фігура старшої жінки попереду, вона «ведуча». Молодша жінка слідує «по п'ятам» за старшою, що свідчить про довіру та повагу. Деталі інтер'єру «розмиті», проступають нюансними натяками. У цьому спогаді вони не визначальні. Головне – взаємозв'язок та взаємодія жінок. Вихоплені з життєвого плину фігури перебувають у своєму взаємоузгодженому світі. Рухаючись одна за одною у звичному ритмі йдуть по своїм звичним справам. Ця узгодженість та буденність символізує традицію передачі досвіду, навичок, знань та умінь, містить філософію наслідування поколінь. Відсутність дистанції між фігурами говорить про близькість стосунків, про прагнення не втрачати контакт на цій символічній дорозі. Їх обличчя не мають конкретних рис

тому, що розмова йде не про конкретних осіб, а про сімейні традиції. Традиції у одязі, у гаптуванні серветок, прикрашанні оселі квітами, у манері поведінки, безумовній повазі до старших, відвідуванні костелу, слідуванні християнським традиціям та моралі. Місток між вірою у Бога та щоденним життям автор проводить через асоціативне зображення середовища, в якому розташовані фігури. Наче густими рядами резонансних труб церковного органу площина полотна густо вкрита вертикальними світлими смугами різної довжини. Смуги переважно блакитних відтінків символізують духовність та піднесеність, які відчуває автор до своїх пращурів, повага до їх християнської віри, вірності християнській церкві.

Декоративно-площинна картина «Спогади» є умовною за формою і за змістом. Мовою формальних образотворчих засобів автор проєктує свої думки та погляди на родинні стосунки, створює власну концепцію живописного трактування їх духовної суті, запрошує глядача до емоційної рефлексії. Колірна гама підкреслює піднесене відношення автора до родинних зв'язків, врівноважена композиція символізує неперейдешність та сталість існуючих родинних традицій, а відсутність конкретних портретних ознак та читабельного інтер'єру говорить про пріоритет духовного та нематеріального у таких стосунках. Абстрагуючи елементи композиції автор пропонує глядачеві свободу у прочитанні головного посилу картини, можливість індивідуалізованого сприйняття і широту варіацій у трактуванні.

ABSTRACT

In painting, the image of a person is one of the most emotional creative reflections of the artist. After all, society and social ties are the main factors that influence the formation of the psychological climate of our lives, determine the past, present and future, launch the mechanisms of positive or negative life trends. Often, certain people and events associated with them are of great importance to a person,

through personal ideas or experiences they become important and involuntarily surface in thoughts and memories.

The artistic interpretation of such moments depends on the creative approach of the artist, who, using appropriate visual means, conveys his idea and emotions to the viewer. Through the style of depiction, the dynamics and interconnection of figures, through the environment in which the artist places the figures, we can perceive and understand the main message of the work of art, open a new vision of human relationships, the nuances of the emotional and psychological state of the depicted people, extrapolate to our own experience and knowledge, enrich them.

In the decorative-planar composition "Memories", the author depicted two women from her family. The figures of the women are located in the center of the composition, as they are key and important in the author's memories. In front is the figure of an older woman, she is the "leader". The younger woman follows "on the heels" of the older one, which indicates trust and respect. The details of the interior are "blurred", appear in the form of nuanced hints. In this memory, they are not decisive. The main thing is the relationship and interaction of the women. The figures, torn from the flow of life, are in their own mutually coordinated world. Moving one after another in a familiar rhythm, they go about their usual business. This coherence and everydayness symbolizes the tradition of transferring experience, skills, knowledge and abilities, and contains the philosophy of subsequent generations. The lack of distance between the figures speaks of the closeness of relationships, of the desire not to lose contact on this symbolic path. Their faces do not have specific features, because the conversation is not about specific individuals, but about family traditions. Traditions in clothing, in embroidering napkins, decorating the home with flowers, in the manner of behavior, unconditional respect for elders, attending church, observing Christian traditions and morality. Through the associative depiction of the environment in which the figures are located, the author draws a bridge between faith in God and everyday life. As if by dense rows of resonant pipes of a church organ, the plane of the canvas is densely covered with vertical light stripes of various lengths. The stripes, mainly of blue shades,

symbolize the spirituality and exaltation of the author to his ancestors, respect for their Christian faith and loyalty to the Christian church.

The decorative painting "Memories" is conventional in form and content. Using the language of formal visual means, the author projects his thoughts and views on family relationships, creates his own concept of a visual interpretation of their spiritual essence, invites the viewer to emotional reflections. The color scheme emphasizes the author's elevated attitude to family ties, the balanced composition symbolizes the impermanence and constancy of existing family traditions, and the absence of specific portrait features and a readable interior speaks of the priority of the spiritual and intangible in such relationships. Abstracting the elements of the composition, the author offers the viewer the freedom to read the main message of the picture, the possibility of individual perception, and the breadth of variations in interpretation.

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ І	
АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ	9
Висновки до першого розділу	11
РОЗДІЛ ІІ	
ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЙ СУЧАСНОГО СЛОВАЦЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА	12
Висновки до другого розділу	27
РОЗДІЛ ІІІ	
ВИКОРИСТАННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ У ПРАКТИЧНІЙ РОБОТІ.....	28
Висновки до третього розділу	31
ВИСНОВКИ	33
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	34
ІЛЮСТРАЦІЇ.....	35

ВСТУП

Актуальність дослідження. У живописі зображення людини є однією з найбільш емоційних творчих рефлексій художника. Адже соціум та соціальні зв'язки є головними чинниками, що впливають на формування психологічного клімату нашого життя, визначають минуле, теперішнє і майбутнє, запускають механізми позитивних, чи негативних тенденцій у житті. Часто, певні люди та пов'язані з ними події мають велике значення для людини, через особистісні сприйняття, або переживання, стають важливими та, мимоволі, виринають у думках і спогадах.

Художнє трактування таких моментів залежить від творчого підходу мистця, який використовує відповідні образотворчі засоби, щоб донести глядачеві свою ідею та емоцію. Через стилістику зображення, динаміку і взаємозв'язок фігур, через оточуюче середовище, в якому художник розташовує фігури, ми можемо сприйняти і зрозуміти головний посыл художнього твору, відкрити нове бачення людських стосунків, нюансів емоційно-психологічного стану зображених людей, екстраполювати на свій досвід та знання, збагатити їх.

Важливою особливістю декоративного-площинного живопису та формальних художніх засобів є гнучкість та широта образотворчих можливостей. Сучасне мистецтво пропонує різні підходи у творчості: змішання стилів, технік, жанрів, цифровий формат, аудіо-візуальна творчість, інсталяція. Широке поле мистецтва, взаємодія та взаємна інспірація творчих ідей породжує нові образотворчі рішення, кожне з яких відкриває двері до нових мистецьких досягнень, проторює дорогу поступу сучасного мистецтва, розширює горизонти творців.

МЕТА: висловити емоцію спогаду у стилізованій фігуративній композиції.

ЗАВДАННЯ:

1. Обґрунтування вибору теми і розробка ідеї художнього твору.
2. Огляд зразків образотворчого мистецтва за обраною темою.

3. Композиційне та колористичне рішення декоративно-площинної композиції «Спогади».

ПРЕДМЕТ: декоративна композиція та формальні образотворчі засоби у станковому живописі

ОБ'ЕКТ: станкова картина з фігуративною композицією.

НОВИЗНА: авторська інтерпретація емоції у фігуративній композиції.

ТЕОРЕТИЧНЕ ТА ПРАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ: Результати роботи можуть бути використані у методиці викладання фахових мистецьких дисциплін, тобто навчальному процесі та практичній роботі митців.

РОЗДІЛ І

АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Фігуративна композиція може бути складовою як жанрової композиції, так і будь-якої іншої картини, включаючи абстрактну, чи декоративно-площинну. Використовуючи засоби умовного зображення, композиційну ритміку та емоційне навантаження кольору, художник може створити відповідний задуму образ. Шляхом формальних пошуків було вирішено у декоративно-площинну композицію «Спогади» ввести дві жіночі фігури.

Фігури розташовані у центрі композиції, тому що вони є ключовими і важливими у спогадах автора. На цих фігурах ми фокусуємо увагу. Фігура старшої жінки попереду, вона «ведуча». Молодша жінка слідує «по п'ятах» за старшою, що свідчить про довіру та повагу. Деталі інтер'єру «розмиті», проступають нюансними натяками. У цьому спогаді вони не визначальні. Головне – дві жіночі фігури, їх взаємозв'язок та взаємодія.

Вихоплені з життєвого плину фігури перебувають у своєму взаємоузгодженому світі. Рухаючись одна за одною у звичному ритмі йдуть по своїм звичним справам. Ця узгодженість та буденність свідчить про певну традицію передачі досвіду, навичок, знань та умінь, містить філософію наслідування поколінь. Відсутність дистанції між фігурами говорить про близькість стосунків, про прагнення не втрачати контакт на цій символічній дорозі.

Наслідування поколінь є у всіх народів світу і має, звісно, дуже широкий зміст та багато аспектів, що стосуються матеріальної культури, суспільного та духовного життя, фольклору, мови. До духовної культури та суспільного життя можна включити родинно-суспільний побут, традиційні сімейні звичаї (народження, весілля, похорони) та традиційні річні звичаї (зимові та літні звичаї). Окрім того, існують традиції передачі знань та досвіду у опануванні майстерністю у різноманітних професіях, у тому числі і династичних,

перейманні особливих родинних звичаїв, переказі родинних оповідей. Збереження та плекання традицій кожної окремої родини і, загалом, кожної національної культури є запорукою збереження багатогранності, щедрості світової культури, взаємозбагачення культур та їх розвитку, що є особливо важливим у наш час глобалізації світу.

Ідея картини виникла після тривалих розмов з бабусею, її спогадів, перегляду родинних фотографій. Дві жіночі фігури символізують старше і молодше покоління нашої родини. Їх обличчя не мають конкретних рис тому, що розмова йде не про конкретних осіб, а про сімейні традиції. Традиції у одязі, у гаптуванні серветок, прикрашанні оселі квітами, у манері поведінки, безумовній повазі до старших, відвідуванні костелу, слідуванні християнським традиціям та моралі. Місток між вірою у Бога та щоденним життям автор проводить через асоціативне зображення середовища, в якому розташовані фігури. Наче густими рядами резонансних труб церковного органу площа полотна густо вкрита вертикальними світлими смугами різної довжини. Смуги переважно блакитних відтінків символізують духовність та піднесеність, які відчуває автор до своїх пращурів, повага до їх християнської віри, вірності християнській церкві. Зеленуваті та вохристі тони деяких смуг – кольори природи, що натякають на зв'язок із матеріальним, із побутовими сімейними традиціями, які плекає кожне покоління родини.

Декоративно-площинна картина «Спогади» є умовною за формою і за змістом. Мовою формальних образотворчих засобів автор проєктує свої думки та погляди на родинні стосунки, створює власну концепцію живописного трактування їх духовної суті, запрошує глядача до емоційної рефлексії. Колірна гама підкреслює піднесене відношення автора до родинних зв'язків, врівноважена композиція символізує неперейдешність та сталість існуючих родинних традицій, а відсутність конкретних портретних ознак та читабельного інтер'єру говорить про пріоритет духовного та нематеріального у таких

стосунках. Абстрагуючи елементи композиції автор пропонує глядачеві свободу у прочитанні головного посылу картини, можливість індивідуалізованого сприйняття і широту варіацій у трактуванні.

Висновки до першого розділу.

Умовні та формальні образотворчі засоби, що використав автор дипломного проєкту, слугують втіленню та розкриттю основної думки та ідеї твору. Через колір, ритм, композицію розповідає про своє відношення до родинних зв'язків, сімейної любові, взаємоповаги та наслідування, які хоч і містять матеріальні прояви, та будуються на духовних, моральних, християнських засадах. Не зважаючи на абстрактність та не конкретність сюжету глядач може чітко прочитати зв'язок двох жіночих фігур одна з яких має характерні ознаки літньої особи, інша – молодшої. Взаємодія фігур у просторі, «слідування» молодшої жінки за старшою свідчить про міцний взаємозв'язок, довіру та певну наступність.

У композиції картини «Спогади», за задумом автора, використані прийоми та засоби, які покликані віддзеркалити особисте відношення до родини та родинних традицій. Хоча, автор проєктував у живописній композиції власні переживання, фігури все ж умовні, а їх зв'язок та мажорне звучання світлої кольорової гама середовища можуть викликати у глядача особисті емоції та рефлексії, запрошує до роздумів над сталими, «вічними» загальнолюдськими цінностями, які зберігаються і передаються кожною окремою родиною багатомільйонної сучасної цивілізації.

РОЗДІЛ II

ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЙ СУЧАСНОГО СЛОВАЦЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Неможливо визначити дату народження сучасного словацького мистецтва. Неможливо, тому що кожен вид мистецтва має свій початок, покладений засновниками, неможливо і тому, що в кожній країні відбуваються процеси модернізації в галузі мистецтва у свій визначений час.

У Франції настає нова ера поезії пов'язана з іменем Шарля Бодлера, Едуарда Мане та Поля Сезана провісниками майбутніх тенденцій у французькому живописі 19 ст. Ситуація у Словаччині була помітно іншою. В останній третині 19 століття Словаччина входила до складу Угорщини, провідне становище в галузі культури займала література, а ситуація, наприклад, в області образотворчого мистецтва, була значно слабшою. У більшості випадків образотворчі митці стояли осторонь у боротьбі між насильницькою мадяризацією та намаганням зберегти національну ідентичність словаків, завдяки чому їхні роботи можна було включити в контекст як угорського, так і словацького образотворчого мистецтва аж до розпаду Австро-Угорської імперії. Тому, коли глядач дивиться на виставку угорського образотворчого мистецтва в Угорській національній галереї в Будапешті він може натрапити на картини, під якими на етикетках вказано ім'я Меднянського Ласло, якого в Словаччині знають як Ладіслава Меднянске. Це частково тому, що Л. Меднянський, як і деякі інші словацькі художники, жили то у Верхній Угорщині, тобто в сучасній Словаччині, то в Нижній Угорщині, особливо в Будапешті. Крім того, у імперських центрах завжди були лояльні умови для реалізації.

Процес модернізації в словацькій культурі починається пізніше, ніж у Західній Європі. Більш сприятливі умови для появи справді модерністських тенденцій у словацькому мистецтві сформувалися після розпаду Австро-Угорщини у часи існування Чехословацької Республіки. За короткий час істотно змінився характер різних сфер культури.

Словацьке образотворче мистецтво, що є частиною європейського мистецтва та європейської культури загалом, сформувалося у період між світовими війнами за умов постійних змін. Людей торкнулися розпади держав, революції, економічна криза, дві світові війни, що прокотилися континентом, і ці події не могли не проявитися в художній творчості.

Найважливішим питанням у мистецтві на той час було протистояння традиції та сучасності. Виник автентичний світ мистецтва, найбільш помітний у творчості Людовіта Фулли (1902-1980) та Мікулаша Галанди (1895–1938). Не лише своєю творчістю, а й художнім маніфестом під назвою «Приватні листи Фулла та Галанда» вони висловили принципову позицію щодо розуміння мистецтва та місії художника.

Людовіт Фулла – чеський живописець, графік, ілюстратор, сценограф. Навчався у художньо-промисловій школі у Празі, викладав у школі мистецтв і ремесел у Братиславі, де впроваджував прогресивні ідеї, близькі німецькому Баугаузу [5]. Людовіт Фулла — одна з найважливіших постатей словацького модернізму міжвоєнного періоду. Володіючи чудовим відчуттям цілого, він синтезував різноманітні характерні елементи світової сучасності в самотній, самотній і змістовній багатоплановій експресії. Йому вдалося плавно подолати межі образотворчого та прикладного мистецтва. З одного боку, він насолоджувався декоративним впливом своїх робіт на людину, з іншого – свідомо підтримував сучасний підхід до стирання кордонів між повсякденністю та мистецтвом. Після початку, який характеризувався звичайним консервативним представленням об'єктів із традиційною соціальною спрямованістю, близько 1927 року він обрав шлях примітивного візуального зображення, заснованого на народному мистецтві, до якого він поступово включав елементи фольклорно-сюрреалістичної традиції з багатою символікою та частково казкова ілюмінація. На межі 1920-1930-х років він чітко переходить у живописі до плоского, декоративного колоризму, що справляє оригінальний і сучасний ефект. Його неповторний малярський стиль утвердився в 1930-х роках,

коли він не лише досяг оригінального культурного подання, а й відстоював своєю творчістю право на неповторний і незалежний образ. У його кращих творах ми бачимо синтез зусиль для сучасного виразу [3].

Він також знайшов деякі елементи в місцевому народному мистецтві, особливо в розписі скла, який він вважав надзвичайно надихаючим разом з дитячими малюнками. Він свідомо використовував його декоративність і органічно вбудовував у свій вишуканий художній вираз. Проте формально він базувався на західному, насамперед французькому, сучасному живописі, принципи якого він застосовував із чудовим відчуттям композиції та балансу, навіть використовуючи більш традиційні теми. Полегшені форми, звичайні фігури перетворюються на особливих створінь сяючої краси. Твори Фулли оспівують радість життя яскраво-червоними квітами, що символізують життя та любов. Він прагне включити у свою творчість середньовічну традицію, поширену переважно через народне мистецтво. Водночас він намагається певною мірою профанувати релігійну тематику та підкреслити її людський вимір. Він також трансформує класичну тему з оригінальною християнською символікою в образ із темою повсякденного життя, таким чином підносячи її до святкового світу. Його улюбленим мотивом стала, наприклад, героїзація матері та материнства, що ми зустрічаємо його у всій його творчості в різних технічних варіантах і в різних формах. Він використовував у своїй творчості чудове відчуття композиції та декору, прикладну стилізацію форм і фігур. У дусі середньовічного і примітивного живопису він продовжував відмовлятися від просторовості і перспективи в картині на користь сюжетних сцен, читабельності яких надавав великого значення. Фулла творчо переосмислював окремі прийоми фовізму і народного лубка. Його персональний стиль характеризується особливою «поетичною образністю», що спирається на синтез раціональних і емоційних елементів, яскраві кольори, знання народного мистецтва, східно-слов'янської іконографії і модернізму [6].

У своїх роботах, застосовував творчі принципи Марка Шагала, Пабло Пікассо і Пауля Клее, Василя Кандинського. Твори Фулли («Словацька дівчина», «Повітряні кулі», «Словацька Мадонна», «Сільське весілля» та ін.) відрізняються епічною узагальненістю образного ладу, декоративністю колориту.

Мікулаш Галанда - словацький живописець, графік, ілюстратор, один з першопроходців та пропагандистів словацького модерного мистецтва. Художник вчився у Академії образотворчого мистецтва у Будапешті та в Академії образотворчого мистецтва у Празі. Галанду відзначають як піонера у словацькому сучасному мистецтві, чії роботи долають прірву між традиційним народним мистецтвом і авангардними рухами. Його графічні роботи з набором експериментальних елементів (особливо в області літографії на дереві та лінолеумі) суттєво сформували форму міжвоєнного образотворчого мистецтва [7].

Мікулаш Галанда – один із засновників словацького модернізму, без якого немислимий не лише міжвоєнний живопис Словаччини, а й словацький живопис другої половини 20 століття (група М. Галанда). Початок його творчості визначили любов до лінії (насамперед сучасної) і захоплення творчістю норвезького живописця і графіка Е. Мунка. Перші його роботи були створені області графіки і представлення характеру його творчості приблизно до 1926—1927 років. Плавна крива, якою він віртуозно володів, становить основу його творчості, наповненої -ізмами, особливо конструктивізмом, кубізмом, а також формами абстракції та іншими сучасними досягненнями французького живопису. Його теоретична готовність і сміливість експериментувати дозволяли йому використовувати будь-які нові формальні засоби живопису. Проте головною його метою було поєднання європейської творчості та сили рідного краю. Як він сам заявляв: «Словацька атмосфера меланхолійна, мелодійна, дещо незграбна, і завдання словацького художника полягає в тому, щоб перетворити її на художню мову» (Калман, 1939) [4].

Галанда пропагував автономію мистецтва, визнавав унікальність образу й наділяв його даром створювати щось автентичне й нове: «Функція мистецтва — створювати нову емоційну реальність», — писав він у мистецькому маніфесті 1930 року. Незалежно від стилю його творчості, мотивної спрямованості творів, він не залишав без винятку ґрунту цієї емоційної реальності, ґрунту ліричності, безпосередності та грайливості. У період зрілої творчості кінця 1920-х років йому вдалося на основі своїх малярських знань і досвіду створити унікальний спосіб побудови кубістичних форм і фовістських кольорів. Характерною рисою в оцінці творчості Галанда є надзвичайно приємний симбіоз традиційного сюжету та виразності, що включає пейзажні сюжети з гірською тематикою, фігури пастухів, розбійників тощо, оскільки сучасний вираз передбачає застосування формальних досягнень сучасний світ, або в більш сміливій формі авангардного мистецтва. Проте найпомітніше місце в його творчості посідає емоційна сторона образу, що сприймається як повноцінний і опорний елемент мистецтва. Його природна близькість найяскравіше виявилася в так званий рожевий період, а на завершальному етапі характерна серія стилізованих камерних портретів сільських жінок, дівчат і мадонн [4].

Так звані «Приватні листи Фулла і Галанда» є унікальним маніфестом словацького авангарду. У маніфесті, його автори Фулла і Галанда приєдналися до нових авангардних тенденцій, заклали початок нової художньої естетики, якій можна було протиставити європейські авангардні маніфести чи висловлювання. У 1930—1932 роках вийшло три випуски «Приватних листів Фулла та Галанда». Публікуючи маніфест Фулла і Галанда не розраховували на схвальне прийняття з боку масового глядача, чи, навіть, з боку консервативних мистецтвознавців, оскільки, на їхнє переконання, «критики не розуміють мистецтва». Вони добре знали сучасний смак і стан мистецтва сучасної художньої культури, тому вони не тільки не очікували привітного прийому [10].

Нерозуміння нових тенденцій та перспектив вважали всеохоплюючим явищем, яке не піддавали сумніву. Тільки ця позиція маніфесту могла б

викликають гостру полеміку, але в ньому знаходимо ще більш радикально сформульовані думки щодо самої природи живопису.

Художники закликали відмовитися від репродукування «чудових пейзажів», «заходу та сходу сонця в ніжних і солодких кольорах», що означало заклик припинити не творчо наслідувати дійсність, яку глядач, вихований на традиціях реалістичного живопису, природно вважав самою дійсністю.

Іншими словами, вони публічно й голосно відкинули традиційну міметичну, академічну традицію, буржуазний смак, обмежений живопис. Натомість вони прагнули повернути до творення нового мистецтва, спрямованого на формування нової емоційної реальності, що можливо досягається лише дотриманням принципу, вираженого формулою $f + p + s$, де f — колір, p — це область і s — світло.

І якщо глядач дійсно хоче, щоб картини художника на щось наштовхували, то вони повинні бути схожими на картини. Для того, щоб читач першого листа Фула і Галанда міг зрозуміти, що вони мають на увазі, у тексті першого маніфесту вони опублікували дві репродукції власних творів, які образно де-факто підтримували вагу їх словесного вислову.

Вони також розвинули судження про образність зображення, підкресливши особливу форму самореференційності в другому листі, де, серед іншого, написали: «Живопис — це гра ліній і кольорових форм, і ми створюємо твір мистецтва з цих елементів згідно з нормами почуття, композиції ліній і колірних форм. Це має ті ж емоційні мотиви, як композиція нот у музиці. Новий митець висловлюється до епохи, інтерпретує свій час і себе, не конкурує з фотографією, тому не копіює і не наслідує, створює нову емоційну реальність. А зображення формує лініями і кольоровими плямами, тобто художніми елементами.

Автори маніфесту стверджували, що художній образ не залежить від техніки малювання чи майстерності художника. Створена нова картина є відображенням суті реальності, а сучасний художник малює не тільки те, що

бачить, а й те, що він знає про речі. Він доповнює видимий світ, є поетом і творцем. Тому мистець не імітує і не зображує предмети, але створює образ, який є діаграмою його душі, віддзеркалює почуття, суб'єктивне відношення.

Неважливо як пише картину художник: зі свідомими чи підсвідомими почуттями – форма ліній, кольорові площини і образ створений художником викликають у глядача ті ж враження, що пережив художник, або більше – породжують нові особисті емоції і враження.

Автори маніфесту справедливо припускали, що з боку аудиторії і консервативної критики вони почують зауваження, що ці художники малюють такі картини тому, що вони не вміють малювати красиві картини. Але питання майстерності для Фулли та Галанди було нерелевантним, як і для багатьох інших модерністів. Мова не йшла про те, щоб живопис виявляв ступінь володіння перспективою, пропорціями, композиційними прийомами і живописною технікою, застосовними до того чи іншого жанру живопису, яким навчали в художніх школах. Мова йшла про пошук свого місця у мистецтві, про зміну філософії мистецтва [10].

Модерністський маніфест Фулла та Галанда не був марною ініціативою. Крім усього іншого, про це говорить і той факт, що у 1950-х роках кілька молодих художників об'єдналися у так звану «Групу Мікулаша Галанда» (Galandovci). Творчість Галандовців, до складу яких входили Андрій Барчик, Антон Чутек, Володимир Компанек, Рудольф Кривош, Мілан Лалуха, Мілан Паштека, Андрей Рудавський, Павол Тот та Іван Штубня вважалася надзвичайно важливим мистецьким досягненням словацького мистецтва у контексті сумнозвісних п'ятдесятих, оскільки вони докорінно підірвали чинність жорсткої та монополістичної доктрини т. зв соціалістичного реалізму. На жаль, подібно до того, як час не був прихильним до Фула та Галанда, так само група Міклоша Галанда зазнавала тиск та критику з боку громадськості та офіційного мистецтва. Художники Галандовці належали до представників пізнього модернізму і свідомо дотримувалися традицій міжвоєнного мистецтва та зберегли всі його

характерні риси. Вони були послідовниками творчості Микулаша Галанда, Людовіта Фулли, Мілоша Олександра Базовського і Ципріана Майєрніка. Незважаючи на загальні ідеї та схоже бачення світу, окремі учасники групи насамперед розвивали свій власний художній вираз. Їх об'єднували схожі погляди на художню творчість, естетику та громадські заходи. Художники прагнули «нетрадиційного вивчення дійсності» і шукали засоби вираження «нового погляду життя» сучасної людини атомного століття. Їхнє мистецтво спиралося на загальні та прості форми і прагнуло виражати речі, а не зображати їх.

Однією з найважливіших характеристик групи була спільні творчі принципи: акцент на дослідженні знаку та архетипу, пошук коріння словацької культурної пам'яті та концентрація на своєму художньому потенціалі. Автори звузили зміст художнього твору до його суті, прагнучи безпосередності, достовірності та сталості. Навіть мистецька проєкція особистого досвіду повсякденного життя відбивала атмосферу скрутної соціальної ситуації, і мала баладний чи екзистенційний характер. Пейзаж, чи фігура, чи натюрморт повною мірою відображали як і їх особистий драматизм, так і дух часу.

До групи Міклоша Галанда входив Мілан Лалуха (1930-2013), який з самого початку своєї творчості у живописі та графіці акцентував на поетичному виразі мотиву. На ньому лежить найбільша відповідальність за встановлення наступності з попереднім модерністським розвитком нашого живопису. З самого початку жанровий малюнок і живопис знаходився під впливом російського авангарду 1920-х років (Малевич), пізніше під впливом присвятив себе темі будинку, зображуючи як пейзажні та фігуративні мотиви у різних варіаціях. Поетичні образи створював за допомогою кіл, круглих деталей, квадратів, прямокутників та трикутників. Пейзаж будував простою композицією з характерною монументальністю. Він відрізнявся від інших живописців своїм колоритом. Він використовував не лише основні кольори, а й безліч відтінків червоного. За свою роботу він отримав Премію Кіпріана Майєрніка [8].

Однак самотійність розуму, а також свобода духу та творчості у тодішніх умовах зберігалися порівняно недовго. 1948 рік ознаменував кінець всього періоду розвитку мистецтва Словаччини і одночасно кінець формування основ словацького модернізму. Цінності, що виникли за цей короткий проміжок часу, підтримувалися художниками протягом наступних півстоліття.

Серед видатних майстрів словацького малярства XX століття можемо згадати також Мартіна Бенка (1888–1971), Янка Олексія (1894–1970), Мілоша Бажовського (1899–1968), Густава Малого (1879–1952), Яна Галя (1899), Золо Палугая (1898–1935), Антона Ясуша (1882–1965), Едмунда Гверка (1895–1956), Юліус Якобі (1903–1985). Останні з названих розвивали напрями модерну, символізму та експресіонізму у словацькому живописі.

Народний художник, художник і графік Мартін Бенко був засновником сучасного словацького художнього вираження. У своїй творчості надихався словацьким пейзажем, красою та кольорами народного мистецтва, знайшов свою унікальну художню мову якою змалював не тільки живописні краєвиди Словаччини, але й людей, які тут живуть і працюють.

Едмунд Гверк навчався в Будапешті та Празі, проходив стажування у Відні, Мюнхені, Берліні, Парижі, Римі та Флоренції. Писав портрети, фігури і, головним чином, пейзажі з сюжетами Банської Штявниці та її околиць. Він був важливим представником словацького живопису міжвоєнного та повоєнного періодів. На початковому етапі писав реалістичні портретні та пейзажні твори в дусі традицій академічного живопису, проте, орієнтація на експресіонізм мала вирішальне значення. З середини 1920-х років, під враженням від творчості А. Ясуша, прийшов до філософських та соціальних тем, а позначений бідністю край Банско-Штявниці став постійним джерелом його мистецьки зрілого самовираження. Картини грубого і монументального характеру та фігурні композиції художника символізують бурхливу атмосферу того часу, виражають характер краю з важкими умовами життя. У контексті національного

мистецького розвитку творчість Гверки є вагомим внеском у його соціально-орієнтований напрям.

Цей ряд постатей треба доповнити іменами всесвітньо відомої провідної словацької художниці Естер Шимерової-Мартінчекової (1909-2005), графіка Вінсента Хложника (1919-1997), Альбіна Бруновська (1935-1973), Юзефа Янковича (1937), Душана Каллая (1948), Володимиар Гажовича (1939), Кароля Ондрейічка (1944–2003), Стано Бубана (1961) та Блажія Балажа (1958).

Естер Шимерову-Мартінчекову часто називали першою дамою словацького живопису. Вона вчилася живопису у двох академіях: академії французького живописця Рудольфа Жуліана та в приватній школі української художниці Олександри Екстер. Саме з нею авангардисти Фулла і Галанд мали намір створити художню групу, але план не був втілений у життя. У своїх творах вона висловлювала захоплення візуальними формами сучасної цивілізації, а свою творчу манеру формувала на знайомстві з пізнім кубізмом, ідеї якого культивувала та розвивала по своєму [2].

Особливе місце належить Стано Бубану (1961) – художник, який дивує взаємосуперечливими змінами у своїй програмі. Він не той наполегливий творець, який відтворює певну тему єдиним перевіреним способом. Він не тільки легко перетворює абстрактний живопис на фігуративний, але й підпорядковує спосіб і техніку малювання конкретному сюжету, якого вимагає ситуація на полотні. Тому іноді його фігуративні картини слідує прийомам старих майстрів, а іноді є результатом швидкого та емоційного малярського жесту. Частина його творчості тоді класично довершена, а інша, експресивно легко «кинута». Якщо перше він використовує в більш статичних композиціях, то дає змогу другому резонувати в ситуативних діях «двох тіл», що зображують рух, танець, дотик чи натяк на насильство.

Картини Стано Бубана належать до групи сучасного живопису, який у Словаччині сприймається як другорядний. Це живопис, який відповідає сучасному реалістичному європейському живопису, усвідомлюючи його

традиції та сприймаючи його «обмеження» як свої переваги. Тобто традиційний живопис теплими та холодними тонами, з визнанням авторського почерку, експериментуванням із насиченістю чи прозорістю кольорової поверхні. Це просто міметичний живопис, який посиляється на усталені композиції та процедури.

Один із найбільш плідних вище названих художників Блажій Балаж – словацький художник, графічний дизайнер, творець інсталяцій, об'єктів, перформансів і викладач університету. Навчався в Художній академії у Кремниці на відділі гравюри на металі і в Академії образотворчого мистецтва в Братиславі на відділі графіки. Працює у сфері політичного, екологічного, активістського та неоконцептуального мистецтва. Його роботи включають медіа-зображення, роботи на папері, перформанси, події, малюнки, об'єкти, мейл-арт і графіку.

Свою малярську та графічну творчість Блажей Балаж розпочав з абстрактних юнацьких творів 70-х років. У 1980-х він переважно присвятив себе неоекспресивному мистецтву. У 1992 році він створив кілька інсталяцій з текстильних відходів з нагоди персональної виставки в галереї Яна Конярки в Трнаві. Пізніше він створив мультиінсталяції, в яких змінює сенс і функціональність будівель галерей, заповнюючи всі вітрини текстилем або вирізками з художніх журналів. З 1988 року використовує у своїй творчості концептуальний текст.

Початок творчого шляху був визначений постмодерністським цитуванням і змішуванням, але в надзвичайно оригінальний спосіб він був першим у Словаччині, хто усвідомив, що навіть концептуальна робота з художньою мовою має бути трансформована, вона має стати багатошаровою. На початку 90-х він ширше розділив свою творчість на сферу, яка виникає з концептуального мислення, але її можна віднести радше до постмінімалізму. З середини 1990-х років він продовжує створює постмінімалістичні матеріальні картини монохромного характеру та з потужною концептуальною основою, яку теоретики відносять до постгеометричної абстракції. Пізніше саме така

авторська стратегія – подвійний монохром – колір на тлі тирси з монет, самі розпилені монети, маки, земля, відходи – характерні компоненти його геометричних композицій «Мандали».

Він реалізує декілька результатів мистецтва дії — з екологічним, політичним чи соціокультурним контекстом, реалізовує складно структурований перманентний захід «My Way» та кілька екологічних перформансів та заходів, у яких активно розвиває принцип Бойса «соціальної скульптури». Привласнюючи та змінюючи громадський простір перед багатоквартирним будинком, у якому він реалізує «філософію поворотів». У даному випадку це активізм на перетині соціальних та екологічних інтересів [1].

Названі мистці зробили величезний внесок у розвиток сучасного малярства, яке накопичуючи надлишковий тиск, змішаний з локальними та глобальними імпульсами, все ж не втратив національних ознак. На зламі тисячоліть європейські галереї вже оцінювали помітну присутність словацького живопису на європейській сцені.

Чого прагне молоде покоління художників? Запозичення чужого стилю, чи форми, знаків, чи символів культури споживання? Молоді мистці малюють, розповідаючи історію (у різних формах фігуративного реалізму), в якій прочитується саркастична дистанція (Ерік Шілле, Роман Бічек) або специфічне ставлення до зображуваного (Міхал Чернушак). Для інших шаблон є переважно відправною точкою для роботи з суто образотворчими цінностями (Девід Баффі, Андреа Бартошова, Юліана Мрвова, Растислав Седлачик, Міхал Чинеге).

Словацькі куратори вважають сучасним живопис, «який може об'єднати світ комп'ютерної реклами та медіа, який пропонує комбінаторику знаків та мікроісторій під впливом кіно, музики та телебачення, використовуючи монтаж, монтаж, екшн» (Володимир Бескід). для Flash Art). Може статися так, що ця штучно схвалена група візуально та іконографічно споріднених картин Еріка Шілле, Яна Васілека та Бориса Сірка.

Якщо попередні автори сцени молодого образотворчого мистецтва певною мірою підпорядковували свій живопис темі, то Давид Баффі (1980), Міхал Чинеге (1980), Юліана Мрвова (1979) та Андреа Бартошова (1977) зосереджуються на живописі як на процесі, який розвивається з його специфічних процедур. Баффі належить до тих художників, які насамперед обирають спосіб зображення. Мазком пензля, його розміщенням і нашаруванням він будує композицію, яка, з одного боку, виступає як об'єкт, розгорнутий з абстрактного хаосу, або, навпаки, вихідне зображення розпадається на окремі мазки. Цей спосіб малювання вирізняє його з рядів його однолітків-малярів у сольній позиції, що навіть, здається, ставить його в невідгідне становище при поверхневій оцінці. Підхід Баффі можна помилково інтерпретувати як безперервний розвиток модерністської традиції абстрактного живопису. Для нього, однак, це зовсім не автономна образна композиція, оскільки вона завжди базується на певній сцені чи ситуації. Подібним чином для Чинеге, Мрвової та Бартошової спосіб малювання та поводження з кольором є основним моментом формування образу в їхніх програмах живопису. Усі троє захоплюються повітряним живописом, розраховуючи на властивості глазури кольорової речовини або здатність будувати простір градацією його колірних значень. Юліана Мрвова зачарована своїм роздяганням, Міхал Чинеге — силою кольорової плями, а Андреа Бартошова — властивостями свого сліду.

У Словаччині не можна говорити про традицію малярського реалізму. Сучасний словацький живопис просто привласнював і привласнює інші ізми. Але, незважаючи на цей недолік, варіації фігурального реалістичного живопису можна побачити в дедалі більшій групі художників, які виходять на мистецьку сцену з кінця 90-х років. Вони не пов'язані студією чи поколінням, рухаються на сцені у власному темпі, але навіть незважаючи на це їхній живопис несе більш-менш спільні програмні вихідні точки [9].

Йдеться про Джейн Фарманову (1970), Растислава Седлачика (1980), Юрая Коллара, Раста Подобова (1975), Каміля Козуба, Ігоря Ондруша (1972), Юрая

Пуховського (1978), Альону Адамікову (1972), Міхаелу Ноцярову (1975).), або Емоке Варгова (1965). Їхній живопис будується саме на бравурності та емоційності рисунку і тільки через деякий час, коли робота і досвід поєднуються з талантом і розумом, прийде «шедевр».

Якщо сучасний живопис і бореться з чимось небезпечним, то це з упередженнями та стереотипами його сприйняття. Якщо кілька років тому це було його виключення з групи інших актуальних медіа, то сьогодні знову існують формули та вказівки, як має виглядати сучасний живопис. І все-таки шляхи до неї бувають різними і різноманітними за своєю природою. Чи хтось заперечує його правила і шукає сучасне вираження поза ним, чи навпаки, якщо хтось розраховує на його тисячолітню пам'ять, це, в принципі, одне й те саме. Кожен з них може бути на шляху до поточної картини. І це також стосується сучасного живопису Словаччини.

Абстрактне мистецтво Словаччини хоч і має «маленьку» історію у Центральній Європі, проте містить широкий арсенал формотворчих засобів. Окрім явного натхнення з навколишнього світу комп'ютерів, це ще й скасування колишніх внутрішніх поділів на геометричну, конструктивну, монохромну абстракцію, постмодерністську абстракцію, нову геометрію, нову абстракцію та постмінімалізм. Словацький абстрактний живопис дихає свіжим духом дослідження кольору, чи монохромного, вмістом різкої рекламної грайливої стратегії, чи агресивним орнаментом [9].

Молоді словацькі художники створюють свій переконливий та правдоподібний світ. Вони шукають натхнення у багатовимірному мистецькому сучасному світі. У деяких елементах їх картин можна вловити вплив та посилення на історію світового живопису або конкретних авторів. Проте, перш за все, вони здебільшого працюють, поєднують різні елементи, і в них можна побачити боротьбу за привілей «бути художником».

Сучасні мистці зосереджують увагу на тому, як ми дивимося на картини – очима та розумом. Як у творах мисткині Жофії Дубової, коли краї оригінальної

картини стають початком її продовження. Це як картина в картині, де йдеться не тільки про сюжет, не про саме виконання картини, але набагато більше про сприйняття того, що в центрі і що по краю, йдеться про пошук нових можливостей відображення простору та роботи з ним. статичне, фізичне середовище живопису за сучасних умов. Тобто, художниця не просто показує нам зміст, а й звертає увагу на середовище, з яким працює, на полотно, на якому відбувається картина.

Сьогоднішні митці вже мають інші правила, ніж торік. Їм, як і раніше, доступна лише двомірна поверхня, але дещо фундаментально змінилося. Дискусія про репрезентацію простору в живописі, яка була перервана Другою світовою війною та поділом Європи, сьогодні продовжена. Мистецтво Сходу та Заходу пов'язане, а в глобалізованому світі художники мають змогу поєднати і використати всі здобутки та знання. У їхньому розпорядженні вже немає лише традиції живопису, створеної Західною Європою. Суперечка про те, як зобразити простір на поверхні полотна, сьогодні дуже актуальна.

Ми знаємо багато прикладів з історії, коли різні політичні ідеології розуміли силу живопису та використовували його у своїх цілях та у своїх цілях. Сьогодні ми маємо бути в змозі зрозуміти його силу в позитивному розумінні. Візуальний образ – це валюта сьогодення, і живопис – важлива його частина. Живопис — це мова, якою автор може поєднати на одній поверхні кілька різних мов. З його допомогою можливо досягнути більшого, ніж за допомогою фотографії чи кіно. Сьогодні час образотворчого мистецтва. Все навколо нас рухоме і віртуальне, ми постійно змушені реагувати, але живопис фізичний і вимагає чогось іншого, як просто дивитися. Дивитись і думати, дозволити розуму текти.

Сучасне мистецтво несе нам не так красу, як засіб вираження того, що ми зараз відчуваємо. Живопис, зокрема, може перенести нас у минуле, передати конкретний досвід чи навпаки відвести у фантазію. Це як портал в інший світ, а художник володіє засобами його відкрити.

Висновки до другого розділу.

Сучасне словацьке мистецтво сформувалося у період існування першої Чехословацької Республіки, коли словацькі мистці, чи не вперше вийшли з обрію угорського мистецтва, що дало поштовх для розвитку традицій національного. Воно є частиною європейського мистецтва, яке пережило розпади держав, революції, економічні кризи та дві світові війни. Ці карколомні події не могли не проявитися в художній творчості як європейських мистців, так і словацьких.

У силу обставин художні процеси Словаччини у 1920-х-1930-х років були динамічними і навіть болісними. За короткий проміжок часу мистці мали сформувати модерне обличчя національного живопису, яке б відповідало запитам сучасності. Тому, найскладнішим питанням у мистецтві на той час було протистояння традиції та сучасності.

Значну роль у розвитку авангардного мистецтва Словаччини відіграли Людовіт Фулла та Мікулаш Галанда, які не тільки своєю творчістю, але й художнім маніфестом під назвою «Приватні листи Фулла та Галанда» висловили принципову позицію щодо розуміння мистецтва та місії художника. Вони закликали відкинути застарілі принципи живописного репродукування ліричних образів реальності, а взяти на озброєння нові, прогресивні підходи до творчості, коли мистець не копіює, а створює і трактує реальність.

Фулла і Галанда мали значну кількість послідовників. Зокрема, художників групи Міклоша Галанда, що були об'єднані з кінця 1950-х до початку 1970-х років. Ці мистці, не відмовляючись від принципів авангардного мистецтва Фулла і Галанда, у свою чергу, розширили діапазон творчих пошуків, проторили шлях молодим мистцям кінця 1990-х початку 2000-х років.

Сьогодні словацьке мистецтво йде у ногу із світовим, чуйно реагує на запити суспільства, рефлексує на проблеми сучасності. Не втрачаючи національного змісту, все ж є космополітичним, зрозумілим для глядача з будь-якої країни нашого глобалізованого світу.

РОЗДІЛ III

ВИКОРИСТАННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ У ПРАКТИЧНІЙ РОБОТІ

Складовою розробки ідеї дипломного проєкту є створення пошукових ескізів. Це важливий етап творчого процесу. Він дозволяє художнику продумати свою ідею, виділити головне, відкинути другорядне, продумати, відшукати збалансовану композицію, з'ясувати ключові компоненти майбутнього художнього твору.

У основі будь-якого художнього твору лежить авторська ідея. Відштовхуючись від ідеї художник розробляє концепцію (іл.), визначає основні елементи композиції, настрої та інші важливі складові, які служать розкриттю образу. Наприклад, це можуть бути натяки на предмети інтер'єру, елементи одягу, кольорові нюанси та акценти, що відображають особисте розуміння та бачення автора і є рефлексією емоцій, що виникають у художника під час створення живописного образу.

На першому етапі вирішується композиція. Так, як це фігуративна картина, то визначається розташування фігур на площині полотна. Згідно задуму автора, саме фігури є найбільш важливими в інтерпретації ідеї. Тому вони розташовані у центрі композиції. Розмір фігур різний, є певна динаміка їх розташування (одна вище, друга нижче), одна слідує за другою, що створює ефект руху. Фігури розташовані у середовищі, яке не містить конкретних елементів. Частини предметів (вазонів, столику, квітів), вписані у канву вертикальних смуг. Ці вертикальні смуги наче резонансні труби церковного органу щільно вкривають площину картини. Їх світлий блакитно-смарагдовий колір символізує піднесеність, яку прагне передати автор через таке трактування.

Після визначення лінійної композиції, було розроблено кілька кольорових ескізів, в яких відбувався пошук кольорових комбінацій, варіантів композиційних плям та стилів виконання. Були виконані додаткові ескізи задля

визначення динаміки руху, тіней та другорядних елементів композиції. Це включало визначення тону, кольорової гами, відповідного емоційного навантаження (іл. 24).

Наступним етапом є процес перенесення рисунка на полотно. Розкресливши папір з ескізом та площину полотна на відповідні квадрати переносимо рисунок зберігаючи співвідношення. На рисунок накладаємо перший підмальовок. Це є важливим етапом, який задає тон живописному твору. (іл. 25).

Автор використав олійну пастель для розмітки ключових елементів композиції (іл. 25). Використовуючи художні матеріали фірми «Ван-Гог» (олійні фарби і розчинники) накладаємо основні тони та кольори. Були використані як моноскладові розчинники (на основі уайт-спириту) для швидкого висихання покритою фарбою поверхні, такі багатоскладові (уайт-спирит, льняна олія, дамарний лак) для легкого накладання фарби, збереження глибини та яскравості кольору та легкого нюансування. Шар за шаром накладалися фарби, визначалися акценти, тіні та світлові плями, створюючи необхідну легкість, мереживність образу. Використання техніки шарування дозволяє балансувати дотримуючись відповідної задуму незагруженості, умовності та символічності образу.

Обрання кольорової палітри, відіграє ключову роль у відображенні настрою та емоцій автора. Адже мова кольору глибоко символічна. І в даному проєкті кольорова гама є однією із важливих складових інтерпретації ідеї. Формальний живопис картини відводить від реалізму і пропонує сприймати ідею картини через перше враження. Через звучання кольору, через ритм вертикальних ліній, через абриси фігур, клаптики реальних предметів, що влітаються у геометризовану структуру композиції.

На кінцевому етапі художник працює над деталями. Акцентує на змістовому та композиційному центрі, узгоджує баланс площин. Важливо

обрати відповідну живописну техніку, яка відповідатиме меті втіленню ідеї, підкреслить індивідуальність автора та надасть виразності дипломному проєкту.

Після завершення основного етапу роботи художник проводить аналіз свого твору. Важливо відкласти на певний час живописну роботу для того, щоб згодом, на «свіжий погляд» побачити недоліки. Також, враховуються поради керівника дипломного проєкту і зауваження екзаменаційної комісії. Затім, виправляються можливі неточності і робота доводиться до фінального вигляду (іл.).

Висновки до третього розділу.

Таким чином, виконання дипломного проєкту – живописної декоративно-площинної композиції містить у собі всі етапи творчого процесу, вимагає активізації творчої уяви, розуміння етапності роботи, застосування набутих професійних навичок. Першим кроком було обрання теми та розробка концепції згідно авторської ідеї. Був визначений формат (горизонтальний чи вертикальний). У процесі ескізування були знайдені основні елементи композиції, розміщення фігур, узгодження їх із середовищем, світло-тіньовий, кольоровий та композиційний баланс.

Фігури хоч і є центральними елементами композиції, проте вони не головні у композиційній канві. Адже у живописному творі «Спогади» мова йде не про конкретних жінок, а про відчуття автора, який переживає емоцію виринаючого зі спогадів моменту. Тому фігури «вписані» у загальну ритміку відбрацій спогаду, яка асоціюється із звучанням органної музики, яку ці жінки так любили. Цій ідеї підпорядкована і кольорова гама, і прозорість та «вписаність» у загальну ритмічну та кольорову палітру фігур, і ряди вертикальних смуг, що асоціюються з резонансними трубами церковного органу.

Після визначення композиції та кольорової гами твору в ескізі, почався етап роботи на полотні: перенесення лінійного рисунку, підмальовок та перші прописки, закладка кольорових площин, знайдення ритміки. Наприкінці

деталізація, визначення та виправлення помилок для досягнення бажаного результату. Останні етапи включають деталізацію, виправлення можливих неточностей, та доведення роботи до фінального вигляду.

Процес написання живописної картини олійними фарбами є тривалим через властивості цього художнього матеріалу. Адже олійні фарби потребують достатнього часу для висихання кожного шару живописної площини. Крім того, техніка живопису вимагає володіння різнобічними навичками і знаннями, творчий процес передбачає вміння творчо мислити, як в загальній оцінці твору, так в увазі до деталей, щоб якомога точно виразити свою ідею та концепцію обраними художніми прийомами та засобами.

ВИСНОВКИ

1. Формальні художні засоби широко використовуються у сучасному мистецтві. Відбувається змішування, нашарування художніх стилів і основним завданням творчого вираження стає індивідуальна живописна мова, висловлення гуманної, актуальної, загальноціннісної ідеї, яка є зрозумілою та близькою для широкого кола споживачів мистецького продукту нашого глобалізованого світу.
2. Аналіз традицій та тенденцій образотворчого мистецтва Словаччини дозволив виявити, що воно є частиною європейського мистецтва та європейської культури загалом, сформувалося у період між світовими війнами за умов постійних змін і переживало, (хоч із запізненням), ті ж етапи становлення і розвитку, які притаманні мистецтву Європи.
3. Обличчя сучасного мистецтва Словаччини сформовано засновниками словацького авангардизму Людовітом Фуллою та Мікулашом Галандом, які не тільки своєю творчістю, але й художнім маніфестом під назвою «Приватні листи Фулла та Галанда» висловили принципову позицію щодо розуміння мистецтва та місії художника. Вони закликали відкинути застарілі принципи у живописі і взяти на озброєння нові, прогресивні підходи, коли мистець трактує реальність. Саме на таких прогресивних засадах базується творчість сучасних словацьких мистців, саме такими принципами намагався керуватися автор дипломного проєкту.
4. Авторська концепція картини «Спогади» - це трактування ідеї наслідування, передачі родинних традицій, традицій суспільних, релігійних християнських. У картині «Спогади» автор відображає емоції та настроєвий лад своїх спогадів. Тому фігури та елементи картини зіткані з ритмічних вертикальних площин світлих блакитно-зелених кольорів, які ілюструють нечіткі контури спогаду про той момент, образну рефлексію художника на переживання, викликані цим спогадом.

5. Відображаючи в умовних абстрагованих образах жінок вловимі ознаки вікових та національних характеристик, автор наче проводить місток між реальним, традиційним, національним та сучасним художнім виразом, що передбачає застосування формальних художніх засобів модерного мистецтва. Кожен елемент композиції твору (образи, ритм, колір) покликаний розкрити його символічний зміст. Це робить картину настроєвою, емоційною, філософською і відкритою для різноманітних інтерпретацій. Синтез минулого, що виринуло зі спогадів і сучасного, яке виражене через модерну художню інтерпретацію є ключем до розуміння цієї унікальної авторської концепції.

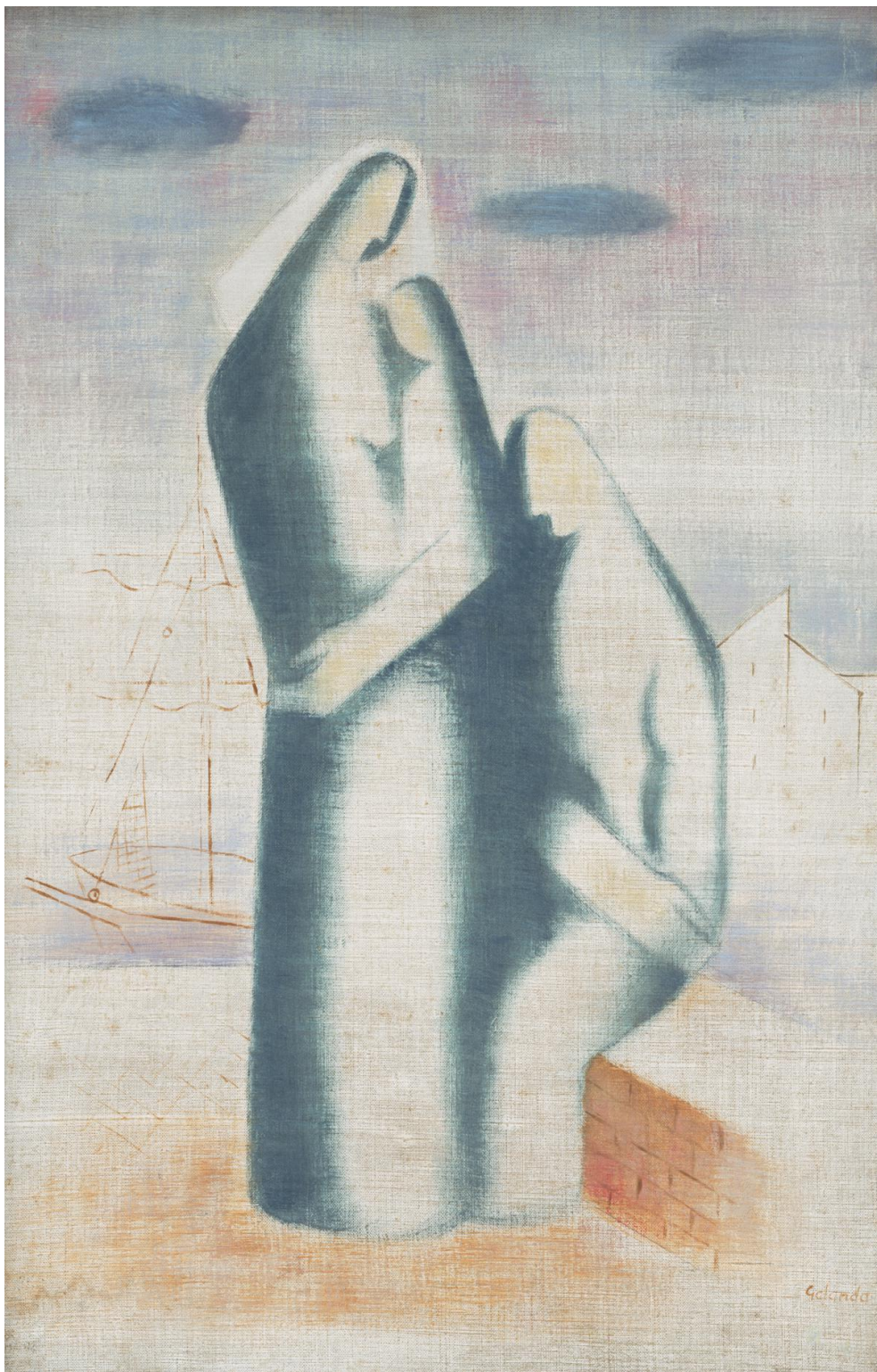
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Blažej Baláž. <https://sk.wikipedia.org/wiki/>
2. Естер Шимерова-Мартиченкоа <https://sk.wikipedia.org/wiki/>
3. Zakladateľ slovenskej moderny. Ľudovít Fulla
<https://www.nedbalka.sk/autori/ludovit-fulla/>
4. Zakladateľ slovenskej moderny. Mikuláš Galanda.
<https://www.nedbalka.sk/autori/mikulas-galanda/>
5. Людовит Фулла. <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
6. Ľudovít Fulla. Zameranie. Grafický dizajnér, ilustrátor, typograf
<https://scd.sk/osobnost/ludovit-fulla/>
7. Мікулаш Галанда. <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
8. Milan Laluha – The Poetry of Composition in Paintings.
<https://www.nedbalka.sk/en/exhibitions/milan-laluha-the-poetry-of-composition-in-paintings/>
9. Мистецтво Словаччини - <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
10. PETER MICHALOVIČ. POZNÁMKY K JEDNEJ MODERNISTICKEJ INICIATÍVE.
https://karolinum.cz/data/clanek/649/3355philosophicaEtHistoricaStudiaAesthetica1_2012_final_bezPas19_26.pdf

ІЛЮСТРАЦІЇ



Людовіт Фулла, Повітряні кулі, 1930.



Мікулаш Галанда, Сімейна пара, 1930.



Лалуха Мілан, Три хлопці, 1965



Естер Шимерова-Мартінчекова, Жінка з Ліптовського Шляцу, 1964

Екїзування. Розробка авторської ідеї.









