

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ**

*За підтримки*

**АКАДЕМІЇ ЖИВОПИСУ І КАЛІГРАФІЇ КИТАЮ**



**Міжнародна наукова конференція**

**МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

**У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ**

**ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ**

11 квітня 2018 р.

**Київ**

УДК 72.03(477-25)"1900/1950"

**Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті:**

зб. тез доповідей міжнародної наук. конф., Київ, 11 квітня 2018 р. – К., 2018. – 92 с.

Збірник укладено за матеріалами міжнародної наукової конференції «Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті», проведеної Національною академією мистецтв України 11 квітня 2018 р.

Міжнародна наукова конференція «**Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті**», присвячена проблемам становлення, розвитку та взаємодії соціальних, культурних і мистецьких полів, їх взаємовпливу та взаємопроникненню на фоні генезису першої половини минулого сторіччя в Україні та за її межами.

Конференція проводиться з ініціативи Президії Національної академії мистецтв України відділенням синтезу пластичних мистецтв та секцією естетики та культурології.

## Редакційна колегія

### Голова редакційної колегії

**ЧЕБИКІН** Андрій  
Володимирович

- президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, професор

### Іноземний член редакційної колегії

**У ВЕЙШАНЬ**

- Іноземний член Національної академії мистецтв України, почесний академік Китайського університету при Гонконзі, президент Академії скульптури Китаю при Національній Академії образотворчих мистецтв при Нанкінському університеті (Nanjing Normal University)

### Члени редакційної колегії

**ЯКОВЛЄВ**  
Микола Іванович

- перший віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор технічних наук, професор

**БІТАЄВ** Валерій Анатолійович

- віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор

**БОКОТЕЙ** Андрій Андрійович

- академік-секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, академік НАМ України, професор.

**МАРКОВСЬКИЙ** Андрій  
Ігорович

- учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, кандидат архітектури

**ШАЛІНСЬКИЙ** Ігор Петрович

- старший науковий співробітник відділу науково-координаційної діяльності та інформації НАМ України, кандидат мистецтвознавства

## ЗМІСТ

|   |    |
|---|----|
| <b>У ВЕЙШАНЬ.</b> <i>Core of Artistic Creation Is Awareness of a Community of Shared Future for Mankind.</i>                                  | 9  |
| <b>Секція 1. Архітектура</b>  | 10 |
| <b>БАЧИНСЬКА Людмила Георгіївна.</b> <i>Пластичні мистецтва в архітектурі України першої половини ХХ століття.</i>                            | 10 |
| <b>БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович.</b> <i>Особливості розвитку проектної графіки на початку ХХ ст.</i>                                   | 11 |
| <b>ВАСИЛЕНКО Людмила Григорівна.</b> <i>«Конференція» Значення інтернаціональних контактів в архітектурі.</i>                                 | 12 |
| <b>ІВАШКО Олександр Дмитрович.</b> <i>Стріт-арт як протестна форма мистецтва і його місце в сучасному мистецтві України.</i>                  | 14 |
| <b>КЕДРОВСКА Ія Петрівна.</b> <i>Естетична реальність та композиція.</i>  | 15 |
| <b>КЕДРОВСЬКИЙ Петро Павлович.</b> <i>Символізм в українському живопису 10-30 рр. ХХ ст.</i>  | 16 |
| <b>КОМАРОВ Михайло Олександрович.</b> <i>Кіностудії як обличчя нової функціональної архітектури ХХ століття.</i>                              | 17 |
| <b>КУІДЕР Резга.</b> <i>Вплив східного мистецтва на становлення стилю модерн.</i>   | 18 |
| <b>ЛАДАН Тетяна Миколаївна.</b> <i>Тенденції розвитку авангардних стильових течій в пластичних мистецтвах поч. ХХ ст.</i>                     | 19 |
| <b>ЛЕБЕДЄВА Альона Ігорівна.</b> <i>Художнє конструювання, технічна естетика, дизайн: про терміни не сперечаються – про них домовляються.</i> | 21 |
| <b>МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович.</b> <i>Історична стилізація в архітектурі Європи та Північної Америки кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.</i>  | 22 |

|  |    |
|--|----|
| <b>МОКРОУСОВА Олена Георгіївна.</b> <i>Синтез мистецтв у творчості архітектора П.Ф. Альошина.</i>  | 24 |
| <b>РИБАЛКО Світлана Борисівна.</b> <i>Ошима в образотворчих візіях українських та японських митців першої половини ХХ століття.</i>                  | 25 |
| <b>СЕМЕНЕНКО Анжеліка Андріївна.</b> <i>Соціокультурні чинники архітектурно-дизайнерських практик поч. ХХ ст.</i>                                    | 27 |
| <b>СИНГАСЬВСЬКА Марія Андріївна.</b> <i>Особливості застосування модерністських прийомів в житловій архітектурі України 1920-30 та 1960-1980 рр.</i> | 28 |
| <b>СМІРНОВА Дарія Андріївна.</b> <i>Міська історична забудова як явище архітектури і містобудування.</i>   | 29 |
| <b>СОКОЛЮК Людмила Данилівна.</b> <i>Синтез мистецтв в архітектурі стилю модерн у Харкові.</i>   | 31 |
| <b>СТЕШЕНКО Сергій Валентинович.</b> <i>Утвердження стилю модерн у храмовому зодчестві Харківщини (кінець ХІХ – початок ХХ ст.).</i>                 | 32 |
| <b>ТЮТІНА Любов Веніамінівна.</b> <i>Раціональність та ірраціональність в архітектурі.</i>   | 33 |
| <b>УРСУ Наталія Олексіївна.</b> <i>Ян Сас Зубрицький – архітектор Домініканського костелу в Чорткові.</i>  | 35 |
| <b>ШАЛІНСЬКИЙ Ігор Петрович.</b> <i>Художні прийоми та технології у створенні друкованих видань.</i>   | 36 |
| <b>ЯЛАНСЬКИЙ Андрій Вікторович.</b> <i>Міський архітектурний пленер: розвиток просторового мислення у студентів під час пленеру.</i>                 | 38 |
| <b>Секція 2. Мистецтвознавство.</b>  |    |
|  | 41 |
| <b>БУДНИК Андрій Вікторович.</b> <i>Ідентифікація монограми А. Ф. в українському плакаті 1920-30-хх рр.</i>  | 41 |
| <b>ВАСИЛЬЄВ Сергій Сергійович.</b> <i>Виробничі та фінансово-економічні аспекти діяльності театру «Березіль» у сезоні 1929–30 років.</i>             | 43 |

- ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна.** *Рефлексії реформаторських ідей західноєвропейського театру в критичній думці М. Вороного.* 45
- ЗІНЕНКО Тетяна Миколаївна.** *Художня кераміка Полтавщини та соцреалістичний канон.* 46
- КОВАЛЬЧУК Остап Вікторович.** *Фрагменти монументального ансамблю фрескових розписів школи М.Бойчука у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури.* 47
- ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна.** *Творчий шлях Василя Єрмілова від експресионізму до мінімалізму.* 49
- ЛИСЕНКО Людмила Олександрівна.** *І знову про видатний монументальний твір середини 1950-х – пам'ятник М.О. Щорсу.* 50
- ЛЯЙТНЕР Олена Євгенівна.** *Вплив живописних шкіл Києва та Харкова на формування М.І. Молоштанова.* 52
- МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО Юлія В'ячеславівна.** *Формування методологічних засад викладання рисунка в Українській академії мистецтва у першій половині ХХ століття.* 53
- МАНДРА Наталя Борисівна.** *Формування мистецтвознавчої термінології в Україні на початку ХХ ст.* 54
- МЕЛЬНИК Мирослав Тарасович.** *Актуальність інновацій Олександри Екстер в художньому моделюванні костюма.* 56
- МІТЧЕНКО Віталій Степанович.** *Постмодерністські прийоми шрифтотворення у творчості В. Єрмілова.* 57
- МЯЧКОВА Тетяна Олександрівна.** *Щодо портрету польської актриси В. В. Кавецької (худ. І. К. Дряпаченко, поч. 1910-х рр.).* 58
- НАКОНЕЧНА Лада Володимирівна.** *Фортех в Київському художньому інституті та Vorkurs в Баугаузі.* 59
- ОЖОГА-МАСЛОВСЬКА Алла Валентинівна.** *Мистецька японістика у Харкові першої половини ХХ ст.* 61

- ПЕТРАШИК Володимир Ігорович.** *Художники-бойчукісти як продовжувачі традицій Учителя у 1950-х – 1960-х роках. На прикладі творчості О. Бізюкова.* 62
- ПТЕНІНА Валерія Євгеніївна.** *Ілюстрації до казок Х.Х. Андерсена в європейській та українській літературі на початку ХХ століття.* 64
- ПОПОВИЧ Катерина Миколаївна.** *Літографії київських художників першої половини ХХ ст.* 65
- ПРЯДКА Володимир Михайлович.** *Три напрямки в українському мистецтві ХХ століття.* 66
- ПУЧКОВ Андрій Олександрович.** *Напрями, першість і компаративність мистецтвознавчих студій Григорія Павлуцького.* 69
- РИБЧЕНКО Олеся Григорівна.** *Особливості художнього методу раннього періоду творчості А. Г. Петрицького.* 70
- СЕЛІВАЧОВ Михайло Романович, ПОЗДНЯКОВ Всеволод Павлович.** *Джерела мистецтва Георгія Нарбута Петербурзького періоду (1906–1917).* 72
- СИДОРЕНКО Андрій Вікторович.** *Київський період творчості Віктора Пальмова (1925–1929 рр.).* 73
- СКЛЯРЕНКО Галина Яківна.** *Українське мистецтво початку ХХ століття: до питання винайдення традицій». 74*
- СТОРЧАЙ Оксана Вікторівна.** *Графічна і живописна спадщина Івана Врони: 1910-1930 рр.* 76
- ЧЕЧИК Валентина Вікторівна.** *«Індустріальні ритми» в авангардній сценографії України 1920-х років.* 78
- ШЕВЧЕНКО Мирослава Євгеніївна.** *Феномен творчої та педагогічної діяльності Софії Налепинської-Бойчук.* 79
- ШКОЛЬНА Ольга Володимирівна.** *Пошуки «іншої» реальності в творчості Жозефіни Діндо першої половини ХХ століття.* 80

|  |    |
|--|----|
| <b>ЮР Марина Володимирівна.</b> <i>Художня парадигма українського мистецтва першої половини ХХ століття: від експерименту до конвенціоналізму.</i>                                     | 81 |
| <b>ЯРОВА Віра Сергіївна.</b> <i>Діяльність Костянтина Костенка у мистецькому просторі Харкова 1910-х років.</i>  | 83 |
| Секція 3. Кіномистецтво, музичне мистецтво   | 85 |
| <b>ЗУБАВІНА Ірина Борисівна.</b> <i>Ознаки експресіонізму в українському кінематографі 1920-х – початку 1930-х років.</i>  | 85 |
| <b>СКУРАТІВСЬКИЙ Вадим Леонтійович.</b> <i>Вплив культурологічних, соціально-економічних, політичних та інших чинників на становлення та розвиток мистецтва 1900-х - 1950-х років.</i> | 87 |
| <b>ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна.</b> <i>Розвиток музичного виконавства та педагогіки на Україні у першій половині ХХ ст. у загальноєвропейському контексті.</i>                           | 88 |
| <b>ЧМІЛЬ Ганна Павлівна.</b> <i>Мистецький авангард початку ХХ століття: аспекти взаємодії.</i>  | 90 |
| <b>ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ</b>   | 92 |



## **У ВЕЙШАНЬ**

Іноземний член Національної академії мистецтв України, почесний академік Китайського університету при Гонконзі, президент Академії скульптури Китаю при Національній Академії образотворчих мистецтв при Нанкінському університеті (Nanjing Normal University)

### **CORE OF ARTISTIC CREATION IS AWARENESS OF A COMMUNITY OF SHARED FUTURE FOR MANKIND**

In the 20th century the development of thought on artistic creation underwent several stages, at the center of which was the post-war reflection on and rebuilding of human destiny. "To write poetry after Auschwitz is barbaric," says Theodor W. Adorno. Our art can no longer go back to the old realms of beauty, but towards depths and loftiness. We must re-examine our history and culture and the value and meaning of life; our art is shifting from the form of language to real-world care, to questioning deep down in the soul.

Today, we must resist the consumerist society of the spectacle, resist negative, hedonistic art, resist pretentious, decorative art, and resist all the more regressive anti-human art. Facing the spiritual predicaments of human beings, our art must keep reflecting on human problems. If we no attention to the shared fate of humanity, our art could but descend into ornamental and frivolous amusement. So far as this point is concerned, we are sure to have transcended the concepts of state and nation, for we often feel about the self through others' trajectories of life and that our destinies are tied together.

Ukraine and China underwent in the 20th century quite similar courses, their cultural traditions confronted with modernism and both involved - passively or actively - in the process of globalization. We, on the other hand, are confronted with the problem of vanishing cultural diversity and the issue of cultural identity. Nevertheless, we must try to find common understandings and explore possible interactions of artistic creation with human destinies. Only in this way can our artistic and cultural traditions obtain a new life and give birth to thought of greater vitality.

## Секція 1. Архітектура

**БАЧИНСЬКА Людмила Георгіївна,**  
кандидат архітектури, доцент, професор  
КНУБА, член-кореспондент УАА.

### **ПЛАСТИЧНІ МИСТЕЦТВА В АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Пластичні мистецтва в архітектурі першої половини ХХ століття були поширені у 1930-ті – на початку 1950-х років, що було обумовлено спрямуванням керівної політичної системи, специфікою політично-ідеологічних завдань, які були поставлені перед митцями та бажанням скоригувати соціально-культурну діяльність в напрямках, потрібних керівництву. Вони широко використовувалися, завдяки виразній формі і можливості психологічного впливу на відчуття реципієнта. У 1920-ті роки пластичні мистецтва в архітектурі – скульптура, рельєфи та барельєфи – як носії державної ідеології і відповідної суспільної свідомості з'являлися нечасто. В той час сама архітектурна форма будівель у стилі конструктивізму та його різновиду раціоналізму створювала міське середовище нового типу, була виразницею системи правління у вигляді народовладдя. Ближче до 1930-х років з'являються окремі приклади прямого відбиття державної і соціальної символіки в архітектурній формі. 1930-ті роки стали в соціальній історії України перехідним періодом економічно-політичного стану, що неминуче відобразилося на архітектурі – на плануванні міст і їхніх центрів, на формі архітектурних споруд, їх декоративізації та символізації. Причиною відступу від «машинізації» архітектури конструктивізму було зсування політичного режиму в Радянській Росії і Україні до яскраво вираженої централізації влади, що потребувала усенародного прославлення, і архітектурними засобами оформлення довкілля також. В трактовці партійних органів визначення нового стильового напрямку в архітектурі виправдовувалося потребами повернення до «органічності» архітектури, її «людяності». У 1937 році рішеннями з'їздів архітекторів – всесоюзного та українського – було закріплено спрямування «на творче переосмислення класичної спадщини», що потім стали називати соціалістичним реалізмом в мистецтві, а насправді архітектура поверталася певною мірою до форм Російської імперії. Таким чином, архітектура 1940-х – початку 1950-х років стала симбіозом імперських методів формотворення, доповнених надзвичайною декоративністю обраного напрямку.

Декоративна складова формувалася за рахунок підвищеної пластики – скульптур, барельєфів, що відбивали життя соціалістичного суспільства.

Головними декоративними елементами була державна і соціальна символіка, яка розміщувалася у різноманітних місцях архітектурного об'єму і фасадного поля – у завершенні, на частинах антаблементу і колон, на перемичках, у простінках, підвіконних частинах, в обрамленні порталів, сандриків вікон, завершенні в'їзних на територію кварталу брам тощо. Крім державної символіки, архітектурна пластика утворювалася багатьма додатковими елементами, сформованими з квітів, колосків, стрічок, віночків, променів сонця та ін., що, з одного боку, підсилювали значення герба, серпа і молота, зірки, прапорів, з другого, рясно покриваючи поверхню фасаду чи утворюючи окремі скульптурні форми, несли для трудящих мас ідеї щастя, миру, надійності і захищеності життя в радянській країні. Архітектурне середовище, насичене скульптурною пластикою, розташованою за певними композиційними прийомами утворювало простір, який впливав на свідомість людей, примушуючи їх сприймати ідеологічний бік радянського формотворення як реальний стан, народжувало ідилію щасливого майбуття, очікуваного радянським народом.

**БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович,**  
кандидат технічних наук, учений секретар  
відділення образотворчого мистецтва НАМ  
України.

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПРОЕКТНОЇ ГРАФІКИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Композиційні принципи, виражені в ордерних нормативних вимогах формоутворення, що протягом століть використовувались академічною школою, на початку ХХ ст. втратили свою значущість.

Період конструктивізму вніс нові тенденції як у проектування, так і в способи подання проектної думки. Аксонометричне креслення дало змогу наочно зображувати форму точнішим способом, аніж перспектива, графічно легко створювати просторові форми та організовувати простір; композиції творів художнього формоутворення набули об'ємно-просторового характеру.

Відкрило нові шляхи в пошуках художньої форми також застосування комбінованих технік у проектуванні збіглося. Колаж як нова форма художнього вираження набув значного розвитку як найбільш відповідний новаторській суті агітаційного радянського мистецтва. Саме тоді почали активно застосовувати і фотоколаж. Звернення архітекторів та художників-конструкторів до техніки аплікації, колажу та фотомонтажу на початку минулого століття пов'язане з пошуками найбільш зручних та оперативних технічних засобів створення графічного зображення проекту, в якому замість фарбування площин на креслення

наклеюють різноманітні сорти та види паперу, вирізаного за шаблоном шрифту, фотографії, шматочки фанери тощо.

У проектній практиці, залежно від матеріалу аплікації та колажу, креслення може набувати площинного або об'ємного характеру, що наближує його як до площинного рельєфу, так і до макета. Можливості техніки використовуються головним чином тоді, коли в кресленні акцентується умовність зображуваного.

Широко в проектній графіці застосовуються диметричні проєкції (наприклад проєкт робочого клубу авт. О. Родченко). Як правило, колір у кресленні використовується для передачі об'єктивних властивостей поверхні проєктованої форми, її реального кольору. Поширюється використання локальних плям при моделюванні тривимірної форми, особливо коли сама форма складається здебільшого з площинних поверхонь. Площинність локальної плями підкреслює площинність зображеної форми.

На початку ХХ ст. набули розвитку і впровадження в формотворчу практику комбінаторні ідеї. Розвиток супрематизму в творчості українського художника К. Малевича спричинив посилення ролі геометричних площин у загальній композиції картини, колір почав відходити на другий план. Зокрема, комбінаторні методи в проєктуванні одягу вперше застосовували радянські конструктивісти О. Родченко, Л. Попова, В. Степанова. Вони використали програмовані методи формоутворення: комбінування стандартних елементів з набору найпростіших геометричних форм; комбінування різноманітних видів декору на основі базової форми; варіанти трансформації одягу в процесі експлуатації. Внаслідок цього програмовані методи формоутворення стали не лише провідними в проєктуванні промислових колекцій, а й лягли в основу майбутніх графічних комп'ютерних програм.

Слід наголосити на те, що проектна графіка як основний засіб пошуку та візуалізації проектних ідей, отримавши нові форми, суттєво вплинула на формотворчі процеси як у Світі так і в Україні.

**ВАСИЛЕНКО Людмила Григорівна,**  
кандидат архітектури, доцент, доцент  
кафедри містобудування КНУБА.

## **«КОНФЕРЕНЦІЯ» ЗНАЧЕННЯ ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНИХ КОНТАКТІВ В АРХІТЕКТУРІ**

Архітектурі «героїчного» періоду, авангарду в Україні, як і в країнах Європи, присвячені числені праці, статті. Проаналізовані процеси і шляхи розвитку містобудування, формоутворення громадських і житлових структур, показана роль архітектурно-мистецьких шкіл та угруповань (Німеччини,

України, Росії, Італії), формування творчої особистості, спроба узагальнення теоретичних основ нового напрямку.

Поряд із зазначеними аспектами важливу роль в період формування авангардної архітектури 1920-х, поч.1930-х рр. відігравали творчі інтернаціональні контакти, діяльність архітекторів УРСР новітнього спрямування, до якого належали представники Київської архітектурної школи: Гречина М.Г., Заболотний В.Г., Примак Б.І., Холостенко М.В., Юрченко П.Г., Штейнберг Я.А., інших.

Дослідження історичного матеріалу, будівельної практики 1920-х, початку 1930-х рр. доводять, що розвиток нової архітектури мав не відокремлений характер, а проходив в активних творчих контактах, як в середині радянської країни, так і за її межами, тобто існували міжнародні зв'язки, які реалізувалися через ВОКС (1925р.), ВТКЗ (1926р.), Головнауку і закордонні товариства. Цьому сприяли також, незважаючи на складні соціально-економічні умови, історичні, культурні, зовнішні і внутрішньо-політичні чинники, нове сприйняття форми та відображення об'єкту і функціонального процесу.

Новітня архітектура України, як довели історики, мала зв'язки з раціоналістичною гілкою початку ХХ століття, розвивалась під впливом прогресивних вітчизняних та європейських ідей і поступово, поширившись, витіснила традиціоналістичну лінію, зайняла передові позиції.

Документальний матеріал свідчить, що завдяки творчим контактам між митцями УРСР і країн: Німеччини, Польщі, Чехословаччини, Росії, Голландії, Франції були сформовані інтернаціональні зв'язки у вигляді: міжнародних виставок ( з 1920-х по 1932рр., за кордоном відбулось біля 60 виставок мистецтва і архітектури), конкурсів (понад 20 всесоюзних і 2 міжнародних), що проходили в СРСР, УРСР і за кордоном; участь у Першій міжнародній конференції сучасних архітекторів (1928р.); зустрічі з європейськими митцями, відрядження і перебування громадських діячів в Україні. Відбувався обмін досвідом та методами роботи в учбових закладах: України, Німеччини, Франції.

Новітні ідеї в творчості вітчизняних архітекторів були основними і актуальними у створенні житлових структур, будинків-комун, профспілкових клубів, адмінбудівель, промислових споруд. Багатьох типів будівель в тогочасній європейській практиці ми не зустрічаємо.

Досліджений матеріал, який базується на вивченні міжнародних контактів, взаємозв'язків, дає можливість усвідомити значимість авангардного напрямку в Україні, його своєрідність, зрозуміти роль творчої індивідуальності провідних архітекторів, а також вказує на існування важливого центру авангарду в Східній Європі.

**ІВАШКО Олександр Дмитрович,**  
магістр КНУБА.

## **СТРІТ-АРТ ЯК ПРОТЕСТНА ФОРМА МИСТЕЦТВА Ї ЙОГО МІСЦЕ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ**

Від початку термін “стріт-арт” означав вуличне мистецтво бідних кварталів Нью-Йорку, спрямоване на самовираження без будь-яких обмежень. Специфікою цього нетрадиційного виду мистецтва був зміст зображення, часто присвячений висвітленню важливих політичних чи соціальних проблем, покликаний примусити глядача замислитись, і водночас це було мистецтво, розраховане на широкі маси населення, не обмежене залами галерей. Можна стверджувати, що цей вид мистецтва сприймався як демократичне мистецтво з соціальним підтекстом.

Природа стріт-арту, мистецтва, яке виникло в бідних кварталах Нью-Йорку, певною мірою пов’язана з монументальним мистецтвом Радянського Союзу – не художніми засобами, а своїм призначенням – ідеологічною наочною пропагандою для великої кількості глядачів. Певну ідеологічну роль відіграють стріт-арт і замовні мурали і в сучасних умовах.

Проте з плином часу ідея не обмеженого рамками вуличного мистецтва дещо втратила своє первісне значення і комерціолізувалася у вигляді замовних муралів, плакатів виставок в престижних галереях. Можна сказати, первісний зміст мистецтва без обмежень, не-замовного мистецтва найбільше зберегло графіті – написання власного нік-нейма райтера розробленим ним самим шрифтом.

Оскільки традиційне вуличне мистецтво – в основному нелегальне, багато художників мають потребу самовираження без ризику адміністративної відповідальності. Саме це спонукало появу мистецьких закладів нового типу – арт-кластерів. Це тип будівлі, розрахований на починаючих митців з обмеженими фінансовими можливостями, є досить новим для України, тоді як в сусідній Польщі нараховується кілька десятків подібних будівель. Особливістю такого закладу є те, що найчастіше він розташований в непрацюючому промисловому підприємстві, який перепрофілюється під мистецькі функції. Це сучасна багатофункціональна будівля, здатна до трансформації функцій відповідно до зміни власників чи орендарів. Як правило, в таких арт-кластерах знаходяться художні майстерні, авторські магазинчики виробів мистецтва, неформальні кав’ярні, театральні і художні студії, майстерні. Досить символічною є назва одного з таких закладів в польському місті Лодзь – “Арт-інкубатор”, початковий трамплін для починаючих молодих митців.

**КЕДРОВСКА Ія Петрівна,**  
асистент кафедри теорії архітектури  
КНУБА.

## **ЕСТЕТИЧНА РЕАЛЬНІСТЬ І КОМПОЗИЦІЯ**

У 20 – 30 рр. ХХ ст. методи розвитку композиційного мислення, пізнання та виховання почуття співрозмірності та гармонії вперше були розроблені та впроваджені в навчання архітектурній практиці майже одночасно у двох видатних школах «ВХУТЕМАС» та «БАУХАУЗ».

Приблизно в цей же час великий внесок в розвиток теоретичних питань композиційної творчості внесли українські дослідники, архітектори та художники О. Хвостенка-Хвостова, А. Петрицький, Б. Косарева, В. Єрмілова, М. Бойчук, А. Бекетов. Проблеми теорії композиції в різний час розглядались в роботах М. Алпатова, М. Іконнікова, Ф. Ковальова, А. Степанова, М. Волкова, І. Сердюка, А. Тіца, Ю. Божко, А. Мардера, В. Михайленка, М. Яковлева, Н. Шаповал, І. Шевельова, В. Тимохіна, Н. Шебек та ін.

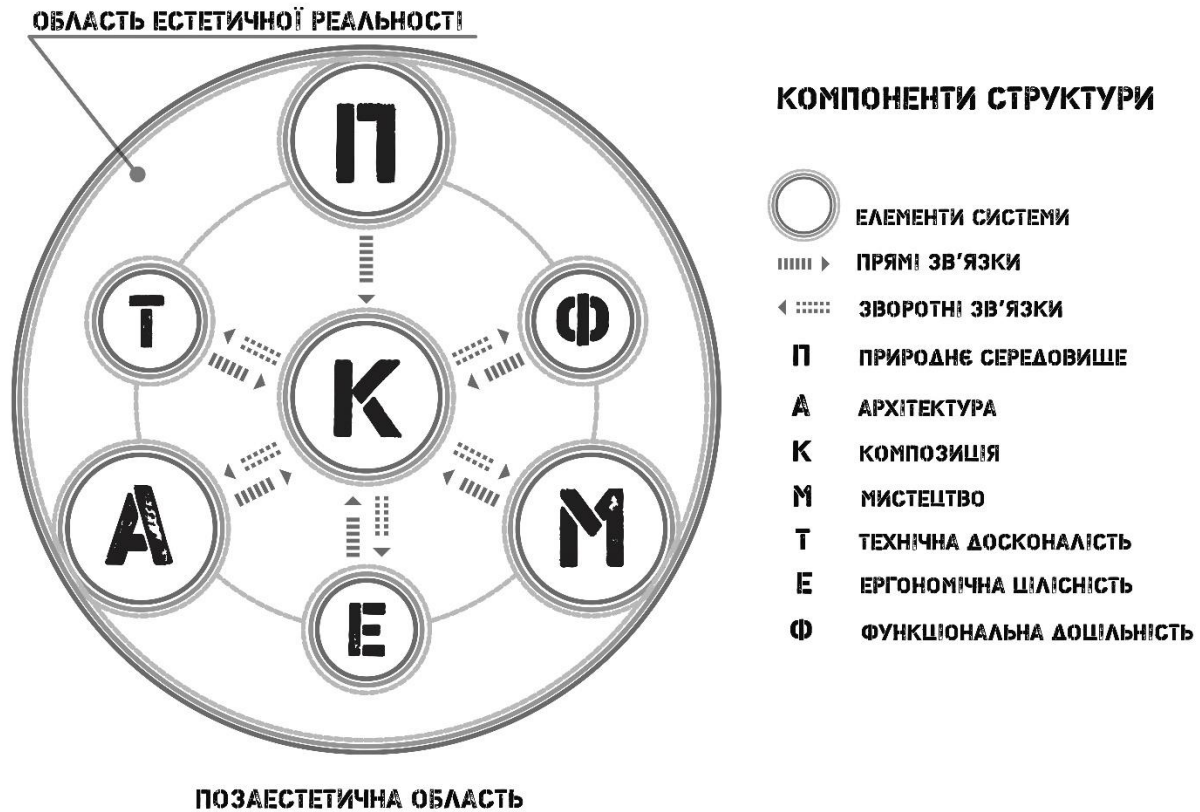
Ототожнюючи естетичне з гармонічним як це роблять багато вчених, як засіб відображення естетичної реальності, доктор архітектури Н. Шебек пише, що дослідження еволюції уявлень про гармонію і гармонічний розвиток дало підстави вважати, що рух в напрямі гармонізації є одним із загальних законів світобудови.

Останнім часом естетику знаходять в таких, на перший погляд «неестетичних» дисциплінах, як математика, фізика, хімія, біологія, виявляючи красу форм, поєднань, формул, доцільності тощо. Це підкреслює загальні та універсальні закони зі своїми специфічними особливостями притаманні різноманітним сферам людської діяльності. Виходячи з такої постановки питання, загальним для них може бути і джерело – оточуюча естетична дійсність, що проявляється в композиції, природі, архітектурі та образотворчих видах мистецтв.

Розуміючи композицію як засобу реалізації естетичного, маємо можливість зобразити структурну модель естетичної реальності, а також визначити її основні компоненти (рис.1)

Таким чином можна вичленити композицію як окремий повноцінний компонент, та досліджувати її багатомірність та взаємозв'язок її складових., таких як, властивості, засоби, види, способи та прийоми.

## СТРУКТУРНА МОДЕЛЬ ЕСТЕТИЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ



**КЕДРОВСЬКИЙ Петро Павлович,**  
доцент кафедри теорії архітектури  
КНУБА.

## СИМВОЛІЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСУ 10-30 РР. ХХ СТ.

На початку ХХ ст. в Європі сформувався символічний рух в усіх видах мистецтва – музиці, архітектурі, поезії, живопису, скульптурі. Сам термін «символізм» в мистецтві вперше був введений в ужиток французьким поетом Ж. Морісом, в маніфесті який проголошував що символізму не притаманні прості значення, явища фальшивої сентиментальності і реалістичний опис. Це культурно-мистецьке явище в історії живопису України 10-30 рр. відобразилось в творчості таких художників як М. Бойчук, В. Седляр, І. Падалка, С. Колос, Г. Комар, А. Іванова та ін. і отримало назву «бойчукізм».

За визначенням мистецтвознавців основою цього своєрідного напрямку є візантійський іконописний живопис та мистецтво українського примітивізму («народного стилю»). На наш погляд, це ствердження потребує подальшого уточнення і доповнення.



По-перше, порівнювати цей живопис можна лише з раннім візантійським іконописом (до IV-VI ст.), тим паче, що в подальшому візантійський іконний живопис змінював свої напрямки і стилі.

По-друге, стверджувати що художники з академічною художньою освітою могли наслідувати народний стиль – не дуже доцільно. Вони створили інше диво, перетворили повсякденність на сакральне дійство, яке по своїй аскетичності, площинності, композиційності притаманне більше за все українському народному іконопису. Довівши художню форму до «граничного стану узагальнення» (після якого може бути лише «гола» абстракція), таким чином заперечуючи натуралістичний реалізм.

Вищеперераховане потребує розглядання творчості цих художників під іншим кутом. Для зображального мистецтва символ являється його мовою, на якому заснований процес передачі інформації, відчуттів від художника до глядача. Символізм в живопису має містичні виміри, що повністю відображає його основну концепцію, в основі якої лежить ідея що за світом видимих реальних речей існує дійсний реальний Світ.

В епоху атеїстичного світогляду саме це і хотіли виразити художники своєю творчістю. Тому було б доцільніше назвати їх українськими символістами. Відгуки цього напрямку в українському живопису ми знаходимо в творчості шістдесятників та художників нашого часу.

**КОМАРОВ Михайло Олександрович,**  
аспірант кафедри теорії, історії  
архітектури та синтезу мистецтв НАОМА.

## **КІНОСТУДІЇ ЯК ОБЛИЧЧЯ НОВОЇ ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ**

З появою кінематографа у кінці XIX століття почали з'являтися і перші кіностудії. Найпершою з них була створена у 1893 році в США лабораторія Т. Едісона — “Black Maria” (Чорна Марія). Пізніше, у 1895 році з'явилася перша британська кіностудія. Частина перших студій були скляними, інші — з розсувними стінами. Однак все це було лише першими спробами створити ідеальний простір для кіновиробництва.

Студії у сучасному розумінні почали формуватись саме на початку ХХ століття, коли одного павільйону перестало бути достатньо, адже постійно з'являлися нові потреби і, як наслідок, нові функції. Так, найбільш успішні кіновиробництва почали розростатися. Добудовувались нові павільйони, склади, офісні приміщення.

Звукове кіно кардинально змінило підходи до виробництва. Так, наприклад, у павільйоні Київської кінофабрики (зараз кіностудія ім. О. Довженка) станом на 1929 рік, можна було одночасно знімати до 10 німих фільмів. З переходом на звукове кіно виявилося, акустичні особливості не дозволяють одночасно створювати навіть два звукових фільми.

Крім того, з'явилась необхідність створення приміщень для роботи зі звуком. Тож студії почали розростатись ще більше і на середину 50-х рр. часто займали цілі квартали, фактично перетворюючись на міста в місті. Вони мали свої зелені зони, вуличні декорації, парковки, готелі. З часом, парковки перетворювалися на багаторівневі паркінги, зелені зони збільшувалися. В цей період кожна кіностудія власноруч виробляла кіно, від ідеї до прокату в кінотеатрах.

Пізніше ця тенденція зійшла на нівель, студії почали співпрацювати. Один фільм вже могли знімати на декількох континентах. Приблизно тоді ж зародилися комп'ютерні ефекти. Лише найбільші студії могли залишити за собою повний спектр робіт. Інші почали використовувати послуги зовнішніх компаній.

Особливістю архітектури кіностудій є короткий історичний відрізок їх існування. Якщо театри розвивалися протягом тисячоліть, їх зонування постійно шліфувалося, з'являлися нові конструктивні елементи, акустичні прийоми, то кіностудії пройшли весь цей шлях всього за сто років.

На прикладі студій можна досліджувати технологічний, мистецький та культурний прогрес, що відбувався від початку ХХ ст. Це унікальний документ історії, що по суті об'єднав у собі усі види мистецтв.

**КУЦЕР Резга,**

аспірант кафедри основ архітектури і архітектурного проектування КНУБА.

## **ВПЛИВ СХІДНОГО МИСТЕЦТВА НА СТАНОВЛЕННЯ СТИЛЮ МОДЕРН**

### **1. Східні витoki європейського модерну**

Стиль модерн, який поширився в країнах Європи наприкін XIX століття і був швидко перенесений на терена України, докорінно відрізнявся від усіх попередніх стилів – готики, Ренесансу, бароко, класицизму, як в мистецтві і декоративних виробках, так і в архітектурі. Це пояснюється специфічними першоджерелами стилю модерн, серед яких слід особливо визначити вплив попереднього періоду історизму-романтизму і східної культури (китайської, японської, арабської). Існує думка, що модерн став останнім стилем

архітектури з яскравим вираженням особистості митця, тому не випадково ремінісценції модерну спостерігались в окремих країнах світу ще протягом перших десятиліть ХХ століття, і зараз на пострадянському просторі з'явилося і поширилося явище т.зв. “неомодерну” в комерційних об'єктах. Модерн приваблював своєю таємничістю, не-домовленістю, дивними екзотичними сюжетами. Це був стиль, народжений художниками і літераторами, вже пізніше поширений на архітектуру. Особливу роль в мистецтві доби романтизму і особливо модерну починає відігравати звичайна поштова листівка, яка перетворюється на витвір мистецтва, адже створюють ці листівки відомі художники – С.Соломко, Є.Бьом, Л. Ендаурова та багато інших.

## 2. Мотиви Сходу в архітектурі і мистецтві.

Хвиля захоплення Сходом в добу, коли європейське суспільство, традиційна європейська культура наприкінці доби романтизму-на початку модерну переживає кризовий період, захопила і Західну Європу, і докотилася до території сучасної України. Про зацікавлення Сходом свідчить той факт, що в відомій колекції Богдана і Варвари Ханенко була китайська порцеляна, японські гравюри, тибетські маски, турецька, іранська, самаркандська кераміка, металеві вироби ісламських країн і старовинні ісламські килими. Тема Сходу присутня і в інтер'єрах приватних особняків: варто згадати фриз т.зв. Червоної вітальні Ханенків з кількома єгипетськими сюжетами.

Водночас мистецтво на стику романтизму і модерну і архітектура модерну не буквально повторювали елементи східного мистецтва та архітектури, вони творчо переосмислювали їх. Наприкінці ХІХ- на початку ХХ століття вулиці Києва прикрасили прибуткові будинки з відвертим цитуванням мавританської архітектури: наприклад, мавританські арки, характерні і для країн Магрибу, і для мечетей Омейядів, трансформувались в віконні прорізи чотириповерхового прибуткового будинку на вул. Ольгінській, 2/1, а мотиви ісламського декору можна відчутти в оздобленні центральної частини по вул. Лисенка, 1. Проте найрозкішнішим об'єктом Києва в “східному стилі” залишається будівля Караїмської кенаси по вул. Ярославів Вал.

**ЛАДАН Тетяна Миколаївна,**  
кандидат архітектури, доцент, доцент  
КНУБА.

## **ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АВАНГАРДНИХ СТИЛЬОВИХ ТЕЧІЙ В ПЛАСТИЧНИХ МИСТЕЦТВАХ ПОЧ. ХХ СТ.**

*«Мистецтво – живе джерело, що виблискує алмазами краси, мінливе, вічно рухливе»*

*О. Богомазов, 1918*

На початку ХХ століття до 1923 року утворюються сприятливі соціально-економічні умови для митців в напрямку розвитку пластичних мистецтв: можливість вільно подорожувати, обмінюватися досвідом та співпрацювати, синтетично мислити, формувати нові стилі та напрямки та стверджувати себе, як авангардистів – носіїв та творців футуристичних ідей. Передумовою розвитку авангардних стильових течій в архітектурі став розвиток авангардних стильових течій у живописі. Можна визначити дві основні групи «ланцюжків» авангардних стилів, пронизані інтернаціональними ідеями «кубізму», в яких проявляються статичні (1) та динамічні риси (2):

- 1) від художнього «імпресіонізму» (П. Сезанн – О. Мурашко) та «кубізму» (П. Пікассо – О. Екстер, І. Кавалерідзе, О.Архипенко та ін.) поступово перейшли до художньо-дизайнерського та архітектурного «конструктивізму» (Ле Корбюзьє – В. Татлін, В. Єрмілов – П. Альошин, В. Риков, М. Холостенко та ін.);
- 2) від художнього «експресіонізму» (В. Ван Гог – А. Маневич), «фовізму» – «симультанізму»-«орфізму» (А. Матісс – С. Делоне), «абстракціонізму» (К. Малевич, В. Кандинський) через ідеї «супрематизму» (К. Малевич) спробували перейти до архітектурного «ріціоналізму» (М. Ладовський, В. Кринський), який в УРСР не отримав належного розвитку.

Театральне мистецтво стає основним, яке сприяє розкриттю відчуття та змісту синтезу більшості видів образотворчих (зображальних) та необразотворчих (незображальних) пластичних мистецтв (В. Татлін, О. Хвостенко-Хвостов, А. Петрицький та ін.).

У художніх динамічних стилях також працюють представники стилів – «модерн» (Ф. Кричевський, В. Максимович), «символізм» (В. Пальмов), «бойчукізм» (М. Бойчук та ін.). Митці використовують образи-символи, властиві українському народному мистецтву (контурність, монументальність, гротескність, фольклор).

Паралельно авангардним пошукам, національний романтизм, представлений «українським архітектурним модерном» початку ХХ століття (В. Кричевський, В. Троценко та ін.), також випрацьовує певні національні геометрично-рослинні деталі-символи (серед головних – трапецієвидна форма отворів або наскрізних прохідних арок).

Наприкінці 30-х рр. ХХ ст. «декоративізм» в архітектурі (О. Тацій, М. Іванченко) визначає символічний образ УРСР – «арка – перспективний портал», «вінок», «колосося», «дерево життя».

Таким чином, інтернаціональні стилі (імпресіонізм, експресіонізм) стають джерелом авангардних мистецтв та архітектури УРСР. Паралельно розвиваються національні стилі, які вносять у творчість українських митців першої третини ХХ ст. декоративні образно-символічні та знакові риси.

**ЛЕБЕДЄВА**      **Альона**      **Ігорівна,**  
аспірант, спеціальність «дизайн», КНУКіМ.

## **ХУДОЖНЄ КОНСТРУЮВАННЯ, ТЕХНІЧНА ЕСТЕТИКА, ДИЗАЙН: ПРО ТЕРМІНИ НЕ СПЕРЕЧАЮТЬСЯ – ПРО НИХ ДОМОВЛЯЮТЬСЯ**

Відповідні умови уможливають появу конкретних явищ. Дещо може виникнути тільки тоді, коли умови для виникнення дозріли, навіть, якщо вони не очевидні. Тоді явище сприймається безумовно, як починання і виток сутності процесу.

Терміни використовуються, щоб цей процес структурувати і каталогізувати, бо ж термін тісніше, доладно прив'язується часу в якому виникає і тоді йому присвячують як богу Терму, богу межі – жертві – йдуть від поняття, а не від сутності процесу. Але сфера його охоплення – плинність. Коли вони сприймаються, як усталена величина, значуща константа, позірنا ясність словесної межі, що окреслює предмет, це стає обмеженістю і прагненням до непротирічної само-тотожності, хоча тотожність – втілення протиріччя.

Протяжність часу вносить свої коректури: зміна суспільних відносин, способу виробництва (як і способу споживання) – все це відбивається і на термінології, хоч логіка причинно-наслідкових зв'язків тут ні до чого.

Розмита межа між «дизайном» і «технічною естетикою» рукотворна. Не тому що її немає, але схоже на спокусу показово її усунути так, щоб виявити взаємопроникнення цих понять, їх нероздільність, саме репрезентуючи межу між ними. Суперечки та бійки за межу – відгомін архаїчного, кустарного походження Розсуду. Привнести до дизайну «естетичне», як критерій, як понад особливу «норму» і далі – вимогу до утилітарної речі без втілення якої вона наче не здійсниться.

Тоді практична потреба зводиться, штучно підноситься до «естетичної» і критерії висуваються не тільки доцільності речі – відповідності її практичній необхідності, а обертається пошуком критеріїв, відповідних до «законів краси» та створення самих цих законів, яким можна буде підпорядковуватись (і підпорядковується «законам ринку»).

Доцільність не підлягає попереднім критеріям, за якими втілюється, вона своєю здійсненністю утворює «критерії» (як там і було) і вони складаються, як минуле – минулий момент, для їх подальшого заперечення і подолання у якісно новій формі.

Маємо відомства різних «естетик»: від «естетики побуту» до «естетики перукарської справи». Довільне використання цього поняття в дизайні (як і в мистецтві) призводить до враження, наче, естетика – це сукупність різних,

незалежних одна від одної «естетик», які в поєднанні мають створювати відображення цілісності сформованих людських потреб. Врешті решт, це розгалуження справді дає уявлення про «потребу» і це – потреба привласнювати.

Людське сприйняття та здатність до творчого перетворення дійсності розщеплюється у набір окремих вузькопрофесійних здібностей.

Дискусію про межі мистецтва та дизайну, художнього і технічного на тему ліквідації границі можна екземплізувати і таким очевидним фактом схожості – це існування в умовах «ринку» і ре-формація (деформація), «ревізія», відповідно цим умовам. І так званий «ринок мистецтва» починає колонізувати дизайн. Як і «дизайн» робить мистецтво «елементом декору».

Суперечка про терміни – це суперечка про однакові риси предмету, про рівень їх однаковості. Предмети, як прикмети присутності, сума прикмет, видається сутністю.

Наведені терміни по різному *кличуть* поняття, але схоплюють окремі одиничні, вельми абстрактні сторони. Поняття, у своїй сутності, не озивається тільки за спільними визначеннями, воно належить буттю не в супереч. Протиріччя – рушійний принцип його розвитку. А сперечаються...саме о термінах.

**МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович,**  
кандидат архітектури, учений секретар  
відділення синтезу пластичних мистецтв  
НАМ України.

## **ІСТОРИЧНА СТИЛІЗАЦІЯ В АРХІТЕКТУРІ ЄВРОПИ ТА ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

На рубежі ХІХ і ХХ ст. європейська та північноамериканська архітектура планомірно переходить від історизму у «чистому вигляді» через еkleктику до модерну – стилю, що, декламуючи у назві принципову новизну (*modern, art nouveau, jugendstil, secession, nieuwe kunst*), між тим, бере за основу свого тезаурусу з одного боку стильові мотиви давньоєгипетського, античного та далекосхідного мистецтва (чому сприяла активна колоніальна та дослідницька експансія Європи другої половини ХІХ ст), з іншого – адаптовані традиційні мотиви народного мистецтва відповідних культурних ареалів (опираючись на відповідні дослідження та просвітницькі рухи, що активно розвивалися на фоні національно-романтичного піднесення, продиктованого соціо-політичними процесами).

«Традиційні» мотиви в мистецтві, однак, далеко не завжди були аутентичними, часто підміняючись, згідно визначенню Е. Гобсбаума, «винайденими традиціями»: «ці традиції являють собою відповідь на нову ситуацію у формі відсилання до ситуації старої. Або ж вони створюють собі минуле шляхом їх як би обов'язкового повторення»[1]. Тобто, так звані «народні» або «національні» мотиви в мистецтві і, зокрема, архітектурі модерну, часто були результатом відповідних адаптацій та авторських варіацій в залежності від культурного та соціо-політичного запиту. Прикладом даної концепції може виступити фінська архітектура першої половини ХХ ст.: не маючи достатньої кількості зразків традиційної фінської забудови та бажаючи, з національно-політичних міркувань, сепаратизуватися від домінуючого у регіоні шведського, російського та німецького мистецтва, молоді фінські архітектори беруть за основу нового стилю американський необруталізм, зокрема творчість Г. Річардсона та Л. Селлівана, яка, в свою чергу базується на німецькому та англійському романтизмі, натхненному архітектурою романіки та готики.

Відповідні приклади варіативності по відношенню до історичного бекграунду на фоні близьких соціо-політичних умов прослідковуються і в неокласичній архітектурі 1930-х років, що стає домінуючою в тоталітарних країнах західної Європи. Якщо італійські архітектори, працюючи в оточенні значної кількості аутентичних артефактів античності, можуть дозволити собі більш відсторонені відсилки до архітектури античного Риму, позбавлені деталей та фігуративності, наслідуючи лише архітектоніку та геометричність форм, синтезовану з досвідом авангардної архітектури 1920-х; то радянські майстри в неоантичних варіаціях опираються не стільки на першоджелера, що майже не представлені на теренах СРСР, як на досвід французького Ампіру часів Наполеона з відповідними бароковими мотивами та домінацією скульптурної пластики.

Отже, «історична складова» відповідних стильових пошуків є величиною варіативною, часто синтетичною та «винайденою» (за Гобсбаумом) і залежить від цілого ряду передумов, що впливають на поле мистецтва. Фактори впливу знаходяться не лише в історико-культурному бекграунді, але не в останню чергу і в соціо-політичних та економічних площинах.

### Література.

1. *Hobsbawm, E.* Introduction: Inventing traditions. I: The Invention of tradition. red E. Hobsbawm & T. Ranger, S. 1-14. Cambridge.: Cambridge University Press., 1992. — P. 1-2

**МОКРОУСОВА Олена Георгіївна,**  
кандидат історичних наук, головний  
фахівець Київського науково-  
методичного центру по охороні,  
реставрації та використанню пам'яток  
історії, культури і заповідних територій.

## **СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ АРХІТЕКТОРА П.Ф. АЛЬОШИНА**

Видатний український архітектор Павло Альошин (1881-1961), вихований у традиціях Санкт-петербурзької архітектурної школи та захоплений доробком Вікентія та Олександра Беретті, теж надавав перевагу класичним формам. Хоча володів всією палітрою архітектурних стилів, яскраво виявив себе в модерні початку ХХ ст. і побудував один з кращих прикладів українського конструктивізму – Будинок лікарів на вул. В. Житомирській, 17\2. У доробку П.Ф. Альошина синтез мистецтв мав велике значення.

Першою самостійною роботою П. Альошин і водночас єдиною в Санкт-Петербурзі став будинок Торгово-промислового товариства Ф. Бажанова і А. Чувалдіної (1906–1910 рр., вул. Марата, 72). Ця видатна пам'ятка петербурзького модерну викликає особливий інтерес завдяки збереженому ансамблю парадних інтер'єрів квартири Бажанова. Тут містився знаменитий «Богатирський фриз» М. Реріха, з яким архітектор тісно спілкувався й листувався в ході роботи. Особливу увагу Альошин приділив бронзовим парадним дверям. За його ескізами їх виконав популярний свого часу англійський скульптор Ф. Помрой. Молодий архітектор плідно співпрацював з відомим художником-керамістом П. Вауліним. Його фірма виконала оригінальні печі та каміни, один з них – за ескізом М. Врубеля. Застосування кераміки в архітектурі знайшло продовження і в подальшій творчості П. Альошина. Можливості цього матеріалу особливо приваблювали митця. У його спадщині виділяється прибутковий будинок по вул. О. Гончара, 74, зведений на замовлення батька у 1910 р. Архітектор створив виразний фактурний контраст цегляного мурування і орнаментального майолікового панно верхніх поверхів, стриманий квітковий малюнок якого розробив сам. Відроджувати архітектурну кераміку П.Ф. Альошин намагався і в 1930-40-х рр.

Знаковим для П. Альошина об'єктом став Педагогічний музей (1910-1912) по вул. Володимирській, 57. Найбільш виразним елементом білосніжної будівлі із скляним куполом є багатофігурний скульптурний фриз, витоки якого сягають античних традицій. Рельєфи, присвячені у відповідності із задумом Альошина темі просвітництва, виконали Санкт-петербурзькі скульптори Л. Дітріх та В.



Козлов. В парадній аудиторії архітектор намітив монументальні розписи на історичні теми, що не були виконані.

Педагогічний музей є найбільш відомим твором архітектора, але його робота у т. зв. «Альошинському кварталі» розпочалася ще 1906 р. - з проектування Ольгинської гімназії. В третьому варіанті креслень (1911 р.) П. Альошин запропонував на фасаді сюжети, що мали стати своєрідним доповненням фризу Педагогічного музею. Цей варіант не був реалізований. Гімназію почали будувати 1914 р. і не завершили. У нових радянських реаліях П. Альошин продовжив працювати над об'єктом, залишаючись вірним своїм архітектурним та мистецьким ідеям.

Майже всі проекти Альошина 1930-х рр. також містять елементи монументально-декоративного мистецтва. Але втілювалися в натурі вони у спрощеному вигляді – без скульптури й панно, без поєднання різних фактур та кольорів в оформленні стін. В радянський період архітектор не тільки сам проектував у такому напрямку, а й чимало уваги приділяв популяризації синтезу мистецтв - писав, виступав на архітектурних з'їздах, нарадах.

**РИБАЛКО Світлана Борисівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри мистецтвознавства,  
літературознавства та мовознавства  
ХДАК.

## **ОШІМА В ОБРАЗОТВОРЧИХ ВІЗІЯХ УКРАЇНСЬКИХ ТА ЯПОНСЬКИХ МИТЦІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Проблематика запропонованої розвідки сформувалася під впливом досліджень японських фахівців Акіра Судзукі та Чіеко Овакі, які висвітлили мистецьку й культуртрегерську діяльність Давіда Бурлюка в Японії початку 1920-х рр. Усього через кілька днів після приїзду до країни Сонця, що сходить, художник разом із Віктором Пальмовим відправляється на Ошіма, і ця раптова подорож до острова, що століттями був місцем заслання і жодним чином не міг претендувати на місце культурного паломництва, й до сьогодні викликає здивування японських мистецтвознавців. Акіра Судзукі, а за ним і Чіеко Овакі припускають економічні причини переїзду на острів; нагадують і про те, що від кінця ХІХ ст. для студентів утвореної 1880 р. Токійської академії мистецтв, Ошіма була чимось на зразок Мон-Мартру – не дуже віддаленим від столиці селищем, де можна було малювати не знищені індустріалізацією краєвиди. Експедиція автора цієї розвідки до Ошіма дозволила побачити матеріали, що підтверджують популярність острова

серед тогочасної творчої інтелігенції Японії. Привертає увагу й той факт, що Д. Бурлюк та В. Пальмов були не першими українськими митцями, котрі потрапили на острів: невдовзі до них Ошіма відвідали Сергій Щербаков та Микола Недашківський – друзі Давида Бурлюка по харківській студії Євгена Агафонова. Таким чином, виникає питання – що саме побачили українські художники, як побачене відбилося в їхній творчості і якою мірою відрізняються образотворчі візії українських митців від ошімських циклів японських колег.

Аналіз мистецької практики Японії часів Мейджі-Тайшю виявив принципово різні моделі сприйняття острову представниками різних культур. Інтерес японських художників до островів та Ошіма зокрема, формувався під впливом культу імпресіонізму, що набув у Токійській академії статусу академічного напрямку та, водночас, зумовлювався національним піднесенням після низки успішних воєнних компаній і розгортанням політики колоніалізму. Острів Ошіма, що лежить поза т.зв. «внутрішньою Японією», сприймався як метафора цивілізаторської місії японців, поступовий перехід від міста до села, від близьких островів до віддалених, від віддалених – до країн Азії, з метою створення «Єдиної зони співпроцвітання». Звідси й наголос на патріархальних звичаях ошімців, перевага етнографічних мотивів: портрет анко-сан (місцева молодичка), анко-сан несе воду, анко-сан біля колодязя; жінки, що перуть, жінки розчісують своє довге волосся, жінки ведуть корів і т.ін. Зфокусованість на жіночих образах та патріархальних (вже тоді – екзотичних як на столичного мешканця) звичаях, відповідає колоніальній естетіці, що стверджувалася у літературі та мистецтві тогочасної Японії.

Прибулі на Ошіма українці сприйняли усе побачене крізь призму уявлень про Японію, що сформувалися під впливом загальноєвропейського японізму. Щербаков писав краєвиди, намагаючись винайти середину між європейським живописом та далекосхідним типом композиції. Давід Бурлюк, немов зрікся футуризму і щоранку писав краєвиди з натури, намагаючись якомога реалістично передати особливості місцевого ландшафту. З його літературного щоденнику випливає, що майже усе, що зачаровувало японських митців, в нього викликало здивування, або відразу. Віктор Пальмов принципово не виходив з готелю і малював гейш у шовковому вбранні, згадуючи японські гравюри, що бачив до приїзду в Японію.

**СЕМЕНЕНКО Анжеліка Андріївна,**  
кандидат філософських наук, старший.  
викладач НАОМА.

## **СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ АРХІТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСЬКИХ ПРАКТИК ПОЧ. ХХ СТ.**

Соціодинаміка людської культури є постійним диктатором всіх формотворчих практик, в тому числі архітектурно-дизайнерської. Дійсність ХХ ст. відкрила перед людською культурою вражаючі перспективи пізнання та перебудови буття: строкатий малюнок духовного досвіду людства розпорошував традиційні світоглядні системи. Зв'язок культурного, політичного, науково-технічного та технологічного розвитку у соціокультурній концепції модерну стає основою для активних пошуків нових парадигм у тогочасному формотворенні. Логічність, функціоналізм, раціональність стають засадовими для архітектурно-дизайнерських практик. Для теоретиків функціоналізму дизайн виступав як союзник техніки у справі вдосконалення світу та вирішення соціальних проблем. Ця позиція пов'язана з творчістю таких видатних дизайнерів, як П.Беренс, Л.Ван дер Роє, Ф.Ллойд Райд, В.Гропіус, Т.Мальдонадо, а особливо Ле Корбюзьє. Вона стала визначальною у діяльності таких дизайнерських шкіл, як Баухауз, Ульмська, ВХУТЕМАС-ВХУТЕІН. Усіх представників функціоналізму об'єднувало заперечення еkleктизму та прикрашання, прагнення досягти художньої виразності засобами естетичного освоєння сучасних матеріалів та конструкцій.

Одним з яскравих проявів модернізму був авангард початку ХХ ст. Він виник як відгук на складні та неоднозначні процеси в розвитку культури, що позначилися на всіх сферах діяльності. Мистецтво, яке завжди першим відчуває зміну культурних парадигм, опановувало нову мову, форми та засоби виразності. Художньо-естетична концепція того часу спрямовувалась пошуком духовного у мистецтві. М.Кандинський вбачав шляхи досягнення духовного у переакцентуванні творчої діяльності на внутрішнє звучання матеріальних форм – предметів, руху, кольорових та музичних тонів тощо. Експерименти авангарду з фактурою та структурою формовияву виводять митців на площини просторових художніх конструкцій. „Планіти та архітектони” Малевича, теорія абстрактного живопису Кандинського, прийнята до складу програми експериментально-художньої школи Баухауз – складові єдиного естетичного простору епохи модерну.

Піонери вітчизняного дизайну – В.Татлін, К.Малевич, Л.Лисицький, О.Родченко, Л.Попова – жили та працювали в епоху перебудови традиційної системи культури, творення нових моделей поведінки, спілкування, взагалі

нового побуту. Твори перших радянських дизайнерів несли у собі дух нових стосунків людини з рiччю: смiливiсть конструктивного рiшення, змiстовнiсть форми, її простоту та логiчнiсть. Концепцiї нового формотворення та мiстобудiвництва втiленi у концепцiї конструктивiзму В.Татлiна, у функцiональному методi братiв Веснiних, у теорiї побудови архiтектурних органiзмiв I.Голосова, у рацiоналiзми психоаналiтичного спрямування I.Лодовського, у концепцiї композицiйно вiльної форми К.Мельникова.

На жаль, полiтичнi та iсторичнi подiї мали наслiдком скасування полiфонiчностi точок зору та свободи мислення, репресiї проти творчої iнтелiгенцiї й звели нанiвець той запал ентузiазму та потенцiал творчих пошукiв, який розгортався у дизайн-культурi у 20-х роках. До 1930 року припинили своє iснування такi її осередки в радянськiй культурi, як ВХУТЕМАС-ВХУТЕiН. Полiтика формування “нової свiдомостi” у “нової людини” вимагала однотайностi, безпроблемностi, безконфлiктностi. Проголошення соцiалiстичного суспiльства суспiльством, позбавленим антагонiстичних протирiч, затиснуло мистецькi практики того часу у „прокрустове ложе” „теорiї безконфлiктностi”.

**СИНГАЄВСЬКА Марiя Андрiївна,**  
старший викладач кафедри мiстобудування  
КНУБА.

## **ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ МОДЕРНІСТСЬКИХ ПРИЙОМІВ В ЖИТЛОВІЙ АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНИ 1920-30 ТА 1960-1980 РР.**

Архiтектура перiодiв 1920-30 та 1960-80 рр. формувалася пiд впливом подiбних соцiально-економiчних та iдеологiчних факторiв: масовiсть житлового будiвництва, функцiональний зв'язок житла з об'єктами виробництва, економiчнiсть, вiдмова вiд декору, протиставлення попереднiм неоiсторичним напрямкам. Подiбнiсть пiдходiв до вирiшення поставлених завдань обумовила спадковiсть таких новаторських принципiв: багатофункцiональнiсть забудови, рацiональнiсть планувальної структури, iнтеграцiя природного середовища в забудову, типiзацiя функцiонально-планувальних одиниць, стандартизацiя конструктивних елементiв, використання естетики лаконiчностi та геометризму, утилiтарнiсть форми.

В житловiй архiтектурi України 1920-30 рр. характерним був принцип багатофункцiональностi, що проявлявся на рiзних рiвнях проектування: вiд будинкiв-комун з вбудованими громадськими примiщеннями, житлових комбiнатiв (квартали-комуни з громадським центром) до масштабiв робочих

поселень та великих соцміст з розвинутою системою культурно-побутового обслуговування. Планувальні структури соцміст та робочих поселень характеризувалися стрічковою, ортогональною груповою та периметральною забудовою кварталів з розривами, характерні були напівзакриті озеленені дворові простори. Для створення гармонійного середовища українські зодчі приділяли значну увагу композиційному вирішенню містобудівних об'єктів, створюючи осьові композиції, орієнтуючи центральні вулиці на просторові доміанти. В об'ємно-просторовому вирішенні на тлі загальних модерністських тенденцій лаконізму та геометризму форм художньо-естетична виразність досягалася за рахунок використання виважених співвідношень призматичних об'ємів, глухих і заскленних поверхонь, видвинутих сходових клітин з вертикальним склінням, акцентування кутів, поєднання кольору та матеріалів.

Подібні прийоми простежувалися і в архітектурі 1960-80 років. З розвитком будівельної галузі було розгорнуто масове будівництво 9-25 поверхових типових будинків. Еволюція авангардних принципів в житловій архітектурі Другої хвилі модернізму проявилася в появі ступінчатої системи обслуговування та концепції мікрорайонування, які потім широко використовувалися при проектуванні районів масової житлової забудови в багатьох містах України. Об'ємно-просторові вирішення будинків виконувалися по типовим та індивідуальним проектам. На тлі спрощених геометричних об'ємів типових житлових секцій, в індивідуальних та експериментальних проектах ускладнювалася об'ємно-просторова структура, урізноманітнювалися композиційні прийоми та пластика фасадів, використовувалися авторські вирішення сходових клітин, лоджій, балконів.

Виявлення первинних концепцій модернізму в архітектурі наступних десятиліть сприяє усвідомленню цінності цього напрямку не тільки як історико-культурного надбання, а і як універсальних принципів та прийомів, що продовжують функціонувати та набувати нових інтерпретацій в архітектурі наступних десятиліть.

**СМІРНОВА Дарія Андріївна**  
магістр архітектури.

## **МІСЬКА ІСТОРИЧНА ЗАБУДОВА ЯК ЯВИЩЕ АРХІТЕКТУРИ І МІСТОБУДУВАННЯ**

Під міською історичною забудовою розуміється ділянка історичної частини міста, де розташовані пам'ятники архітектури та історії місцевого і загальнодержавного значення, інші будівлі, споруди, які формують історичний образ міста й впливають на естетику міста, зміст міської території. Ця забудова

є культурним явищем, що визначається традиціями історичного минулого країни і готовністю до визнання його особливої значущості для майбутнього нашої держави й суспільства в цілому.

За словами Г. Духовичного, міське середовище є живим організмом, що постійно змінюється. В усьому світі рівень цивілізації суспільства, і навіть – наявність громадянського суспільства, визначається не лише здатністю бережливо ставитися до оточуючого природного середовища, але й зберегти найбільш характерні фрагменти історичної забудови міста. Тут маються на увазі всі ретельно відібрані знакові споруди, і, навіть – квартали будівель, які можуть належати до різних історичних періодів, але є особливо значущими для минулого того чи іншого міста країни. За визначенням дослідників, поняття культурної спадщини тісно пов'язане з успадкуваннями, що прийшли в сучасне життя з попередніх епох і є свідченням історичного та культурного розвитку.

Вчені наголошують на тому, що архітектурна спадщина є духовним, культурним, економічним та соціальним капіталом надзвичайно високої цінності – його втрати не можна компенсувати. З метою його збереження затверджуються межі історичної забудови, встановлюються режими використання території історичної забудови з встановленням етажності споруд, щільності ліній регулювання проведення будівельних робіт, допустимих видів останніх, окреслюються чіткі вимоги до доріг та місць для паркування, визначаються особливості озеленення, окремі вимоги щодо утримання будівель і споруд, інші обмеження використання.

Проекти планування й забудови в історичній частині міста можуть виконуватися лише на підґрунті історико-архітектурного опорного плану та проектів зон охорони пам'яток історії, культури, що входять до складу генерального плану міста. До цього переліку входять як споруди, так і пам'ятні місця, архітектурні ансамблі, площі, твори садово-паркового мистецтва тощо.

З цього приводу коротко відмітимо, що пам'ятники садово-паркового мистецтва несуть в собі значний культурний потенціал, будують фундамент створення художніх і народних музеїв, історико-архітектурних та паркових заповідників – своєрідних центрів естетичного виховання, активного сприйняття природи й творів мистецтва.

Дослідження структури архітектурного ансамблю міської забудови в різні історичні періоди дає науковцям можливість найбільш повно роздивитися шлях розвитку кожної окремої споруди, проаналізувати, коли виникав, як розвивався або ж занепадав той чи інший будинок і як це позначалося на ансамблі в цілому. Тобто, міська історична забудова вимагає комплексного, ансамблевого підходу до вивчення різних аспектів свого створення й розвитку. Історичне дослідження ансамблю є базою для аналізу існуючого стану й історії окремих

будинків, і водночас – розгляд останніх є продовженням ретельної систематизації цілого ансамблю історичної забудови міста.

Отже, міська історична забудова створює стильовий, загальнокультурний та архітектурно-містобудівний каркас міста. Така забудова визначає унікальний вигляд міста, забезпечує зв'язок між історичним минулим, найближчим і далеким майбутнім, тому нині варто уважно вивчати історико-архітектурний опорний план та зони охорони пам'ятників історії та культури.

**СОКОЛЮК Людмила Данилівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор, зав.  
кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ.

## **СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В АРХІТЕКТУРІ СТИЛЮ МОДЕРН У ХАРКОВІ**

Одна з найголовніших проблем останнього великого стилю, яким став модерн — проблема синтезу. Поєднання різних форм творчої діяльності в одне ціле — “Gesamtkunstwerk”, за словами Р. Вагнера, розглядалось як вища мета мистецтва на шляху до найвищих досягнень повсюдно в цивілізованих країнах на межі XIX і XX ст. I, незважаючи на свою скороминучість, стиль модерн залишив досить яскравий слід в різних національних культурах, включаючи і Україну. Помітне місце в його розвитку посів Харків. Саме тут, опинившись у середовищі харківських архітекторів (С. Загоскін та О. Бекетов), В. Кричевський із Сумщини отримав необхідні професійні знання, що стали запорукою його доленосного успіху в конкурсі на проект будівлі губернського земства в Полтаві, а автор став засновником українського модерну в архітектурі. Взявши за першооснову форми народного дерев'яного зодчества і декоративно-ужиткового мистецтва українців, В. Кричевський на основі такого синтезу надав своєму творові неповторного національного виразу і посприяв харківській школі зайняти одне з лідерських місць у змаганні по втіленню ідей нового стилю.

Спадщина стилю модерн в архітектурному середовищі Харкова досить багатоліка. В його поширенні брали участь як представники місцевої архітектурної школи, що ще формувалась, так і приїжджі майстри. Автором проекту фасаду Харківського художнього училища став вихованець Московського училища живопису, скульптури і архітектури К. Жуков. Утім, його проект так само вирізняється яскравою образністю та оригінальністю у використанні засобів українського народного зодчества. І не тільки. Декоративні мотиви, створювані поливною архітектурною керамікою, що раніше використовувалась для оздоблення камінів і печей, побудовані на поєднанні жовто-вохристого і блакитного кольорів. Вони не лише надають

будівлі вишуканої чарівності, а і свідчать про тонке розуміння автором національної специфіки української колористики (тут автор – В. Єрмілов).

В поширенні стилю модерн у Харкові активно діяли як молоді учні харківського архітектора О. Бекетова (О. Гінзбург, М. Диканський), так і приїжджі майстри — О. Ржепишевський, В. Корнієнко, В. Покровський, Ю. Цауне. Прагнучи синтезу, вони особливо ефектно використовували орнаментально-декоративну ліпнину, обираючи, як правило, флору місцевого походження. Улюбленим мотивом стала ромашка, що привнесла в архітектурний образ харківських будівель у стилі модерн дух казкової поетичності. Незабудки і соняшники — ще одні з представників флори місцевого краю, що ставали декоративним акцентом модерної архітектури міста. Не залишався поза увагою і тваринний світ. Квіти, листя, дерева, птахи, тварини як улюблені мотиви орнаментики доби модерну поширювалися і на храмові розписи. Талановито використовувались і мотиви української народної вишивки.

Орнаментального змісту в архітектурі Харкова доби модерну набув художній метал, увійшовши в архітектуру у вигляді колон, ґрат, перил тощо, органічно поєднуючись зі склом. Орнаментуючи архітектурні деталі, метал і сам ставав декоративними елементами, наділеними художньою виразністю. На жаль, на сьогодні ця неповторна краса в архітектурі міста все більше руйнується, знищується.

**СТЕШЕНКО Сергій Валентинович,**  
аспірант, спеціалізація  
«мистецтвознавство», ХДАДМ.

### **УТВЕРДЖЕННЯ СТИЛЮ МОДЕРН У ХРАМОВОМУ ЗОДЧЕСТВІ ХАРКІВЩИНИ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.)**

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. став періодом найактивнішого зведення церковних будівель на Харківщині. Це був період активного поширення стилю модерн в регіоні, а його особливо важливим програмним завданням – формування цілісного естетично насиченого середовища для людини та розкриття духовного змісту епохи за допомогою нових композиційних прийомів, матеріалів і конструкцій. Архітектура доби модерну свідомо і різко повставала проти наслідування застарілих академічних принципів і канонічності.

Утвердженню стилю модерн у храмовому зодчестві Харківщини сприяла і діяльність архітектурно-будівельної контори С. Загоскіна, яка опановувала



нові інженерні рішення та модерні технології, а також творча діяльність групи місцевих зодчих.

Дмитрівська церква у Харкові в 1885–1896 рр. піддалася капітальній реконструкції за проектом М. Ловцова (з 1893 р. працював у конторі С. Загоскіна): центральна нава була розширена, бічні вівтарі і дзвіниця перебудовані. Включений у панораму західної частини міста, храм гармонійно поєднував елементи візантійського, готичного і староукраїнського декору.

За проектом харківського єпархіального архітектора В. Покровського у 1900 р. у сл. Студенок Ізюмського повіту була побудована церква (не збереглася), що мала в плані традиційну для початку ХХ ст. форму латинського хреста з напівкруглою апсидою і дзвіницею над входом. В обробці обсягів споруди особливої уваги тут заслуговували і незвичайний силует дзвіниці, і з круглими вікнами-люкарнами крутий вигнутий дах храму, коник якого був увінчаний декоративною решіткою.

Шедевром архітектури стилю модерн на Харківщині залишається Спасо-Преображенський храм, побудований в маєтку Наталівка (нині — с. Володимирівка Богодухівського району) у 1913 р. за проектом видатного архітектора доби модерну О. Щусєва. Церква побудована з цегли і облицьована тесаним вапняком із різьбленими декоративними рельєфами роботи скульпторів С. Коненкова і О. Матвєєва. В конструкції декоративної луковичної бані використаний залізобетон. Синтез мистецтв у цьому храмі набув свого самобутнього втілення.

**ТЮТІНА Любов Веніамінівна.**  
Аспірант кафедри теорії, історії  
архітектури та синтезу мистецтв НАОМА.

## **РАЦІОНАЛЬНІСТЬ ТА ІРРАЦІОНАЛЬНІСТЬ В АРХІТЕКТУРІ**

Побутує думка, що в історії архітектури існує певна тенденція до коливань між раціональною та ірраціональною архітектурою.

Під поняттям «раціональна архітектура» йде мова про функціональність будівель та споруд, їх чіткість тектонічного процесу, логічна простота. Ірраціональністю є усе протилежне – ускладненість форм, декоративність (часом і надмірна), їхня зовнішня привабливість, проте вона не має ніякого ні структурного, ні конструктивного значення – виключно зоровий ефект.

Якщо розглянути історію в різних культурах світу, а також історію окремих архітектурних стилів, – наприклад, готичного чи класичного, то

виявляється їх довгостроковий та короткостроковий прояв як раціональних так й ірраціональних рис.

Ранній етап архітектури, до V ст. до н.е. здебільшого характеризується простотою та визначеністю. Починаючи з середини IV ст. до н.е. відбувається коливальний перехід до ірраціональних понять. Архітектура Давнього Риму, хоч і базується на роботах зодчих Давньої Греції, проте проявляє себе в рисах надмірності та показовості. Через сім століть опісля помірних перепадів від одного до іншого, її поглинає християнська архітектура – романський стиль – своєю масивністю та простотою.

Готика на початку була цілком раціональною. Проте з часом хід її розвитку від ранньої до пізньої готики XV - XVI ст. відзначається постійним збільшенням ірраціонального, з особливим домінуванням вже й в бароко. Як багато інших стилів, готична архітектура поступово розвивалась, в XVI ст. досягла стану, коли далі вже нема куди й вичерпала свої ресурси. Необхідно було створити новий стиль, або, як показала історія, повернутись назад. Починаючи з періоду Ренесансу архітектура вперше за всю довгу історію повернула вектор не вперед, а назад, до зразків тієї епохи яку сприйняли як більш вищу. Ззовні зберігались типові ознаки ірраціональності, які перейшли на зміну цьому періоду в бароко та рококо - надмірна та перенасичена візуальність і показовість.

Опісля, вже в XIX ст. ми спостерігаємо хаотичні ірраціональні хвилі романтизму, класицизму, готики, жоден з яких не створив нового стилю. Те саме стосується модерну, риси якого – пластичність та декоративність. Кожна епоха переживала період свого зародження, ствердження та занепаду. На зміну всьому цьому потоку з розвитком суспільства в XX ст. відбувається певний переломний момент, де в світі з'являється неймовірна кількість стильових течій та зодчих з раціональними та ірраціональними ознаками. Зокрема можна сказати про Ле Корбюзьє і в якості його порівняльних робіт взяти віллу Савой, з притаманною їй прямолінійною простотою та павільйон Philips – динамізмом і глибинною чуттєвістю форми. Варто відзначити той факт, що архітектура XX ст. в той самий час має раціональні та ірраціональні підходи до проектування: Фостер та Геррі, Аравена і Заха Хадід.

Тим самим, лишається підкреслити про присутність раціональних та ірраціональних характеристик в історичному аспекті архітектури. Ці зміни відбувались, як потяг до пошуків, створення нового, вдосконалення минулого заради майбутнього. В XX ст. ці риси почали існувати одночасно.

**УРСУ Наталія Олексіївна,**

доктор мистецтвознавства, професор,  
зав. кафедри образотворчого і  
декоративно-прикладного мистецтва та  
реставрації творів мистецтва,  
Кам'янець-Подільський національний  
університет ім. Івана Огієнка.

## **ЯН САС ЗУБРИЦЬКИЙ – АРХІТЕКТОР ДОМІНІКАНСЬКОГО КОСТЕЛУ В ЧОРТКОВІ**

Архітектор Ян Сас Зубрицький (1860-1935) був не лише учнем, але й з 1884 року асистентом професора Юліана Захарієвича на кафедрі будівництва Львівського університету. Головна мета його зацікавлень – проектування у галузі сакральної архітектури Галичини, зокрема, відродження давніх стилів середньовічного родоводу. У процесі пошуків архітектор випрацював своєрідний стиль, що інтегрував романські і готичні мотиви, і назвав його «надвіслянським». Він впровадив цей стиль до більш широкого нурту в архітектурі, існуючого на зламі XIX і XX ст. і ревіталізуючого традиційні національні форми у будівництві.

До видатних реалізацій Зубрицького відноситься домініканський храм в Чорткові на Західному Поділлі (1910) – тринавова 6-ти стовпна базиліка з потужною фасадною вежею, яку симетрично фланкують дві більш низькі, восьмигранні башти. Фасад будівлі, пануючої над містом, викладено камінням, корпус облицьовано кольоровою цеглою, а дах вкрито забарвленою дахівкою візерунком «риб'яча луска» [1].

Його стиль «неоготик» є досконалим наслідуванням першозразка, великого готичного стилю. Зодчий надав споруді форму видовженого латинського хреста, де базиліка доповнюється міцним трансептом, який завершується апсидами, підпертими двосходишковими контрфорсами. Це пояснюється бажанням досконалого наслідування історичних стилів не лише у другорядних, оздоблюючих компонентах, а й у самій системі архітектонічної організації сакрального простору. Вірогідно, передбачалося апсидальне завершення пресбітерія для утворення трипелюсткової форми кінців хреста, але з тильного фасаду впритул до костелу було зведено будинок монастиря, нині зруйнованого, тому пресбітерії зараз має прямокутне завершення. План збагачений добудовою до бокових нав невеликих апсидіол, які в інтер'єрі відіграють роль каплиць. Портал має перспективний характер і втоплені у глибину двері виглядають як подвійна

арка. Стрілчасте склепіння підкреслює і підсилює готичну традицію і неоготичний характер храму.

На українських теренах, зокрема на землях, що знаходилися під російською владою, ще наприкінці XIX ст. домінував схематично трактований, цегляний «неоготик», який вважався суто народним стилем. На австрійських землях можна спостерігати більшу розмаїтість форм і синтез готичних форм з романськими. Така ситуація продовжувалася ще в першій декаді XX ст. Перехідний від романського до готичного стиль, можна також побачити у творах багатьох польських і львівських архітекторів на зламі XIX і XX століть [2, с. 8]. Це висвітлює цікаву рису сакральної архітектури Галичини та відрізняє від схематичних неоготичних форм, що домінували в цей період на російських територіях.

Зодчий Ян Сас Зубрицький, як послідовний представник передової на той момент мистецької течії, своїми проектами та їх реалізацією в матеріалі істотно вплинув на формування зодчества українських і польських земель свого часу.

#### Література

1. Урсу Н.О. Мистецька спадщина домініканського ордену XVII-XIX ст. на території України : монографія. Кам'янець-Подільський, 2007. 368 с.
2. Stefański K. Jan Sas Zubrzycki i Andrzej Lenik – z pracowni architekta i rzeźbiarza. // Katalog wystawy w Muzeum Architektury we Wrocławiu 16 maja. Wrocław : Wydawnictwo VIA NOVA, 2004. 48 s. : il.

**ШАЛІНСЬКИЙ Ігор Петрович,**  
кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу науково-координаційної діяльності та інформації НАМ України.

## **ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ У СТВОРЕННІ ДРУКОВАНИХ ВИДАНЬ**

Вважається, що найранішими творами візуального мистецтва були графічні начерки на стінах кам'яних печер, виритовані орнаментальні зображення чи неглибокі рельєфи, що еволюціонували у пам'ятках древніх цивілізацій, ремісничих виробів античності та Середньовіччя. Їх можна вважати прообразом синтетичних засад друкованої графіки. Майстри багатьох ремесел зверталися до засобів множення зображень, застосовували трафарет, шаблони, набивку, естамп. Із збільшенням накладів потреба у тиражуванні

носіїв візуальної інформації зумовила розвиток технік друку, ста-новлення друкарської видавничої справи.

Віддаючи належне графічному друкованому мистецтву, зауважимо: серед видавничо-друкарських технік першими з'явилися клейма, якими маркували майнові папери, товар, його упаковку або тару. Згодом таким засобом стала гравюра на дереві. Її технологічні процеси поєднували створення рисунка (видавничого оригіналу), нанесення зображення на дерев'яну дошку, різьблення (виготовлення друкарської форми) і друк (відтворення). Виконання у такий спосіб графічних аркушів базувалося на сталих прийомах, композиційних схемах, і мало переважно спрощений лінійний характер.

Кращі зразки архітектури, промислового дизайну, декоративного мистецтва та друкованих видань завжди наділені властивостями та якостями високоорганізованої форми, а саме: вони є цілісними, їх елементи супідрядні поміж собою, урівноважені, єдині за характером, композиційним ладом, співмасштабні, а також, як правило, містять певну образну інформацію.

Еволюція розвитку архітектури, техніки, ремесел, друкарства свідчить про стійкість стильових принципів побудови найрізноманітніших форм, цілком різнохарактерних за своєю природою, призначенням та будовою. Закони естетико-художнього формотворення є спільноєдиними для всіх різновидів форм навколишнього середовища.

Загальновідомо, що окрім так званих "чистих" видів образотворчого мистецтва - живопису, скульптури, графіки - художньо-естетичні якості в архітектурі, дизайні, прикладному мистецтві постають у діалектичній єдності з вирішенням завдань утилітарно-технічного характеру.

Творчий процес формотворення поступово перепрофільовується на галузь, де поряд з інтуїцією, талантом окремих особистостей все більше питомої ваги набувають науково обґрунтовані методи колективної творчості.

Уже сьогодні, а не у віддаленій перспективі, архітектура, дизайн, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво розвиваються в умовах науково-технічного прогресу, користуючись його досягненнями як джерелом тем, матеріалів, зображувальних засобів та прийомів.

**ЯЛАНСЬКИЙ Андрій Вікторович**, професор, проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

## **МІСЬКИЙ АРХІТЕКТУРНИЙ ПЛЕНЕР: РОЗВИТОК ПРОСТОРОВОГО МИСЛЕННЯ У СТУДЕНТІВ ПІД ЧАС ПЛЕНЕРУ**

Практика open air є важливим етапом у підготовці майбутнього митця. Зазвичай вона проводиться влітку на третьому навчальному семестрі протягом місяця. Тиждень присвячується музейній практиці, коли за домовленістю з музеями студенти відвідують зібрання музеїв і фонди, ознайомлюються з експонатами пленерного живопису. Основні етапи виконання роботи в умовах пленеру:

1. Композиція малюнка (вибір точки зору за допомогою декількох швидких замальовок з різних точок зору, вибір формату аркуша, образне узагальнення натури).
2. Підготовчий малюнок (визначення пропорцій, характеру просторових планів, узагальнення основних форм, знаходження деталей композиційного центру).
3. Узагальнене тональне зображення, ліплення форми тоном (узагальнена моделювання об'ємної форми, виявлення градацій світлотіні з урахуванням повітряної перспективи).
4. Завершення роботи (остаточне виявлення головного і другорядного в малюнку, підпорядкування всіх частин зображення цілого, посилення або ослаблення деталей за тональною насиченістю).

Основні елементи пейзажу (рослини, дерева, водойми, луки, і т.д.) студентами виконуються з натури з ретельним вивченням формоутворення. На цьому етапі пленерного практики ставляться такі завдання:

1. Виконання графічних замальовок рослинних форм і живої природи.
2. Аналіз пропорцій природних форм; вироблення навичок зображення великомасштабних об'єктів з урахуванням їх структури та напрямку світла.
3. Виконання замальовок ландшафту з елементами плановості.
4. Уміння зображати тривимірний простір натури у двомірному просторі на площині аркуша.

Наступний етап пленерного практики дизайнерів полягає в умінні знайти нові оригінальні способи відображення природних мотивів, відмінні від ілюзорного, фотографічного зображення. Студент на пленері зображує

реалістично природну форму, в якості домашнього завдання задається стилізація цієї форми, спочатку графічними засобами, далі живописними. Один і той же мотив може бути трансформований по-різному: близько до природи або у вигляді натяку на неї, асоціативно; проте слід уникати занадто натуралістичного трактування або крайнього схематизму, позбавляючи впізнаваності. Від стилізації окремих форм студент переходить до стилізації пейзажу і далі до декоративної композиції. У створенні стилізованої композиції дуже важлива попередня ескізна робота. Виконуючи замальовки з природи, художник глибше вивчає природу, виявляючи пластику форм, ритм, внутрішню будову і текстуру природних об'єктів. Ескізний етап проходить творчо, кожен знаходить і відпрацьовує свою манеру, свій індивідуальний почерк.

На пленері ставляться такі завдання:

1. Навчитися бачити найцікавіші і виразні ракурси, передавати особливості зображуваного об'єкта, архітектурний стиль, будівельні матеріали.
2. Вивчити композиційно-художні закономірності об'єктів, масштаби, особливості перспективного зображення архітектурних об'єктів.
3. Вміти виконувати «швидкі» малюнки, ескізи, начерки, що відрізняються умовністю зображення, лаконічністю масштабністю.
4. Освоїти технічні тонкощі різних технік і образотворчих матеріалів.
5. Вміти цілісно зображати природу з урахуванням загального стану освітленості і просторового видалення.

Завдання по замальовці архітектурних об'єктів спрямовані на розвиток у студентів таких здібностей, як:

- широка просторова орієнтація;
- здатність сприймати природу у великомасштабному тривимірному просторі;
- вміння зображати природу у двомірному просторі на площині аркуша;
- цілісне сприйняття природи з урахуванням загального стану освітленості і просторового віддалення.

Результатом пленерної практики є звітна виставка, кращі роботи поповнюють методичний фонд.

Пленер спрямований на розвиток просторового мислення, на отримання та закріплення навичок, необхідних у подальшому процесі навчання, творчій діяльності.

### Література.

РОСТОВЦЕВ Н.Н., ТЕРЕНТЬЕВ А.Е. Развитие творческих способностей на занятиях рисованием: Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. М.: Просвещение, 1987. - 176 с.

СМИРНОВ Г.Б., УНКОВСКИЙ А.А. Пленэр: / Практика по изобразительному искусству / : Учеб.-метод, пособие для худож.-граф.фак. лед.ин-тов. М.: Просвещение, 1981. - С.38.- 163

ТАЛЫЗИНА Н.Ф. Управление процессом усвоения знаний. -М.: Изд-во Моск. ун-та, 1975. 343 с.

УНКОВСКИЙ А. Работа на пленэре. Художник, 1982, № 4, с.61-63.



## Секція 2. Мистецтвознавство.

**БУДНИК Андрій Вікторович**,  
кандидат мистецтвознавства, старший  
викладач кафедри графічного дизайну  
КНУКіМ.

### ІДЕНТИФІКАЦІЯ МОНОГРАМИ А. Ф. В УКРАЇНСЬКОМУ ПЛАКАТІ 1920-30-Х РР.

*Мета роботи* – встановити приналежність нерозшифрованої монограми А. Ф. певному художнику українського плакату. Методологія встановлення авторства творів полягає в застосуванні мистецтвознавчого аналізу за відсутності документальних підтверджень. Наукова новизна роботи полягає у розшифруванні монограми А. Ф. українського плакатиста 1920-х рр. Висновки. Доведено високу вірогідність приналежності монограми А. Ф. плакатисту А. Фіногенову.

*Ключові слова:* А. Фіногенов, ВУФКУ, монограма А. Ф., кіноплакат.

*Вступ.* У становленні українського графічного дизайну і його окремої ланки – плакату – залишається багато лакун, невірно трактованих фактів.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* В останні роки з'явилися дослідження з тематики українського плакату [1, 2, 3], влаштовувалися експозиції, виходили подарункові альбоми [8]. Чимало роботи виконують приватні колекціонери [6]. Втім, питання багатьох нерозшифрованих монограм залишається відкритим.

*Мета дослідження.* Встановити власника монограми А. Ф.

*Методологія дослідження* полягає в застосуванні методів мистецтвознавчого аналізу за відсутності документальних підтверджень.

*Виклад основного матеріалу.* У найповнішому виданні з даними українських кіноплакатистів наявний власник монограми А. Ф., який, з незрозумілих причин, не ідентифікований авторитетним дослідником І. Золотоверховою, як саме А. Фіногенов [5, с. 116, 117]. НБУВ наводить ілюстрації творів, підписані А. Ф. з позначкою «Худож. невідомий» [4]. У сучасних виданнях плакати з такою монограмою можуть бути присутні як у розділі, що стосується А. Фіногенова [2, с. 79], так у розділі «Кіноплакати художників, авторство яких не встановлено» [2, с. 84]. Російські аукціони трактують плакати з цими літерами як приналежні А. Фіногенову [6, с. 24].

Порівняльний аналіз творів А. Ф. «На уламках аварії» (1926) і А. Фіногенова «Давид Коперфільд» (1926) виявляє схожі прийоми: схильність до

силуетного графічного вирішення головної фігури, подібні моделювання обличчя головного персонажу і напрямок джерела освітлення, опрацювання тла ретельніше домінантної постаті, ідентичність малюнку літер у написанні назв стрічок. Формати відбитків і місце друку однакові.

Наступна пара афіш – «Спиніть подих!» монограміста А. Ф. (1927) і «Спартак» (1926) А. Фіногенова демонструє ідентичний підхід до графічного вирішення: силуетна домінуюча постать і тонально зближене тло. Помітне бажання відірватися від живописної парадигми і напрацювати нову плакатну мову. Твори видано у Харкові, що співпадає з даними про працевлаштування А. Фіногенова у графічному цеху ВУКООП «Художник» [5, с. 117]. Інший претендент на монограму А. Ф. – Федір Антонов – мав конструктивістську криптограму іншого типу, що звужує коло претендентів.

*Наукова новизна.* Наведені за рахунок мистецтвозначного аналізу докази переважають можливі сумніви і відсутність відповідних документів.

*Висновки.* На підставі композиційних характеристик побудови творів, ідентичних підходів у моделюванні персонажів, порівняльного аналізу малюнку літер, можна вважати 5 кіноплакатів з монограмою «А. Ф.», приналежними художнику А. Фіногенову.

#### Література.

1. Андрейканіч А. І. Майстер українського кіноплаката – Ібрагім Літинський / А. І. Андрейканіч // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2013. – № 2. – URL: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/had\\_2013\\_2\\_34.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/had_2013_2_34.pdf) (дата звернення: 12.05.2017).
2. Андрейканіч А. І. Українські майстри кіноплаката першої третини ХХ століття: Альбом. – Косів: Видавничий дім «Довбуш», 2014. – 96 с.; іл.
3. Будник А.В. Засоби і прийоми дизайну українського видовищного плакату першої третини ХХ століття : дис. канд. мистецтвознавства / А. В. Будник. – К., 2017. – 221 с.
4. Гутник Л. М. Колекція українського радянського кіноплакату 1920-30-х рр. // URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/371>. (дата звернення: 05.02.2018).
5. Золотоверхова І. І. Український радянський кіноплакат 20–30-х років / І. І. Золотоверхова. – К. : Наук. думка, 1983. – 128 с. : іл.
6. «Из всех искусств важнейшим для нас является кино...»: киноплакаты ХХ века. Аукцион №8. 25 февраля 2016 года. – URL: [http://www.litfund.ru/files/\\_public/201602/Catalogue\\_\\_8\\_\\_25-02-2016\\_X5ROL584.pdf](http://www.litfund.ru/files/_public/201602/Catalogue__8__25-02-2016_X5ROL584.pdf)
7. Советский политический плакат. Коллекция Серго Григоряна // URL: <http://redavantgarde.com>. (дата обращения: 01.05.2017).
8. Український кіноплакат 1920-х років : каталог. – К. : Національний центр Олександра Довженка, 2015. – 168 с. : іл.

**ВАСИЛЬЄВ Сергій Сергійович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри організації театральної справи імені І.Д. Безгіна, КНУТКиТ ім. Карпенка-Карого.

## **ВИРОБНИЧІ ТА ФІНАНСОВО-ЕКОНОМІЧНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ» У СЕЗОНІ 1929–30 РОКІВ**

Оцінюючи підсумки творчої діяльності театру «Березіль» у четвертому харківському сезоні (1929–30 рр.), дослідник «березільської» культури Н. Єрмакова відзначає, що художній керівник театру Л. Курбас був поставлений перед вибором кинути виклик владі, або шукати компромісів, і вирішив обрати другий шлях, спробувавши «йти у ногу з часом» [1, 446].

Передусім таке рішення було пов'язане із потужним ідеологічним пресингом – агресивними звинуваченнями колективу в націоналізмі, які, на тлі розгортання сфабрикованої справи Спілки визволення України, набували загрозливої ваги. Відбулися перші арешти співробітників театру, «ситуація була вкрай гнітючою і покращання ніщо не провіщало» [1, 421].

Разом із тим «гнітюча ситуація», що склалася у театрі, була пов'язана також із виробничими і фінансово-економічними чинниками, що істотно доповнювали політичний тиск на творчий колектив. Змінювати мистецьку стратегію на «прийнятну» театр мусив, будучи цілком матеріально залежним від влади, у ситуації неможливості проведення повноцінної творчо-виробничої діяльності, доходи від якої принаймні частково покривали поточні витрати, в тому числі на заробітну плату.

Свій четвертий сезон «Березіль» планував розпочати 1 жовтня 1929 р. і продовжувати до 30 квітня 1930 р., але фактично відкрив лише 10 березня – через ремонтні роботи у театрі. Від 11 березня – прем'єри «Заповіт пана Ралка» В. Цимбала у режисурі К. Діхтяренка та В. Склярєнка – «Березіль» активно працював, надолужуючи згаяне, і 31 травня випустив прем'єру «Диктатури» І. Микитенка у постановці Л. Курбаса (із «планової» точки зору вистави, зіграні після 1 травня, відбувалися вже у літній період сезону 1930–31 рр.).

Капітальний ремонт театру, що передбачав, зокрема, ремонт стелі над залом для глядачів, перекриттів, підлоги та будівництво пожежної завіси, розпочався 1 серпня 1929 р. і мав завершитися 25 вересня. Роботи виконував «Харгорстрой», погодившись на суму у 100 тис. крб., яку було виділено театру (попередній кошторис робіт був у 2,5 рази більшим). Однак, 4 вересня частина стелі завалилася, істотно збільшивши масштаб, вартість і тривалість робіт.

Продовжувати ремонт доручили «Укрпайбуду», визначивши новою датою початку сезону «Березоля» 1 листопада, а далі – декілька разів

переносючи її (на 25 листопада, 1 січня, 25 січня, 15 лютого, 1 березня та 10 березня). Наприкінці лютого 1930 р. ремонт, вартість якого склала понад 440 тис. крб., було, скоріше, призупинено, ніж завершено: заміну планшету сцени, зведення пожежної завіси, укріплення колосників та інші важливі завдання відклали до літа 1930 р.

Пропозиції відкрити сезон на чужому майданчику театр відкидав, оскільки висока орендна плата робила вистави економічно не вигідними. Як наслідок, «Березіль» накопичував у простої дефіцит бюджету, покладаючись на збільшення фінансової підтримки, аби мати змогу сплатити затримвану заробітну плату працівникам. У підсумку, дотації зросли на 82 тис. крб. – до 217 тис. крб. [2, 216], що становило 66% бюджету театру у сезоні 1929–30 рр. (для порівняння, частка бюджетного фінансування була 44% у першому сезоні, 59% у другому сезоні, 56% у третьому сезоні, а у четвертому сезоні мала складати 40%).

У сезоні 1929–30 рр. у штаті театру працювало 66 художніх працівників, середня зарплата яких становила 122 крб. на місяць (але М. Крушельницький і Й. Гірняк, наприклад, отримували 350 крб. на місяць). Тож частина працівників могла цілком розраховувати на 50% знижки на квитки власного театру, які «Березіль» пропонував робітникам і службовцям із зарплатою менше 100 крб. Такий пільговий режим відвідування теж не сприяв економічному здоров'ю. Хоча заповнюваність зали у четвертому сезоні склала 91% [2, 217], збори становили лише 42% від аншлагової вартості вистав.

Виробнича і фінансово-економічна невлаштованість створювали поруч із ідеологічним ще один полюс напруги, що обумовлював діяльність «Березоля». Улітку 1930 р. його посилили організаційні складнощі, що негативно впливали на стан театру і ззовні, і зсередини: неефективно сплановані гастролі, накинуті владою, невизначеність джерел бюджетного фінансування театру, неможливість заснувати філію та затвердити бажаний кошторис п'ятого сезону.

#### Література.

1. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід / Наталя Єрмакова; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. — К.: Фенікс, 2012. — 512 с.
2. Документ №54. Протокол Харківського Округового Фінансового Відділу Народного Комісаріату Фінансів УРСР від 20 червня 1930 року, надісланий до Секретаріату Харківського Округового Комісаріату і Міськради // Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988) / Упорядкування, передмова, коментарі Ольги Бертелсен. — Т.2. — К.: Смолоскип, 2016. — С.216–220.

**ВЛАДИМИРОВА** Наталія Вікторівна,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Учений секретар відділення теорії та  
історії мистецтв НАМ України.

## **РЕФЛЕКСІЇ РЕФОРМАТОРСЬКИХ ІДЕЙ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ В КРИТИЧНІЙ ДУМЦІ М. ВОРОНОГО**

Аналіз статті видатного українського діяча культури М. Вороного «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)», що за підписом Ното у 1912 році з'являється у львівському часописі «Літературно-науковий вісник» без перебільшення можна вважати однією з його перших ґрунтовних теоретичних праць. Рік потому ця стаття під назвою «Театр і драма» побачила світ окремою книгою у київському видавництві, а надалі – відкриє збірку статей М. Вороного з питань теорії і практики українського і зарубіжного театру, що вийшла друком у 1989 році.

Класифікуючи головні тенденції і напрямки західноєвропейської театральної культури, М. Вороний посилається та вдається до аналізу низки найбільш яскравих творчих особистостей. Це, зокрема: Е. Поссарт, Й. Кайнц, Е.Г. Крег, Б. К. Коклен, М. Рейнгардт, Г. Фукс. Наразі, маємо чи не перший приклад осмислення та використання теоретиком-початківцем українського театру здобутків сучасних йому митців західноєвропейських реформаторів.

Беручи за орієнтир і оцінюючи зрушення на межі ХІХ-ХХ століть у царині зарубіжної культури, М. Вороний приділяє увагу не лише їхнім творчим пошукам, а й теоретичним напрацюванням, що на той час вже набули оприлюднення. Це, зокрема, робота німецького режисера Г. Фукса «Революція театру», окремі статті англійського митця Е.-Г. Крега, що презентували його теорію «актора-маріонетки», «актора-надмаріонетки» та ін.

Залучаючи до власних міркувань естетико-художні розвідки окремих представників зарубіжної культури: Н. Буало, Ф. Ніцше, Ж.М. Гюйо, Дж. Рьоскіна, В. Морріса, А. Фейєрбаха і, демонструючи обізнаність з експериментами провідних практиків західноєвропейської сцени, М. Вороний вперше запропонував принципово інший, більш глибокий рівень осмислення шляхів входження в театральну культуру України новітніх здобутків представників західноєвропейського театру. Окремі міркування українського діяча сьогодні виглядають дещо полемічними, але, безперечно, вони є свідченням того динамічного руху національної театральної культури, що спрацьовував на піднесення інтелектуального та мистецького рівня її провідних представників. Слід підкреслити, що саме таким чином налагоджувався також активний інтеграційний процес західноєвропейського та українського театру,

важливим чинником якого виступали й міжвидові зв'язки. А це, у свою чергу, вибудовувало проекцію тих естетико-художніх орієнтирів, що сприяли подальшому розвитку національної театральної культури.

**ЗІНЕНКО Тетяна Миколаївна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри образотворчого  
мистецтва Полтавський національний  
технічний університет імені Юрія  
Кондратюка.

## **ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА ПОЛТАВЩИНИ ТА СОЦРЕАЛІСТИЧНИЙ КАНОН**

Кінець 20-років ХХ століття в культурі та мистецтві українців був часом переломним: тотальний ідеологічний диктат заганяв у визначені рамки стереотипів художню творчість, визначав нові культуротворчі парадигми і відповідно, естетичні смаки. Соцреалістичний канон у художній кераміці цього часу був менш відчутним, ніж у живописі та монументальному мистецтві, але знаходив своє відображення у мистецьких творах. Кераміка є такою галуззю творчості, яка може найгармонічнішим чином поєднувати в собі глибинні традиції і найновіші технологічні досягнення. Проявом особливої цікавості даного дослідження є, окреслений темою, хронологічний проміжок 30- 80 роки ХХ століття: час коли стрімко змінювалася політична і соціокультурна ситуація на теренах України. Назріла нагальна потреба дослідження творчих процесів художнього життя окреслення його особливостей, вивчення еволюції цих процесів, висвітлення творчості провідних майстрів, їх внеску та впливу на розвиток українського мистецтва. Необхідне також об'єктивно-критичне дослідження творчості художників з переглядом ідеологічних та естетичних штампів, та шкали оцінок минулого. Соцреалізм як стиль і «єдиний творчий метод» у 30-80 роках ХХ століття багато в чому впливав на стилістику виробів керамічних промислових підприємств і навчальних закладів. Головними осередками на Полтавщині, де активно впроваджувалися нові ідеологічні постулати у цей час були Миргородський художньо-промисловий технікум та Опішнянська артіль «Художній керамік». Звичайно, процеси колективізації і індустріалізації, з'явлені на руїнах непу в кінці 1920- на початку 1930 років, призвели до кооперації кустарів, серед яких були і гончарі. Тоді ж, в 1929 році в традиційному центрі гончарства – Опішні з'явилася артіль гончарів «Художній керамік». На початку 1930 організувалася ще одна артіль – «Червоний гончар». Але ці об'єднання, попри їх колективне підґрунтя, все ж залишалися загалом

просто об'єднанням ремісників під одним дахом. Зовсім інша ситуація спостерігається у повоєнні роки, коли тоталітарний тиск поглибився з новою силою. Куманці і вази з портретами політичних діячів, вплетені в традиційний опішнянський мальований орнамент лозунги і пам'ятні дати стали ознакою часу.

Розглядаючи умови, що вплинули на визначення ролі і місця художника: професіонала чи народного майстра в умовах промислового керамічного виробництва; роль і значення художніх рад та їх вплив на формування асортиментного складу продукції та на визначення естетично-художніх пріоритетів (характеризується професійний, кількісний склад рад, періодичність засідань по затвердженню нових зразків художніх виробів, особливостей критеріїв відбору та підходів до вирішення конкретних питань, зокрема по відхилених зразках). Зроблено детальний аналіз асортименту художніх творів для масового виробництва, проведено аналіз динаміки запровадження нових технологій та досліджено їх вплив на художню і споживчу цінність виробів, на конкретних фактах досліджено шляхи історичної зміни асортименту у 1930 – 1950- х роках, детально розглянуто участь окремих художників і підприємств в цілому у різноманітних конкурсах і виставках: охарактеризовано самі заходи, персоналії, твори. Окремим питанням постають стосунки художників керамічних підприємств з владними структурами, розглядається ставлення адміністрації, радянських, державних органів до творчості художників на керамічних підприємствах.

**КОВАЛЬЧУК Остап Вікторович,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри живопису і композиції,  
проректор з наукової роботи НАОМА.

## **ФРАГМЕНТИ МОНУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ ФРЕСКОВИХ РОЗПИСІВ ШКОЛИ М.БОЙЧУКА У НАЦІОНАЛЬНІЙ АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ**

Світовий контекст такого мистецького явища як школа Михайла Бойчука очевидний. Так, у Парижі Бойчук сформував свої творчі засади, зібравши коло учнів-однодумців. Згодом, коли вплив Бойчука вже вийшов за межі навчальної майстерні Київського художнього інституту, з ним бажали працювати такі видатні світові митці як мексиканець Дієго Рівера (в проектах були розписи робітничих клубів на Донбасі) та угорець Белла Уїтц. Наприкінці існування майстерні, вже його учні, що стали викладачами, підхопили ідею наслідування мексиканських муралістів. Отже, вся історія школи Бойчука пов'язана зі

становленням та самоусвідомленням українських митців у контексті світової культури.

Тоталітарний режим, знищивши фізично М.Бойчука і репресувавши більшість його послідовників, ставив за мету повністю позбутися їхнього творчого доробку. Виконані в інтер'єрах Київського художнього інституту (тепер Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) фрески також не збереглися, за винятком кількох фрагментів, віднайдених в аудиторії №250 та літографській майстерні.

Нагадаємо історію відкриття цих розписів. У сімдесятих роках минулого століття сталася пожежа. Внаслідок пошкодження верхнього шару фарби та тиньку на стінах аудиторії проявились фрагменти розпису. Згодом, у 1980-х роках – в час перебудови, з ініціативи М.Криволапова студентами після кількох місяців ретельної роботи під керівництвом завідувача кафедри реставрації А.Беляя та викладача Ю.Коренюка було відкрито фрагменти, які можемо спостерігати сьогодні.

При обмірах фрагментів стінопису, вцілілого в аудиторії №250, автором даної статті було висунуте припущення, що композиція (розміром 160x190 см.), на котрій лише при дуже прискіпливому огляді можна помітити силуети трьох постатей, може належати пензлю О.Кравченка. Провівши порівняння контурів на збереженому фрагменті із зображенням на вцілілому фото, приходимо до висновку, що це і є твір О.Кравченка «Тіпають коноплі», котрий за попередніми даними був втрачений.

За стилістикою, композиційними і сюжетними особливостями розписи, виконані у приміщенні Київського художнього інституту, вважаємо за доцільне розділити на три періоди, котрі співпадають з етапами довоєнної історії вишу. Перший період представлений фресками О.Бізюкова, К.Гвоздика, В.Седяра, Е.Шехтмана, Є.Холостенка, виконаними 1924 року. Дипломна фреска М.Рокицького (1927) та курсова робота О.Кравченка (1928) ілюструють другий період. А пролеткультівські фрески дипломників 1932 року, що відомі за репродукціями робіт С.Данилишина, І.Міщенко та С.Крупценка, – третій період. Провівши аналіз фрагментів розписів в аудиторії №250 та оздоблення літографської майстерні, та встановивши авторство О.Кравченка, відносимо ці розписи до другого етапу, означеного 1925–1930 роками, котрий мав залишити найбільше розписів у приміщенні КХІ.

Нині ці фрагменти є єдиними вцілілими з розписів у Київському художньому інституті (тепер НАОМА), а також усіх фресок бойчукістів 20-30-их років. Необхідність їхнього збереження та створення на базі цієї унікальної пам'ятки музейно-меморіальної сучасної експозиції вже назріла, і є важливим завданням для подальшої популяризації цієї унікальної у світовому контексті школи.



**ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна,**  
 доктор мистецтвознавства, професор,  
 зав. кафедри теорії та історії мистецтва  
 НАОМА член-кореспондент НАМ  
 України.

## **ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ВАСИЛЯ ЄРМІЛОВА ВІД ЕКСПРЕСИОНІЗМУ ДО МІНІМАЛІЗМУ**

Творчий доробок Василя Єрмілова належить мистецтву світового художнього авангарду ХХ століття, майстер представляє конструктивізм у мистецтві України. Шлях Єрмілова при тому не був обмежений одним художнім напрямом, у ньому повною мірою відбився полістилізм, притаманний українському мистецтву першої третини ХХ століття. Різні загальноєвропейські авангардні напрями – експресіонізм, кубізм, футуризм, неопримитивізм, залишили свій слід у роботах художника, а також такі неповторні національні явища як бойчукізм і нарбутівська течія, у різний час, а нерідко й одночасно захоплювали майстра.

Ранні офорти художника близькі роботам експресіоністів («Автопортрет» (1912 р.), «Чаювання» (1912 р.); офорт «Жах» (1913 р.) спонукає згадати роботу Е. Мунка «Крик» (1893 р.)).

Далі події війни, революції змінили життєву і творчу позицію Єрмілова. Нові соціальні замовлення, принесені революцією, майстер сприймає як реальну можливість творити в просторі життя, до чого прагнули і футуристи, і дадаїсти в Європі. У цей же період він виступає в спільних акціях харківських художників-авангардистів «Союзу семи».

На початку 1920-х років майстер переходить до дерев'яного рельєфу, тонованого кольором. Його «Гітара» (1924 р.) одночасно декоративна і конструктивна, викликає в пам'яті роботи Ф. Леже (наприклад його «Диски» (1918 р.), «Місто» (1919 р.), «Механічні елементи» (1924 р.)). В цей же час Єрмілов захоплено працює з фактурами, вводить у рельєфи метал. Поїздка до Москви в 1921 році дозволила побачити роботи конструктивістів. Але твори Єрмілова досить відмінні від відомих робіт російських авангардистів, у нього більше любові до ручного ремесла, до добротності в обробці поверхонь, до гармонійної ясності.

Серед «Експериментальних композицій» майстра є роботи найлаконічні за використанням засобів. Єрмілова можна назвати не тільки конструктивістом, але основоположником мінімалізму. Йому достатньо форми кола і прямого кута, щоб вибудувати співвідношення світу людини і світу космосу, ясно і

просто, але не спрощено. У цих творах Єрмілов найбільш близький Піту Мондріану.

Творчість Василя Єрмілова, за всієї очевидної яскравої оригінальності, залишається відкритою для діалогів з творами інших майстрів. Вона – у контексті національного і загальноєвропейського художнього процесу.

**ЛИСЕНКО Людмила Олександрівна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри теорії та історії мистецтва  
НАОМА.

### **І ЗНОВУ ПРО ВИДАТНИЙ МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ТВІР СЕРЕДИНИ 1950-Х – ПАМ'ЯТНИК М.О. ЩОРСУ**

Мабуть жоден монументальний твір зі списку декомунізації не переживав такої драматичної та довго тривалої історії, що і по сьогодні залишається не вирішеною. Це славетний пам'ятник М.О. Щорсу, що був відкритим у Києві 30 квітня 1954 року на розі бульвару Шевченка і вулиці Комінтерна (тепер Петлюри), урочисто відзначав і повернення міста Києва до мирного життя. Історія створення цього унікального кінного монументу починаючи з років незалежності супроводжується все новим і новими міфами, вигадками стосовно авторства скульптури, моделі, що послужила прообразом комдива Громадянської війни і його власної біографії. Автору цих рядків вже не в перший раз хочеться знову і знову зробити необхідні уточнення, звернути увагу нашої наукової спільноти на реальні, а не вигадані факти нашої художньої історії.

Восени 2016 року в приміщенні виставкового залу НАОМА я виступила куратором ювілейної виставки під назвою «Михайло Лисенко: лабораторія творчості. До 110-річчя від дня народження скульптора». Один із залів приміщення мав назву «Щорс» і був цілком присвячений історії створення монументальної роботи, починаючи з проекту 1938 року у Харкові (автори М. Лисенко та Л. Муравін), відновлення цього задуму у Києві (1948–1954) у співавторстві з М. Суходоловим і запрошеним на останньому етапі до опрацювання п'ятиметрової моделі у Власівських майстернях на Володимирській гірці студентом шостого курсу скульптурного факультету КДХІ В. Бородаєм та архітекторами О. Власовим та О. Заваровим. Крім гіпсового портрету М. Щорса і 38-ми сантиметрової гіпсової моделі пам'ятника у вітрині під назвою «Декомунізація» (саме з цієї вітрини незадовго до закриття виставки було викрадено п'ять скульптур разом із моделлю Щорса) у численних фотографіях по периметру залу була розказана історія створення,

монтажу і відкриття кінного монументу. Серед них можна було побачити і робочі моменти з професійним натурником з іподрому, який у позі вершника позував скульпторам. Микола Макарович Суходолов, у приватній розмові, не пригадував факту сеансів з майбутнім президентом України. Хоча під час роботи можливим було використання декількох моделей. Молодий Кравчук міг короткочасно позувати для уточнення пластики торсу. Відливка, карбування і монтаж статуї було здійснено колективом Республіканських науково-дослідних реставраційних майстерень на Сирецькому масиві під керівництвом ливарника Івана Мельника і карбувальника Миколи Титова. Вага статуї висотою 6,5 м завдяки тонкості литва дорівнювала лише 7800 кг! Таких складних композицій в Україні ще не відливали. Традиційно подібні роботи здійснювалися у Ленінграді.

У горизонтальній вітрині експозиції залу Щорса було представлено і лист від НСХУ до віце-прем'єр міністру України, міністру культури В.А. Кириленка від 2015 року, де зокрема відзначалося: «... це була щаслива нагода створення у Києві достойного столиці кінного монумента, що загальною композицією, урочистою піднесеністю асоціювався б із кінними статуями Риму, Падуї, Венеції, Парижа, Берліна, інших європейських міст. Адже Київ – також древнє, вічно європейське місто, де мають бути достойні мистецькі пам'ятники різних епох і стилів».

Здається, тут не може бути іншої думки і переконання, що пам'ятник Щорсу, який перебуває під охороною держави, повинен залишитися прикрасою нашого міста або бути грамотно демонтованим і разом з п'єдесталом перенесеним до музею монументального мистецтва радянської доби під відкритим небом. (До речі, для демонтажу скульптури визначено 20 тис грн. Важко уявити, наскільки така складна робота може вкластися в означену суму?). Але, на жаль, такої території в місті не визначено. Є сумнівна адреса «Зеленбуду» у Дарниці, яку скоріше можна сприймати як місце поховання, а не збереження мистецьких пам'яток. 22 березня 2017 року у коня відпиляли праве підняте копито завдяки кубічній конструкції, створеній ніби-то для збереження пам'ятки. Загадковим образом в ніч (!) з 26 на 27 вересня воно знову з'явилося і було зробленим з гіпсу. У коментарі журналістів відзначається, що такий акт треба сприймати як крок в сторону процвітання держави, яка пам'ятає минуле, робить правильні висновки і вірить у майбутнє. Білий колір символізує мир, єдність і віру. Як хочеться довіряти цим оптимістичним сподіванням...

**ЛЯЙТНЕР Олена Євгенівна,**  
аспірант кафедри теорії та історії  
мистецтва НАОМА.

## **ВПЛИВ ЖИВОПИСНИХ ШКІЛ КИЄВА ТА ХАРКОВА НА ФОРМУВАННЯ М.І. МОЛОШТАНОВА**

Микола Іванович Молоштанов увійшов до історії українського образотворчого мистецтва, як майстер станкового живопису. Його творчість пронизана тонкістю сприйняття буття, гуманізмом та витонченістю колоритних вирішень.

М.І. Молоштанов отримав першу освіту у трудовій школі, а потім, у 1925 році закінчив Художньо-індустріальну профшколу № 1, навчаючись за учбовими програмами затверджених Петербурзькою академією мистецтв. Він навчається у знаного майстра побутового жанру, портрету, пейзажу, церковно-монументального живопису М.Я. Козика. Михайло Якимович Козик пройшов досить довгий шлях навчання, його вчителями були: Григорій Дядченко, Микола Пимоненко, Іван Макушенко, Володимир Менко, Іван Селезньов, Костянтин Коровін, Леонід Пастернак та Дмитро Кіплік.

У 1925 році Микола Молоштанов переїжджає до тогочасної української столиці — Харкова, де поступає до Харківського художнього інституту (ХХІ). Нажаль, архіви вищі довоєнних часів були знищені під час війни (1941-1945 рр.).

Протягом навчання в інституті Микола Молоштанов проявив себе, як дуже талановитий художник станкового мистецтва та майстер тонких колоритних рішень. Його вчителями були: М. А. Шаронов та С.М. Прохоров.

Шаранов Михайло Андрійович розпочав свою художню освіту у Московській школі живопису, скульптури та архітектури, а потім протягом чотирьох років навчався в Петербурзькій імператорській академії мистецтв. З 1922 року він розпочав викладацьку кар'єру в українських учбових закладах Києва та Харкова).

Прохоров Семен Маркович п'яти років навчався в Московському училище живопису, скульптури та зодчества; протягом року у І. Рєпіна та П.Чистякова в Петербурзькій імператорській академії мистецтв; та у 1910 році навчався живопису в Італії. Після закінчення навчання отримав підтримку з боку Іллі Рєпіна. З 1913 року розпочав своє творчо-викладацьке життя у Харкові, де викладав у Харківському художньому інституті.

Всі ці художники-викладачі мали сильний вплив на всі наступні покоління юних художників, у майбутньому саме це молоде післяреволюційне покоління митців живописців та графіків збагатили золотий фонд українського

образотворчого мистецтва, та заклали фундамент у створенні не однієї художньої школи.

Тобто, мистецька освіта, яку Микола Молоштанов отримав у юності, несказанно вплинула на розвиток таланту художника, його мистецький смак, естетичні вподобання. Адже, освіта перших двох десятиліть двадцятого століття, була синтезом різних академічних традицій та стрімкого пошуку максимально вдалого поєднання старого та нового мислення.

Отримавши освіту Микола Іванович Молоштанов — отримав білет у творче життя великого мистецтва.

**МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО Юлія В'ячеславівна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри  
рисунка НАОМА.

## **ФОРМУВАННЯ МЕТОДОЛОГІЧНИХ ЗАСАД ВИКЛАДАННЯ РИСУНКА В УКРАЇНСЬКІЙ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВА У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Принцип індивідуальних майстерень, покладений в основу УАМ, надав можливість її засновникам сформуванню багатовекторне поле педагогічних концепцій, в які рисунок входив органічною складовою. Цілісність художньої системи майстра, яку запровадили для своїх студентів М. Бойчук, Ф. Кричевський, М. Бурачек, Г. Нарбут, О. Мурашко, А. Маневич, була обумовлена перш за все, широким колом їхньої власної освіти, яке включало як західноєвропейські інституції – німецькі школи А. Ашбе, С. Холоші, Баухауз, академії мистецтв Мюнхена, Кракова, Відня, Парижу, так і російські – Імператорську академію мистецтв, приватні майстерні.

Запровадження у 1924 р. «Фортеху», методика викладання на якому мала багато спільного з німецьким Баухаузом та московським ВХУТЕМАСом-ВХУТЕІНом, утвердила розвиток педагогічних ідей у руслі тогочасних авангардних пошуків. Рисункову секцію очолював М. Бернштейн, який навчався у Лондоні, Мюнхені, Парижі, а згодом в ІАМ. Викладачі, які формували методичні засади фортехівського та академічного рисунка: О. Богомазов, М. Козик, Ф. Красицький, І. Плещинський, Є. Сагайдачний, А. Серeda, а також запрошені до викладання російські митці: П. Голуб'ятников, М. Тряскін, О. Усачов, Л. Чуп'ятов, – були молодими вихованцями різних навчальних закладах Москви та Петербургу, переважно ВХУТЕМАСу, де отримали міцну підготовку у таких видатних теоретиків, як К. Петров-Водкін, В. Фаворський, М. Кардовський. Учень М. Бойчука К. Єлева також набув серйозних знань з теорії та історії мистецтва у майстерні свого вчителя. Методологічні концепції педагогів-рисувальників УАМ

першої половини ХХ ст. сформувалися у потужному полі теоретичних напрацювань і мали значний вплив на розвиток творчих індивідуальностей студентів. Навіть репресивні реформи 1930-х років, реорганізація інституту та уніфікація програм, хоч і загальмували, але не згорнули уповні цей процес. Викладання рисунка у КХІ за програмами Всеросійської академії мистецтв у передвоєнні роки було позначено впливом трьох видатних педагогічних шкіл – А. Ашбе, М. Бойчука та Ф. Кричевського, які вдало доповнювали одна одну. Новостворену кафедру рисунка очолив М. Шаронов, учень Д. Кардовського, (який свого часу студіював у мюнхенській школі А. Ашбе); викладали учні М. Бойчука М. Рокицький та К. Єлева; продовжував викладацьку діяльність Ф. Кричевський, а також його учні – С. Єржиковський, О. Сиротенко, М. Іванов.

Методичні засади рисунка як навчальної дисципліни в УАМ (КХІ) першої половини ХХ ст. становили синергічний зв'язок із іншими дисциплінами фахового циклу, логічно витікаючи зі стилю доби в цілому. Рисунок виконував роль аналітичного інструменту для дослідження форми та простору. Хоча поштовхом до впровадження пропедевтичних фахових дисциплін став низький рівень фахової підготовки вступників, основним чинником змін у методиці викладання виступив саме історико-політичний контекст.

У реаліях сьогодення – значного зниження рівня підготовки абітурієнтів через майже зруйновану середню ланку художньої освіти (різке зменшення кількості художніх училищ, технікумів), досвід Київського художнього інституту 1920-х років є вкрай актуальним.

**МАНДРА**            **Наталя**            **Борисівна,**  
аспірант ІПСМ        НАМ            України,  
Спеціальність    «Теорія    та    історія  
культури».

## **ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В УКРАЇНІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Формування мистецтвознавчої науки в Україні відбувалось наприкінці ХІХ ст. – початку ХХ ст. Наукові терміносистеми в українській мові починають розроблятися незадовго до цього – у другій половині ХІХ ст. (1861 р., М. Левченко, П. Єфименко, П. Куліш та ін.), і робота в цьому напрямку набирає обертів на початку ХХ ст. Мистецтвознавча термінологія виокремлюється з наукового доробку істориків, етнографів, археологів, філологів та інших фахівців. Значну роль грає також розвиток музейної справи.

Перші десятиріччя ХХ ст. характеризуються процесами систематизації накопиченої до цього часу інформації. Це одночасно відбувається у

мистецтвознавстві та у термінознавстві. Проте мистецтвознавчим термінам у той час мовознавці не приділяють особливої уваги, вважаючи їх професійними лексемами, а не одиницями термінології. Мистецтвознавці ж зосереджені на створенні систематизованих нарисів з українського мистецтва, його періодизації, визначенні специфічних рис (Г. Павлуцький, М. Петров, А. Прахов, К. Широцький та ін.). Вони описують, узагальнюють та категоризують художню спадщину в архітектурі, живопису, графіці, декоративному мистецтві. Послугуються при цьому словами, що походять з народної побутової лексики, або інтернаціоналізмами латинського, грецького, тюркського, німецького, французького та ін. походження. Цей період мистецтвознавства базується на зборі зразків мистецтва та їх науковому описі, тобто початок ХХ ст. – це період описового мистецтвознавства. З ідейного нагромадження у цей час можемо виокремити хіба що ідею національної історичної тяглості у мистецтві. Тож у ідейно-практичному поєднанні це дає історично-описовий вектор мистецтвознавства. Окрім вищезгаданих науковців, значний внесок у нього зробили також М. Біляшівський, В. Горленко, В. Кричевський, Є. Кузьмін, О. Лазаревський, Г. Лукомський, В. Модзалевський, А. Новицький, М. Сумцов, В. і Д. Щербаківські.

Початок ХХ ст. в українському художньому процесі – це період радикальних художніх експериментів, пошуків, маніфестів, новаторства. Дмитро Горбачов зазначає, що у 1914 р. кубофутуристи об'єднання «Кільце» (Екстер, Богомазов, Васильєва) мали схвальні і кваліфіковані рецензії на шпальтах українських журналів. Проте поняття «український авангард» введено у вжиток набагато пізніше – у 1980 р. (В. Маркаде). Хоча на початку ХХ ст. у художньому процесі існували паралельно традиційне і авангардне мистецтво, розвиток у мистецтвознавстві на довгий час дістало лише описово-історичне мистецтвознавство. Аналіз і концептуальне осмислення авангардних течій, які протягом ХХ ст. дедалі більше поширювались у західноєвропейському мистецтві та мистецтвознавстві, в Україні були пригнічені. В той час як у західноєвропейському ареалі мистецтво та його аналіз набували дедалі більшого зв'язку з філософськими ідеями, що, відповідно, мало відображення у термінологічному аспекті, в Україні протягом ХХ ст. і мистецтво, і українська наукова термінологія були значно пов'язані з політичними вимогами. Тож коли сьогодні ми намагаємося інтегрувати українське мистецтвознавство у світовий контекст, ми стикаємося з істотним браком мистецтвознавчих робіт, що мали б не лише історично-описовий контент, але і концептуально-філософський. Нестача теоретичних напрацювань ускладнює практичні дослідження і порушує цілісність мистецтвознавства, що має три основних складових: історію мистецтва, художню критику та теорію мистецтва. Ми маємо відчутний брак теорії та критики сучасного мистецтва

України, з чим тісно пов'язана термінологічна проблема в українському мистецтвознавстві.

**МЕЛЬНИК Мирослав Тарасович,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри КДІДПМіД  
ім. М. Бойчука.

### **АКТУАЛЬНІСТЬ ІННОВАЦІЙ ОЛЕКСАНДРИ ЕКСТЕР В ХУДОЖНЬОМУ МОДЕЛЮВАННІ КОСТЮМА**

Олександрю Екстер більшість дослідників називають засновницею українського кубофутуризму: її логіка, колоризм, емоційність розвивали європейський кубізм і футуризм на національному підґрунті.

В Україні Олександра Екстер їздила по селах, збираючи зразки народної творчості, на основі яких розробляла ескізи тканин, одягу, хусток і шаликів. Вплив українського мистецтва у її роботах відчувався не на рівні запозичень чи інтерпретацій, а на рівні світовідчуття.

Експерименти Екстер в галузі театрального костюма і боді-арту були інноваційними: за допомогою геометризації форм, колористики, пластики, акценту на каркасних елементах вона створювала квінтесенції образів персонажів. Форми, складки, багат шаровість, при всій їх контрастності та динамічності, художниця з'єднувала в гармонійні композиції. При цьому образи героїв вона вписувала у сценографію, враховуючи кінетизм та світлові ефекти.

Екстер розробляла і модний костюм, беручи активну участь у роботі московського «Ательє мод», виставках та конкурсах, публікуючи свої ескізи та статті в журналах, творячи власний варіант наймоднішого в 1920-х стилю «арт деко». Модні тоді сукні-сорочки, завдяки простій прямокутній формі, було легко декорувати розписом, аплікаціями, вишивкою – вони стали прекрасним тлом для творчих експериментів Екстер, яка декоративно і екстравагантно поєднувала кольори, матеріали, деталі, нерідко випереджаючи свій час.

Більшість колишніх учнів О. Екстер (В. Меллер, О. Тишлер, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, І. Рабинович, К.Редько, П.Челіщев та ін.) працювали в заданому нею напрямку, але жорсткий прес соцреалізму практично зупинив поступ українського кубофутуризму.

Вже на початку XXI століття роботи О.Екстер реконструювали в рамках проекту Т.Кари-Васильєвої «Відроджені шедеври» (2006 – 2009), дизайнер Л.Пустовіт презентувала колекцію одягу та лінію аксесуарів «Аеліта» (2008). Твори художниці надихають багатьох молодих модельєрів, а її головний



принцип – «якомога більше вільної творчості та якомога менше провінціалізму» – актуальний не лише для моделювання костюма, а й для всього сучасного українського мистецтва.

**МІТЧЕНКО Віталій Степанович,**  
доцент кафедри графічних мистецтв  
НАОМА.

## **ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ПРИЙОМИ ШРИФТОТВОРЕННЯ У ТВОРЧОСТІ В. ЄРМІЛОВА**

*Ключові слова:* формотворчі елементи, модернізм, буква-предмет шрифтотворення.

Бурхливі процеси формотворення, привнесені на початку ХХ ст. новими тенденціями європейського мистецтва, а саме кубізм, футуризм, конструктивізм помітно вплинули на всі складові творчого процесу у живопису та графіці в Україні. Не залишилось осторонь й мистецтво шрифтотворення, тісно пов'язане з книжковою графікою.

Процес експериментування з конструкцією літери розпочався в Україні під час перехідного періоду до різних проявів модернізму. Першими на цей шлях стали видатні українські художники Г. Нарбут та В. Кричевський, а також П. Ковжун, С. Гординський та інші митці, але найбільш сміливо та оригінально, на наш погляд, це проявилось у книжковій та прикладній графіці провідного українського художника-конструктивіста з Харкова В. Єрмілова (1894–1968, Харків).

Шрифт посідав чільне місце у творчості художника. Прийоми використання ним леттерингу майже ніколи не повторювались. Кожна літера у його графічних композиціях являє собою самодостатній предмет – зображення-символ. Покажемо щодо цього є напис прізвища поета Велемира Хлебникова на обкладинці збірки його віршів. Літера Х у червоному колі – знак хреста, літери L та N – гротескова латиниця, E та И – гротескова кирилиця, Б, К та В – скоропис, а передостання літера слова – червона куля, яку можна трактувати як символ сонця. На наш погляд, цей набір символів ілюструє суть звання, яке презентували поетові його друзі: «Президент земної кулі».

Прикладом малювання літер-предметів можуть слугувати ескізи ілюстрацій до збірки віршів К. Неймайер, в композиції яких задіяні літери. На площині аркуша бачимо кольорові силуети фігур, а поряд – такого ж розміру літери, які нагадують знаряддя праці. Літери розташовані на папері вільно, тому читачеві доводиться «збирати» слово поступово.

Ескіз обкладинки до видання тексту та нот «Інтернаціоналу» виконано дуже динамічно, в основі композиції аркуша – умовна графічна спіраль, на якій закомпоновано напис. Текст складається з латинських та кириличних літер різного розміру. Гротескові різновеликі літери мають на окремих вертикальних штрихах заокруглення, яке ритмічно перегукується із заокругленнями на тлі. Заслужує також на увагу літерна композиція в центрі офорту «Нічне кафе». Слово «КАФЕ», а вірніше фрагмент цього слова, підкоряються кубо-футуристичним формам загальної композиції аркуша. Літери майже втрачають свій вербальний сенс та сприймаються як відблиски на склі вітрини, їхня рекламна функція відступає на другий план.

Отже, проаналізувавши кілька прикладів використання художником текстових блоків та окремих слів, доходимо висновку, що В. Єрмілов, інтерпретуючи літерний знак, підсилює його візуальну складову, намагаючись таким чином повернути конструкцію букви до первісного піктографічного знаку.

**МЯЧКОВА Тетяна Олександрівна,**  
аспірант кафедри теорії та історії  
мистецтва НАОМА.

### **ЩОДО ПОРТРЕТУ ПОЛЬСЬКОЇ АКТРИСИ В. В. КАВЕЦЬКОЇ (ХУД. І. К. ДРЯПАЧЕНКО, ПОЧ. 1910-Х РР.)**

*Ключові слова:* Іван Дряпаченко, Вікторія Кавецька, Польща, оперетта.

У фонді № 1144 «Дряпаченко Іван Кирилович (1881—1936), художник» Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (далі — ЦДАМЛМ України) зберігається фотографія на якій зображено польську опереткову актрису Вікторію Вікторівну Кавецьку (1875–1929), яка позує митцю.

Популярна на початку ХХ ст. актриса оперети В. В. Кавецька переїхала у 1910 р. до столиці Російської імперії, потім гастролювала в Москві, Києві, Харкові та Одесі. У 1912 р. в Петербурзі на Весняній виставці у залах Академії мистецтв експонувався її портрет у повний зріст, написаний І. К. Дряпаченком. Зі споминів учня І. К. Дряпаченка А. К. Терещенка: «Заслуженный деятель искусств РСФСР, художник П. Д. Бучкин, хорошо знавший Кавецкую и Дряпаченко (товарища по учебе в ВХУ), сообщил, что этот портрет был заказан одним из почитателей таланта актрисы и преподнесён, как подарок на её бенефис. Кавецкая была написана художником в рост и по её просьбе с несколько уменьшенной полнотой её фигуры. Вероятным периодом создания

портрета являється ноя-дек. 1911 г... Портрет видно на фото известного в Петербурге фотографа К. К. Булла, с датой 16.12.11».

Фотографія опублікована у журналі «Огонёк» (№ 1, 1912) і супроводжується невеликим текстом з якого стає відомим, що на той час І. К. Дряпаченко вже мав власну студію у Петербурзі. Крім того, ця публікація виявляється першою згадкою про митця у дореволюційній пресі.

На жаль, дотепер невідома доля портрету В. В. Кавецької. В архівних документах ЦДАМЛМ України зазначається, що актриса не мала можливості вивезти цю картину, коли у 1917–1918 рр. поверталася назавжди до Польщі. «Если она все же смогла вывезти свои ценности из революционной России, то судьба портрета еще более печальна... Во время последней войны [II мировая] сгорела её [Кавецкой] квартира, уничтожены принадлежащие ей личные вещи, родственники её погибли», підсумовує у своїх споминах А. К. Терещенко.

**НАКОНЕЧНА Лада Володимирівна,**  
аспірант кафедри теорії та історії  
мистецтва НАОМА.

## **ФОРТЕХ В КИЇВСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ІНСТИТУТІ ТА VORKURS В БАУГАУЗІ**

Згідно нової політики радянського уряду та реорганізації художньої освіти ректором Київського художнього інституту (КХІ) І. Вроною з 1924 р. було впроваджено нову концепцію навчального процесу і спеціальний допоміжний курс “Формально-технічних елементів образотворчого майстерства” – Фортех. Окрім окремих статей О. Кашуби-Вольвач, де згадується цей курс, ґрунтовні дослідження про нього відсутні. Фортех у наукових розвідках прийнято ставити в один ряд з Vorkurs Баугаусу. Видається важливим простежити та порівняти особливості цих двох курсів.

Відповідно до нових умов, змін державної ідеології й швидкої модернізації суспільства змінюється і роль мистецької освіти в Україні. Художній інститут мав готувати робітників-організаторів нового радянського побуту. Навчальні програми мали відповідати потребам промисловості, а інститут встановлювати зв'язок з виробничим процесом. Практичний досвід ставав фундаментом навчання. Саме цей факт дозволив порівнювати Фортех і Vorkurs, адже однією з принципів ідей Vorkurs є “навчання в процесі роботи”. Тоді, як програма Vorkurs заохочувала студентів створювати нові форми, використовуючи самовигадані методи, вчитися завдяки своїм особистим знахідкам, Фортех висував інші вимоги – виконання конкретних

завдань. Принципи і методики Vorkurs розроблялись Дж. Альберсом, який закликав мистецькі школи відмовлятися від передачі наперед наведених знань, методів, правил, які продукують “навчених індивідів” напроти вагу креативним, індивідуально допитливим і завдяки цьому майстерним. Він ініціював проблемно орієнтований підхід, який заохочує використання властивостей матеріалів та взаємовідносин формальних елементів. Замість традиційного навчання ремісничій вправності й вивченню техніки, які заглушають свободу творчості й винаходи, програма Vorkurs заохочувала мислення у грі з матеріалом, вивільнене від конкретних цілей.

В основу ж Фортеху була покладена прагматика: для розвитку у студентів чуття форми і простору, предметного середовища висувалася вимога засвоєння конкретних знань й набуття навиків. Для з’ясування закономірностей взаємодій елементів у просторі програмою передбачалося вивчення основних елементів та образотворчих засобів, композиційних принципів, засвоєння принципів формотворення, структурування формально-технічних аспектів, дослідження еволюції художньої форми (у курсі О. Богомазова), уніфікація термінів.

Фортех також був відповіддю на проблему залучення до вищої освіти широкого прошарку молоді з незаможних і малоосвічених селянських та робітничих середовищ. Цей початковий курс мали обов’язково відвідувати студенти двох перших років навчання. Як і Vorkurs він передував спеціальним факультетам і був спільною універсальною базою для всіх мистецьких фахів – пластичних мистецтв, ремісництва, архітектури. Але курс формально-технічних дисциплін викладався паралельно з традиційним академічним навчанням і багато в чому був допоміжним, у дечому навіть мав паралелі з традиційною структурою навчального процесу, наприклад, принцип “від простих форм до ускладнених”, розподілення на дисципліни. Хоча Фортех відповідав прагненню нового мистецтва переходу від станкових форм до проектування об’ємних та функціональних речей, від завдання зображувати реальність до її створення, все ж в основі навчальних програм КХІ 1920-х рр. була ідея оволодіння професійною майстерністю.

Отже, ідея Vorkurs була радикальнішою по відношенню до традиційної освіти академічного типу, ніж Фортех, адже метою Vorkurs була крайня індивідуалізація, вивільнення креативної сили, обминання будь-яких впливів і прикладів, відмова від оцінювання, також програма заохочувала студентів до самостійної роботи та відповідальності за своє навчання.

**ОЖОГА-МАСЛОВСЬКА Алла Валентинівна,**  
аспірант ХДАДМ.

## **МИСТЕЦЬКА ЯПОНІСТИКА У ХАРКОВІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.**

Перші кроки японістики у Харкові були зумовлені діяльністю допоміжних навчальних підрозділів Імператорського харківського університету, до складу яких входив Музей Красних мистецтв і Старожитностей. У фондах останнього поступово, починаючи з моменту заснування, накопичувалися артефакти японської культури, у тому числі і за рахунок пожертвувань з приватних колекцій. Етнографічні збірки професора А. Краснова та І. Гогунцова лягли в основу колекції японського мистецтва Харкова.

Серед перших дослідників японської культури в Харкові треба відзначити професора А. Краснова. Науково-публіцистичний доробок вченого характеризує його, як одного з засновників японістики у Харкові («По островам Далекаго Востока» (1892 р.), «Из колыбели цивилизации» (1895 р.), а виявлена його серія статей 1904-1905 рр. у щотижневику «Южный Край» про мистецтво і культуру Японії, свідчить про спробу формування на початку XX ст. у харківській спільноті образу Японії не в якості ворога (на тлі русько-японської війни), але країни мистецтва і культури.

Внесок у дослідження культури Японії зробили також укладач першого в Україні підручника з японської мови – професор Ф. Пашенко, японіст-перекладач, автор статей з японської письменності та мистецтва; сходознавці В. Зуммер, Т. Івановська, М. Вязьмітіна, які в 1920-30ті рр. присвячували свої публікації окремим темам з японістики.

Активному розвитку харківського сходознавства сприяло заснування у 1926 р. Всеукраїнської наукової асоціації сходознавців (ВУНАС). За його патронатом у 1929 р. було організовано виставку «Мистецтво сходу», значно поширено коло сходознавчих досліджень, ініційовано випуск журналу «Східний Світ», на сторінках якого публікувалися наукові розвідки, у тому числі з японістики (Г. Гастьев, Ф. Пашенко).

Потужним явищем культурного життя Харкова наприкінці 1920-х рр. став журнал «Всесвіт». Публікації журналу того періоду відбивають розмаїття подій мистецької японістики у Харкові: активну виставкову діяльність, надходження до японських збірок нових художніх творів, дослідження колекцій (статті В. Зуммера, Т. Івановської, М. Вязьмітіної, В. Вікторова).

На початку ХХ ст. у Харкові були створені умови для розвитку сходознавства і, зокрема, арт-японістики. Однак, сталінські репресії, а згодом і Друга світова війна не лише загальмували цей процес, а й взагалі зруйнували засади харківського сходознавства і досліджень японського мистецтва. До того ж більшість колекцій і архівних матеріалів загинуло під час Другої світової війни.

Публікації в журналах «Східний світ» і «Всесвіт» а також поодинокі збережені твори мистецтва, свідчать про потужність і високу художню цінність японських колекцій у Харкові в першій половині ХХ ст., які містили збірки японських гравюр, нецке, предметів з порцеляни, бронзи та ін.

**ПЕТРАШИК Володимир Ігорович,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри теорії та історії мистецтва  
НАОМА.

## **ХУДОЖНИКИ-БОЙЧУКІСТИ ЯК ПРОДОВЖУВАЧІ ТРАДИЦІЙ УЧИТЕЛЯ У 1950-Х – 1960-Х РОКАХ. НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ О. БІЗЮКОВА**

*Ключові слова: бойчукіст, монументальне мистецтво, конструктивний метод, форма, фреска, темпера, натюрморт, посткубізм.*

Одним із найвідоміших учнів М. Бойчука був Онуфрій Бізюков (1897–1986), що пережив переслідування, виправні трудові роботи, але доля його врятувала. Він прожив до 80-х років минулого століття, зберігши та розвинувши засади бойчукізму.

У 1920-х – поч. 1930-х рр. О. Бізюков багато уваги приділяв станковим творам кін. 1920-х – поч. 1930-х рр.: «Тирса», «Навантажують», «Пилярі», «На пароплаві, біля котла», «На плоту», де яскраво виражена ідея ствердження синтезованого розуміння форми, лінії та змісту. Для них характерна пластика, композиційність і архітектонічність. Під архітектонікою він розумів побудову речей ладом ритму, рівноваги, цілісності і контрасту. Він вважав, що саме в архітектоніці і закладена мистецька цінність твору на відміну від натуралістичного мистецтва.

Кубістичні експерименти вирізняють авторський почерк Бізюкова початку 1930-х рр. Його творчий код неможливо сплутати з іншими художниками-бойчукістами.

Прошло багато років... І лише у 60-ті рр. О. Бізюков намагається відродити ідейну та малярську манеру бойчукізму в низці своїх малярських композицій. Це переважно натюрморти, оголені та окремі пейзажі. Такі

композиції як «Оголена на тлі моря» (поч. 1960-х), «Заплітає волосся» (1963), «Лежача ню» (1967), «Біля човна» (кін. 1960-х) – свідчать про реінкарнацію художником ідей та прийомів «бойчукізму» 1920-х рр., в яких автор стверджує нетлінні засади усталеної та зритмізованої композиції, поєднання локальності насичених колірних площин та стилізованої умовності.

У картині «Подвір'я. Мати з дитиною» (1967) втілено глибоку сутність, – здавалося б, перед нами станковий твір, але тут є монументальне начало, присутні пластика, вагомість і матеріальність. І врешті-решт ці риси далі поширюються й охоплюють цикл пейзажів, такі як «Дніпро і кручі», «Вогні Дарниці», «Вечоріє» (1960-ті) серію «Трипільських вечорів» й інші. У невеликих полотнах знаходиш космічне значення природи. Попри це, у творах зберігається матеріальність, вагомість і багата фактурність, що буквально пронизує ці композиції.

Названі тенденції можна помітити і в натюрмортах. Таким є «Натюрморт з голубою скатертиною» (1960) із зібрання Полтавського художнього музею, де поєднання сірого із синім є вельми виразним, сказати б, музичним і в той же час строгим. Напрочуд вдалим поєднанням геометризації форм та насичено-яскравого колориту є однотипні натюрморти – «Оранжевий глек» (1963–1967) з колекції НХМУ і «Натюрморт з червоним глеком» (1967) з приватної збірки. Як перший, так і другий побудовані як у кольорі, так і за формою лінійно. Червоний колір має духовний полюс, не дарма його пов'язують із Великою Христовою Жертвою, з любов'ю, оновленням і розквітом.

У першому натюрморті оранжево-червоний колір виступає як духовна константа. Можна вважати його нейтральним, бо він належить скоріше транспсихічній реальності як життєвий принцип дихання світу та окремої людини. Натомість у другому – криваво-червоний є символом плотського, пекельного у світі та в людині.

І все-таки, розглядаючи енергію кольору як статус свідомості Бізюкова, не треба забувати, що тільки його гармонія з формою здатна творити духовне мистецтво. Бо форма як еквівалент духу перша з'являється ментальному зору мистця. Але головне те, що поза формою колір втрачає потужність сакральної енергії, тому у Бізюкова він завжди розміщується строго геометрично, по формі! Ці принципи, що сповідував у своїй творчості художник, підкреслені словами М. Бойчуком: «... без форми гармонійної, натхненної золотим Числом, – колір знесилює сам себе, бо зникає шлях від земного до небесного та навпаки».

Натюрморти Бізюкова різняться між собою за конструктивністю, колоритом і багатьма іншими засобами художньої виразності. Натюрморти кін. 50-х – 60-х рр. ХХ ст. заслуговують особливої уваги. Оскільки, О. Бізюков у них застосовував прийоми посткубізму, експериментував з площиною та

кольором. У творах художник зосереджує особливу увагу на композиції, конструкції, ритмі, формі та їх відповідності до змісту.

Таким чином, Онуфрій Бізюков серед послідовників Учителя у 1950-х – 1960-х рр. продовжував розвивати творчі ідеї М. Бойчука.

**ПТЕНІНА Валерія Євгеніївна,**  
аспірант кафедри теорії та історії  
мистецтва НАОМА.

## **ІЛЮСТРАЦІЇ ДО КАЗОК Х.Х. АНДЕРСЕНА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Ключові слова:* ілюстрація, Danish Fairy Tales, М.Мурашко, У.Педерсон, Г.Тегнер, А.Рекхем, М.Клодт, Г.Нарбут, Н. Геркен-Русова.

Серед творів дитячої літератури казки Х. Андерсена - одні з найчастіше ілюстрованих.

Першим ілюстратором Danish Fairy Tales Х.Андерсена у 1849 році був його сучасник датчанин У.Педерсон. Його реалістичні малюнки, що проникнуті духом Данії епохи романтизму вважалися канонічними до появи у 1900 році ілюстрацій Г.Тегнера.

В кінці ХІХ – на початку ХХ століття до ілюстрування Danish Fairy Tales долучилися видатні ілюстратори Британії –У. Робінсон (1897, 1912), А. Рекхем (1919). Їх авторські інтерпретації демонструють різноманіття художніх прийомів ар-нуво.

Ілюстровані переклади на українську та російську вимагали від художника візуальної адаптацію сюжетів. Занадто незрозумілим для читачів був і реалістичний пласт сюжетів, і європейська міфологія. Ельфи, гноми, русалки і відьми могли бути представлені як нові герої, або через пошук аналогій. Літературні казки Х.Андерсена насичені і реалістичними, і зовсім фантастичними деталями, що надавало ілюстраторам можливості акцентування сюжетного ряду.

Перший український ілюстратор М.Мурашко (1873) переносить події Danish Fairy Tales в українське оточення. М. Клодт (1868), що ілюструє перше російське видання, робить більш тактовну версію - інтерпретує малюнки У. Педерсона, але насичує дрібничками. Ілюстратори послідовно зменшують кількість фантастичних персонажів в малюнку, роблячи акцент на загально зрозумілих сценах.

Послідовник «Мира искусства» Г.Нарбут у 1912 році пропонує читачу найбільш абстраговану, відірвану від реалій версію. Узагальнює образи, нівелює деталі. Створює паралельну тексту самодостатню історію, приділяючи



найбільшу увагу загальній графічній естетиці. Його учениця, театральна художниця Н. Геркен-Русова у 1918 році створює обкладинку казок Г.Андерсена, додаючи свій цікавий внесок до взірців українського модерну.

Таким чином в кінці ХХ - поч. ХХ століття сформувалося два напрямки ілюстрування перекладів Г.Андерсена - на традиціях реалізму і в естетиці модерну. Першому притаманні увага до побутових деталей, акцент на реалістичних сценах, внесення в казку специфічних деталей з іншого часу та регіону.

Для модерну характерна увага до фантастичних образів, недокладне відображення сюжету, абстрагування від регіональних особливостей, створення паралельної, а не пояснюючої текст, художньої розповіді.

В українській, як і європейській, ілюстрації ці напрямки співіснували, хоча й не проявилися настільки яскраво.

**ПОПОВИЧ Катерина Миколаївна,**  
аспірант кафедри теорії та історії  
мистецтва НАОМА.

## **ЛІТОГРАФІЇ КИЇВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

*Ключові слова:* графіка, естамп, літографія, плоский друк

Образотворче мистецтво України початку ХХ ст. ознаменувалося інтенсивним розвитком різноманітних напрямів і стилів, пошуком нових форм самовираження художника, в яких відчутні впливи в першу чергу тогочасного європейського мистецтва. Літографія, як й інші графічні техніки, розвивалась на тлі загальних мистецьких процесів України першої третини ХХ ст. Для створення графічних робіт обрали літографію І. Плещинський, В. Юнг, З. Толкачов, І. Падалка.

Українське мистецтво 1930-х рр. припадає на переломний період переходу від полістилізму та плюралізму творчеств до гегемонії соціалістичної ідеології, що призвело до винищення національної культури. Відбулось поступове затиснення лещат владної системи й нав'язування мистецтву доктрини соцреалізму. Перед художниками-графіками були поставлені конкретні тематичні соціально-політичні завдання, метою яких було однобічне відображення суспільних процесів та лакування життя новоствореної держави. В книжковій графіці звужувався перелік книг для ілюстрування та ставились обмеження щодо стилістики художнього оформлення видань.

1940-і рр. припали на трагічні сторінки вітчизняної історії і позначились на образотворчому мистецтві, як відлуння подій другої світової війни, щойно

пережитих українським народом. Воєнна тематика та батальний жанр виходять на перший план, відтіснивши тему соціалістичного будівництва. Наступні роки стали етапом поступового відродження мистецтва, Наприкінці 50-х р. ХХ ст., незважаючи на багаторічне відсторонення художників радянської держави від світового мистецтва, почали збільшуватись контакти українських мистців з діячами культури інших країн, ставали доступнішими твори зарубіжних авторів, збагачувались засоби художнього оформлення та ілюстрування літератури, що сприяло піднесенню книжкової графіки. Аналізуючи творчий процес в мистецькому середовищі Києва, зокрема творчість художників-графіків, відзначено високий інтерес до літографської техніки. Активно працювали в означений період в техніці плоского друку Є. Гапон, В.Новіковський, М. Попов, В. Калуга, З. Толкачов, Б. Гінзбург, Г. Зубковський, О. Чернець та інші. В своїх естампах вони продовжували висвітлювати історичні події, відображали процес відбудови народного господарства та активного будівництва нових об'єктів сучасними художньо-технічними засобами, утворюючи динамічні образи, використовуючи лаконічні формоутворюючі елементи композиції, збагачуючи образотворчу мову станкової та книжкової графіки.

Літографія середини та кінця 1950-х р., незважаючи на втручання ідеології в мистецький процес та творчу діяльність художників, характеризувалась прагненням до пластичних пошуків та експериментів, відзначалась високим професійним рівнем та виконавською майстерністю. В цілому графічне мистецтво першої половини ХХ ст. зазнало різних змін та трансформацій у контексті історико-культурних процесів й політичних ситуацій, які стали домінуючими у художній діяльності мистців.

**ПРЯДКА Володимир Михайлович**,  
професор кафедри рисунка КДІДПМіД  
ім. М. Бойчука, дійсний член (академік)  
НАМ України.

### **ТРИ НАПРЯМКИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Розглянемо наслідки неймовірної революції, до якої призвела започаткована в Англії художньо-промислова освіта, що охопила всю Європу. Коли вожді художньо-промислового напрямку В. Морріс, Г. Мутезіус, В. Гропіус, Ш. Холлоші, Отто Вагнер прагнули поєднання мистецтва і ремесла та використання мистецтва у промисловому виробництві для поліпшення життєвого середовища, вони навіть не передбачали якого руйнівника національних традицій вони породили. Формальні здобутки художньо-

промислової освіти позначилися перш за все на дизайні промислових товарів і транспорту та архітектурі конструктивізму. Але здобутки дизайну були активно використані живописцями, коли знак-емблема замінила Бого-подібний образ людини.

Давні традиції високого академічного мистецтва поступилися перед натиском математично-формального розрахунку форми, який відкинув образ людини як подоби Божої. Геометрично досконала форма пластики українця, киянина О. Архипенка, або руйнація форми та розбірка її на клепочки, маніакальна мрія К. Малевича створити новий стиль супрематизму розбудили нестримні фантазії ряду художників – вихідців з України.

Живописці, які були далеко від завдань промисловості, одразу підхопили ідею абсолютної свободи від фігуративу і бавилися собі у кубики, трикутнички, бульбашки, черв'ячки, крапочки. Мистецтвознавці відшукали в цьому великий зміст, проголосивши зміну одвічних художніх цінностей. Вони створили альтернативний світ безпредметності.

Особливого значення критики-мистецтвознавці надали «Чорному квадрату», хоч існує ще й «Червоний» та «Білий» квадрати Казимира Малевича, приписуючи цьому квадрату особливу магічну силу, яка замінить традиційні мистецькі цінності і відкриє мистецтво майбутнього. Роздмухуванню значення цього товарного або дорожнього знаку сприяли псевдоноватори, культом яких стало моління на герметичні колючі форми, для яких перестала існувати людина як мірило всіх речей.

*Проте, не всі так одностайно оцінювали це новаторство. Для прикладу можна назвати авторитетного філософа, священика Павла Флоренського, який про «Чорний квадрат» говорив, що повна п'тьма не сприймається, бо не існує. П'тьма безплідна, непроглядна. Все, що поза Богом – це пекельна темрява, ніщо, небуття, Аїд – пекло. Це лише пересторога «далі не йди – там провалля».*

*Але нам цікава думка одного з провідників сучасного мистецтва – О. Дубовика. Про те, що «Чорний квадрат» Малевича – це знак «ніщо». Виник як формальна ідея, а потім обріс містичними уявленнями, що це перекодування світу. Що таке перекодування – знищення! Він знищив минуле. Це знак – «ніщо». Знак порожнечі: і в цьому я можу засвідчити свою згоду з Дубовиком.*

Дочасно згадати ім'я великого, наймодернішого українського поета – Євгена Маланюка, який недвозначно в статті «Наступ мікробів» у 1935 році вперше висловив сумнів щодо експериментів з пластикою О. Архипенка. Він рішуче став на захист української ідентичності. Виступив проти всяких «світових контекстів» за право вступати у світ, як потужна тисячолітня культура. Нам немає чого наздоганяти Європу. У нас є все, що ставить нас у ряд світових цивілізаційних здобутків.

Його позиція допомагає нам опертись на його думку, позбутися меншовартості і мавпувань. Як він вважав, українців намагаються заразити різними мікробами та совітським комунізмом (соціалістичний реалізм), до міжнародного кокаїнового «модерну – новаторства», Європеїзацією формотворення та афро-американським мелосом, філософським сатанізмом, отрутою сектанства, всіма можливими мікробами в ім'я нівелювання наших національних тисячолітніх традицій, аби зломити дух русо-української нації, що встала з колін, але слабо закорінена у свій ґрунт, Євген Маланюк вважав що українські митці передчасно вийшли з фігуративу в абстракцію на суб'єктивні форми космополітичного мистецтва. Тож не дивно бачити на виставках так мало глибини, без якої немає мистецтва, а лише жалюгідне епігонство, де панують «біси європейскості», пристосування до сучасного мистецтва, яке насправді й не сучасне, а просто «позаквадротове» антимистецтво, що живописець Олександр Ройбурт охарактеризував «Современное искусство есть то, что начинается после искусства». Краще ніхто не сказав. Інтернаціональне художнє есперанто, втрата будь-якої самобутності.

Одночасно, з тих же 1900-х років на протигагу кубо-футуризму заявив інший мистецький напрямок, започаткований М. Бойчуком, який виник на ґрунті традиційної української культури з опорою на глибинні витoki візантійського мистецтва, Єгипту, Персії, раннього італійського Відродження. Навколо М. Бойчука об'єдналися учні, яким були близькі ідеї вчителя. Ідея Бойчука направлена на відродження культури пригнобленої нації. Мистецтво мало розмовляти з тисячами глядачів, пояснювати і об'єднувати та кликати народ до творення нової України, закоріненої у глибинні витoki візантійсько-української традиції. В масштабах СРСР бойчукізм був найпотужнішою течією, яка вдало реалізувалася в ряді архітектурних об'єктів Києва, Одеси, Харкова.

Третій напрямок – «український архітектурний модерн», започаткував В. Кричевський, архітектор і художник, який вперше розрізнив поняття «українське бароко» і «український національний стиль». На відміну від візантійських орієнтирів М. Бойчука Василь Кричевський вивів абстрактно-генетичний закон – узагальнений код родового орнаменту України, який лежить в основі національного архітектурно-художнього стилю. Він дозволяє інтерпретувати орнаментальні модулі і будувати нову якість українського мистецтва і архітектури на основі одвічних національних традицій. Будівля Полтавського земства у Полтаві – це демонстарція неймовірних можливостей стилю українського модерну. Найсильнішою стороною В. Кричевського є синтез архітектури і мистецтва, виявляючи глибинні коди до відродження тисячолітніх традицій для створення сучасної української національної культури. Використання засобів декоративного мистецтва в архітектурі

відкриває шлях до розвитку самобутнього, високо-духовного життєвого середовища.

Але і сьогодні на тлі одноманітного, безликого торжества скла і бетону виникає щемлива ностальгія за національно-своєрідним колоритом архітектурних споруд. Думаю, що цей напрямок зможе і сьогодні продовжити своє життя за рахунок широкого використання засобів декоративного мистецтва. Підсумовуючи викладене, я стверджую, що всі три напрямки українського мистецтва, започатковані у ХХ столітті, попри свої недоліки, мають глибинний ґрунт для збагачення сучасної української національної культури.

**ПУЧКОВ Андрій Олександрович,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри дизайну Інституту  
мистецтв Київського університету імені  
Бориса Грінченка

### **НАПРЯМИ, ПЕРШІСТЬ І КОМПАРАТИВНІСТЬ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ СТУДІЙ ГРИГОРІЯ ПАВЛУЦЬКОГО**

1. Наукова спадщина Григорія Павлуцького (1861–1924), заслуженого професора Імператорського університету св. Володимира по кафедрі теорії й історії мистецтва, розпадається на три гілки: античне мистецтво (зокрема архітектура, Фідій і вазовий розпис), українське мистецтво XVII–XVIII століть (зокрема архітектура — мурована доби бароко і дерев'яна монументальна), світове й сучасне мистецтво від античності до неофутуризму в контексті світової культури.
2. Павлуцький замінив відсутність суворої концепції вивчення мистецтва на безстрашність: українське мистецтво й архітектуру тоді можна було вивчати лиш крадькома. Він показав, що безстрашність теж може бути науковою концепцією. Поряд із цим, він спробував показати, що таке правда мистецтва, котра не збігається з тим, що вважається правдою життя, оскільки для мистецтва має значення не так життя, як впевненість майстра в тому, що він правий. Якщо такої упевненості немає, нема і майстра.
3. Павлуцький мав безперечну першість в Києві доби Російської імперії: запровадив компаративний метод в мистецтвознавчі дослідження; викладав світове мистецтво після доби Греції та Риму на рівні університету (від Ренесансу і далі); формував теоретичні й історичні

- засновки українського пам'яткознавства; впровадив термін «українське бароко»; комплексно студіював історію української орнаментики.
4. Таке враження, що Павлуцький начебто не дуже довіряє власній насназі в складанні описів мистецьких фактів і артефактів: чи то враховуючи рецензентські прикросці з двома дисертаціями (коли йому дорікали за начебто недолугі описи пам'яток), чи то розуміючи, що на одних описах творів мистецтва й архітектури далеко не заїдеш, чи то наче соромлячись вдаватися до опису (насправді вже тоді це було соромно), але коли вже іншого виходу немає, — слід підпірати опис або порівнянням, або метафорою, або ж загостренням спекулятивної думки. До метафор Павлуцький намагався не вдаватися, до загострення думки не завжди був готовий, а от до порівнянь, що базуються на добрій пам'яті й загальній ерудиції, вдавався повсякчас, коли йому було потрібно прокреслити контекст пам'ятки в історії людства.
  5. На прикладі тексту лекцій «Історія мистецтв (античний період)» Павлуцького 1906/07 навчального року, виданих слухачками Вищих жіночих курсів та студентами-філологами Університету св. Володимира 1910-го, можна зробити примітивну типологію засобів і методів порівняння: а) порівняння в рамках однієї епохи; б) порівняння в рамках різних епох (антики і ренесансники); в) порівняння в рамках діаметрально розташованих територій (Росія й Японія).
  6. Мистецтвознавство як своєрідна система позитивних уявлень про світ мистецтва має із власне мистецтвом мало точок дотику (різні матерії виразу), у нього інший засіб повідомлення. Мистецтвознавство як процес, наука в становленні, наука як серія змін в уявленнях про світ мистецтва і — частково — про світ взагалі, подібно до змінного електричного або магнітного полів викликає поле іншого типу. Воно виробляє в житті художню компоненту, котра міститься у свідомості глядача, формуючи цю свідомість зсередини як модель світовідчуття, спрацьовуючи на подолання мисленневої ентропії, на витончення смакових уподобань, служить рятівним прихистком у вічно експериментальному часі.

**РИБЧЕНКО Олесь Григорівна,**  
магістр кафедри живопису НАОМА.

## **ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МЕТОДУ РАННЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ А.Г. ПЕТРИЦЬКОГО**

Анатолій Галактіонович Петрицький (1895 – 1964) – видатний український сценограф-новатор, самобутній живописець та новатор.

Неповторність майстра, полягає в його художньому почерку. У своїх роботах, він зміг поєднати європейські традиції стилю модерну з багатством своєрідної української народної культури.

Анатолій Петрицький оформив понад сотні театральних вистав. Роботи художника театально-декоративного мистецтва сповнені соковитими фарбами та мають характерні для майстра незрівнянні колористичні вирішення.

Його творчі талант став приладом для багатьох художників, адже, він вперше для українського мистецтва, поєднав функції художника-сценографа з режисурою, ставши фактично співавтором у художньому творенні вистави.

Революційні події Жовтневої соціалістичної революції та кінець Першої світової війни вплинули на всі сфери життєдіяльності всією Європи. Мистецтво, як лакмусовий папірець всмоктала нові тогочасні відчуття, мрії суспільства, потреби та труднощі. Незважаючи на досить тяжкі умови, в яких знаходилися українські землі в ці буремні часи, творчість митців збагатіла на нові методи, тематику та художні прийоми.

Сучасний художник сцени починає мислити по-новому. Ще в дореволюційні часи, настанови великого режисера К.С. Станіславського, вважалися дещо передвчасними, а зараз, це було відображенням буття. Так, Костянтин Станіславський даючи настанови художнику-сценографу, завжди повторював, про те, що художник театру повинен не тільки ставити себе в положення глядача, а одночасно бути й режисером. Він також мусить стати й у положення актора, якому для гри, для його настрою необхідні вірно продуманий простір та розподіл речей на сцені.

У 1917 році А.Г. Петрицький працює в київських театрах малих форм, таких як, «Гротеск» та «Дім інтермедії». Він оформлює фойє цих театрів та невеличкі за обсягом театральні п'єси. Оформлення цих фойє та невеликих п'єс у цих театрах позначене певною стилізацією в стилі комедії дель арте (*commedia dell'arte*) та сповнене гротескних нюансів. Хоча Петрицький й базується на класичних традиціях розкриття сценографії, але образи митця наповнені українськими національними якостями, такими як гумор, щирість та народної спритності. Художник одягаючи маски на головних дійових осіб, досить цікаво, ніби нижнім шаром підкладає народні квіткові візерунки, що нагадують старовинні українські килими.

Тобто умовами роботи в театрі, нині стають не лише прикрашання сцени, а й глибоке порозуміння процесу спорудження театально-декораційних об'єктів, як творіння специфічного художнього витвору образотворчого мистецтва. Коли, художник має використовувати все нові й нові засоби, не задовольняючись лише живописними прикрасами та оздобленням сцени. Художник може використовувати архітектурні об'єкти, скульптури та навіть скульптурні їх ансамблі.

Художні роботи Анатолія Петрицького має власні характерні особливості та яскраво відображає сутність та особливості ідеалів часу. Його художній доробок міцно увійшов в українську мистецьку скарбницю.

**СЕЛІВАЧОВ Михайло Романович**,  
доктор мистецтвознавства, професор, зав.  
кафедри дизайну і технологій. КНУКіМ;  
**ПОЗДНЯКОВ Всеволод Павлович**,  
доктор технічних наук, професор.

### **ДЖЕРЕЛА МИСТЕЦТВА ГЕОРГІЯ НАРБУТА ПЕТЕРБУРЗЬКОГО ПЕРІОДУ (1906–1917)**

Заслуги Г. І. Нарбути у формуванні національної своєрідності нової української графіки зумовлені не тільки глибоким осмисленням вітчизняного культурного надбання, а й напруженою роботою митця з вивчення, освоєння й творчого використання світової художньої спадщини. Мета статті – аналіз найменше дослідженого періоду життя майстра в плані виявлення та тлумачення деяких прообразів, ремінісценцій, переосмислених запозичень із різноманітних іконографічних матеріалів. Простежується вплив цієї візуальної інформації на окремі роботи й етапи творчості митця.

Знайомлячись із старовинними й сучасними йому творами мистецтва, Георгій Іванович настільки захоплювався їхньою красою, оригінальністю, технікою виконання, що у нього виникало нестримне бажання самому здійснити те, що вразило й зацікавило. Відтак у ряді його робіт, надто ж ранніх, відчувається вплив того чи іншого стилю або манери певного майстра. Своєрідне їх переосмислення врешті решт створювало власне, нарбутівське. В цьому одна з причин різноманітності стилістичних засобів митця.

У ранніх творах Нарбути мало відчувається подих України. Щоправда, 1907 року Громада св.Євгенії видала за його акварелями дві листівки в етнографічному дусі, проте вони згодом оцінювалися самим автором, як невдалі. Свіжі петербурзькі враження, вивчення зовсім нового матеріалу, творчі проблеми – все це до певного часу заступило враження дитинства і юності.

Прагнення опанувати культурний доробок усіх часів і народів не призводило Нарбути до еkleктики, оскільки він віддавався лише тим впливам, які були суголосні його власній художницькій спрямованості. Відтак іконографічні запозичення та всілякі стилістичні віяння виявлялися пробним каменем для відточування його самобутнього обдарування, стали матеріалом



для оригінальних мистецьких відкриттів, які не раз дивовижно випереджали час.

Наприклад, обкладинка для невиданої книги О. Бенуа «Русская школа живописи» (1916, зберігається в ДРМ у Петербурзі, № Р-55676). Там серед квітів, намальованих окремо й уміщених у корзини, масок і шоломів – снопи з серпами та вази із зорями. Це – мотиви з обкладинок 1920-х, але ніяк не середини 1910-х років. Так само і заголовок обкладинки «Стихов о России» О. Блока (1915), дуже схожий до шрифтів 20-х років.

Рання смерть не дала розгорнутися на повну силу талантові Георгія Івановича. Але й здійснене засвідчує обдарування, виняткові здібності художника. Досі вражає надзвичайна винахідливість і багатоманітність композицій, шрифтів, технічних засобів, стилістичних манер. Його творчість доводить, що сучасна виразність національного мистецтва неможлива без засвоєння широкого спектру світового культурного надбання.

**СИДОРЕНКО Андрій Вікторович,**  
науковий співробітник ІПСМ НАМ  
України.

## **КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ПАЛЬМОВА (1925–1929 РР.)**

*(За матеріалом однойменної авторської статті)*

Творчість Віктора Пальмова, яка була практично невідомою після згортання авангарду в Радянському Союзі в 1930-і, тепер повертається — як приклад мистецьких новацій, які допомагають зрозуміти сутність модерністських течій та їх прояв в українському мистецтві. Художній метод В. Пальмова — «кольоропис» — остаточно ствердився саме в київський період його творчості, у 1925–1929 роках. Митець активно використовував принципи футуризму та експресіонізму, але пішов набагато далі, намагаючись вдосконалити засоби вираження своїх почуттів, емоцій та роздумів за допомогою кольорів та композиції, які він звільняє від обмежень, накладених сюжетом та реалістичною трактовкою зображення

Час приїзду В. Пальмова до Києва збігся з об'єднанням художників різних формальних течій у 1925 р. Художник увійшов до Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ) разом з видатними українськими митцями М. Бойчуком, О. Богомазовим, В. Седляром, В. Єрміловим та ін. Також він за запрошенням І. Врони викладає малюнок та живопис у КХІ.

Незважаючи на проголошену у статуті АРМУ толерантність до художніх уподобань членів об'єднання, В. Пальмову стали вузькі рамки АРМУ. Це

призвело до виходу художника у 1927 р. з лав АРМУ й створення Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ). Віктор Пальмов стає одним з засновників нового художнього об'єднання, членами якого стали його однодумці — Л. Крамаренко, А. Петрицький, П. Голуб'ятников, А. Таран, А. Шаронов, Д. Шавикін, Л. Чуп'ятов. Художні критики відмічали, що нове об'єднання вирізняється свідомою орієнтацією на формальні пошуки, прагне звільнення українського мистецтва від рис провінційності шляхом дослідження і використання здобутків європейської культури. Важливим підґрунтям дослідницького аналізу «кольоропису» стали статті самого Пальмова, які були надруковані у журналі «Нова генерація» і мали стати повноцінною брошурою про своєрідний метод митця. Віктор Никандрович прагне змінити орієнтири мистецтва у бік спонтанності, несподіваності, щоб акцентувати увагу на унікальності моменту сприйняття та уявлення. Для цього він спочатку заповнює живописну основу кольоровими плямами, а вже потім малює фігуративні зображення, які відповідають їх психоемоційному настрою. Тобто він відштовхувався від імпровізації, а не попередньо підготовлених розробок, покладаючись під час творчої роботи на власні відчуття, уяву та асоціації, що підказували, в якому напрямі слід рухатися із фігуративним сюжетом.

Віктор Пальмов досягнув високого рівня індивідуального світовідчуття та доповнив український авангард психологізмом, винайшовши в своїй творчості місце для переживань, роздумів та мрій людини, яка застала масштабні суспільно-політичні зміни першої третини ХХ ст.

**СКЛЯРЕНКО**      **Галина**      **Яківна,**  
кандидат мистецтвознавства,      старший  
науковий співробітник      Інституту  
мистецтвознавства, фольклористики та  
етнології ім. М.Рильського НАН України.

## **УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ДО ПИТАННЯ «ВИНАЙДЕННЯ ТРАДИЦІЙ»**

Початок ХХ століття - один з найзначніших в історії українського мистецтва та культури, що позначився активними процесами національного самовизначення, збільшенням контактів із західними, зокрема, європейськими країнами, формуванням в Україні нового, модерністичного світогляду. Однак становлення модернізму в Україні мало свої особливості. В умовах бездержавності, розвитку українських земель в контексті різних країн, кожна з яких мала свої національно-художні традиції та спрямування культурного розвитку, український модернізм складався як « нетиповий» ( порівняно з

західноєвропейськими аналогами). Поряд з утвердженням авторської індивідуальності як головної естетично-світоглядної категорії нової модерністської епохи, формально-пластичних новацій та пошуком нових художніх мов, одним з найвагоміших його завдань ставало національне самовизначення, утвердження вартістності національного культурно-художнього досвіду, а разом з цим – і окреслення українського мистецтва як суб'єкта культурно-мистецького простору.

В цьому зв'язку важливою поставала необхідність аналізу історії українського мистецтва, котра не мала на той час академічного висвітлення, зоставалася майже невідомою. Саме на межі ХІХ-початок ХХ століття припадає в Україні « відкриття », початок наукового висвітлення та залучення до сучасного мистецтва традицій минулого, серед яких визначилися головні - іконопису та мистецтва середньовіччя, українського бароко та народної творчості. Кожна з них суттєво вплинула на українське мистецтво не тільки початку ХХ століття, а й новітньої художньої свідомості в цілому, у той чи інший спосіб віддзеркалившись в особливостях українських версій стилю модерн, творчих ідеях українського авангарду та різноспрямованих пошуках мистецтва 1920-х років, а також відбившись у різних явищах та спрямуваннях вітчизняної образотворчості подальших десятиліть. Зокрема, виразними рисами українського мистецтва стали численні інтерпретації народного мистецтва та присутність в ньому світоглядно-естетичних принципів бароко.

Термін, а точніше інтелектуальна конструкція « винайдення традицій » була висунута у 1980-х роках британськими дослідниками Е.Гобсбаумом та Т.Рейнджере, які наголошували на інтелектуальній складовій процесу традицієтворення у культурі, його зв'язку з проблемами соціо-політичного життя у тій чи іншій країні. У своїх дослідженнях вони, зокрема, окреслили період кінця ХІХ- початку ХХ століття як найбільш активного в цьому плані у різних країнах Європи, що було пов'язане із демократизацією суспільства та національним самовизначенням в країнах Східної Європи.

Для України проблема засвоєння історичного досвіду продовжує зберігати свою актуальність. Ідеологічний тиск на культуру та мистецтво у радянські часи, « викреслення » з національної історії цілих періодів, явищ, напрямків суттєво вплинули на художній поступ та загальнокультурну свідомість. Багато з культурно-мистецьких проблем попередніх періодів відживались у мистецькому поступі ХХ століття, що спричинило певну ретроспективність художніх орієнтацій, позначилося на художній свідомості, у якій прагнення та пошуки нового тісно перепліталися з постійним інтересом до національної спадщини, яка не втратила своєї ідейно-художньої актуальності. Реконструкція мистецького розвитку у широкому

міждисциплінарному контексті залишається нагальним завданням українського мистецтвознавства.

**СТОРЧАЙ Оксана Вікторівна,**  
кандидат мистецтвознавства, співробітник  
відділу образотворчого та декоративно–  
прикладного мистецтва інституту  
мистецтвознавства, фольклористики та  
етнології ім. М. Рильського НАН України.

### **ГРАФІЧНА І ЖИВОПИСНА СПАДЩИНА ІВАНА ВРОНИ: 1910-1930 РР.**

Науковий доробок класика українського мистецтвознавства Івана Івановича Врони (1887–1970) добре відомий не тільки фахівцям, але й широкому загалу освічених людей. Неабиякий інтерес представляють його олівцеві рисунки, акварелі, пастелі, пейзажні олійні етюди, ескізи книжкових обкладинок й ілюстрацій, знайомство з якими розширить наше знання про творчу особистість вченого в галузі образотворчого мистецтва. Початкові знання із зображальної грамоти він отримав у Холмській класичній гімназії, де до програми навчання входив рисунок. Вступивши до Імператорського московського університету на юридичний факультет, І. Врона паралельно навчався у відомій і популярній на той час художній студії К. Ф. Юона в 1912 – 1914 рр. Далі І. Врона продовжив свою художню освіту в Українській Академії мистецтва (1918 – 1919 рр.), навчався рисунку у М. Жука і М. Бурачека, живопису у Ф. Кричевського.

Студійна і не повна вища художня освіта відіграли суттєву роль у виборі професії мистецтвознавця, а головне в розумінні образотворчого мистецтва, творчості та художньої «кухні».

Образотворчий спадок Івана Врони, що зберігається в Центральному державному архіві–музеї літератури і мистецтва України, невеликий і включає в себе гімназійні рисунки, три альбоми (т. н. альбомна графіка; 156 рис.), шість олійних пейзажних етюдів, тридцять чотири рисунка і акварелі на окремих аркушах (т. н. станкова графіка) та шістнадцять ескізів книжкового оформлення. Жанровий діапазон його творів досить вузький – це головним чином портрети і пейзажі, зустрічаються також поодинокі натюрморти; працював у різноманітних техніках: акварелі, пастелі, олійного живопису, олівцевого рисунка, малюнка тушшю.

Альбомна графіка І. Врони найбільш цікава тим, що його альбоми є своєрідними щоденниками різних періодів життя вченого. Альбом № 1 (1912 – 1917; 100 рис. 19,5x29,5 см.) містить олівцеві рисунки, пастелі, акварелі періоду

його навчання у студії К. Юона і служби в санітарних загонах Всеросійського земського союзу допомоги хворим і пораненим воїнам під час Першої світової війни. До альбому № 1 увійшло чимало родинних портретів – матері, братів, дружини і дочки І. Врони та автопортрети. Вагому частку першого альбому складають пейзажі, які у період навчання у студії К. Юона він виконував у техніках пастелі (фіксованої) та восковими олівцями, а періоду перебування на фронті – аквареллю (по-сухому).

Другий альбом (1920 – 1924; 44 рис. 9,5x16 см.) викликає нашу зацікавленість зовсім іншою манерою виконання начерків композицій, побутових сцен, портретів тощо у порівнянні з рисунками першого. На малюнках цього періоду помітний вплив стилістичних пошуків художників-викладачів Української Академії мистецтва, але це не позначилося на акварельних кримських пейзажах, що вирізняються реалістичністю ландшафтів, вдалим колірним рішенням.

У 1934 – 1936 рр. І. Врона як засуджений відбував строк на БАМ-лагу, працюючи економістом на будівництві двох залізничних колій. До цього періоду відноситься альбом № 3 (1935 – 1936; 10,5x14,5 см), що містить дванадцять акварельних пейзажних замальовок суворої далекосхідної природи і поселень, а також серія з дев'яти акварелей «Далекий Схід» 1936 року на окремих аркушах.

Особливої уваги у творчості І. Врони заслуговують ліричні кримські пейзажі 1920-х років, написані олійною фарбою. Створивши привабливі живописні образи він зумів передати красу і поетичність кримської природи. Манера виконання олійних етюдів свідчить про те, що з живописом імпресіоністів він був добре знайомий.

Іван Врона випробував себе і в царині книжкової графіки в період роботи в 1936 – 1939 рр. художником–графіком та ретушером у Москві та Можайську. До нашого часу збереглися виконані тушшю, аквареллю його ескізи обкладинок до книг «Тарас Бульба» М. Гоголя, «Железний потік» О. Серафимовича, «Вымершие чудовища» В. Лункевича, «Как открывают планеты» Б. Воронцова-Вельямінова, «Основные понятия истории искусств» Генріха Вельфліна, ескізи ілюстрацій «Євгеній Онегін» та «Бахчисарайський фонтан» О. Пушкіна (всі 1937 року).

Іван Врона належав до старої формації мистецтвознавців, а саме А. Прахова, Г. Павлуцького, Ф. Шміта, Ф. Ернста, Я. Затенацького, В. Зумера, Г. Лукомського та ін., для яких уміння добре рисувати і писати фарбами було обов'язковою складовою професії мистецтвознавця.

**ЧЕЧИК Валентина Вікторівна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри теорії і історії мистецтв  
ХДАДМ

## **«ІНДУСТРІАЛЬНІ РИТМИ» В АВАНГАРДНІЙ СЦЕНОГРАФІЇ УКРАЇНИ 1920-Х РОКІВ**

Характер художніх тенденцій в українському мистецтві другої половини 1920-х – початку 1930-х років (часу найнапруженішої фази авангарду) багато в чому визначений масштабними соціальними програмами більшовиків. «Підключення» до них театральних художників корегувало не стільки пластичні прийоми (конструктивізм надалі залишався стильовою домінантою доби). Час вносив корективи в ідеї, сюжети, мотиви. Серед різноманіття образних і пластичних концепцій представляється можливим виділити деякі загальні напрямки. Так, найбільш широко на сценічному коні була представлена тема індустріального середовища (В. Шкляїв «Бронепоезд 14-69» (1926); Г. Цапок «Любов і Дим» (1927), «Диктатура» (1929), «Постріл» (1931); І. Курочка-Армашевський «Північний вітер» (1931) й ін.). Образ машини як ігрового персонажу своєрідно втілювався в сценографічних проектах В. Меллера («Народний Малахій», 1928; «Алло, на хвилі 447», 1929). Особливо привабливою для художників постала тема космосу і літальних апаратів (В. Меллер «Мина Мазайло» (1929); О. Хвостенко-Хвостов «Джонні наг्राє» (1929); І. Назарьян-Назаров «Джонні наг्राє» (1930)). Нерідко індустріальна тематика трактувалась в дусі абстрактної інженерії (А. Петрицький «Золота доба» (1929), «Машиніст Хопкінс» (1931)). Новий імпульс набула проблема художника-інженера. У вітчизняній сценографії кінця 1920-х – початку 1930-х років вона була пов'язана з пластичними експериментами художників німецької школи Баухауз (О. Шлеммером, Л. Махолі-Надь, Й. Іттенном й ін.). В колі творчої інтерпретації теми – пластичні ідеї К. Малевича, В. Татліна, Ф. Леже. Художники монтували декорації з металу, скла, цементу (або подібних до них матеріалів й кольору), доповнювали миготливими світловими приладами і пристосуваннями. Абстрактна просторово-пластична форма не відкидала предметний світ, навпаки, встановлювала з ним нові енергетичні контакти. Типології сценографічних моделей, в яких знайшла відображення індустріальна тематика, прийомам їх пластичного втілення, їх зв'язкам з ідеями образотворчого авангарду присвячена дана доповідь.

**ШЕВЧЕНКО Мирослава Євгеніївна,**  
аспірант ІПСМ НАМ України.

## **ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СОФІЇ НАЛЕПИНСЬКОЇ-БОЙЧУК**

Графічне мистецтво Софії Налепинської-Бойчук позначене глибоким змістом і високохудожньою формою, її твори входять до національної спадщини, зокрема віддзеркалюють період «розстріляного відродження». Її вагомий внесок в українське мистецтво та культуру складають твори виконані в галузі станкової та книжкової графіки. Професійне зростання С.Налепинська-Бойчук пов'язала з педагогічною діяльністю, продовжуючи традиції майстерні книжкової графіки, започаткованої Георгієм Нарбутом.

Становлення Софії Налепинської-Бойчук як художника-графіка відбувалося у художній школі професора Петербурзької академії мистецтв Я. Цюнглінського, згодом студії Ш. Голлоші у Мюнхені, далі в академії Рансона у Парижі, у викладачів Ф. Валлотона, М. Дені та П. Серізьє. Саме в Парижі й відбулося доленосне знайомство з М. Бойчуком, що кардинально вплинуло на творче й особисте життя молоді мисткині. Її творча манера ґрунтувалася на синтезі власне мистецтва графіки, народного і сакрального мистецтва Візантії. Вона прагнула творити мистецтво національне за формою та змістом. Монументальні ритми, побудова та плановість композиції, пластика художньої мови з особливостями прийомів українського народного мистецтва, звернення до давнього іконопису, — від декоративного модуля до об'ємно-просторового рішення, — основна специфіка творчості художниці.

Її педагогічна практика проходила у двох мистецьких інституціях — Миргороді та Києві. З 1922 р. Налепинська-Бойчук очолила спеціалізовану майстерню графіки в Інституті пластичних мистецтв (нині Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури). У важких умовах тоталітаризму їй вдалося проваджувати високий рівень української графічної школи як у власній творчості, так і педагогічній діяльності, зростивши чимало професійних художників-графіків — О. Рубан, О. Сахновська та цілеспрямовано ігноровані системою Х. Омельченко, В. Бура-Мацапура, С. Узунова, які продовжували нести закладену бойчукістами національну ідею. Софію Налепинську-Бойчук розстріляли 11 грудня 1937 р. як «шпигунку» та «дружину керівника націоналістичної терористичної організації серед художників». Її долю розділили більшість учнів Михайла Бойчука.

**ШКОЛЬНА Ольга Володимирівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри образотворчого  
мистецтва Київського університету імені  
Бориса Грінченка.

## **ПОШУКИ «ІНШОЇ» РЕАЛЬНОСТІ В ТВОРЧОСТІ ЖОЗЕФІНИ ДІНДО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Останнім часом українське мистецтво повертається до витоків власних «ізмів», якими рясніли пошуки вітчизняних художників початку – першої третини ХХ століття. У цьому зв'язку особно стоять творчі експерименти митців-конструктивістів, що виявляли свої творчі здібності у скульптурі, архітектурі, живописі, графіці, плакаті, сценографії, дизайнерських проектах, художній кераміці тощо. Тут варто згадати етапи діяльності Олександра Архипенка, Вадима Меллера, Володимира Татліна, Василя Єрмилова й інших.

З-поміж знакових імен тієї епохи опукло проступає ім'я Жозефіни Діндо, талановитої скульпторки, вектор шукань якої ближче до середини минулого століття намагалися насильницьки «переламати» згори, скеровуючи на річище панівного соцреалізму. Що ж саме так дратувало владу і партпарат чиновників? Невже просто інакшість мислення? А може, виховані «советаами» кадри відчували у виявах творчості мисткині загрозу своїм досить штучним устоям і псевдошкалі цінностей? Думається, що насправді, коли представники малограмотної толпи безпомилково відчували щось «занадто високе» для їх розуміння в царині пластичного мистецтва, їх обурював той факт, що вони не в змозі його осягнути і збагнути.

Таким чином колабораціоністи інстинктивно керувались мірилом «інакшості» естетичного сприйняття світу як викликом звичайного для них ладу буття і протиставленням митця себе соціуму-суспільству. Інколи навіть натяки на таке протиставлення коштували життя, адже в антитезі свій-чужий перемагали зброя, розправні «трійки» і неписаний закон необхідності застосування знущань «гомо советікуса» по відношенню до представників будь-якої еліти: інтелектуальної, мистецької, наукової тощо.

Враховуючи польське походження, харківську школу і співпрацю з М. Бойчуком та В. Єрмиловим (з останнім зберігала теплі стосунки протягом усього свого життя і київського періоду), Ж. Діндо була апологетом «нової естетики» в мистецтві. До 1933 р., коли їй було присвоєно звання професора, скульпторка розробила свої «Делегатку», «Посудницю», «Жницю», «Молочницю», низку посудних форм на Городницькому тоді ще фаянсовому заводі, навчила плеяду талановитої молоді на базі Одеського художнього



училища, виборола своє право на авторське бачення і неповторну творчу манеру. І саме її, цю манеру, будь-що у неї впродовж наступних 20-ти років силоміць віднімали. На кону стояло життя чоловіка, коханого Арона бен-Шимона (Бернарда) Кратка, спекуюючи яким, мисткиню спонукали відмовлятися від свого світогляду в мистецтві, замінюючи його «правдою» буття.

На жаль, у межах коротких тез неможливо висвітлити всі пластичні пошуки «іншої» реальності в творчості Жозефіни Діндо першої половини ХХ століття. Однак варто зазначити, що художні напрацювання названої мисткині, розшукані протягом останніх років за матеріалами фондів музеїв і вітчизняних архівів, дозволяють зрозуміти, що її творчість спричинила «злам» звичних параметрів прекрасного й осмислення дійсності. Дійсність, з одного боку була «перекарьожена», «рубана», «трощена», наче «згвалтована». З іншого вона, ніби перероджувалась, мутувала, утворюючи «нові мистецькі сполуки», структури, «пластичні наративи», першоелементи-атоми, де хімія відбувалася з «розумами» і «душами» не на фізичному, а на ментальному рівні.

*Література.*

1. Школьна О. Пластика Жозефіни Діндо в художніх збірках України / О. Школьна // <http://be-inart.com/post/view/704>. – Дата доступу: 28.03.2018 р.
2. Довжик А. І. Репресії проти жінок-викладачів вишів (за матеріалами архівно-слідчої справи Жозефіни Діндо) / А. І. Довжик // «Грані». – 2016. – Том 20; 3(143). – С. 76–86.

**ЮР Марина Володимирівна,**  
кандидат мистецтвознавства, старший  
науковий співробітник ІПСМ НАМ  
України.

**ХУДОЖНЯ ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ  
ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ВІД ЕКСПЕРИМЕНТУ ДО  
КОНВЕНЦІОНАЛІЗМУ**

Українська культура і мистецтво першої половини ХХ формувалися в умовах історичної, внутрішньої та зовнішньої політичної, економічної, соціокультурної динаміки. Тяглисть у творенні державності, часті зміни устрою, зовнішня агресія, експансія тоталітарного режиму показові для цього часу. Але варто розмежувати ці складні процеси, які безпосередньо та опосередковано впливали на українське мистецтво. Перший період — 1900-1917 рр. (до

революції) позначений активізацією експерименту у творчості художників, які у пошуку нових засобів виразності зверталися як до місцевих традицій, зокрема народного мистецтва, так і до новітніх європейських напрямів та течій. Певна інертність художніх процесів в Україні у відповідності до європейських обумовлена різною спрямованістю митців, одні з яких були прихильниками модерну та модернізму, інші сповідували реалізм, наслідуючи принципи художниками, що входили до товариства пересувних виставок. У цьому розмежуванні важливу роль відігравала освіта, перші отримували її в Краківській, Віденській, Мюнхенській академіях мистецтва та різних європейських школах і приватних студіях, другі — в Імператорській академії мистецтв у Санкт-Петербурзі, Московському училищі живопису, скульптури та архітектури. Непересічну роль у поступі українського мистецтва відіграли приватні рисувальні школи у Києві (М. Мурашка), Харкові (М. Раєвська-Іванової), Львові (О. Новаківського), які давали досить високу художню освіту, що сприяло подальшому становленню українських митців. Художня освіта відкривала можливість творчої реалізації у взаємозв'язку з класичними або новітніми тенденціями, національною культурою. Динаміка цього процесу зумовлена організацією та проведенням чисельних виставок в Україні та закордоном за участю українських митців.

Другий період — 1917-1940-ві — позначений зміною художньої парадигми, в якій роль європейських художніх напрямів змінила орієнтоване на ідеологію держави Рад мистецтво — реалістичне за стилістикою, але соціалістичне за суттю, а місце експерименту тепер зайняв конвенціоналізм. Цей процес відбувався поступово, оскільки 1917 р. став визначним для України у її державотворчому русі, активізації національно-культурного відродження, заснуванні Академії мистецтв. Але це був короткотривалий період, що змінився поваленням у 1918 р. Тимчасового уряду і встановленням диктатури радянської держави. Її наглядова та регулятивна політика впроваджувала у мистецтво конвенціональні знаки, що виконували функцію ідентифікатора тоталітарної системи. Знаками були не лише зірка, серп і молот, знаряддя праці, а й образи політичних діячів, зображення яких у творах, наприклад прикладного мистецтва, деформувало їх утилітарну, художню та естетичну функцію.

**ЯРОВА Віра Сергіївна,**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри дизайну та образотворчого мистецтва Харківського національного університету міського господарства імені О.М. Бекетова.

## **ДІЯЛЬНІСТЬ КОСТЯНТИНА КОСТЕНКА У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ХАРКОВА 1910-Х РОКІВ**

Художнє життя Харкова початку ХХ століття позначено активними новаторськими процесами, суголосними потужним образотворчим пошукам, що відбувалися в європейському мистецтві і мали свої прояви на теренах України. До кола майстрів, які мали досвід навчання за кордоном та застосовували його у подальшій практиці, належить Костянтин Євтихійович Костенко (1879–1956). Діяльність та доробок художника представляють значний інтерес в межах дослідження особливостей становлення регіональних шкіл часу інтеграції українського мистецтва у світовий контекст.

Біографія та спадщина К. Костенка на теперішній час не вивчена та майже не висвітлена у фаховій літературі. Проте, певний корпус джерел дає можливість заповнення існуючих лакун щодо періоду перебування митця у Харкові.

Періодичні видання та каталоги виставок свідчать про активну творчу та експозиційну діяльність К. Костенка в місцевому художньому осередку початку ХХ ст. Встановлено, що він брав участь у виставках Товариства харківських художників, керував граверною майстернею літературно-художнього об'єднання «Художній цех», публікував статті та образотворчі матеріали у друкованому органі спілки - журналі «Творчість».

Художня активність К. Костенка в Харкові головним чином була пов'язана з цариною графіки, зокрема з ліногравюрою. Дослідник українського естампу Ю. Турченко називає його одним з перших вітчизняних майстрів гравірування на лінолеумі. Імовірно, що навички роботи з матеріалом К. Костенко здобув в Європі. Перебуваючи з 1908 р. у Парижі, він належав до учнів Є. Круглікової, котра плідно працювала в галузі естампу.

Щодо творчих уподобань К. Костенка, то більшість його гравюр окресленого періоду належать до пейзажного жанру та свідчать про значний інтерес до можливостей кольорового друку. Такі естампи «Алушта», «Пам'ятник на честь Полтавської перемоги» (1909), «Сан-Джиміньяно» (1912), «Флоренція. Сутінки» (1913), «Вид Флоренції» (1914), «Захід сонця. Флоренція» (1916), «Вид Коктебеля» (1925) тощо.

На нашу думку, К. Костенко зіграв одну з ключових ролей у поширенні ліногравюри в графічному середовищі Харкова 1910-х років. Він був одним з тих майстрів, які, маючи європейський досвід, залучали до новітньої техніки українських митців. К. Костенко був пов'язаний з художниками, котрі входили до складу студій Є. Агафонова та Е. Штейнберга, деякі з них також звертались до гравюри на лінолеумі. В архіві Д. Гордєєва, одного з членів групи «Голуба лілія», зберіглися декілька аркушів із зображенням міського краєвиду, що представляють собою відбитки, зроблені з декількох дошок. У ході дослідження було встановлено, що це ліногравюра К. Костенка «Аркади Понте-Веккьо. Флоренція». Майстерно скомпонована композиція, з опрацюванням декількох планів, використанням прийомів лінійної та сферичної перспективи, свідчить про значний фаховий рівень гравера.

Діяльність К. Костенка, як активного учасника мистецького процесу Харкова початку ХХ століття, мала прогресивне значення для розвитку місцевого художнього осередку, опанування нових засобів образотворчості, звернення до актуальних технічних та стилістичних пошуків..

### Секція 3. Кіномистецтво, музичне мистецтво

**ЗУБАВІНА Ірина Борисівна,**  
 доктор мистецтвознавства, професор,  
 учений секретар відділення кіномистецтва  
 НАМ України, дійсний член (академік)  
 НАМ України.

#### **ОЗНАКИ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1920-Х – ПОЧАТКУ 1930-Х РОКІВ**

Кіноекспресіонізм традиційно вважається суто німецьким явищем і пов'язується насамперед з пригніченим станом духу пересічного німця, страхом-від-зовнішнього-світу внаслідок поразки у Першій світовій війні. Попри це, риси експресіоністичного світовідчуття характерні і для фільмів таких «новаторів» українського кіно, як Олександр Довженко та Іван Кавалерідзе, чії твори виразно тяжіли до акценту на зображенні, а увага до предметного світу та світлотіньове тло картин виявляло очевидний зв'язок з живописом німецьких експресіоністів.

Можна припустити, що така наближеність образів, особливості чуттєвого сприйняття німців і українців у цей період значною мірою обумовлені історичними факторами. Німецький темперамент складався в результаті особливостей німецької історії, насамперед – сумних наслідків Тридцятирічної війни – спустошення країни, її роздробленість та зубожіння. Руйнація войовничих сподівань визначила «фатальну дихотомію» німецького менталітету (як невпинна боротьба між інтуїцією та раціональним мисленням, загальним формалізмом та індивідуальним реалізмом тощо). Така двоїстість близька душі «загубленої української людини» (М.Шлемкевич), яка дивним чином тяжіє до двох полюсів. Один з них – трансцендентальне, вічне, незмінне; другий – реальне, конкретно-історичне. Схильність до ірраціонального та песимістичного начала сполучається з практичністю розуму, потужним гуманістичним впливом ренесансної вітальності. Не випадково, досвід артистичного фільмування в Німеччині та Україні 1920-х років часом не вкладався в межі розсуду, містив у собі багато «нерозумного», ірраціонального. «Звенигора» (1928) О.Довженка може слугувати яскравим прикладом. Як відомо, «очі експресіоніста повернути всередину та назад – у минувшину». Трактуючи явища національної історії як «билинні» скази, О.Довженко через «фольклоризацію» форми ніби виводив події фільмів у «міфологічне» минуле, розгортаючи при цьому у своїх творах метафізичні формули цілком

актуального буття, намагається передати тисячоліття трагічної долі українського народу – від пори, коли «варяги ходили по селах» (як значиться в титрах «Звенигори»).

Роздвоєність душі, що утворилась через необхідність інвентаризувати морально-етичні цінності після радикальної зміни в суспільному устрої та соціальному середовищі, проявлялась через кінематографічні акциденції. Зокрема, пригадаємо: хрестоматійну сцену з Довженко-кочегаром у його фільмі «Сумка дипкур'єра» (1927) або ж гротесковий епізод з історико-революційної епопеї про Січневе повстання у Києві 1918 року «Арсенал» (1929): офіцер УНР занадто довго бариться, вагаючись, чи пускати в хід зброю; в цей час робітник-більшовик вириває револьвер з його рук і без жодних сумнівів натискає на гачок (такий собі образ жорсткої влади більшовизму у протиставленні нерішучості Центральної Ради).

Як результат такого глибинного розладу особистості – актуалізація психоаналітичних мотивів та образів (тіні, дзеркала, двійника) у фільмах, позначених рисами експресіонізму. Сказати б, аналогічні мотиви спостерігалися уже в літературі німецького романтизму – у Гофмана, а також у творах О.Уальда, М.Гоголя.

Романтична піднесеність у сприйнятті дійсності, деформування матеріалу «реальності» задля виявлення прихованого змісту, світлотіньові ефекти в експериментальній роботі І.Кавалерідзе «Злива» (1929, «Офорти з історії Гайдамаччини»), вочевидь, наближували твір до найбільш актуальних напрямів модернізму у світовому мистецтві. Сповідуючи конструктивну роль світла («Мій різець – світло»), режисер визнавав його за свій основний інструмент – інструмент багатофункціональний. У фільмі «Перекоп» (1930) І.Кавалерідзе за допомогою пульсації освітлення імітував монтажну динаміку. В картині «Коліївщина» (1933) світлом підкреслював скульптурність композицій у роботі з об'ємами, фактурами, живими людськими тілами.

Навіть на початку 1930-х років, коли в радянському мистецтві активізується боротьба проти формотворчих інтенцій, зокрема, викривається вплив реакційної експресіоністської (гротескної) деформації, в українському кіно ще можливою залишається «груба коміка», як у фільмі О.Довженка «Іван» (1932), де при створенні образу прогульника Губи (актор Степан Шкурат) задіяні елементи народно-культурного балагану з метою демонстрації певної негативної сутності.

**СКУРАТІВСЬКИЙ Вадим Леонтійович**,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
дійсний член Нам України.

**ВПЛИВ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ, СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНИХ,  
ПОЛІТИЧНИХ ТА ІНШИХ ЧИННИКІВ НА СТАНОВЛЕННЯ ТА  
РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА 1900-Х – 1950-Х**

1. Абсолютна універсалія української (точніше – новоукраїнської) історії – XIX-XX ст., що її особливим знаком постає, серед іншого, така обставина: на початку 1840-их вперше по території України – промайнуло слово «атом» (у харківському виданні «Гамлета» у перекладі А.Кронеберга), а 1941-го, за кілька тижнів перед війною, у Харківському інституті фізики був висунутий проект створення атомної бомби, потому запатентований радянським урядом.

А на порозі XX ст. вчені українського походження, В.Вернадський і М.Пильчиков, уже розмірковують над можливими, аж катастрофічними наслідками щойно відкритої радіації (власне, над можливістю переходу від радіації природної до штучної).

Подальша доля всіх цих ідей і спостережень відома. Отже, неймовірна інтенсивність історичного процесу на українському просторі, хронологічно вище означеного.

2. У зв'язку з цією інтенсивністю належить якомога ретельніше зафіксувати, як позитивні, так і негативні прояви того процесу.
3. З одного боку, очевидна обдарованість і продуктивність і перших, і подальших персон новоукраїнського культурно-історичного процесу (поміж першим виданням трагедії І.Котляревського і «Кобзаря» – трохи більше сорока років). А в паралель «наддніпрянському» прориву у велику літературу – доволі інтенсивна культурна творчість під австрійської України – від появи «Русалки Дністрової» до Івана Франка-дебютанта.
4. З другого, необхідно брати до уваги всі, вельми численні, перешкоди-бар'єри на шляху цього новоукраїнського новокультурного творення (від галицького, 1850-1870-х, гальмування того творення до відвертих проти нього диверсій у підросійській Україні – від нещадної там поліційно-бюрократичної війни проти української мови і відповідно літератури до прямих нескінчених репресій проти і без того нечисленного корпусу новоукраїнської інтелігенції).

Належить, нарешті, дослідити конкретні механізми того чи не півстолітнього походу імперської бюрократії проти всіх проявів

українства (десь від Валуєвського циркуляру і ще більш агресивного у відповідному напрямі Емського указу).

5. Водночас так само ретельно слід розробити морфологію самої структури літературного, театрального і всіх інших гуманітарних проектів України, спрямованих на пошуки автентичних національних цінностей у цих проектах, зокрема, на пошуки масових аудиторій, котрі могли б реципіювати ті проекти. Створення саме автентичної ретроспективи аксіологічних, естетичних, загальносвітоглядних, соціологічних та інших першооснов до очікуваного повного національного (і вже гаданого – державно-національного) самоздійснення України, як тоді видавалося, «недалекого майбутнього».
6. По тому належить виявити чи не катастрофічні наслідки колосальних за своїм обсягом негативних чинників історії-XX на згадане самоздійснення (світові війни, що їх фактично чи не головним театром стала Україна від 1814-го аж до проблематичного, як виявилось, «кінця холодної війни» поміж двома найвпливовішими наддержавами).
7. Масове-національне тут зустрілося з масовими же вимірами цивілізаційної ентропії-XX. Драматизм, ба навіть трагедійність цієї «антизустрічі» має стати предметом якнайуважливішого дослідження безнастанних подвигів національно-культурного творення і так само незчисленних агресивних спроб до руйнації останнього. Словом, мають бути досліджені саме стратегічні зусилля національної культури – у їх протистояннях з так само масовими диверсіями проти неї аж до наших днів.

**ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна,**  
кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник, начальник відділу науково-координаційної діяльності та інформації НАМ України.

## **РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ТА ПЕДАГОГІКИ НА УКРАЇНІ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ. У ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ**

Питання історії розвитку музичного виконавства й педагогіки на Україні у першій половині ХХ ст. було, і дотепер – залишається, дійсно нагальною потребою минулого та сьогодення. Цей висновок випливає з того факту, що, як



це доведено численними дослідженнями з проблеми становлення людини в сучасному світі, вплив саме музичного мистецтва на розвиток та самопроекування особистості – як майбутніх педагогів-музикантів, виконавців, теоретиків в галузі музичного мистецтва, так і представників інших професій, – є дійсно унікальним.

Адже, з точки зору сьогodнішніх завдань подальшого розвитку вітчизняної музичної культури, музичної педагогіки та виконавства – згадаймо історично підтвержені факти взаємопроникнення, тісних зв'язків філософської, літературної, педагогічної та музичної діяльності як характерну рису спадщини видатного українця – Г. Сковороди. Для філософа музика виступала невідокремленою частиною його творів, де автор, з метою посилення емоційно-чуттєвого сприйняття читачем головної думки тексту, органічно використовував асоціації, порівняння, метафори, пов'язані з музичним мистецтвом, сам приділяючи увагу музичному виконавству. На глибоку моралізуючу силу музики вказує і С. Миропольський, зауважуючи, що в музичній творчості виражається найвища потреба людського духу, його найкращі прагнення та глибокі потреби.

Отже, культурологічні дослідження у вказаній сфері, беручи до уваги важливість завдання розвитку духовності й високих душевних якостей людини ХХІ ст., окрім набуття нею професійної майстерності, не втрачають своєї актуальності й потребують окремого, вузького розгляду.

Існують численні історичні підтвердження тієї думки, що розвиток музичного виконавства й педагогіки на теренах нашої країни був тісно пов'язаний із розвитком цих галузей у ряді країн Європи, зокрема в Австрії, Італії, Польщі, Німеччині, Словачії, Угорщині, Франції тощо: це підтверджено документально, зокрема, фактами музично-культурного обміну, численними свідченнями щодо успішної концертної діяльності вітчизняних виконавців – піаністів, вокалістів, скрипалів тощо. Про активну співпрацю українських музикантів із зарубіжними колегами в Європі напочатку ХХ ст. згадується й в існуючих біографічних даних щодо їх творчості.

Говорячи про розвиток музичної освіти й виконавства в ракурсі взаємовпливів, які мали місце у першій половині ХХ ст., наголосимо на тому, що ці процеси започаткувалися значно раніше. Так, вивчення відповідних архівних документів доводить, що, починаючи ще з середини ХІХ ст., мали місце активні взаємозв'язки у діяльності музичних академій, консерваторій на території України та далеко за її межами.

Ця активізація пов'язана також і з відкриттям нових музичних закладів різних типів, зокрема вищих музичних шкіл, інших освітніх закладів, що відбувалося ще у ХІХ столітті. В цьому ракурсі не можна не згадати явище академізму в музичному мистецтві, до якого належали, наприклад, такі

всесвітньо відомі композитори, як Ф. Мендельсон, К. Сен-Санс, Ц. Франк та інші музиканти. Особливо цікавими вважаємо свідчення щодо творчих зв'язків видатних українських музикантів з колегами, які виступали або викладали у таких всесвітньо відомих музичних закладах, як Королівська Академія музики в Лондоні, Національна Академія «Санта-Чечилія» у Римі та багатьох оперних театрах Італії, Франції, Німеччини.

Таким чином, переконані, що питання історично підтверджених фактів таких зв'язків потребує подальшого вивчення: зокрема, варто приділити дослідницьку увагу аспектами виникнення, розвитку, діяльності музичних закладів на Україні та в Європейських країнах, що мали місце наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст.

**ЧМІЛЬ Ганна Павлівна,**

доктор філософських наук, дійсний член  
НАМ України, зав. відділом Інституту  
культурології НАМ України.

## **МИСТЕЦЬКИЙ АВАНГАРД ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ**

1. З'ява кіна як рухомого зображення на рубежі ХІХ-ХХ століть є «найавангарднішим авангардом», що пов'язаний з «новим письмом» осягнення світу в усій його багатогранності, просторовій і часовій, кіномовою, яка ось вже понад 100 років, розвиваючись сама, проговорює цей світ на екрані.
2. Теоретичні роздуми щодо образотворчого, театрального та інших мистецтв, як передвісників з'яви кіна за образним висловом інтелектуала ХХ-ХХІ століть Скуратівського В.Л. є «не стільки переднем кінематографа, скільки своєрідним свідченням цілковитої семіотичної неспроможності цих мистецтв остаточно здійснити те, що затим стало сутністю кіно». Тобто, особливим семіотично-діалектичним подоланням ним очевидної «безчасовості» тієї традиції.
3. Означений авангард 1920-х – 1930-х років був пов'язаний з пошуками нових кіновиражальних засобів, своєрідної мови кіно в усьому світовому кінопроцесі. Оприявившись у французькому та німецькому кінематографі, свого вияву авангард досяг і в радянському, в українському кіно. Насамперед: у новаторських творах С.Ейзенштейна, Л.Кулешова, Дзиги Вертова, О.Довженка, І.Кавалерідзе.

Література.

- 1 Скуратівський Вадим. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функція. – У 2-х ч. – Частина 2. – Київ: Іван Федоров, 1997. – С. 130-131.

**ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ**

ІПСМ НАМ України – Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

КДІДПМіД ім. М. Бойчука – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

КНУКіМ – Київський національний університет культури і мистецтв

КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

НАМ України – Національна академія мистецтв України

НАН України – Національна академія наук України

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХДАК – Харківська державна академія культури