

Другі читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)

Слово про Платона Олександровича Білецького (1922–1998).

Читання відкрив заступник ректора з науково-організаційної роботи **Остап Ковальчук**. Він наголосив на значенні Платонівських читань і вніс пропозицію щодо започаткування конкурсу імені Платона Білецького на кращу курсову або дипломну роботу на мистецтвознавчому факультеті. Остап Вікторович подякував усім присутнім за участь у читаннях і побажав продуктивної роботи.

Олександр Федорук, *завідуючий кафедрою ТІМ*, назвав Платона Білецького живою легендою, у сьйві якої проводяться наші читання. «Доки ми будемо жити, ми будемо нести у собі тепло цього світла і кожен буде намагатися хоч якоюсь мірою робити те, що робив цей великий вчений. О.К. зачитав свої спогади про чудову родину Білецьких, що мешкала спочатку на Нікільсько- Ботанічній вулиці, а пізніше – на Кловському узвозі. У домі Платона Олександровича і Горислави Михайлівни було завжди людно. Тут сходилися інтелігенти різних професій, завжди панувала артистична атмосфера. Ми дружили усім товариством, поважали один одного, особливо талановитого хазяїна гостинної оселі Платона Білецького за шляхетність, блискучий розум. Багато сьогодні є у світі тих, хто тримає у пам'яті його ім'я, хто читав його талановиті книжки і вважає себе його послідовником і учнем. Ми несемо це ім'я як світлу пам'ять, як чистоту своїх мрій. І наше нинішня зустріч підтверджує це».

Наталія Романова, *мистецтвознавець*, учениця і близький друг П.О., представила товариству художницю Дарью Присталенко, доньку мистецтвознавця Нелі Миколаївни, яка мала безпосереднє відношення до написання книги про Георгія Нарбута, що отримала одну з останніх премій СРСР. «П.О. тоді вже не мав можливості ходити до архівів. А Неля Миколаївна завідувала відділом графіки НХМУ. Вона часто приносила П.О. необхідні матеріали з фондів музею, можливо порушуючи музейні інструкції. Чоловік Нелі Миколаївни (автор одного з останніх портретів П.О.) багато чого перемальовував для Білецького – герби, старинні написи, рисунки, що містилися у листах, чернетках, щоденниках Нарбута. В той час було досить проблематичним організувати зйомку цих безцінних матеріалів. Результатом цього тісного спілкування і став портрет, який ми сьогодні принесли у кількох фотовідбитках для того, щоб подарувати донці Олені Білецькій і кафедрі мистецтвознавства. Мені дуже приємно, що Платонівські читання

відбуваються і будуть проходити з певною періодичністю. Велика подяка за це членам кафедри – сучасним і майбутнім.

Людмила Міляєва, професор кафедри ТІМ, зупинилася у своїх спогадах на феномені Білецького, який, на її думку, стає зараз особливо помітним. «Феномен був у тому, що П.О. і вся його родина були винятковими. Винятковим був його старший брат, лінгвіст, поліглот, знавець античності. Він знав давньогрецьку, середньовічну і сучасну грецьку мови, усі мертві мови. Практично водоспадом знань був і Олександр Іванович. У студентські роки мені здавалося, що він знає усе чисто. І відповідним до цього було і виховання дітей у родині Білецьких.

Платон Олександрович був і художником, мав ідеальний смак. І ідеальну зорову пам'ять. Уявіть собі, коли він писав книгу про український портрет 17–18 ст., він користувався не кольоровими фотографіями, а чорно-білими. Але він знав напам'ять, яким кольором намальований ніс, де пройшовся пензель. Крім того, він був обдарований літературним даром. Це був дар письменника. Тому П.О. так блискуче працював як науковий популяризатор. Коли читаєш його книгу про Хокуся, залишається відчуття, що він не раз бував у Японії. Це властиве тільки справжнім письменникам. А ще він мав унікальне почуття гумору. Це було властивим для усіх Білецьких. У кожного з них був свій гумор – у О.І. свій, у Андрія Олександровича – свій, у П.О. – свій. Це почуття гумору проявляється і в серйозному дослідженні про український портрет.

І ще я хотіла звернути увагу, що П.О. як науковий дослідник першим звернув увагу на те, що деякі портрети зроблені на підставі золотого перетину. Ніхто на це ніколи не звертав уваги. Він робив блискучий аналіз. Він дуже проникся портретом Долгорукова і фактично на аналізі одного портрету показав, що таке українське барокко. В ті роки ми з Людмилою Миколаївною Сак писали путівник по українському художньому музею і вперше намагалися аналізувати портрет Долгорукова. Яюсь я прийшла до П.О., а він мені показує фото з фрагментом обличчя Долгорукова не вертикально, а горизонтально і каже: «Ти бачиш, Самуїл його малював мертвого!..» Це речі унікальні у мистецтвознавстві!

І ще цікава річ. П.О. при всій безмежній амплітуді своїх зацікавлень, був дуже самокритичним. Коли він видав книжку про український портрет, він відразу став відомим всюду. І в Європі. І тоді видавництво «Искусство» у Ленінграді замовило йому переклад цієї книжки. Яюсь прихожу до нього, а Платон тримає «Український портрет в руках» і каже: «А ты знаешь, я с этим

согласиться уже никак не могу!» І написав нову книжку про український портрет російською мовою. І я зараз поки що не бачу дослідника, який би міг написати щось краще, ніж те, що написав П.О. і про український портрет, і про Георгія Нарбута, і про Шевченка. Чим мене вразив Шевченко? П.О. абсолютно позбувся такого пафосного стилю, який притаманний нашим дослідникам. І він першим з'єднав в одну людину художника і поета. І власне ще мене вразила глибина аналізу усіх робіт Шевченка, на які він спирається в цій науковій праці. Я хочу особливо підкреслити, бо тут присутні і студенти, і аспіранти, що книжки П.О. варто читати не тільки для того, щоб дізнатися, про що пише дослідник, а щоб навчитися тому, що в них є. Його тексти є еталоном смаку, еталоном того, що таке мова і як нею треба користуватися в нашій професії. Ще раз підкреслюю – це була унікальна людина, унікальна родина. Він має бути для нас якимсь еталоном ідеального мистецтвознавця, який не можливо, на жаль, досягти».

Юрій Іванченко, член НСХУ, радник Президії НАМ України.

«Олімп Платона та його послідовники кінця 1960–2000-х років»

«Платон Олександрович Білецький – один з тих мистецтвознавців, які достеменно знали те, про що пишуть. Як і Т. Шевченко, Л. Жемчужников, К. Мокрицький, К. Петров-Водкін, В. Кричевський, В. Овсійчук та ін., він, на відміну від суто мистецтвознавців, був водночас і талановитим художником. Тому його найголовніша праця – «Український портретний живопис 17-18 століть» (1968), вирізняється високим професіоналізмом аналізу малярських творів, знанням техніки як станкового, так і монументального мистецтва та іконопису. На сторінках цієї книги увійшли в науковий обіг прекрасні твори українського малярства, портрети української еліти – гетьманів, козацької старшини, міщанства, які доти лежали в фондах музеїв, були не атрибутованими або належали до польської чи російської культур».

Дослідивши художні збірки Європи, зокрема Польщі, України та Росії, Платон Білецький уповні скористався так званою «відлигою» 1960-х і явив суспільству видання, котре, як і книга Григорія Логвина «По Україні» (1968), дало поштовх розвитку національного мистецтвознавства. У той час єдиним центром, де дозволялося видавати праці з історії й теорії образотворчої культури, було видавництво «Мистецтво», в якій діяла редакція видань з образотворчого мистецтва. Працюючи у видавництві і в цій редакції з 1968 року, і редактором з 1970 року, я був свідком великого піднесення, що запанувало серед мистецтвознавців після виходу в світ названих вище праць П. Білецького та Г. Логвина. Українські вчені, відчувши свободу слова і думки,

почали видавати у «Мистецтві» чудові книжки та альбоми, зокрема там вийшли «Розписи Потелича» Л. Міляєвої, «Український середньовічний живопис» Г. Логвина, Л. Міляєвої, В. Свенціцької, «Україна в творчості польських художників» О. Федорука, дослідження з історії української графіки 17–18 ст. та книги «Олександр Тарасевич», «Іван Щирський» та «Історія української ікони» Д. Степовика.

Талановитим послідовником досліджень П. Білецького в галузі портрета стала його учениця Валентина Рубан, яка видала кілька монографій про портрет 19–20 ст. Також значним внеском у мистецтвознавчу науку були монографії львів'янина Павла Жолтовського, присвячені живопису України 17–18 ст., малярні Києво-Печерської лаври, лаврським кубушкам. У «Мистецтві» вийшли також капітальні праці «Українська графіка 11 – початку 20 століття» (упорядники А. В'юник та Ю. Іванченко) і «Троїцька надбрамна церква» Ф. Уманцева, яка стала початком низки видань про Києво-Печерську лавру як центр освіти і мистецтва світового значення і серед них великий альбом «Києво-Печерська лавра – пам'ятка історії та культури».

Книга Платона Білецького про народну картину «Козак Мамай» дала поштовх ґрунтовним дослідженням його вихованця в Київському художньому інституті Станіслава Бушака про цей феномен української культури, вінцем яких став його великий альбом «Козак Мамай: Феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного коду» (2008). Платон Білецький вважав, що народна картина «Козак Мамай» є прямим продовженням козацького портрета 17–18 ст., і цю його тезу, підтверджену серією Т. Шевченка «Притча про блудного сина», ще ніхто не спростував. П. Білецький знайшов спільне у цій народній картині, витоки якої сягають у давню козацьку історію, з образами Георгія Нарбути, творчості якого він присвятив книгу, а вона, своєю чергою, надихнула Сергія Білоконя на подібне дослідження про автора української абетки і одного із засновників Української академії мистецтв.

Творчість П. Білецького, його дослідження й знахідки в царині давнього українського малярства надихнули й мене на видання альбомів «З української старовини», «Гетьмани України», «Запорожці», книги «Мазепа» (усі 1990-ті рр.). Останнім прикладом втілення в життя відомої приказки про те, що учитель вартий того, чого варті його учні, є велике видання «Український коваль Олег Боньковський», видана в жовтні 2014 року в США. Одним із авторів цієї книги є учень Платона Білецького Володимир Могилевський (1953–2014). Остання книга П. Білецького, яку він так і не встиг потримати в руках – «Апостол України» (1998), присвячена життю й творчості Тараса

Шевченка. Редагувати й доповнювати її виданими на той час новітніми матеріалами в галузі шевченкознавства пощастило мені. Презентація видання відбулася в музеї Тараса Шевченка за два-три тижні після того, як Платон Білецький несподівано залишив цей світ. Він зійшов зі свого Олімпу, та залишився навечно його приклад служіння, незважаючи на фізичну недугу, культурі, залишилися його книжки та вдячні учні, які завжди пам'ятатимуть його розум, знання, гумористичну вдачу і, сказати б, якусь незбагненну глибину знань, притаманну хіба що інтелектуалам Відродження».

Наталія Асєєва, кандидат мистецтвознавства. «Пригадую, яким доброзичливим, приятним, уважним до студентів був П.О., як він міг з гумором зробити підказку на екзамені, як він ретельно виправляв помилки у студентських роботах. Він багато чому навчав своїх підопічних. Родина П.О. була неймовірно гостинною. Тут тебе завжди намагалися нагодувати, розважити цікавою бесідою, вислухати дуже уважно. На жаль, ці чудові традиції київських родин втрачаються сьогодні, закінчують своє існування. Вже немає тієї гостинності, того спілкування. Але у пам'яті назавжди залишилися людяність, розум, іронічність, критичність і доброзичливість, яку ми як студенти, а потім вже дорослі самостійні люди відчули разом з унікальною родиною. І це савво залишається на все життя...»

Олена Платонівна, донька П.О. «Я дуже розчулена. Тут зібралися люди різних поколінь, але атмосфера, яку ви вже встигли створити, дуже сподобалася би Платону Олександровичу. Я дуже вдячна усім організаторам Читань імені мого батька, вдячна усім тим, хто не байдужий до його творчості. Хочус всім нам побажати здоров'я, не втрачати інтересу до життя і до творчої праці. І нехай ця започаткована традиція наукових зустрічей буде жити в цих стінах довгі, довгі роки!»

Секція 1. Проблеми вивчення українського мистецтва від давнини до 19 ст.

Час проведення 11.00 – 17.00

Голова: Наталія Юр'ївна Белічко

Людмила Міляєва, доктор мистецтвознавства, академік НАМУ, професор НАОМА.

Таємниці і дослідження Волинської ікони 12 – поч. 16 с.

Ключові слова: ікони Волині, чудотворні ікони, ікони Єрусалимської Богородиці, Київська іконописна школа.

Якщо галицький іконопис був більш-менш знайомий ще до 1939 р., волинська ікона до середини 16 с. фактично стала вводиться в обіг лише з 1960-х років. Цей процес, на щастя, не зупиняється і зараз. Але хрестоматійний вже ряд шедеврів іконопису 12 – початку 16 с. не дає можливості уявити художні центри, вже не кажучи про школи, навіть майстерні.

Найбільш пощастило з іконою Чудотворної Холмської Богоматері, яка з'явилася перед нашими очима 2000 р. Вона зараз досить докладно досліджена і, безумовно, цьому заклав фундамент єпископ греко-католицької церкви 17 с. Яків Суша, який докладно описав не тільки чудеса святині, але й саму ікону та її історію.

Відкриття Дорогобузької Богоматері 13 – 14 с., Волинської Богоматері з Луцька 16 с., Деїсіса з Річиці к. 15 – поч. 16 с. і, нарешті, ікони Богоматері Єрусалимської та Спаса Вседержителя, що зараз знаходяться в церкві Різдва Богородиці м. Камінь-Каширського. Вони викликають постійні дискусії між фахівцями.

Нами зроблено спробу атрибутувати ікону Єрусалимської Богоматері з церкви Різдва Богородиці м. Камінь-Каширського на підставі історичних джерел, співставлень з аналогічною іконою з Варваринського монастиря м. Пінськ (Білорусь), іконою «Деїсіс» з с. Річиця. Висунуто гіпотезу, що її зроблено в Києво-Печерському монастирі на замовлення Володимир-Волинського єпископа Васіана для іконостасу Успенського собору м. Володимир-Волинського (наприкінці 15 – поч. 16 с.).

Тетяна Кара-Васильєва, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ.

Митці авангарду і народна вишивка.

Ключові слова: авангард, модерн, вишивка, народне мистецтво.

На початку 20 століття в Україні відбуваються процеси формування різноманітних художніх напрямків, активного співробітництва художників-авангардистів з народним майстрами, їх зверненням до символічної мови народної творчості. Ці взаємовпливи призвели до глибоких структурних відозмін, пов'язаних з народженням цілого напрямку українського модерну, авангарду. Села Вербівка, маєток Н.Давидової, та Скопці, маєток А.Семигравової, стали центрами реалізації ідей супрематистів, формування сучасного мистецтва. Це був унікальний експеримент співпраці провідних художників авангарду – К.Малевича, О.Екстер, Є.Прибильської, Л.Попової та

інш і народних майстрів Г.Собачко, Є.Пшеченко, В.Довгошиї, Г.Цибульової, П.Власенко. Внаслідок довготривалих наукових пошуків були знайдені ескізи, які створювались спеціально для подальшого виконання у матеріалі. Вони були відтворені у вишивці в наш час в рамках проекту «Відроджені шедеври». Саме тому стало можливим побачити і реально відчувати нові творчі пошуки митців авангарду.

Ольга Рижова, кандидат мистецтвознавства, викладач *НАОМА*, реставратор станкового та олійного живопису першої категорії.

Реставрація и атрибуція ікони «Апостоли Петр и Павел» из колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Ключевые слова: ікона «Апостоли Петр и Павел», Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, техніко-технологічні дослідження, реставрація, атрибуція, Трапезная с церквою апостолів Петра и Павла Києво-Печерської Лаври.

Ікона «Апостоли Петр и Павел» (94 x 65.5 см., дерево, масляна техніка, інв. КПЛ-ж-173) зберігається в фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Згідно записи в інвентарній карточці пам'ятник датований хранителем на початок 19 століття (інв. карточка, грудень 1977 р.). В книзі поступлень присутствує запис, що ікона поступила з Петро-Павлівської церкви (с. 256, КПЛ-НДФ-А-133).

В рамках планової наукової роботи проведено комплексне техніко-технологічне дослідження і реставрація пам'ятника. Результатами досліджень стали датівка і атрибуція пам'ятника.

Сопоставляя дані дослідження розглядаваної ікони з матеріалом, отриманим раніше, пам'ятник можливо датувати часом не пізніше першої чверті 18 століття і, опираючись на схожість зображення фасада церкви на іконі з видом на архівній фотографії, передположити походження ікони з Трапезної с церквою апостолів Петра и Павла (1684–1694, зруйнована в 1893–1895 рр.) в Києво-Печерській Лаврі. Виходячи з великого формату ікони, її специфічної форми (овальна рама і симетричні отвори для кріплення на дерев'яних полях) і композиції, де образи першочергових Апостолів злиті з зображенням посвяченої їм церкви, можливо атрибутирувати пам'ятник як храмову ікону, раніше розміщавшися в іконостасі. Ікона публікується вперше.

Олександра Шевлюга, *аспірант кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.С. Міляєва).*

Деїсусний ряд українського іконостаса 14 ст.

Ключові слова: Деїсусний ряд, чин, іконостас.

Деїсусний чин посідає одне з найважливіших місць в програмі українського іконостаса. На прикладі ікон що збереглися (“Архангел Михаїл” та “Архангел Гавріїл” кінця 14 ст. з церкви с. Дальова та ікона “Св. Георгій” кінця 14 – початку 15 ст. з с. Тур’є) можливо висловити певні припущення з приводу того, що являв собою цей ряд низького іконостаса в згаданий період. Надзвичайно цікавим виглядає Деїсусний ряд вже в 14 столітті, являючи собою багатофігурну процесію з постатей, виконаних на повний зріст. Вагомим є і те, що постаті розташовані на доволі великих окремих дошках, які можуть свідчити про існування великих за розмірами двохрядних іконостасних конструкцій. Центральною фігурою Деїсуса є постать Христа, яка, на нашу думку, могла бути виконана в двох іконографічних ізводах “Христа Вчителя” або Христа тронного.

Галина Белікова, *зав. відділом стародавнього мистецтва НХМУ.*

Ікона «Братської Богородиці» у зібранні НХМУ.

Кава-брейк 13.00 – 14.00

Рада Михайлова, *доктор мистецтвознавства, професор, завідувача кафедрою ТІМ КНУКМ.*

Народна картина «Козак Мамай» у сучасних дослідженнях.

Ключові слова: Козак Мамай, П.Білецький.

Пріоритетним напрямком в дослідженнях П.О.Білецького була народна картина «Козак Мамай». Феномену української культури дослідник присвятив видання «Козак Мамай – українська народна картина» (1960). Книга, що розкривала змістовно-композиційні властивості картини як поєднання історично сформованих культових уявлень, світоглядних засад українців, традицій давньоруського іконопису, народного малярства, елементів етнічних культур Сходу, стилістики європейського й національного бароко. Історично найоб’єктивніша та змістовно найвдаліша, дана концепція актуальна донині.

Праця П.Білецького підсумовувала думки, висловлені українською науковою інтелігенцією дорадянського періоду та початку радянської доби, адже екземпляри твору знаходилися у зібраннях багатьох шанувальників народної культури, в тому числі і у родині Білецьких.

На сучасному етапі означена тема набуває все більшої аудиторії. Серед напрямів її досліджень виділяються літературно-журналістські, що відображають тенденцію опрацювання інформації у численних журнально-газетних статтях у вигляді історичних, етнографічних, фольклорних розвідок у своєрідному науково-популярному жанрі. Рисами таких публікацій є вільність викладу, інформативна інтрига, прагнення здивувати. Такий підхід нині набув поширення і в інтернеті, де факти історії та зміст народної картини стають предметом обговорення у притаманній цьому джерелу вільній (подекуди занадто вільній) манері. Підґрунтям для інтернет-викладок стають роботи більш високого гатунку, матеріал яких, однак, надалі адаптується у вигляді псевдо досліджень.

Іншу сторону історичних досліджень відображає етно-фольклорний аспект, який розвивається від сер. 90-х рр. 20 ст. Спрямований до систем української праміфології, які, на думку деяких науковців, утілені у народному живописі, цей напрям акцентує риси українського менталітету, сюжетних та образних факторів доісторичних обрядово-міфологічних глибин.

Нечисленні дослідження складають історико-театральний та історико-музикознавчий аспекти, зорієнтовані на національні традиції.

Найбільш близьким доробку П.О.Білецького є мистецтвознавчий напрям досліджень. Він представлений роботами П.Жолтовського (1978), Т.Марченко (1991), С.Бушака (1998, 2002, 2004, 2008), Р.Михайлової (2002, 2003, 2005, 2007), які розвивають ідею про даний твір як явище народної культури (П.Жолтовський); композицію, символи, семантику, типи (Т.Марченко); як взірць образотворчої культури доби бароко (С.Бушак); виявляють в образі Козака Мамайя риси поета-героя та історичної особи; співця слави народної билинно-старинного кола; елементи низової культури; культово-меморіальний характер твору, пов'язаний з військовими традиціями давнини; аналізують виставочно-музейні колекції відповідної тематики тощо (Р.Михайлова). Мистецтвознавчі праці 1990-2000-х рр., що вміщують класифікацію, уявлення про техніку малювання, композицію, зображальну систему твору, типологію персонажів, свідчать про рівень вивчення картини «Козак Мамай» і вказують на можливі напрями її подальших досліджень.

Андрій Комарницький, *молодший науковий співробітник НДС ЛНАМ.*

Давньокиївські традиції «динамічного монументалізму».

Ключові слова: монументалізм, іконопис, фреска, храм.

Самобутній характер давньоруської традиції сформувався на основі перероблення візантійської спадщини у мистецтві Києва. Київська школа була провідним ретранслятором візантійських впливів у Київській Русі, а також найважливішим центром розвитку локальних, самобутніх рис національної школи. Її особливості проявилися у різних видах мистецтв. Давньоукраїнська традиція характерна синтетичністю основних видів мистецтва: монументального живопису, станкової ікони, мініатюри, рельєфної пластики на основі ідеї монументальності. Оздоблення провідних храмів Києва лежало в основі розвитку синтезуючого монументалізму, який характеризуємо терміном «динамічний монументалізм». Його властиві ознаки: архітектонічність, принцип масштабності центральних постатей у середовищі храму, чи на площині ікони, зовнішня статичність при внутрішній динаміці. Показові твори – «Софійська Оранта», «Велика Панагія», «Устюзьке Благовіщення». Виділяються два періоди формування київської школи: 1-а київська школа (11 ст.), 2-а київська школа (12 – 13 ст.).

В іконописі та мініатюрі домонгольської доби формування мистецького стилю 1-ї київської школи пов'язувалося з впливом золотофонних мозаїк. Для зображень 1-ї київської школи буде характерною статичність, надіндивідуалізм, світлова символіка, основу якої складуть золото і білий колір. Київська ікона другого стилевого етапу з 12 ст. характерна динамізмом композицій, індивідуалізацією та психологізмом зображень, багатокольоровістю і світловим символізмом, що відзначався ускладненістю. У колориті переважають срібний, зелений, синій колір тла і полів, а також червоного кольору німби. Ці характерні риси для 2-ї київської школи були пов'язані зі змінами в монументальному мистецтві, а саме з домінуванням настінної фрески, а також із зміною історичного становища Русі-України.

Олена Гомирева, *магістр мистецтвознавства, аспірант НАОМА (наук. керів. О.А. Лагутенко).*

Образотворча спадщина Т.Г.Шевченка та західноєвропейське мистецтво: проблеми художньої мови.

Ключові слова: Тарас Шевченко, художня мова, західноєвропейське мистецтво, візуальний досвід.

При дослідженні особливостей художньої мови мистецьких творів Т. Шевченка найпершим постає питання впливу академічної школи та різного візуального досвіду, якими володів художник, зокрема, західноєвропейського мистецтва, з яким художник був добре ознайомлений.

Знайомство почалося ще у Вільно, коли Шевченко займався рисунком у Й. Рустемаса та копіював польські гравюри. В Петербурзі Шевченко як учень Академії відвідує Ермітаж, виставки та приватні колекції, знайомиться з альбомами гравюр. Шевченко не був схильний до наслідування чи запозичення, він синтезував побачене в єдине оригінальне рішення, в якому могли одночасно поєднуватись прийоми різних мистецьких традицій.

Вплив західноєвропейського мистецтва проявлявся в кількох аспектах. По-перше, у використанні композиційних схем, як, наприклад, в його «Катерині». По-друге, у наближенні до характерних образів, зокрема, до мотиву «Святого сімейства» в «Селянській родині». По-третє, це було звернення до окремих прийомів, яке ми бачимо у використанні рембрандтівської світлотіні у «Притчі про блудного сина» чи в автопортретах.

Щоб усвідомити оригінальність художнього бачення Шевченка, необхідно розглянути те, яке місце в його творах займав досвід російського мистецтва, академічної освіти, народної традиції та багатий матеріал мистецтва Західної Європи.

Марія Іванюта, студентка 5 курсу кафедри сакрального мистецтва ЛНАМ.

Христина Максимович – шедеври сучасного сакрального мистецтва.

Ключові слова: сакральне мистецтво, абстрактне мистецтво, символізм, Христина Максимович.

Ставши прикладом для послідовників, в інтерпретації ікони для сучасного покоління, творчість Христини Максимович має чимале значення для сучасного сакрального мистецтва. Абстрактне мистецтво є зусиллям передати думку і виразити нереальне. Ікона в поєднанні з модерними елементами отримує нове звучання. Дивлячись на ікону через призму абстрактного мистецтва, бачимо в іконі ще більш таємний, внутрішній, сакральний зміст. Також це є прикладом того, як люди різних століть любуються іконою, передаючи своє внутрішнє бачення Бога. На іконах різних часів ми зауважуємо ті елементи, що були співзвучні з світосприйняттям часу написання ікони (як наприклад добу бароко ікону збагатили прикрасами).

Зараз сакральне мистецтво розвивається сучасними тенденціями — вони є близькі нашому світогляду. В іконах Христини Максимович важливою підосною є духовне осмислення в творах. Тому для її ікон не є головним стати довершеними в передачі деталей. Натомість важливо є налаштувати на певний настрій, вкласти образ, передати символічно, ввести в простір сакрального мистецтва.

Заочні учасники:

Василь Семенюк, доцент кафедри академічного живопису ЛНАМ. Художньо-образне рішення першого видання «Кобзаря» Тараса Шевченка (цензурна та не підцензурна версії).

Ключові слова: «архітектура» книги, офорт В. Штернберга, формат видання, текстова складова, образотворчі та шрифтові елементи.

Образно-структурні особливості першого видання «Кобзаря» Тараса Шевченка демонструють цілісне осмислення «архітектури» книги. Останнє стосується, гармонійного сполучення образотворчих, шрифтових та інших елементів застосованих у створенні видання. Варто вказати, що певна мінімалістичність, присутня, як у цензурній так і не підцензурній версіях демонструє виразне акцентування на текстовій складовій. Водночас, введений в оформлення форзацу офорт Василя Штернберга формує провідну інтонацію та скеровує реципієнта до образу пов'язаного у першу чергу з ідеєю книги, а не відіграє роль ілюстрації до певного твору. Загалом, з огляду на специфіку формату видання, застосовані шрифти та особливості вирішення форзацу можемо констатувати, що перше видання «Кобзаря» Тараса Шевченка демонструє цілісне осмислення проблематики образу книги.

Андрій Дещук, магістр декоративно-прикладного мистецтва, аспірант кафедри ІТМ ЛНАМ (наук. керів. В.І. Жишкович).

Художнє дерево Яворівського осередку. Конструктивні особливості та орнаментальні мотиви.

Ключові слова: різблення, ДПМ.

Яворів – осередок успішного розвитку давніх традицій. Це відомий різьбярський центр на Львівщині ще з кінця 19 ст. Народне мистецтво Яворівщини – явище не лише яскраве, а й глибоке за своїми традиціями,

джерелами, різноманітне за видами і формами. Побутове призначення дерев'яних виробів визначило характер художньо-технічних прийомів обробки дерева. Особливо виявилася художня майстерність яворівських столярів у виготовленні меблів, а насамперед – скринь. Конструктивне і декоративне рішення меблів ґрунтувалось на вироблених здавна принципах, на поєднанні розпису з бейцуванням деревини, плоским підлаковим різьбленням, лакуванням. Оригінальну ділянку художньої обробки дерева становить орнаментальне різьблення – рельєфне, плоске, ажурне. Особливих успіхів досягли різьбярі в справі творчого розвитку традиційних основ, збагачення, урізноманітнення прийомів плоского, тригранно-виїмчастого різьблення, відомий як «яворівська різьба», також особливо поширення набув розпис по дереві.

Олена Якимова, *магістр монументального живопису, аспірант кафедри ІТМ ЛНАМ (наук. керів. О.З.Рибак).*

Образи Апостолів у монументальному живопису Східної Галичини першої третини 20 ст.

Ключові слова: апостоли, стінописи, іконографія, зміни, Східна Галичини, традиція.

У доповіді розглядається монументальний живопис Східної Галичини першої третини 20 ст., зокрема образи Апостолів. Це спроба дослідити зміни у іконографії та іконології учнів Ісуса Христа, здебільшого у стінописі, а також вітражі. Ми розглядаємо образи, створені для римо-католицьких, греко-католицьких та вірменського храмів Східної Галичини такими митцями як М.Сосенко, Ю.Буцманюк, М.Осінчук, Я.-Г.Розен тощо. Постаті дванадцяти апостолів знайшли своє відображення у оздобах храмів різних християнських конфесій, що безсумнівно опосередковано вплинуло на зміни у розробці зображень святих. Водночас, формотворення образів було підпорядковане релігійному канону, вихід за межі якого мав бути переконливим, виваженим кроком до свідомого осучаснення храмового живопису у рамках традиції. Серед проаналізованих композицій зустрічаємо осібні зображення святих (здебільшого у образах Євангелістів) та сюжетні композиції за їх безпосередньої участі.

Галина Хорунжа, *магістр мистецтвознавства, викладач кафедри ІТМ ЛНАМ.*

Візуалізація культурних ідентичностей Східної Галичини в орнаментиці архітектури світських пам'яток Львова 17 ст.

Ключові слова: орнаментика архітектури, орнаментальні елементи, етнопсихологічні пріоритети, регіональні культурні ідентичності.

Орнаментика архітектури світських пам'яток Львова 17 ст. репрезентує унікальний мистецький комплекс образно-пластичних рішень, візуалізації поліваріантних релігійних традицій та світоглядних концептів. Варто вказати, що під час формування програми оздоблення споруд вагомими критеріями відбору орнаментальних елементів та композиційних рішень була не тільки стилістика, але й етнопсихологічні, світоглядні пріоритети замовників проектів. Вказана особливість зумовила присутність у декоруванні світських архітектурних пам'яток Львова мотивів, що на знаковому рівні демонстрували зв'язок замовників та реалізаторів програм, як з національними, так і з регіональними культурними ідентичностями, відображеними за допомогою застосування локальних варіантів маскаронів, рослинних, зооморфних, скеоморфних елементів.

Костів Наталія, аспірантка ЛНАМ (наук. керів. Г.Г.Стельмащук)
 провідний зберігач фондів Музею етнографії та художнього промислу
 Інституту народознавства НАН України.

Іконостас пензля о. Ювеналія Мокрицького з собору Святої Софії у Римі: вершинне досягнення традиції українського іконопису.

Ключові слова: іконостас, темпера, Ювеналій Мокрицький.

У проблематиці досліджень українського сакрального мистецтва діаспори 20 ст. важливе місце належить постаті Ювеналія Мокрицького та його іконописній спадщині. В доповіді йтиме мова про іконостас собору Св. Софії у Римі, виконаний Ювеналієм Мокрицьким. Цей іконостас вважають найкращим мистецьким досягненням о. Ювеналія.

Будівництво храму у 1967 р. розпочав митрополит Йосиф Сліпий. За задумом Йосифа Сліпого весь інтер'єр собору виконаний мозаїкою. Архітектором храму став Лучіо ді Стефано, мистецьке оздоблення розробив Святослав Гординський, мозаїчні роботи виконали учні Марка Тулія Монтічеллі, різьбу в мармурі, лиття металу та позолоту виконав італійський скульптор Уго Мацеї, а ікони намалював – о. Ювеналій Мокрицький.

Йосиф Сліпий хотів, щоб ікони у соборі були виконані у традиційній давньо-руській манері. На його думку, автором ікон міг стати о. Ювеналій

Мокрицький, який добре знав візантійське та давньоруське мистецтво та працював, дотримуючись вищезгаданого стилю. У 1964 р. митрополит Йосиф Сліпий запросив о. Ювеналія Мокрицького приїхати із Канади до Риму.

Усі ікони митець виконував технікою темпері на дерев'яній основі з використанням золочення на тлі.

Аліса Філімонова, здобувач кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Н.Ю.Белічко).

Кримські пейзажі у творчості В.Орловського.

Ключові слова: пейзажний жанр, пенсіонер, академічні традиції, кримські мотиви.

Володимир Орловський – художник пейзажист, видатна особистість на тлі бурхливих мистецьких подій другої половини ХІХ століття в Росії. Учень і пенсіонер Петербурзької академії художеств, він все життя був її палким прихильником, в той же час чутливо відтворюючи у своїй творчості новітні мистецькі віяння. Дитинство художник провів у Києві і сюди ж повернувся у 80-ті роки, що ознаменовані найбільшим розквітом його таланту. В доробку митця є сільські краєвиди, італійські пейзажі, а також пейзажі кримської природи. 1868 року, завершивши навчання із золотою медаллю та правом на пенсіонерську поїздку, створює перші самостійні твори – «Вид селища Кокоз», «Кримський пейзаж з річкою», «Жаркий полудень в південній садибі». В цих роботах уже проглядаються загальні тенденції російського пейзажу, коли на зміну романтизовано-ідеалізованій природі приходить реалістичний «портрет місцевості». Митця настільки надихнуло споглядання кримської природи, що до пенсіонерської поїздки він просив дозволу керівництва Академії на поїздку до Криму, щоб запасти натурним матеріалом для праці закордоном. І в перші роки пенсіонерства в Італії розробляв саме кримські мотиви, створивши 1870 року «Кримський літній пейзаж», «В Алушті», «Пейзаж біля Алушти». Ці картини засвідчують, що художник ще не зміг відірватись від традиційної академічної манери, але мистецькі європейські тенденції впливали на його світоглядні засади і певним чином відображались у пейзажним творах В. Орловського.

Секція 2. Проблеми вивчення українського мистецтва від кінця 19 століття до сьогодення. Методика викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах. Інструментарій мистецтвознавця.

Час проведення 11.00 – 17.00

Голова: Володимир Ігорович Петрашик

Ольга Жбанкова, старший науковий співробітник НХМУ.

Виставковий проект «Українська лінія модерну» в НХМУ.

Ключові слова: хронологія – поч. 1880-х – 1910-ті рр., імпресіонізм, реалістичне мистецтво, національні традиції, творчість О. Мурашка, А. Маневича, М. Бурачека, І. Труша, О. Новаківського, П. Левченка, М. Ткаченка, Ф. Шавріна, М. Жука, П. Холодного, Ф. Кричевського, символізм М. Врубеля, М. Максимовича, М. Сапожникова, М. Волошина, академічний живопис В. Котарбінського, розписи Володимирського собору (1895–1896), виробничі майстерні в селах Скопці та Вербівка Полтавської області, співтворчість Г. Собачко і Є. Прибульської з О. Екстер, Л. Поповою.

Тема повідомлення торкається важливих питань розвитку українського мистецтва кінця 19 – початку 20 століття – доби, коли особливо актуальними стали проблеми взаємозв'язку національної та європейської культур. Українське малярство, долаючи провінційну замкнутість, активно підключалося до загальноєвропейських мистецьких процесів, збагачуючись художніми здобутками імпресіонізму, модерну. Ці напрямки на теренах України набули неповторних рис, кристалізуючись в самобутню національну модель. Проблема синтезу європейських мистецьких надбань з традиціями української культури на сьогодні конче актуальна в аспекті тих політичних та культурних зрушень, що відбуваються в країні – з одного боку вибір європейського вектору розвитку держави, з другого – глибоке усвідомлення національних підвалин, які формували й менталітет народу, й багато в чому засади того нового стилю модерн, що дістав світового значення. У наші дні така ретроспекція, як виставка «Українська лінія модерну» (2013–14) підсилює звучання та стверджує вагомість національної ідеї, яка набула першорядності в українському мистецтві межі двох століть – 19 та 20.

Володимир Петрашик, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА.

Пейзажне малярство Києва кінця 19 – поч. 20 ст. на прикладі творчості Яна Станіславського і Миколи Бурачека.

Ключові слова: Я. Станіславський, М. Бурачек, модерний пейзаж, школа.

Пейзажне малярство в Україні розвивалося в активному ключі починаючи з останньої чверті 19 ст. Закономірно, що на його поступ впливала низка обставин: перш за все територіальна розчленованість України, відповідно Лівобережна – у складі Російської імперії, Правобережна – у складі Австро-Угорщини та Польщі; по-друге, відсутність вищої художньої школи в Україні; по-третє, впливи ідей передвижництва.

Таким чином, українські художники-пейзажисти розвивали цей жанр у двох напрямках: постпетербурзькому (умовна назва) або групою творців, що закінчили навчання в Петербурзькій академії мистецтв або ж митцями-учнями і випускниками західноєвропейських академії мистецтв, в основному Краківської. Саме з майстерні професора Яна Станіславського, якого Д. Антонович вважав «батьком модерної школи українських пейзажистів», і вийшло ядро митців-пейзажистів, що відіграли провідну роль на наступному етапі у формуванні українського модерного пейзажу першої чверті 20 століття.

Цікавими є творчі долі та малярські здобутки в пейзажному мистецтві учнів школи вже згаданого Яна Станіславського. До цієї школи належать І. Труш, О. Новаківський, М. Жук, Іван Кулець, І. Бурячок, В. Масляників, М. Бурачек. І, нарешті, коли у Києві в 1917 році було відкрито Українську державну академію мистецтв, то майстерню пейзажу було доручено найправовірнішому із учнів Станіславського М. Бурачєкові. Це було признанням безсмертної заслуги Яна Станіславського на ниві українського мистецтва.

Гліб Вишеславський, *художник, мистецтвознавець, науковий співробітник відділу естетики і культурології Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ.*

«Нова хвиля» у візуальному мистецтві України.

Ключові слова: українська «Нова хвиля», хронологія, нонконформізм, персоналізм.

Молодіжні виставки СХ 1987–1988 років, а також експозиції 1987–1989 рр. кооперативів "Совіарт", "ТОХ", "Панорама", "Центр Європи" та ін., були першими презентаціями художників, української "Нової хвилі". Рух не був цілісним ні в естетиці творів, ні організаційно. Єдиним був світогляд: опозиційність, індивідуалізм, соціальний активізм.

Питання скресання руху доволі дискусійне, бо окремі художні прийоми інколи застосовуються й досі. Комплексний підхід, що досліджує

світоглядний, естетичний та соціальний аспекти дозволяє вирішити питання хронології.

На трансформацію руху «Нова хвиля» суттєво вплинули зміни у суспільстві 1993–1994 років, зокрема фонди підтримки сучасного мистецтва. Вільний і хаотичний тип відносин між художниками перетворився на ієрархічний тип "клієнти". У світогляді художників теж відбулися зміни: опозиційність змінилася на конформізм, а персоналізм заступила схильність до колективної роботи. Відбулися зміни в естетиці. Все це свідчило про зникнення «Нової хвилі» як руху в середині 90-х.

Тетяна Павлова, кандидат мистецтвознавства, доцент ХДАДМ.

Стопоретна серія Анатолія Петрицького.

Ключові слова: український авангард, А.Петрицький, портретна серія.

Унікальним історичним феноменом є літературоцентризм в харківській культурі 1920-х рр., він суттєво впливав на мистецькі процеси. Після відомих змін 1930-х рр. харківський авангард змушений був зайняти андеграундні позиції, і надалі існував як офіційно неприйнята альтернативна гілка мистецтва. Останньою маніфестацією авангардного руху в Харкові стала виставка «стопоретної» серії Анатолія Петрицького (1932), де мистець закарбував літературний цвіт Харкова, що був майже тотально знищений упродовж 1930-х рр. Різноманітні рухи, множення «відхилень», констатованих у вигляді потаємних жестів, інших знаків мови тіла у портретній серії Петрицького визначається як невловне протистояння системі. У «стопоретній» серії Петрицький досягає неабиякого успіху у правдивому змалюванні літературного товариства тогочасної жорстокої доби, де особливого значення набуває портрет Михайля Семенка, який був речником ідей свого часу і з яким Петрицького пов'язували давні контакти.

Наталія Белічко, кандидат мистецтвознавства, доцент НАОМА.

Книга про Бориса Гінзбурга.

Ключові слова: час шістдесятників, 80-ліття з дня народження, шість розділів, спогади дружини Зої Гінзбург.

Творчість Бориса Гінзбурга мала б належати до визначного часу в історії українського мистецтва – до часу шістдесятників, і, з огляду на обдарованість митця, певно що посіла б заслужене місце. Але доля обмежила його творчий

шлях лишень п'ятьма роками. Тому перша монографія побачила світ аж 2013 року, з нагоди 80-ліття з дня народження та 50 річниці з дня смерті художника. Книга «Борис Гінзбург. Короткой жизни яркий след. 1933 – 1963» видана українською та англійською мовами, складається з шести розділів. П'ять розділів презентують основні жанрові спрямування митця. Це сюжети, присвячені грандіозним будівничим проектам радянської епохи, портрети трудівників-сучасників та історичних діячів, ліричні пейзажі та значний доробок творів морської тематики, зворушливі жіночі образи. А також звернення до ілюстрування української класичної літератури, зокрема, творчості Т. Шевченка та Л. Українки. Останній розділ – це спогади дружини, Зої Гінзбург. Саме вона стала ініціатором персональних виставок художника 2010-го та 2013-го рр. Багато років Зоя Давидівна сумлінно берегла спадок художника: численні гравюри, дивовижні акварелі, унікальні рисунки, переважна більшість яких були вперше опубліковані у цьому виданні. З її спогадів постає жива постать Бориса Гінзбурга, відкривається його вразлива душа. І це прокладає місток до розуміння творчості художника.

Богдана Федорович, студентка 5 курсу факультету дизайну ЛНАМ.

Постмодерністичне трактування концепції емпатії на прикладі перформативних практик у рамках Тижня актуального мистецтва у Львові (2008–2014 рр.).

Ключові слова: постмодернізм, емпатія, перформанс

Суб'єкт постмодернізму приходить до нового розуміння світу через емпатію та іронію, враховуючи відсутність цілісності і множинність світогляду. Структурно емпатія передбачає специфіку розуміння емоційного стану іншого, співпереживання з орієнтацією на суб'єкта, із застосуванням вербальних чи невербальних засобів комунікації. При цьому не передбачається ототожнення, оскільки виникає стан деформації власної ідентифікації. Відповідно, емпатія активно використовується у перформансі у якості інструментарію. Наприклад, В. Топій підкреслює, що його перформанси на Тижнях актуального мистецтва (надалі Т.А.М.) розпочинаються на підсвідомому рівні, організовує певні обставини в результаті яких, глядач має вступити у співтворчість. Отож, для глядача у перформансі важливим є момент співвіднесення образу до власного досвіду і за умови, формування зазначених взаємозв'язків прояв емпатії виражається через «співпереживання», крізь призму художнього образу

Олена Щербатюк, кандидат філософських наук, доцент КНУТК і ТБ ім. І.К. Карпенка-Карого.

Взаємодія образотворчого та екранних мистецтв у практиці кіно- і телеосвіти.

Ключові слова: взаємодія мистецтв, екранні мистецтва, образотворче мистецтво, екранна інтерпретація, образотворча специфіка

Побудова екранного образу відповідно до «законів візуальності», специфіки зорового сприйняття робить принципово важливою для кіно- та телефахівців проблему «постановки ока», у вирішенні якої присутнім є саме досвід образотворчого мистецтва. Йдеться про предметне студювання як його мови, так і багатопланових формовиявів взаємодії. А отже, – «образотворчу передісторію кінематографу» (М.Андронікова), образотворче мистецтво як контекст становлення кінематографічного мислення, аналіз живописних традицій в екранному образі, розмаїті екранні інтерпретації та цитування образотворчої спадщини, «перекодування» мови живопису з особливою увагою до творчості «кінематографістів-художників» (С. Ейзенштейн, П. Грінуей, Д. Джармен та ін.), варіативні взаємоперетини у сучасному медіапросторі тощо.

Окреслені акценти в системі кіно- та телеосвіти дозволяють «пропрацювати» «образотворчу передісторію кінематографу» та наявну екранну практику інтерпретацій досвіду образотворчих мистецтв, спонукають при вивченні історії образотворчого мистецтва до свідомого оволодіння «мистецтвом бачити» як однією з власних фахових характеристик.

Кава-брейк 13.00–14.00

Катерина Кудрявцева, здобувач кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. О.К. Федорук).

До питання про функцію кольору в композиції станкової картини.

Ключові слова: станковий живопис, колір, композиція, рух, час.

Колір, що є одним з головних виражальних засобів у мистецтві живопису, в основному розглядається дещо відокремлено від композиційної побудови: як такий, що з нею взаємодіє і виконує певні функції. Так, науковцями визначено, що колір бере участь у втіленні форми предметів, тривимірного простору і освітлення, виділенні композиційного центру і створенні ритмічних побудов, а також здатен об'єднати всі частини

композиційної будови за допомогою кольорової гармонії (колориту); крім цього, колір має велику силу емоційного впливу на глядача і несе відповідне смислове, а, часто, також асоціативне й символічне навантаження. Властивістю кольору є також його зв'язок з зображенням руху і часу (за М. М. Писанком), а це означає, що колір приймає участь у побудові візуального образу руху і часу, які є важливими чинниками композиції. Вважаємо за необхідність зауважити, що колір у живопису невід'ємний від фарби, її фактури й окремого мазка, які є частиною зображення і, відповідно, елементами композиційної цілісності, що детермінують зміст твору.

Таким чином, колір є невіддільною складовою композиційної цілісності і важливим елементом її структури, що виконує суттєві функції, включаючи побудову візуального образу руху і часу, в якій задіяна також фактура шару фарби.

Ольга Буднікова, доцент кафедри суспільних наук КНУТКиТБ ім. І.К.Карпенка-Карого.

Методика прийому іспитів на творчих факультетах (теле і кінорежисура).

Ключові слова: специфіка інституту, озвучення картин, відео-енциклопедія з творчості художників, оживлення картин, фільм до 3-х хвилин.

Враховуючи специфіку інституту мною було розроблено завдання для студентів:

звукорежисери роблять озвучення картин,
телеведучі – відео-енциклопедію з творчості окремих художників,
кіно- та телережисери разом з операторами – оживлення картин.

Студент має зробити фільм до 3-х хвилин без слів. Лише зображення та музика. Картина є останнім кадром фільму. Такі роботи потрібні для оцінки вміння студентів втілювати образи картин художників в кінематографічному вирішенні.

Були представлені фільми:

О.Биков – “Весна” К.Петрова-Водкіна

Я.Антонець – “Без обличчя” А.Матісса

Е.Георгадзе – “Чорний квадрат” К.Малевича

Д.Сполітак – “Гітарист” П.Пікассо

О.Потьомкіна – “Посмішка моєї білявки” Х.Міро

С.Осокін – “Самогубець” Е.Мане.

Вікторія Мироненко, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну НУТД.

З досвіду викладання курсу «Історія світової фотографії» для студентів творчих вузів.

Ключові слова: розроблений курс, системне вивчення дисципліни, міждисциплінарні напрямки знань, фотографічна культура, фотографічна мова, навчальні технології.

В доповіді розглянуто шестирічний досвід, методи та систему викладання курсу «Історії світової фотографії» для студентів-мистецтвознавців, фотографів та викладачів медіа-дисциплін на курсах підвищення кваліфікації. Розроблений курс є єдиним в Україні прикладом системного вивчення дисципліни, методологія якого спирається на всебічне вивчення історії фотографії як невід'ємної складової світового мистецтва, узагальнення головних явищ, обов'язкового залученні знань із історії образотворчого мистецтва, культурології, філософії, психології, соціології, семіотики та інших міждисциплінарних напрямків знань. Тому головними цілями курсу є засвоєння складових фотографічної культури, особливостей фотографічної мови, розуміння фотографічних тенденції в їх історичному контексті. Протягом шести років було розроблено комплекс дидактичних принципів та навчальних технологій, залежно від спеціалізації та майбутньої кваліфікації студентів та систему методів перевірки знань.

Олег Малов, студент ЗФН ФТІМ НАОМА, 6 курс.

Формирование основных эстетических канонов в фотографии в 19–20 веке.

Ключевые слова: эстетический канон в фотографии, пикториализм, авангардная фотография, прямая фотография, концептуальная фотография.

Отправной точкой наших исследований стал текст О.В. Гавришиной «Проблема канона в истории фотографии», в котором упоминаются три исторически сложившихся фотографических канона. Предварительный анализ показал, что достаточно хорошо проработаны только два направления в фотографии рубежа веков: пикториализм и авангардная фотография. Третий

же канон має достатньо распльвчатое определение и способен включити в себя практически любую фотографію во всем возможном ее многообразии. Такой подход показався нам несколько лишеным логической стройности, что заставило искать новые базовые принципы для классификации различных течений, направлений и стилей в фотографическом искусстве.

В качестве гипотезы можем предложить четыре основных эстетических канона, которые формировались в определенной исторической последовательности, но базировались на вневременных признаках, которые позволяют легко понять, чем именно фотография из одной группы отличается от фотографий другой группы. Эти каноны, в нашем представлении, не отдельные явления, а четыре составляющие единого целого фотографического поля, содержащего в себе все возможные вероятности проявления фотографии: 1. Пикториализм – эстетическая доминанта заключается в разрушении связей с изображенной реальностью за счет манипуляций с поверхностью изображения и придания ей определенной «живописности»; 2. Авангард – фрагментует реальность таким образом, что в произведении наиболее актуальным становится не содержание снимка, а его формальные композиционные построения; 3. Прямая фотография – пропагандирует минимальное вмешательство в технологию автоматического проецирования реальности в готовую фотографию. Задача фотографа не создать, а найти красоту и донести ее до зрителя в максимальной полноте; 4. Концептуальная фотография – зачастую игнорирует эстетические ценности в привычном понимании и переключает внимание зрителя на знаковую природу изображения. Фото как текст (часть текста) или символ.

Анна Паньків, бакалавр мистецтвознавства, викладач кафедри музичного та образотворчого мистецтва Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Особливості синтезу монументального та станкового в роботах В.А. Гегамяна (1925–2000).

Ключові слова: просторова група мистецтв, системність творіння, еволюція розвитку творчості В.А. Гегамяна, особистісне та всезагальне.

На теренах образотворчості самим поширеним є синтез виражальних засобів видової диференціації (живопис, графіка, скульптура). Наявність же синтезу станкового та монументального виникає на певному рівні загальної системи синтезу виражальних якостей образотворчості. А саме – на рівні взаємозв'язків між просторовими видами мистецтва.

В контексті родових означень для видів просторової групи мистецтв вирішальним є визначеність образної системи просторових координат внутрішнього чи зовнішнього простору, та принципи втілення в конкретних межах формату. Нагадаємо, що «родова приналежність» (станкове, монументальне, декоративне) визначає системність творіння, його формальні, структурні особливості.

Загальна еволюція розвитку творчості В.А.Гегамяна проявляє тенденції переходу від превалюючого домінування показників станковості та монументальності (в роботах реалістичного, романтичного та модерністичного періодів) до породження форм синтетичного гатунку (завершальний період творчості митця). Основні критерії набуття ситуації синтезу : співіснування показників системностей глибинної та площинної просторовості (відповідно – станкової та монументальної спрямованості); специфіка авторського формулювання геометричних визначників форми та простору; поєднання в змістовній канві основних композицій митця символічного звучання особистісного та всезагального.

Людмила Лисенко, кандидат мистецтвознавства, доцент *НАОМА*.

Шоста всеукраїнська Триєнале скульптури з точки зору роботи журі.

Ключові слова: всеукраїнська триєнале скульптури, молоді скульптори, нові імена, нові матеріали, майстри старшого і середнього покоління, імена фактичних і віртуальних переможців.

Я з першого триєнале всеукраїнської скульптури уважно слідкую і щоразу коментую у пресі характерні особливості розвитку сучасної української скульптури. Але ще жодного разу мої висновки, імена ведучих майстрів не співпадали з висновками журі. На шостій Триєнале мене було вперше запрошено до участі у журі і врешті решт я зрозуміла, що у його членів просто немає спільних критеріїв оцінки художніх процесів. Вони не домовилися і не прописали у документах, що саме буде критерієм для вручення Гран-прі, дипломів I, II і III ступенів, лауреатів. Тому і останнім разом я визначала переможців самостійно. Гран-прі вручила Саїду Мохамеду Ахмаді (Харків) за роботу «Кімната надії», Диплом I ступеня (це співпало з рішенням журі) Костянтину Синицькому за роботу «Головоногі», Диплом II ступеня братам Єгору за роботу «Поза часом» і Микиті Зігурам за роботи «Ніч» і «Світанок», диплом III ступеня Олексію Золотарьову за композицію «Кут зору».

Юлія Майстренко-Вакуленко, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунку *НАОМА*.

Композиція в академічному рисунку. Проблема синтезу категорій простору і часу.

Ключові слова: рисунок, академічний рисунок, композиція.

Якісне співвідношення навчальної та творчої складових в академічному рисунку є тим нагальним питанням методології, яке постало сьогодні перед вищою художньою освітою.

Мета академічного рисунка як базової нормативної дисципліни вищого художнього навчального закладу має бути значно розширена і поглиблена: від вивчення перспективної, анатомічної та конструктивної побудови форми, від компоновки мас та динаміки ритмів до усвідомлення таких глибоких філософсько-естетичних категорій як світло, глибина, фактура середовища, рух, взаємозв'язок часу й простору.

Ключовою категорією, що допомагає сформувати цей перехід, є час як четвертий вимір нашого буття. Цілісне рішення рисунка, в якому об'єкт взаємопов'язаний не лише з рухом і простором, але й з часом, скореговує мету завдання від навчальної вправи до композиції. Адже здатність студента до творчого пошуку є безпосередньою метою вищої художньої освіти.

Олена Боримська, завідувача науковим відділом експозиційно-виставкової роботи *КНМРМ*.

Теорія мистецтва та музейна практика: досвід співставлення пластичних систем у виставкових проєктах Київського національного музею російського мистецтва.

Ключові слова: пластична система, засоби художньої виразності, музей, виставка.

Виставкові проєкти останніх років, що презентують класичне й сучасне мистецтво з музейної колекції, цілком відповідають уявленням про сучасний художній музей як соціокультурну інституцію й водночас освітній заклад; надають унікальну можливість використання та поглиблення методики викладання найважливішої складової мистецтвознавства – теорії образотворчого мистецтва.

Музейні виставки «Провокація. Сучасне мистецтво у традиційному музеї» (У межах паралельної програми Арсенале 2012) та «Зима, зима, зима...» (2013) за своїм складом та експозиційним вирішенням в різний спосіб демонструють співставлення різноманітних пластичних систем – провокаційного зіткнення протилежних естетичних та світоглядних ідей у випадку «Провокації» та еволюційного поступового розвитку художньої мови на виставці «Зима». Наочне співставлення та порівняльний аналіз засобів художньої виразності наближають до розуміння особливостей мови мистецтва, а відтак, засадничих принципів формоутворення різних мистецьких вимірів.

Проведення лекцій та практичних занять безпосередньо в музейній експозиції дозволяє оптимізувати методику викладання теорії образотворчого мистецтва, забезпечує опанування фаховим інструментарієм, вільне володіння яким для мистецтвознавця є запорукою високого професіоналізму.

Заочні учасники:

Сергій Побожій , доцент УАБС СБУ, м. Суми.

Концепція та структура дослідження “Мистецтвознавчі нариси”

Ключові слова: дослідження, інструментарій, мистецтвознавство, художник.

У запису, який зробив П. О. Білецький на своїй книзі про український портретний живопис, її автор висловив мені побажання *«писати книги»*. Ідея однієї з них – «З історії українського мистецтвознавства» (2005) – викристалізувалася під впливом думок Платона Олександровича. У цій книзі один розділ («У мріях про Візантію. Олександр і Платон Білецькі як мистецтвознавці») я присвятив своєму вчителю.

Концепція дослідження (Побожій С. І. Мистецтвознавчі нариси: монографія. – Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2013. – 416 с.: 112 арк. іл.) – простежити зв'язки видатних художників з Сумщиною, а творчість забутих митців ввести до культурного контексту епохи. Основними методами дослідження є історико-хронологічний, історико-порівняльний, біографічний. У першому розділі “До питання про сприйняття творчості І. Ю. Рєпіна” автор висуває нові теоретичні засади щодо інтерпретації творів митця. Аналіз його творчого шляху з точки зору циклоїдної акцентуації К. Леонгарда показує чергування спаду та піднесення психофізіологічної активності у житті та творчості художника. У другому розділі “Художник у колі дворянської

родини” йдеться про зв’язки В. Серова з Сумщиною. У розділі “Путивльський період П. Левченка та його зв’язок з духовними явищами” проаналізовано твори путивльської тематики митця та відмічено важливість путивльського періоду в творчості художника.

Питання вивчення історико-краєзнавчих аспектів дослідження творчості забутих художників розглядаються у розділі, матеріалом для якого слугував творчий доробок Ю. Бразоль-Леонтьєвої, К. Власовського, О. Красовського та Б. Комарова. У розділі “Про наслідування релігійного мистецтва” розглянуто твори М. Нестерова, К. Петрова-Водкіна для сумського Троїцького собору, а також ескізи О. Матвеева для надгробку П. Харитоненка у Сумах. Завершує дослідження розділ «Під знаком “Бубнового валета” в основу якого покладено біографічний метод (Є. Агафонов, В. Барт, Р. Фальк). Наприкінці мого навчання в художньому інституті, на одній з фотографій Платон Олександрович зробив напис : *«Дорогому Сергею Побожію на добрую память о Киевском художественном институте и обо мне, с надеждой на будущие встречи. Платон Белецкий. 27 мая 1984»*.

Ольга Тарасенко, доктор мистецтвознавства, професор ПНПУ ім. К.Д.Ушинського.

Символічні мотиви в живопису лідера одеських митців 1960-х років О.П. Ацманчука.

Ключевые слова: Ацманчук, символ, любов, жертва, смерть.

В знаковій для искусства конца 1950-х годов картине А.П. Ацманчука (1923–1974) «Дан приказ...» (1957, НХМУ) раскрыта драматургия трагической взаимосвязи «ЛЮБОВЬ – ЖИЗНЬ – ЖЕРТВА – СМЕРТЬ». Мы опираемся на теорию «большого времени» Бахтина, с позиции которой нужно понять и оценить произведение. Картина рассмотрена в контексте нарушения гармонии целостности, проявленной в мифологическом образе Амура и Психеи. Небо в картине Ацманчука символично и способствует героизации образов. Восходящее солнце побеждает мрак ночи ценой жертвы влюблённых – личным ради общего блага. Геометрическое ядро композиции – архетипический диск солнца, рассечённого молнией штыка. Расколотое солнце воспринимается как драматическая метафора утраты космической целостности – извечной взаимосвязи женского и мужского начала.

Мотив рукопожатия мужчины и женщины, смотрящих в глаза друг другу, характерен для древнегреческих надгробных рельефов (4 в.). В

искусстве классицизма и модернизма тема прощания виражена в композициях: А.П. Лосенко «Прощание Гектора с Андромахой» (1773); «Свидание Тамары и Демона» (1891); Дж де Кирико «Гектор и Андромаха» (1917). Во время создания произведения искусства, связанного с мифологической тематикой происходит своеобразный ритуал возрождения мифа. Согласно Юнгу, художественный перевод прообраза на язык современности даёт возможность снова «обрести доступ к глубочайшим источникам жизни».

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

Трансформація пленеру в картині-пейзажі живописців Одеси 20 ст.

Ключові слова: одеська живописна школа, пленер, картина-пейзаж, світло, ідеальне.

Дослідження творчості митців Одеси 20 століття показало, що одним з основних типологічних напрямків мистецтва є трансформація пленеру в картині-пейзажі. Майстри картинної форми поєднують роботу в майстерні та на пленері. Синтетичний метод дозволив сполучати в композиціях високий ступінь умовності формального рішення та чуттєву переконливість світлового і кольорового стану. При орієнтації на конкретний ландшафт півдня України митці створили власну просторову модель, універсальною якістю якої є панорамність та тричасність (небо-море-земля). Виявлено тенденцію до поєднання станкового та монументального начала в картинах-пейзажах.

У творчості одеських художників зберігається взаємозв'язок з ренесансною традицією зображення оголеного тіла людини, гармонійно включеного у простір природи. Важливо, що зображення моделі відбувається безпосередньо на пленері.

В живописі майстрів композиції світло стає своєрідною живописною метафорою, засобом одухотворення реальної природи. Таке трактування світлового середовища допомагає передати свій образ світу, в якому втілюється потяг до ідеального, позачасового.

Наталія Кубриш, кандидат мистецтвознавства, доцент ОДАБА.

Спадщина Трипільської культури у скульптурі 20 століття

Ключові слова: архетипи, міфологеми, твори О.Архипенка, трипільські майстри, тема Архипенка – «жінка-мати-богиня».

Революційні відкриття в галузі науки, а також світові катаклізми початку 20 ст. визначили формування нового світосприйняття в мистецтві. У пошуках опори майстри звертаються до спадщини стародавніх культур світу, народного мистецтва, християнського середньовіччя. У світосприйнятті митців поєднується історичне і міфологічне мислення.

Сходження на високий рівень первісних образів, архетипів, ідей, міфологем зробило вивчення творчого доробку Олександра Архипенка актуальним для нашого часу. Через міфопоетичний аспект творів Архипенка ми маємо можливість побачити глибинний взаємозв'язок світу архаїки і світу цивілізації.

Творчості Архипенка характерна семантична еволюція жіночого образу: від жінки, яка народжує дитину, – до субстанції, яка народжує всесвіт. Ця ідея об'єднує скульптури Архипенка з творами стародавнього світового мистецтва.

Вивчаючи архаїку і примітивне мистецтво, скульптор глибоко проникає в початкову спорідненість стародавніх культур. Простота, узагальнення, лаконічність і символіка творів трипільських майстрів стають для Архипенка відправними пунктами творчості.

Образ жінки-богині у творчості скульптора – це утвердження вічної перемоги життєвих сил матері Землі. На противагу агресії та деструкції деяких творів європейського авангарду його творчості притаманне життєстверджуюче звучання і висока естетика.

Лариса Савицька, доктор мистецтвознавства, професор ХНУ ім. В.Н. Каразіна.

Дискурс міста в українському мистецтві.

Ключевые слова: городская цивилизация, культура, украинская ментальность, искусство.

Известно толкование мифа о битве Давида с Голиафом, как битвы Города и Деревни. Давида маркируют представителем молодой городской цивилизации. В библейской истории он – победитель. В украинской культуре все сложнее. После 1917 года поэзии национального, выросшего в лоне села, противопоставили опромышленение лика украинской культуры. Футуризм, проводник идеологии урбанизма, выразил восторг перед могуществом новой

цивілізації. Но все, что ее характеризует, получило в искусстве лишь туристическую визу. Образ большого города пролетариата воспринимался насильственным вторжением в тело украинской ментальности. Сталинизм предопределил уход футуризма и эстетики урбанизма с арены культуры. Подключение к традициям авангарда, к урбанизму происходит в 1960-е гг. Городская тематика вновь популярна. Но Госпремией им. Тараса Шевченко награждали мастеров, поэтизировавших национальное прошлое и сельский пейзаж. В независимой Украине основа культурной политики – этническое самоутверждение. Эстетизация города в искусстве – редкость. Слова песни тех лет «Возвращайся домой, возвращайся в село» – отражают состояние культуры, осознающей себя крестьянской. В актуальном искусстве 2000-х гг. типажи горожан, характер их занятий близки атмосфере Содома и Гоморры. Это предвестие Майдана. Появление в его дни огорода с огурчиками на Крещатике – новый раунд битвы Давида и Голиафа.

Володимир Гончарук, *магістр образотворчого мистецтва, викладач ЛНАМ.*

Образно-тематичні пошуки у творчості Івана Микитюка (на прикладі серії робіт малої пластики «Карпатський мотив»).

Ключові слова: етнопсихологізм української пластики, модерні експерименти, принцип стилізації, поліваріантні пластичні прийоми.

Відображення глибинних засад етнопсихологізму української скульптурної пластики отримали цілісне відображення в образно пластичних пошуках львівського митця Івана Микитюка. Винятково знаковою у зазначеному контексті стала серія «Карпатський мотив» у якій скульптор послідовно та цілісно розкрив проблематику модерних експериментів з композиційним та об'ємно-просторовим вирішенням та завдяки цьому розкрив тематику на якісно новому рівні. Окрім того, для зазначеної серії властивим є застосування принципів стилізації, що водночас забезпечують відповідну візуальну виразність, надають формам монументальності та забезпечують збереження ідейно-семантичних конотацій. Отож, скульптурна серія Івана Микитюка «Гуцули» демонструє розкриття етнорегіонального образу за допомогою застосування поліваріантних пластичних прийомів, властивих, як для європейського мистецтва загалом, так і для його локальних варіацій в українській художній культурі зокрема.

Аліна Болсун, *магістр мистецтвознавства, аспірант ЛНАМ (наук. керів. Р.С.Шафран).*

Взаємозв'язок традиційного малярства та нових тенденцій у творчості Юрія Новосельського.

Ключові слова: традиційне малярство, новітні тенденції, Юрій Новосельський.

Видатний українсько-польський художник Ю.Новосельський вміло використовував спадщину Візантії у світському живописі: пейзажі, оголеній натурі, абстрактній композиції. Його унікальний стиль сформувався як синтез традицій Заходу і Сходу, авангарду і візантійського мистецтва. Від сюрреалізму Ю.Новосельський перейняв двозначність і таємничість. Від ікони – своєрідну манеру зображення облич і фігур, потужний контур, площину форм, а також глибоку символіку світла і фарб. Сам Ю.Новосельський не тільки не приховував любові до традицій візантійського іконопису, але саме в іконописі художник знайшов і зумів виразити себе повністю. У нього бездоганна, чітка і стримана манера письма. Трохи витягнуті фігури, подовжені особи, легкий повітряний простір, схильність до абстракції, до лаконічності – це почерк, який Ю.Новосельський виробляв протягом багатьох десятиліть роботи над мальовничими полотнами, стінописами, іконами, поліхромними композиціями.

Анна Єфімова, *магістр культурології, аспірант кафедри ІТМ ЛНАМ (наук. керів. О.З.Редак).*

Сучасні художні практики в урбаністичних просторах: історіографія проблеми.

Ключові слова: художні практики, урбаністичний простір, дослідження

Сучасне мистецтво у відкритих міських просторах є актуальною дослідницькою проблемою, особливо в контексті культурології та мистецтвознавства. Значною популярністю ця тематика користується у західній теорії. Зокрема, варто відзначити напрацювання Ч. Найт, М. Квона, Е. Харні, Д. Харлінга, М. Лінгера, М. Крєвського та ін. Лише останніми роками проблема сучасних урбаністичних арт-практик зацікавила науковців пострадянського простору. Окремі її аспекти окреслено в публікаціях російських та білоруських дослідників А. Котломанова, Ю. Самодурова, П. Шугурова, Е. Кенінсберг та ін. Також важливою у пострадянському дискурсі є дисертація Н. Гончаренко. Крім того, останніми роками західні тенденції

сучасних арт-практик в урбаністичних просторах частково актуалізувалися в Україні, відповідно ця тема викликала інтерес у вітчизняних дослідників. Так, фундаментальним дослідженням стала монографія О. Чепелик, публікації Н. Мусієнко, Д. Зайця, І. Яцик, Н. Булавіної, А. Киселевої та ін. Однак, в цілому, проблема сучасних урбаністичних арт-практик досить фрагментарно опрацьована в українському контексті, зокрема стосовно регіональної специфіки та потребує подальшого наукового осмислення та легітимізації.

Ярема Мисько, *магістр образотворчого мистецтва, пошукувач ЛНАМ.*

Образно-пластичні пошуки у творчості Емануїла Миська на прикладі портретів українських письменників.

Ключові слова: західноєвропейські мистецькі практики, об'ємно-просторове рішення, імпресіоністичні ремінісценції.

У творчості Емануїла Миська можна простежити сполучення кращих традицій української скульптури та введення композиційних та формотворчих інтонацій властивих для західноєвропейських мистецьких практик. Завдяки останньому портрети українських письменників, створені Емануїлом Миськом на образно-пластичному рівні, репрезентують самобутній підхід до осмислення об'ємно-просторового рішення, візуалізують імпресіоністичні ремінісценції на формотворчому рівні. Водночас, портрети українських письменників, зокрема Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, В. Стефаника та інших, демонструють не тільки оригінальне осмислення формотворення, але й розкриття психологічних та емоційних особливостей, темпераменту, а також творчих пошуків згаданих персоналій.

Іван Білан, *викладач кафедри ІТМ ЛНАМ.*

Юрій Магалевський: художня творчість і громадянська позиція

Ключові слова: Визвольна війна за незалежність України, товариство «Просвіта», Дійова Армія УНР, художник-портретист.

Називаючи ім'я Юрія Магалевського, щоразу доводиться пояснювати, хто він. Провівши значну пошукову роботу в музеях, архівах та наукових бібліотеках Дніпропетровська, Запоріжжя, Кам'янця-Подільського та Львова, можемо досить повно відтворити життєвий і творчий шлях Ю.

Магалевського (1876 – 1935). Це був не лише талановитий художник, а й впливовий громадський діяч, один із керівників товариства «Просвіта» в Олександрівську (Запоріжжя) та Катеринославі (Дніпропетровську), організатор збройної боротьби за незалежність України, член Ради Республіки УНР, голова Українського Товариства Допомоги Емігрантам з України у Львові. Художня творчість Юрія Магалевського невіддільна від його активної культурно-освітньої, громадсько-політичної та державної діяльності і, врешті, від безпосередньої участі у Визвольній війні за незалежність і державність України в ролі художника Дійової Армії УНР. Дослідження виконано у відповідності з основними напрямками Державної програми «Повернути імена».

Марта Москалюк, *магістр мистецтвознавства, аспірантка кафедри ІТМ ЛНАМ (наук. керів. М.Р. Студницька).*

Гірський пейзаж у творчості Романа Сельського: композиційна структура та проблема кольору.

Ключові слова: гірські краєвиди Р. Сельського, українська етнокультура, індивідуальна манера, експеримент, декоративна організація образу, колористична гармонія.

Колір є основним творцем живопису Романа Сельського. Водночас усе в гірських краєвидах художника пронизане присутністю незримої людської душі та забарвлене настроями самотньої української етнокультури. У ранніх композиціях Р. Сельський творить мисленням, гармонійно поєднуючи його із задумом, сюжетом і колористикою, та сформувавши індивідуальну манеру, він вільно віддається експерименту, зазвичай орієнтованому на колорит, а композиція вибудовується в процесі творення. Пейзажні образи художника, хоч і почерпнуті з живої натури, із спостережень над природою, завжди є глибоко індивідуальні. Мотиви, що запозичує художник у природі, трансформуються, підпорядковуються декоративній організації образу, де панують бездоганні правила композиційно-ритмічної та колористичної гармонії. Саме в цих творах і простежується яскрава творча особистість художника та його неповторний малярський стиль.

Юлія Медвідь, *студентка 3 курсу факультету ІТМ ЛНАМ.*

Соціокультурний контекст формування львівських муралів 2000-х рр.

Ключові слова: стріт-арт, контркультура, вуличне мистецтво, протест.

Проблема стріт-арту полягає у відокремленні мистецтва від вандалізму та проведення між ними чіткої межі. Важливу роль відіграє внутрішня селекція, саморегулювання райтерів. Стріт-арт в Україні є проявом контркультури. «Вуличне» мистецтво рухається до галерей, спостерігається двосторонній процес нівеляції грані між високим та вуличним мистецтвом. Сприйняття локації не як контексту, а як аспекту, характерне для стріт-арту, є протилежністю модерністського бачення місцезнаходження мистецтва, яке в 1976 році було визначено Браяном О'Догерті за допомогою поняття «білого куба» (White Cube). У світлі революційних подій, стріт-арт вкотре ствердив себе як протестну форму мистецтва, здатну миттєво реагувати на суспільні явища. Питання естетики для стріт-арту є досить розмитим, тут фігурує особлива постмодерністська естетика, яка може одночасно сприйматись як анти-естетика. Примітивна форма проекту або досконала художня техніка його виконання є ще одним з елементів повідомлення, при чому їх не можна розмежовувати. Стріт-арт в будь-якому своєму вільному нелегальному прояві є вандалізмом, в цьому полягає його постмодерністська концепція та філософія.

Юлія Романенкова, доктор мистецтвознавства, зав. кафедрою образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка.

Засоби боротьби с тотальною комерціалізацією сучасної науки: інструментарій мистецтвознавця.

Ключевые слова: высшее художественное образование, школа искусствознания, коммерциализация, культурное пространство.

Когда говорят пушки, музы должны молчать. А немота муз грозит их дисквалификацией. В современной Украине одной из наиболее острых нужд культурного пространства следует считать необходимость удержать пошатнувшуюся систему высшего художественного образования, которое призвано формировать культурную элиту. Среди бед этой сферы красной нитью проходит коммерциализация образования и науки, особенно цинично выглядящая именно в сфере науки об искусстве. В основе этого процесса лежит изначально благая цель – соединить теоретическую подготовку искусствоведа в ее классических традициях с подготовкой специалиста в области арт-бизнеса, столь распространенной в ведущих странах мира. Но, к сожалению, приходится констатировать, что попытка экстраполировать зарубежную модель соединения теоретической подготовки с прикладным

компонентом и претворения идеи в востребованную специальность на нашей почве часто превращается в пародию, граничащую с профанацией. А результатом зачастую является искажение у студенчества представлений об академической подготовке и ее целях, замена их представлениями об экономической составляющей как основной в работе искусствоведа. Единственным оружием борьбы с пугающими темпами этого процесса подмены понятий видится сохранение той модели классического академического образования в области искусствоведения, которое может противостоять искривленному восприятию модели арт-менеджера или оценщика культурных ценностей, вырванной из зарубежного контекста и искусственно помещенной в отечественное арт-поле.

Андрій Тарасенко, кандидат мистецтвознавства, доцент ПНПУ ім. К.Д.Ушинського. Одеса.

Можливості використання іконологічного методу у викладанні історії мистецтва 20 століття.

Ключевые слова: іконологічний метод, неоміфологічне свідомість, міфотворчість.

Времени кризисов свойственно стремление к устойчивым общечеловеческим ценностям. Неоміфологічне свідомість являється одним из главных направлений культурной ментальности 20 в., начиная с символизма и кончая пост-постмодернизмом. Оно характеризуется вниманием к классической и архаической мифологии, которая содержит наиболее древние и всеобщие формы представления человечества. Важно, что в роли мифа могут выступать также исторические предания, бытовая мифология, художественные тексты прошлого. В отличие от коллективного характера социального мифа, присущего искусству тоталитарного советского общества, в современном украинском искусстве проявляется тенденция к индивидуальному міфотворчтву. Обращаясь к мифу, художники воспринимают его как своеобразную матрицу, на основе которой создаются произведения, наполненные личным опытом, переживаниями.

С помощью иконологічного методу, который был развит Э. Панофским, мы можем понять внутренний смысл, или содержание изображения, понять значение художественных форм в контексте определенного направления, течения, стиля. В отличие от иконографии, иконология выводит интерпретацию произведения искусства на более высокий уровень значений, обращаясь не к общеизвестным фактам и текстам,

а к малоизученным источникам, ищет не прямые, а опосредованные связи между искусством и культурой эпохи.

Марина Пономаренко, аспірантка ХДАДМ (наук. керів. Т.В. Павлова).

Методологія дослідження портретного живопису (на прикладі малярської спадщини С. Прохорова та А. Петрицького).

Ключові слова: структура портретних композицій, формотворчі компоненти картини, художньо-стилістичний аналіз, «Виконання картини» А.Петрицького.

Одним з базових методів дослідження портретного живопису є художньо-стилістичний аналіз. Залучення цього метода дає можливість виявлення особливостей формотворення в структурі портретних композицій. Окрім наукових джерел, видано чимало літератури за теоретичними матеріалами мистців, в яких увага акцентується на формотворчих компонентах картини. Вивчення архівних матеріалів українських художників затверджує художньо-стилістичний аналіз як базовий в методології досліджень портретного малярства України.

Унікальною знахідкою є схема під назвою «Виконання картини», створена А. Петрицьким. Саме вона була закладена в основу дослідження його портретної спадщини. Схему побудовано у вигляді пунктів, що розкривають послідовний підхід до створення картини. Назви пунктів розповідають про задачі, які майстер закладав в рішення художньо-стилістичної та образної структури своїх творів.

Вивчення теоретичної спадщини Семена Прохорова сприяло дослідженню художньо-стилістичних особливостей його портретного малярства. Чорнетки його рукописів, машинодрук та публікації матеріалів Прохорова, які містять опис засобів зображення світла в іконописі та традиційному малярстві, сприяли виявленню характерного розподілу світла в його портретних творах.

Олеся Авраменко, кандидат мистецтвознавства, зав. відділом візуальних мистецтв Інституту проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України.

Етичні проблеми написання дослідницьких монографій про сучасних митців та сучасний художній процес.

Ключові слова: публікація, монографічне дослідження, художній процес, етичні норми, закон.

Досвід написання і видання монографій про творчий і життєвий шлях ряду сучасних художників вияскравив переді мною ряд важливих етичних проблем. Усі тексти, які мені доводилося писати, пропонувала на прочитання героям або їхнім родичам, або учасникам розглядуваного процесу. Виявилось, що дослідницький та аналітичний труд фахівця-мистецтвознавця в змозі більш-менш адекватно сприйняти лише ті, хто стоїть або стояв трохи осторонь аналізованих процесів. Самі ж "герої" завжди прагнуть щось приховати, уникнути висвітлення чи аналізу деяких життєво-творчих ситуацій або ж могли різко не погодитися з їхньою інтерпретацією чи викладенням, що призводило до відмови автора (мистецтвознавця) взагалі від написаних текстів.

Паралельно виникали питання про публікацію творів митця у монографії. Нерідко власники картин, але не прав на них, відмовляють у фотографуванні та публікації робіт з різних причин – сімейна таємниця виникнення чи придбання, чи елементарна нехіть розібрати завали хламу, які могли робити полотна недоступними, чи неможливість зняти зі стіни через нетривкість "підвісної системи".

Але найбільш прикрі ситуації у перемовинах з вдовами, які ревниво реагують на саму ідею створення монографії, вважаючи, що вони й самі на це здатні, а тому матеріал давати не будуть. Або ж «пропонують» монографічний труд перетворити на збірник, не маючи під свою ідею коштів.

А також відмова вдови, чи інших родичів на прохання надати архівні матеріали для роботи, пояснена тим, що це вимагає від них забагато часу для пошуків. І ще, навіть знаходять можливим ставити завдання перед спеціалістом, як перед школярем молодших класів: знайдіть самі матеріал, якого ми не маємо, покажіть нам, здивуйте, тоді будемо говорити далі. І щирі запитання про те, чому ви вирішили, що маєте право писати про їхнього родича-художника? Є мистецтвознавці крутіші, кращі. У зв'язку з цим, виникає питання: чи має право сьогодні арт-критик, дослідник писати про кого заманеться, чи треба питати дозволу? Якщо так, то у кого?

А якщо дослідження написане всупереч недопомозі родичів, і проілюстроване доступними матеріалами, чи може дослідник видати за спонсорський рахунок, часто без власного гонорару, написаний труд? Чи це не порушення закону, чи не порушення етичних норм, якщо такого роду норми існують? Чи не потрапить дослідник у халепу?

Труд дослідника не цінується аж ніяк і сприймається не лише суспільством, а й професіоналами, як хобі. І це при тому, що він виконує функції і збирача матеріалу (ілюстративного також), і укладача, і концептолога, і фандрайзера...

Євгенія Демченко, *аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва, НАОМА.*

Стилістика розписів В. О. Котарбінського у Володимирському соборі Києва.

Ключові слова: монументальний живопис, академізм, модерн.

Розписи Володимирського собору у Києві (1885–1896 рр.) є важливим явищем у історії українського мистецтва. Частини розпису, виконані Вільгельмом Олександровичем Котарбінським (1849–1921), передбачають деякі з напрямків стилістичного розвитку українського мистецтва кінця 19 – початку 20 століття. Стилістика даних монументальних композицій детально не вивчалася. У станкових творах майстра виявився неоднорідний характер академізму кінця 19 століття. У них відчутні віяння модерну та салону у живописі, символізму у графіці.

Ряд рис, що виявляє стилістичну забарвленість станкової творчості В. О. Котарбінського, простежується і у його розписах Володимирського собору, особливо в орнаментах, що прикрашають склепіння храму на хорах.

Твори художника у Володимирському соборі співзвучні з його станковими роботами, що мають символічне наповнення з рисами модерну у формальному вирішенні. Розписи майстра, котрий розвивав традиції європейського академізму, ілюструють вагому роль впливу мистецтва Західної Європи на становлення української національної мистецької школи наприкінці 19 століття.

Секція 3. Класичне мистецтво Заходу та Сходу.

Час проведення 11.00 – 17.00

Голова: Людмила Олександрівна Лисенко

Марина Русяєва, *кандидат мистецтвознавства, доцент НАОМА.*

Ніке і військовий трофей у мистецтві Стародавньої Еллади класичного та ранньоелліністичного періодів.

Ключові слова: військовий трофей, богиня Ніке, іконографічні типи.

Крилата богиня Ніке – є персоніфікацією перемоги у всіх сферах життя, де є агон. Зокрема, це війна, на честь перемоги в якій елліни встановлювали трофей. Спочатку трофей – це дерев'яний стовп (найчастіше стовбур дерева з гілками), що вкопаний у землю, на який вішали зброю та військовий обладунок переможеного ворога. Починаючи з середини V ст. до н. е. в монументальній скульптурі і дрібній пластиці, живопису і вазопису виникає зображення Ніке з військовим трофеєм. Актуальність вивчення цих пам'яток зумовлена тим, що вони не стали предметом різнобічного і комплексного мистецтвознавчого дослідження. Виділено чотири основних іконографічні типи: Ніке, що несе ратище з поперечинами для майбутнього трофея; спорудження трофея; увінчування або коронація трофея; несення трофея з військовим обладунком. Художники зображують виключно трофеї властиві для найраніших еллінських ритуалів. Стилiстичні зміни, що відбуваються у класичному і ранньоелліністичному мистецтві, заторкують лише зображення фігури Ніке (її пропорції, позу та особливості драпірування одягу). Найбільше на формування її образу вплинули рельєфи храму Афіни-Ніке на афінському Акрополі, статуя богині перемоги з Олімпії роботи Пеонія та творчість Праксителя. Поєднання Ніке з трофеєм підкреслює трагічну долю воїна: перемогти або померти. Ця альтернатива вперше набуває особливого усвідомлення еллінами після перемоги над персами, а згодом – у середовищі Олександра Македонського та його послідовників.

Наталія Мартиненко, *магістр мистецтвознавства, здобувач кафедри ТІМ НАОМА (наук. керів. Л.О. Лисенко).*

Тема “memento mori” у творчості Д.Г. Дерла.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, Д.Г. Дерл, орнамент, «memento mori».

Джон Генрі Дерл – представник декоративно-ужиткового мистецтва Великобританії кінця 19 – початку 20 століття, улюблений учень засновника руху «Мистецтва і Ремесла» Вільяма Морріса. Протягом 50-ти років творчої діяльності Дерл неухильно сповідував ідеали легендарного вчителя, прагнучи наповнити повсякденне життя людини духовністю і красою.

Декоративні роботи майстра наповнені глибоким внутрішнім змістом і потребують детального художнього аналізу. Особливий інтерес для розгляду викликає орнамент «Терен», створений для друку на шпалерах в 1892 році. Вплетене в рослинну композицію зображення черепа і назва візерунку, неминуче викликаюча асоціацію з терновий вінцем Спасителя, постають нічим іншим, ніж елементами оригінальної інтерпретації теми «memento mori».

Робота спроектована для інтер'єрного ансамблю 19 сторіччя і досі викликає інтерес британської публіки. Наразі це є доказом актуальності вдало знайденої Дерлом форми ненав'язливого вводу тему смерті, життя і відродження в житлове середовище й підтвердженням його майстерності в інтерпретації одвічно хвилюючої людство теми «memento mori».

Євген Осауленко, старший науковий співробітник науково-просвітницького відділу НММБВХ.

Монументальний живопис Кримської Готії 13–15 ст.

Ключові слова: Кримська Готія, фрагменти розписів, археологія середньовічного Криму, візантійське мистецтво, печерні церкви-киплиці, іконографія розписів, «провінційна» та «аристократична» групи стінописів, фрески церкви печерного «Південного монастиря» на Мангупі.

Виступ знайомить з матеріалами авторського дослідження пам'яток середньовічного кримського монументального живопису. Дослідження проводилися протягом 1993 – 2004 років. Їх результати опубліковані в наступних виданнях:

Сугдейский сборник. – Киев-Судак, 2005. – Вып. II. – С. 285 – 314;

Лаврський альманах. – 2005. – Вип. 14. – С. 100 – 115.

Лаврський альманах. – 2007. – Вип. 17. – С. 92 – 109.

«Collegium»// – 2008. – № 24. – С. 127 – 147.

Предметом дослідження стали залишки середньовічних стінописів в печерних храмах так званої «Кримської Готії». «Кримська Готія» – історичний район південно-західного Криму, що включав в себе район внутрішнього пасма Кримських гір між сучасними містами Бахчисараєм і Севастополем, Інкерман та ділянку морського узбережжя від Судака до Алушти. Актуальність дослідження була викликана поганим станом збереження пам'яток, недостатньою вивченістю цього матеріалу попередніми

дослідниками, відсутністю задовільної візуальної фіксації розписів, брак присвячених їм фахових мистецтвознавчих публікацій, апріорні, необґрунтовані атрибуції окремих авторів, що прагнуть пов'язати живопис Кримської Готії з художніми традиціями Константинополя, Трапезунда або християнського Кавказу.

Маргарита Жернова, студентка ДФН ФТІМ НАОМА, 5 курс.

Статуя атлета Теогеніса – видатного олімпіоніка 5 ст. до н.е.

Ключові слова: Теогеніс, скульптура, острів Тасос, грецька класика, 5 ст. до н. е., строгий стиль, обожнення героя-атлета.

Проаналізовані стилістичні особливості, з'ясовано походження і датування мармурової статуї з грецького острова Тасос, яка атрибутується як єдине збережене зображення атлета Теогеніса.

На основі літературних, археологічних та історичних джерел зроблене припущення, яким мав бути первісний вигляд статуї.

Простежена роль, яку грав культ олімпіоніка Теогеніса в житті острова, зібрані відомості про нього як історичну постать.

Обґрунтовано висновок, що даному зображенню атлета в подальшому жителі острова поклонялися як образу обожненого героя.

Зроблений аналіз різноманітних гіпотез археологів щодо постаменту в центрі агори міста Тасоса; доведено, що він мав бути призначений для статуї Теогеніса.

Визначені деякі припущення про час освячення монументу.

Олена Шостак, завідувач відділу графіки НММБВХ.

Особливості виставкової діяльності відділу графіки Національного музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків.

Ключові слова: виставкова робота, колекція європейської графіки НММБВХ, структура виставки.

Особливості колекції європейської графіки музею, що впливають на можливість виставкової роботи: порівняно невеликий обсяг, наявність творів, що належать до всіх значних національних шкіл Європи і окремих аркушів найвідоміших майстрів 16 – початку 19 століття. Звідси головні принципи побудови виставок: мистецтвознавча, історична або культурологічна тема

формулюється достатньо широко, щоб залучити експонати різного часу і шкіль; обов'язковою умовою є експонування хоча б кількох шедеврів колекції. (Виставки: «Повсякденне життя Голландії 17 ст. в гравюрі з колекції музею» 2010 р. і «Зведено з каменю, збережено на папері» 2011 р., «Таємниці старих дошок» 2012 р.)

Структура виставки «Шекспірівська галерея та інші шедеври видавництва Д. Бойделла» (грудень 2014 – січень 2015): ранні твори Бойделла-гравера, «Колекція естампів, гравірованих із найкращих у Англії картин», відтворення колекції живопису Р. Волпола «Хоутонівська галерея», «Колекції естампів з начерків і рисунків Дж. Б. Чіпріані», «Шекспірівська галерея».

Марта Логвин, *провідний науковий співробітник відділу мистецтв Сходу НММБВХ.*

Вивчення семантики та переатрибуція творів китайського традиційного живопису зі збірки Національного Музею Мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

Ключові слова: традиційне мистецтво Китаю, китайський живопис, переатрибуція, іконографія, семантика.

Важливим напрямком у роботі сучасних музеїв є виставкова діяльність. Завдяки тимчасовим виставкам Відділ мистецтв Сходу Національного Музею Мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків втілює різноманітні культурно-просвітницькі проекти, направлені на знайомство широкого глядача з мистецькою спадщиною Китаю. Кожній виставці китайського живопису з фондів музею передують складна робота з переатрибуції живописних творів та створення розлогого коментаря до кожного твору, представленого на виставці.

Переатрибуція може торкатися не лише встановлення іншого, від попередньо зазначеного, авторства або часу створення картини. Так само може змінюватися і назва – згідно нового тлумачення сюжету жанрових чи історичних сцен, або навіть нового читання напису на картині.

Для переатрибуції головними інструментами дослідження є читання написів, підписів, клейм на творі та колофонів на його монтуванні; знання іконографії. Важливим також є пошук аналогій та знайомство з дослідженнями подібних сюжетів, проведених сучасними науковцями Китаю.

Кава-брейк 13.00–14.00

Олена Спасскова, аспірант кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ ім. К.Д. Ушинського (наук. керів. О.А. Тарасенко).

Влияние искусства Дальнего Востока на европейскую живопись второй половины 19 – начала 20 века.

Ключевые слова: диалог, импрессионизм, постимпрессионизм.

Современная культура формировалась в результате многочисленных и длительных культурных взаимодействий. Важнейшая роль в этом процессе принадлежит диалогу культур Запада и Востока.

Во второй половине 19 в. Европа вновь открыла для себя Восток. Наиболее это было заметно в творчестве импрессионистов и постимпрессионистов. Японские влияния на творчество К. Моне проявились в принципе серийности, свойственном мастерам укиё-э и их предшественникам в живописи. Эдуард Мане, один из немногих, делал опыты в суми-э — живописи тушью или подражал ей в акварели. Мане одним из первых уловил в японской графике особую приближенность персонажей к переднему плану. Совершенно особым было отношение к искусству Дальнего Востока Ван Гога. Один из важнейших уроков, который получил художник, копируя японские гравюры, состоял в том, что натурное видение не совпадает с художественным образом.

Таким образом, для творческого диалога изобразительного искусства Востока и Запада характерны такие черты как проникновение в систему ценностей иной культуры, уважение к ним, преодоление стереотипов, синтез самобытного и национального, ведущий к взаимообогащению и вхождению в мировой культурный контекст.

Наталя Маренич, аспірантка ХДАДМ (наук. керів. Т.В. Павлова).

Аніме як один з напрямів візуальної культури 20–21 ст. (на прикладі творчості Сатоші Кона).

Ключові слова: аніме, манга, малюнок, колір, образ, художник.

Сатоші Кон – один з найяскравіших японських аніматорів другої половини 20 – початку 21 століть. На початку своєї кар'єри, працюючи під керівництвом іншого великого майстра – Отомо Кацухіро, він випрацьовує впізнаваний стиль, а його анімації вже в цей час вирізняються як за характером рисунку, так і за тематикою.

Від першої манги художника – «Return to the Sea» (1990) до останньої роботи —«Paprika» (2006), простежується унікальне бачення Кона, відмічене дослідженням глибин людської підсвідомості. Режисер створює образи людей, закритих у собі, відірваних від суспільства. Його герої – це особи стривожені чи налякані внутрішніми протиріччями, котрі не здатні осягнути самих себе. Їх переживання виливаються у настільки ж незрозумілі ситуації, де реальність та приховане бажання перетворюються на химерний клубок алогічних дій.

Аніме Сатоші Кона мали чималий вплив на розвиток японської анімації, наклавши свій відбиток на багатьох молодих авторів та лишивши слід у історії «MadHouse», однієї з найвідоміших аніме студій.

Наталія Василичина, *старший викладач НАКККІМ, здобувач кафедри ТІМ НАОМА.*

Західноєвропейський ідеальний пейзаж 16–19 ст. як поетичне уявлення природи.

Ключові слова: пейзаж, Відродження, класицизм, романтизм.

Пейзаж від епохи Відродження заслуговує особливої уваги, ще задовго до того, як він зайняв почесну позицію в ієрархії жанрів. Ідеальний пейзаж, в якому відчутне захоплення оточуючим світом, не може існувати без введення в композицію групи людей, які повинні створити належний сюжет.

Овідій і Вергілій – два поета античності, які стали справжніми натхненниками для художників епохи Відродження.

Філософські роздуми про місце і роль людини в природі, пейзаж, який розгортається довкола, все це привертає увагу художників і стає головною темою для багатьох творів.

Венеціанське Відродження, саме в Венеції народжується твори Джорджоне, які представляють художника, як видатного пейзажиста – «Сільський концерт» і «Гроза».

Походження пейзажних садів романтизму тісно пов'язане з пейзажним живописом, особливий вплив відчувається художника К. Лоррена. Ілюзія майстра поступово стає ідеальним взірцем для подальшого розвитку садово-паркового мистецтва. Мотив недоторканої природи – основа творчості К. Лоррена.

Пейзажі справжнього класициста Н. Пуссена – складна і ретельно побудована композиція, де важлива роль відводиться архітектурі. До пейзажу Н. Пуссен звертається вже зрілим майстром, хоча пейзаж виступає у Н. Пуссена прекрасним фоном для міфологічного сюжету.

Сальватор Роза – художник, творчість якого, безумовно, передвіщає наближення романтизму. Його чарівні пейзажі, наповнені меланхолією, де реалізм і фантазія автора переплітаються, підкорені єдиному задуму.

Ф. Буше – художник, пейзажі якого розкривають перед нами любов художника до рідної батьківщини. Його чарівні пейзажі відрізняються вишуканим колоритом і елегантним настроєм.

У 1770 - х роках Дж. Козенс створює серію фантастичних пейзажів до поеми Дж. Мільтона "Втрачений рай". Колірні протиставлення дають певне емоційне тло для дії, яка відбувається.

Картини К. Коро ніби зіткані з прозорого серпанку, де розчиняються постаті людей, дерева... Використовуючи безліч півтонів, художник свідомо обмежує свою палітру. Від деякої штучності класицизму до справжньої поезії в живопису: «Віз сіна», «Спогади про Мортелфонтен», «Сент - Андре - ан - Морван», «Лощина»...

Леокадія Анчишкіна, *магістр мистецтвознавства.*

Місце академічних творів Станіслава Хлебовського у європейському орієнталізмі.

Ключові слова: польські дослідники, незаслужено забутий художник, орієнталізм, історичний і батальний жанри, етнографічна манера, турецький султан Абдул-Азіз, портрети султана, картини для султанської збірки, східні пейзажі, побутові сцени, жіночі образи, тема гарему, колекціонування предметів східного мистецтва.

Представник орієнталістичного напрямку Станіслав Хлебовський (1835–1884) належить до художників відомих за життя, але, на жаль, незаслужено забутих потім і це попри те, що його твори зберігаються у відомих музейних колекціях Москви, Санкт-Петербургу, Парижу, Відня, Кракова, Познані, Стамбула.

Художник народився в Україні, художню освіту отримав у Петербурзькій академії мистецтв, шість пенсіонерських років провів у Мюнхені і Парижі, виставляв історичні картини у французькому салоні,

удосконалював майстерність у студії одного з лідерів французького орієнталізму Ж.Л.Жерома (1824–1904). Після цього з 1864 року дванадцять років прожив у Стамбулі у якості придворного художника султана Абдул-Азіза (1830–1876) і всю свою творчість до кінця життя присвятив Сходу. Мистець створив десятки робіт на орієнтальну тематику в різних жанрах і техніках. Помер Хлебовський у містечку Кованувек під Познанню. Його творчість – помітна сторінка в історії не лише польського, а й турецького малярства.

Заочні учасники:

Людмила Сауленко, директор Одеського музею західного та східного мистецтва, кандидат філологічних наук, мистецтвознавець.

Картина італійського художника 19 ст. Франческо Манчіні-Ардіццоне «Очікування рибалок на Сицилії».

Дмитро Величко, викладач кафедри образотворчого мистецтва, аспірант ПНПУ ім. К.Д.Ушинського, (наук.керів. О.А.Тарасенко).

Етюди квітів як підготовчий етап у формуванні стилістики художньої мови М.О. Врубеля.

Ключові слова: Врубель, квітка, символ, модерн, колір, образ.

У зібранні Київського національного музею російського мистецтва знаходяться етюди квітів М.О. Врубеля. Зображення квітів стало важливим етапом у складанні індивідуального стилю митця. У дослідженнях М.М. Алленова, О.О. Федорова-Давидова, П.К. Суздалева вже розглядалася ця невичерпна для вивчення тема. Мотив квітки цікавий як за символічним змістом, так і за формою, чистотою кольору, виразністю ліній і пластики. Звернення до мотиву квітки, характерне для мистецтва прерафаелітів і модерну в цілому, пов'язане із завданням перетворення навколишнього світу. Квітка є образом для втілення ідеї гармонії, втрату якої так гостро відчували художники кінця 19 – початку 20 століття.

На прикладі створених типологічних рядів творів М.О. Врубеля показано, що квітка стала своєрідною матрицею для створення образів, наприклад, дружини – білий ірис, Ангела з кадилом та свічкою – білі азалії, Ворожки – троянда. Якості квітки переносяться на образ людини, поетизуючи його. Завдяки тонкості світлотіньового і колірною моделювання,

декоративності рішення форми досягається музична виразність творів основоположника модерна.

Наталія Порожнякова, кандидат мистецтвознавства, викладач Одеського художнього училища ім. М.Б.Грекова.

Модель духовного перетворення у художній творчості М.К. Рериха (на прикладі монументально-декоративного оздоблення храмів України).

Ключові слова: архетип “світове дерево”, мозаїка.

Виявлено, что использование архетипа «Мировое Древо» в качестве основной модели, структурирующей пространство мозаик храмов Украины на символические части-миры-планы, является основным для творчества Н. Рериха. В произведениях мастера на православную тему, он является стержнем их содержательной основы.

Модель «Мирового Древа» имеет трёхчастную структуру. Проецируя древний образ на православное понимание человека и мира, можно проследить тот же принцип троичности – «тело, душа, дух». В соответствии с этим пониманием Н. Рерих символически организует пространство монументально-декоративного оформления храмов.

В создании новых произведений Н. Рерих пользуется уже найденными им моделями-модулями, складывая их в единую композицию, подобно мозаичисту. Не случайно мозаика была любимой техникой мастера.

Рассмотрены мозаики, выполненные по эскизам Н. Рериха в селе Пархомовка Киевской области и надпортальная мозаика Троицкого собора Почаевской Лавры.

Функцию оберега и композиционную трёхчастность несёт мозаика на фасаде церкви села Пархомовка «Покров Богородицы» (1906). Идею трёхчастности поддерживают символически обусловленные цвета фона – зеленый (земной, телесный план), белый (чистота души), золотой (цвет духовной сферы, Божественного присутствия). Фигура Богородицы является *axis mundi*, соединяющей миры-сферы. Богоматерь показана внутри крепостной стены, символизируя собой крепость духовную. К мотиву белокаменной крепости мастер прибегал в разные годы творческой деятельности, используя его как модуль. Предстоящие в «земной сфере» святые изображены в таких же синих одеждах, как и Святая Дева. Синий, по словам Исаака Сирина означает «чистоту ума при молитвенном изумлении», то есть, состояние духовно просветлённого человека с расцветшим духом, на

что дополнительно указывают красные нимбы. Алый цвет в новгородской традиции, которую любил Н. Рерих, олицетворял «свет вечности». То есть, как композиционная схема, так и символика цвета мозаики выражает идею модели преображённого мира.

Показано, что содержательной основой монументально-декоративного оформления Н. Рерихом храмов Украины является модель пути духовного преображения человека.

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

Збереження рухомої спадщини в документах міжнародних організацій (ЮНЕСКО та Рада Європи).

Ключові слова: ЮНЕСКО, Рада Європи, спадщина, конвенція, рекомендація, ідентифікація, переміщення, міжнародна співпраця.

Міжнародне об'єднання, яке почало регулювати питання охорони рухомої спадщини, було створене у складі Ліги Націй. У 1925 р. створена Міжнародна музейна служба (ІМО) та розроблено перші документи. Проект Конвенції «Про захист історичних будівель і творів мистецтва» був представлений у 1938 р., проте, робота не була завершена.

Одним із завдань UNESCO, Ради Європи, ЄС, UNIDROIT є формування законодавчої бази, що регулює міжнародні відносини у галузі. Розроблені Конвенції: «Про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту» (1954); «Про заходи спрямовані на заборону і запобігання незаконному імпорту, експорту і передачі права власності на культурні цінності» (1970); «Про правопорушення щодо культурних цінностей» (1985); «Про викрадання або нелегальний експорт культурних об'єктів» (1995); директиви ЄС.

Незаконні дії, що загрожують пам'яткам визначаються Рекомендаціями «Про охорону рухомої спадщини» (1978); 1172(1992) «Про ситуацію з культурною спадщиною в Центральній і Східній Європі»; 1372(1998) «Про викрадені та незаконно експортовані культурні цінності»; 1375(1998) «Про забезпечення колекцій перед розпорошенням»; №R(96)6; «Про охорону культурної спадщини проти злочинних дій»; №R(98)4 «Про заходи щодо цілісного збереження пам'яток, у складі яких знаходяться рухомі та нерухомі культурні цінності».

Визначаються ключові вимоги, щодо охорони рухомої спадщини: *Визначення видів* (класифікація дана в Директиві ЄС №3911/92 «Про вивіз культурних цінностей») та *Документація і ідентифікація*. Радою Європи розроблена в 2001 р. «Ідентифікаційна карта обліку об'єктів».

Підведення підсумків Платонівських читань

Час проведення 17.00 – 17.20