Національна академія мистецтв України
за підтримки
Університету міста Нью-Йорк
Національного художнього музею Республіки Білорусь

NONТРАДИЦІЯ:
ВІД МАЛЕВИЧА ДО СЬОГОДЕННЯ

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

Міжнародної наукової конференції

16 жовтня 2018 р.
Київ

УДК 72.03(477-25)

Nontрадиція: від Малевича до сьогодення: зб. тез доповідей Міжнародної наук. конф., Київ, 16 жовтняа 2018 р. – К., 2018. – 98 с.

Збірник укладено за матеріалами Міжнародної наукової конференції «Nontрадиція: від Малевича до сьогодення», проведеної Національною академією мистецтв України за підтримки Університету міста Нью-Йорк, Національного художнього музею Республіки Білорусь 16 жовтня 2018 р.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Яковлєв М.І. перший віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор технічних наук, професор

Бітаєв В.А. віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор

Бердинських С.О. учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, кандидат технічних наук

Зубавіна І.Б. учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

Марковський А.І. учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, кандидат архітектури

Смирна Л.В. старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних зв'язків НАМ України, доктор мистецтвознавства

Шалінський І.П. старший науковий співробітник відділу науково-координаційної діяльності та інформації НАМ України, кандидат мистецтвознавства

ЗМІСТ

DANILOVA, Irina Aleksandrovna, Associate Professor of Kingsborough College of the City University of New York. The difference between the Black Square and Suppremacism as analogue of the latest developments of the avant guard movements of the 20th century. 9

АМЕЛІНА Лариса Олександрівна, Завідувач науково-дослідного сектору архівних матеріалів НХМУ. E • g • yd h e mj \ h j q h k l • N. O m g ^ _ j l \ Z.k k _ j Z 9

АРХИПОВА Ольга, ведущий научный сотрудник отдела современного белорусского искусства Национального художественного музея Республики Беларусь. **РЫБЧИНСКАЯ Ольга**, ученый секретарь Национального центра современных искусств Республики Беларусь. G _ h n b p b Z ebvkgdhm_k k1980–1990-o] h ^ h\\q Z k l g ukch [j Z g.b y o 11

БАРАНОВСЬКА Ольга Сергіївна, студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. L j Z ^ b p • k e n q Z k g mkl Zve _ g ^ Zkj.b f \ che.• p • 13

БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович, кандидат технічних наук, учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України. J h e lvj Z ^ b p • c gabZok h [j•h \ _ d l g hj€Z n • d lk m q Z k g h f m n h j f h l \ h j _.g g • 15

БЕРНАТ Леонід Анатолійович, доцент кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука. L j Z g k n h j f Zlp Z^ b p • \ cm d j Z € g k v d h f m i e Z d Z1947–1999j h d.• \ 17

БОСИЙ Олександр Георгійович, кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука. H k h [e b \ hmk bd•j Z € g khvj g dZ€ _ g l b\d^bb a Z c g e q Z l dOmO k l h e • l l.y 19

ВАСИЛЬКІВСЬКА Олена Іванівна, кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука. l e Z k l b q g • Zgl _ j i j _ l Z p • kyl h j b q gkhmZ€ ^ s b g lbj Z n • q g h f m ^ b a Z.c g • 22

ВОДОВОЗОВА Стася Олександрівна, студент ХДАДМ. « Q h j g h [• e» _ f b k l _ p l \ b Z j d • \ k v d hm]^hh ` g bKd_Zj] • Eym g v.h \ Z 25

ВОРОВИЧ Ірина Борисівна, науковий співробітник відділу міжнародних наукових зв'язків НАМ України. L j Z ^ b p Z g h \ Z p • € A Z d Z j i Z l k vrddhh€e bb \ h i b k m 26

ГЕН Чжижун, аспірант кафедри теорії та історії мистецтва ХДАДМ. L _ g ^ _ gfp ^€_ j g • amfdhb l Z c k v d h•fgmh q h fhmj l j _ l •i _ j r h € i h e h \ bXgXb k l. 28

ГЛАДУН Ольга Дмитрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Черкаського обласного художнього музею, доцент КНУТД. M d j Z € g k vZ d Z b g] Z j ^ igebZcd Z1920-l • j h d.b 29

ДЕЩИЦЯ Юрій, студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. L j Z ^ b p •cggh•\ • i • ^ o h ^ hb^ b a Z cdggmb.] b 30

ЗАРИЦЬКА Ліна Вікторівна, студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. G h \ • l gg•Z i j y f bmk m q Z k gjjhZmm • q g h^ fbma Z.c g • 33

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна, доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, академік НАМ України. L j Z g k] j _ k•dyj Z g g fbbok l _ p t•\ f _ ^ • Z j l. 34

ІВАШКО Олександр Дмитрович, магістр архітектури, КНУБА. A • l d g _ g jgZy ^ b p •l Z Z \ Z g] Z j ^ kmm q Z k Zgjb-od e Z k l _.j Z o 37

КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна Валеріївна, доктор мистецтвознавства, зав. відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, заслужений діяч мистецтв, академік НАМ України. D Z a b f fb j Z e _ \ b\ dp r b \ d Z \ Z g] Z j ^ m 38

КОВАЛЬЧУК Остап Вікторович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри живопису і композиції, проректор з наукової роботи НАОМА. l b l Z g g k i • \ • k g m \ Z j g Z ^ b p • c g l Z] Z \ Z g] Z j ^ gg l Z] i j y f • \ h [j Z a h l \ h j q f b] k l _ p l \ Z d h g l _ d k•l k•l h j €: H F : O Θ O 1 0 l. 39

КОТЛЯР Євген Олександрович, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри монументального живопису і кафедри теорії та історії мистецтва ХДАДМ. H [j Z akbb g Z] \ m j d j Z € g k vZ d \ Z fgm] Z ij _ ^ j • r h € l j _ l b g bXX k l. 40

КУЗЬМІНИХ Марія Валеріївна, аспірант кафедри теорії і історії мистецтв НАОМА. L j Z ^ b p • cgg_hj Z ^ b p • fcbgk_l _ p l \ he Z dmmj m r • g Zf _ ` • O 1 lOZ O Ck l h e • lm/ \ j h i.• 41

КУКІЛЬ Наталія Олександрівна, аспірант кафедри теорії і історії мистецтв НАОМА. : [k l j Z d l g lZ\ h j q • k l=v j b] h j Kyb g b yd i j b d e Zn^h j f h l \ h j q lbkor m d k\m q Z kfg hlm d j Z € g k v d h] h ` b \ h i b k m 42

ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна, доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА член-кореспондент НАМ України. I j h y \ bd h g k l j m d l b \ mdfgrb ` d h \]•jcZ n • ps•Z k b e y / j f b e h \ Z 44

ЛЕЖНЄВ О.О., старший викладач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука. H k h [e b \ hlk h•j q h k lk•m q Z k g h] h o m ^ h ` g-bjdZn • dEZv \ • \ k vrddlhe ks h e h ^ b f bj Zg •] • g Z 45

ЛЯПКАЛО Катерина Ігорівна, студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. K b g l _ la Z ^ b p • c g lZd k m q Z klg_boog h e h\]•jcZ n • q g h^fma Z.c g • 48

МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович, кандидат архітектури, учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України. I Z j Z ^ h«dZkd Z ^ _ f • q g hZk lZ•g] Z j ^Zmo • l _ d l.m j • 49

МІТЧЕНКО Віталій Степанович, доцент кафедри графічних мистецтв НАОМА. < i e b l\ \ h j q h k lD• Z a b f bF=Z e _ \ bgqZk l Z g h \ e _ bgZg y j h a \ b l hdd j Z € g k lv idh]€ Z n • d b 50

НАКОНЕЧНА Лада Володимирівна, аспірант кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА. F h ^ _ j g • k l khvkd\Z• l lZZ D b € \ k v d hmc^ h ` g • c • g k l b l m l 52

НЕСТЕРЕНКО Петро Володимирович, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач проблемною науково-дослідною лабораторією НАОМА. ? d k e • [j lDkZ a b f b jFZZ e _ \ b qyZd \ b j Z ac h] hl \ h j q h] h d j _ ^ h 53

ПАВЛОВА Тетяна Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв. = j m i«ZQ Z»k g h \ zk • f d»Zo Z j d • \ k v d h] h Z \ Z g] Z j ^ m 56

ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ Василь Євдокимович, доцент, академік-секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, дійсний член (академік) НАМ України, завідувач кафедри графічних мистецтв НАОМА. J _ Z e ••aZf[k l j Z d pmey• g h] j Z \ xlHZe o_ dkN••ys _ g.d Z 57

ПІТЕНІНА Валерія Євгеніївна, аспірант НАОМА. D g b ` d h]jZZ n • d Z G = _ j d-_Jgm k h \ h€l q b a g y gdbe _ d p • y o 58

ПОЧИНОК Петро Сергійович, викладач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука. K b f m e v l Z g•gkbmcd p _ k bk\ighbkch [b k i j b c g y l l yj'[}d l • \m^ b a Z.c g • 60

РИБКІНА Ілона Юріївна, аспірант кафедри кінознавства КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого. H k h [e b \ hlkjZ•d l m \ Z glg_yjf • g<mO Z e xe x (" d h j _ c k vodlZ€)y\ i h k l f h ^ _ j g hdlmce v l majl€Z : f _ j b d b 61

РОЖКОВА Ганна Володимирівна студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. > b a Z kgm q Z k^gohl€q hdl€g b.] b 63

СИЛЕНКО Анастасія Володимирівна, аспірант кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ. ? d k i _ j b f _ g l Z e V_gdblchj\ h j q h k l • f b k l _ p v dhb[c}^ g Z gOvZ j d hdlZg p1980-o— i h q Z l d1990-o j j. 66

СМИРНА Леся В'ячеславівна, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,начальник відділу міжнародних наукових зв'язків**,** НАМ України. K l h e • l gN©N d h g n h j f.• a f 67

СМІРНОВА Дарія Андріївна, магістр архітектури. < • l q b a g y gb c k \ • l h \ b^ch k \ j_^ g h \ Z fp•k€v d•hk€l h j b q gahZ€[m ^.h \ b 69

СОКОЛЮК Людмила Данилівна, доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ. G h \\•• ^ h f h k l • i j h j h e vm q gr•dl h e bJ Z }\ k v-d l hZ€g h mj h€a \ b l d fbmk l _ p v-d h i j h f b k e h \ hgZhi j y f(mO Z j d,•\j i h e O 1 k0l.). 71

СОКОЛЮК Оксана Василівна, студентка ХДАДМ. : \ Z g] Z j ^ g Z l \ h j q • k lovZ j d • \ k vfdbkdp • _ f •] j Z g li•\j r h €j _ l b g bO Ck l. 72

СУНЬ Ке, аспірант НАОМА. ? \ h e x p}•\j h i _ c k v bjlZo^ b p • c `b \ h i b kmD b l Z€Z k l Z g h \ e _ kgmyq Z k gdlb]lZ c k v d h ] h h [j Z a h l \ h j qflb]kl _ p l \ gZ Zi j b d e Z^^\•h j_ g _ j Z pmc^ h ` g b d • \ [Z l v dlZZ k b g–ZF ZQ Z gE•l Z F ZE.m 73

ТИХОНЮК Валерій Іванович, викладач кафедри графічного дизайну 75
КДАДПМіД ім. М. Бойчука. K l b e v hd\ZjZ dl_jbklbdgb`dh\h€
]jZn•dkbhehˆbfbXjjZqbrbgZ

ТОЛОКОННІКОВА Вікторія Андріївна, студентка КДАДПМіД ім. 76
М. Бойчука. ?\hexpl•_yoghehjmkcmqZkgjhZmm•qglˆfmaZ.cg•

ТЮТІНА Любов Веніамінівна, аспірант кафедри теорії, історії 77
архітектури та синтезу мистецтв НАОМА, **ДАВИДОВ Анатолій Миколайович**, кандидат архітектури, доцент, декан факультету архітектури НАОМА. Hkh[eb\hlk_ldlhg•dkbmqZkZgjb€l_dlmjb

ТЮТЮН Данило Олександрович, аспірант кафедри кінознавства 79
КНУТКіТ. :\Zg]Zj^jgr•_gg\yn•evf=•FZjdhimeKlZZklaZ
1e•Z».hx

ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна, кандидат педагогічних наук, старший 80
науковий співробітник, начальник відділу науково-координаційної діяльності та інформації НАМ України. <bdhgZkgnyqZkfgmha€bdb
Mdj Z€ygl•ieb\h\bqcbggb^dj`Z\ghqjmevlmjhl\h.j_ggy

ХМАРСЬКИЙ Юрій Олексійович, студент КДАДПМіД ім. 82
М. Бойчука. G_ljZ^bp•cgglZ_jij_lZph•[yjZaDmmaZFdZZfZy
kmqZkgmhdjmZ€gkvfbkfmpl.\•

ЧЕГУСОВА Зоя Анатоліївна, н.с. відділу образотворчого і 84
декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ,заслужений діяч мистецтв України, президент української секції Міжнародної асоціації арт-критиків AICA. >hijh[e_f\bie b\fmbklp l\Z
Z\Zg]Zjg^ZZjhn_k•cgobmc^h`gl•cdklbeWdjZ€^ghb[b
]ehZe•.aZp•€

ЧЕЧИК Валентина Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, 85
доцент кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ. Dhe Z\`Z\Zg]Zj^g•c
kp_ghjjZMhdj€Z€(1920-l•).

ЧОРНОУС Микола Михайлович, доцент, доцент кафедри 86
комп`ютерної, інженерної графіки та дизайну НТУ. Nhjfm\Zggy
ijhn_k•cgyldbklfZc[mlg^•baZcgmjk•b\kl_ff•bklp vdh€
hk\•lbjZ^bpl•Æ•ggh\Zp•€

ШЕВЧЕНКО Мирослава Євгеніївна, аспірант ІПСМ НАМ України. 88
G Z p • h g Z ie• v^ g‰ _ j m ig hl k x l m io om m ^ h ` g b rd • k \ l ^ _ k y l g b d • \

ШИЛОВА Поліна Юріївна, студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. 89
G h \ • l g d • h g p _ i p _ • € € Z f g k j m h i j h \ h ^ j m d h \ Z g _ h j] • h h ^ b q g h] h \ b ^ Z g g y

ЮР Марина Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України. 92
O m ^ h ` g _ • d c k i _ j b f _ g l D Z a b f b F j Z e _ \ b q _ j _ l \ h j _ g h g [j Z a m a g Z d

ЯКОВЛЄВ Микола Іванович, доктор технічних наук, професор, перший віце-президент НАМ України, академік НАМ України. 93
D h f i h a b p e y s b g b j Z ^ b p • c Z g g h \ • l g a • Z k h [p] Z g • a Z p • €

ЯРЕМЧУК Олена Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунку і живопису КНУБА. 95
R j b n l h \ Z j Z n • d Z m e v l m j g h h k \ • l g i • j d h p _ k Z o

ЯРЕМЧУК Орест Ігорович, аспірант кафедри архітектурного проектування цивільних будівель і споруд КНУБА. 96
K l Z g h \ e _ g Z g y j h a \ b l h g d h \ • l g i • Z j l b k b i Z l b \ g i p h o p _ k \ • M d j Z . € g •

Перелік скорочень 98

DANILOVA, Irina Aleksandrovna,
Associate Professor of
Kingsborough College of
the City University of New York

THE DIFFERENCE BETWEEN THE BLACK SQUARE AND SUPPREMACISM AS AN ANALOGUE OF THE LATEST DEVELOPMENTS OF THE AVANT GUARD MOVEMENTS OF THE 20TH CENTURY

Regardless of whether it was a radical rejection of representational art, an empty icon or a final “victory over the sun”, Kazimir Malevich’s Black Square, as a long beam, cut through the 20th century from its beginning to the very end. The end of not only the 20th century, but also a period in art history, which did not end with Black Square, but ended in the way similar to the difference of the Black Square from Supremacism.

Innovative in all directions, Supremacism laid not only the basic vector in a new style of geometric abstraction, but also a quite practical basis for color theory, composition and organization space of a picture plan, with further development in design and architecture. The Black Square of Kazimir Malevich, being the central work of Supremacism, has additional properties, similar to the art developments at the end of the 20th century, far beyond painting.

This topic involves the contemplation of the main directions of innovative art of the late 20th century, from the point of view of an analysis of the specificity of the development of non-traditional forms of art and their characteristics, similar to the specific qualities of the Black Square. At the same time, the Black Square of Kazimir Malevich will be examined not so much as a source of radical art (it was undoubtedly a part of this much more complex phenomenon and played a role in the development of avant-garde trends in visual art), but rather as a sign, an indication of its (art's) further transformation.

АМЕЛІНА Лариса Олександрівна
Завідувач науково-дослідного сектору архівних матеріалів
Національного художнього музею України

ЛІНІЯ І КОЛІР У ТВОРЧОСТІ Ф. ХУНДЕРТВАССЕРА

Фріденсрайха Хундертвассера можна назвати «казковим лицарем архітектури», бо в загальному сіропіщаному кольорі міського пейзажу

австрійської столиці його будівлі вражають своїми формами й кольорами. Створені ще в 1980-ті роки минулого століття, вони й до тепер є неповторними архітектурними творіннями, взірцем для сучасного екологічного будівництва.

Про Хундертвассера багато написано на його батьківщині, але в нас його майже не знають. Народився він у Відні 15 грудня 1928 р. в єврейській родині, справжнє ім'я – Фрідріх Стовассер. Багато його родичів при нацистах стали жертвами Холокосту. У 21-річному віці він взяв псевдонім, переклавши на німецьку мову слав'янське коріння свого прізвища: сто – hundert, а wasser – вода. Трохи змінив також ім'я – став Фріденсрайхом (Fridensreich), що перекладається як «миролюбний король». Навіть в цьому знаходимо вияв його новаторського світогляду. Змінивши себе, він прагнув змінити все, до чого звертався у своєї творчості. На цей час він вже мав архітектурну освіту в Академії мистецтв у Відні, відчув вплив художників Шілє, Клімта, Камрманна, проте знайшов власний стиль як в архітектурі так і в пластичному мистецтві.

Перший показ авангардних малюнків Хундертвассер відбувся у Відні в 1952 р., згодом у Парижі та на Венеціанському бієнале. З того часу малюнок, живопис та архітектура стали постійною тріадою в його творчості, в якій знайшов синтез лінії й кольору. Та найбільше він відомий як архітектор-проектант. Індивідуальне осмислення різних тенденцій сучасної архітектури, починаючі від Ле Корбюз'є, захоплення Гауді – таке підґрунтя його архітектурного стилю. Свої погляди й ідеали Хундертвассер виклав у Маніфесті проти раціоналізму в архітектурі (1958), створивши власну теорію «трансавтоматизму» у прагненні комфортного, гармонійного й щасливого людське буття. Всі, хто відвідав Віденський центр мистецтва (KunstHausWien) по вулиці Ловенгассе та жилий багатоповерховий будинок напроти нього, відкривають для себе неповторного Хундертвассера. Асиметрія композиційної будови, різнокольорові стіни з керамічними вставками, примхливі віконця, стовпи біля входу, що подібні до дитячих іграшок, луковичні золотаві купола, дерева й кущі, що дивовижно проростають зі стін будівлі... Його оригінальні фантазії подібні до безмежної дитячої розкутості. Архітектор використовував тільки природні матеріали: цеглу, дерево та кераміку, які відповідають найгуманнішому й найпривабливішому розумінню сучасного міського середовища. В своїй останній статті під назвою «Прекрасні шляхи. Думки про мистецтво й життя» (1983) митець підсумував свої новації, котрі визнані в усьому світі.

АРХИПОВА Ольга
ведущий научный сотрудник отдела
современного белорусского искусства
Национального художественного музея
Республики Беларусь
РЫБЧИНСКАЯ Ольга
ученый секретарь Национального центра
современных искусств Республики Беларусь

НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1980–1990-Х ГОДОВ В ЧАСТНЫХ СОБРАНИЯХ.

Неофициальное искусство в художественной среде Беларуси 1980–1990-х годов — явление мало изученное, явление по своей сути революционное и значительное Так называемый белорусский авангард, который зародился еще в эпоху застоя 1960–1970-х годов как подпольное, нонконформистское искусство, в 1980–1990-е стал настоящей альтернативой официальному искусству соцреализма. Сегодня об искусстве этого периода сохранилось немного сведений. Исторически сложилось так, что произведения и художники практически неизвестны в стране. Белорусский авангард не включен в постоянные экспозиции музеев, не демонстрируется на выставках, о нем не пишут в прессе и не популяризируют по телевидению. Так называемой академической трактовки истории этого периода пока не существует.

Появление авангардных течений в искусстве Беларуси 1980-х годов было связано с революционными явлениями (перестройка, гласность, демократия, плюрализм) в истории советского общества и сменой культурной парадигмы. Подобные процессы в искусстве, как правило, характерны для переломных этапов в истории (например, революции 1905, 1917 гг.). Искусство всегда очень чутко реагирует на изменения в окружающем мире, обществе и культуре, всегда стремится к новаторству идей и форм.

Частное коллекционирование произведений искусства этого периода началось намного раньше, чем в государственных институциях (на сегодняшний момент можно говорить о только появившемся интересе со стороны некоторых государственных институций). Огромная ценность таких коллекций и заслуга коллекционеров в том, что они физически сохранили эти произведения белорусского искусства. Так, Андрей Плесанов начал отсчет своей коллекции белорусского неофициального искусства еще в далеком 1975 году: Именно благодаря архивам Плесанова, собранным и сохраненным им

документам (в основном это архив фото и афиш, текстов, списки художников и другие артефакты времени) есть возможность восстановить череду событий и персоналии художественного процесса того периода.

Поскольку возможности выхода в публичное пространство у «белавангарда» и его авторов не было, частные коллекции формировались на основе личных отношений, знакомств, связей. Вместе с тем талант коллекционера заключался в способности увидеть именно в этом искусстве попытку создания «нового языка», осознать не очевидную для других ценность работ.

Показательным является формирование коллекции Плесанова. Судьба студента-режиссера Белорусского театрально-художественного института тесно переплелась с судьбами его ровесников-художников. Особенность, ставшая стратегией коллекции Андрея Плесанова, заключалась в том, что все картины были ему подарены художниками. Такого рода собрание можно отнести к разряду «живых», т. е. придерживаясь определенной изначально заданной линии, содержание коллекции Плесанова формируется до сих пор. В данном случае коллекционер ориентируется не столько на мнение экспертов и искусствоведов, сколько на собственные вкус. В собрании «нового белорусского искусства» Андрея Плесанова более 1000 произведений.

Что касается других коллекционеров, у каждого из них своя стратегия. Коллекционер Евгений Ксеневич работает в сотрудничестве с искусствоведами, музейными работниками, представителями крупных галерей. В начале 1990-х он организовал выставку во Дворце культуры железнодорожников в Минске и пригласил на нее иностранных искусствоведов, представив на их суд по 10 работ белорусских авторов, среди которых были и картины Акулова, Плесанова, Хацкевича, Суриновича и др. Таким образом, он отобрал художников, которых поддерживал в дальнейшем, обеспечивал материально, «воспитывал вкус», становился ценителем их творчества и собирателем их работ

Собрание Александра Иванова — самое разнородное и разноплановое из исследуемых. Оно включает как работы официальных художников-соцреалистов старшего поколения, так и авторов белавангарда. Начало коллекции Иванова положила в 1989 году выставка «Сокровищница белорусского авангарда» в БелНИИТИ. Особым вниманием посетителей пользовались работы Акулова, именно его произведения отметили и финские искусствоведы, признав в нем автора, «на которого можно ставить». Так, в течение 2-х лет коллекционер финансировал его пребывание и создание произведений в столице. Затем, в 1990 году, Ивановым был издан каталог «Беларт», после состоявшейся одноименной выставка неофициальных

белорусских художников в галерее «Норблин» в Варшаве. В 1991 году вышел каталог произведений из коллекции Иванова «Дилетанты». Минская галерея «6-я линия» в 1994 показала полное собрание произведений графики Сергея Баленка из этой коллекции.

Кроме того, в начале 1990-х, по адресу пр. Машерова, 15, Александр и Евгений Ивановы открыли галерею «Александр-парк», в которой проводились выставки работ белавангардистов: Баленка, Жданова, Кашкуревича, Клинова, Лаппо, Русовой, Хацкевича и др. Однако галерея не приносила дохода и в середине 1990-х была закрыта. Отличительной чертой коллекции Иванова кроме широкого диапазона собранных произведений является тот факт, что все работы были приобретены коллекционером. Для Иванова коллекционирование стало своего рода вложением капитала, инвестицией и бизнесом.

Художники белорусского авангарда 1980–1990-х гг. представляли собой достаточно замкнутые и самодостаточные миры в себе. Целью «авангардистов» стала возможность высказывания как такового: поиск новых форм реализации. Принадлежность же к одному сообществу и солидарность носили характер скорее условный, маркирующий, чем определяющий. Люди-оркестры, зафиксировавшиеся в воспоминаниях и свидетельствах немногочисленных очевидцев, оставили свой след в истории современного белорусского искусства, в форме мифа, из уст в уста передающегося повествования.

БАРАНОВСЬКА Ольга Сергіївна
Студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука
Науковий керівник: Босий О.Г.,кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ У КАЛЕНДАРНІЙ СИМВОЛІЦІ

У сучасному втіленні традиційний календар – це синтез найдавніших та сучасних свят, усталених норм, законів і сучасного ритму життя українців. Це календар з літочисленням, принципи якого базуються на григоріанському календарі, а також це календар що містить у собі – первісні язичницькі свята, більшість з яких пізніше набули додаткового християнського значення які ведуться за юліанським календарем, а також низка нових свят, що набули загальнодержавного значення.

Базис визначення українського народного календаря і фундамент на якому стоїть закономірність календарного року та звичаєво-обрядова сфера – це Сонце та Місяць. Відповідно до місця розташування на небосхилі Сонця люди

ділили рік на пори року. Назва небесного світила – Місяць – збігається з календарним терміном, що означає дванадцяту частину року.

Календар – це є один із різновидів об'єктів сучасного графічного дизайну. При створенні макетів сучасних календарів дизайнери використовують народну календарну символіку, яка використовується в українській орнаментиці та в усній народній творчості, котра відноситься до обрядів та звичаїв календарного циклу. При цьому тут найголовнішими є символи Сонця та Місяця як фундаторів й інструменту визначення дати найважливіших подій річного календаря.

Головна ціль нашого дослідження – розробка символіки сучасного календаря через призму сучасного світосприйняття та принципів дизайну. Етапами є: побудова модульної сітки, підбір стилю й форми проектованого знаку таким чином, щоб знак традиційного свята набув спільних візуальних та стилістичних ознак річного календаря. Неодмінним є стисле, легко пізнаване смислове значення, що допомогло б зрозуміти духовне та взаємопов'язане значення календарної символіки непідготовленому спостерігачу (мається на увазі не історик, чи етнолог).

Створення нової концепції символіки дає змогу осягнути календар сучасній людині, як цілісну систему, та створити фірмовий стиль українських свят і відкриває величезний спектр їх сучасного втілення, як у друкованій продукції: календар, листівки, запрошення, марки, сувенірна продукція до визначних свят, тощо; а також цифрове: створення мобільного додатку – календар свят чи календар органайзер з допоміжною графікою – розроблені знаки календарних подій, Також для веб – онлайн календар свят з використанням розробленої нової концепції традиційного календаря на основі відповідної змісту до календарних свят символіки.

Джерельна база

1. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному висвітленні: (У 3 кн., 6 т.). – Факс. вид. – К.: АТ «Обереги», 1994. Т. 3.: (Весняний цикл); Т. 4: (Літній цикл). – 528 с.
2. Ковальова Н. О. Навчальний посібник з українознавства / Н. О. Ковальова, Ю. М. Новикова. – Макіївка : ДонНАБА, 2005. – 110 с.
3. Рибаков, Б. О. Язычество древних славян / Б. О. Рибаков. – М.: Наука, 1981. – 607 с.

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

РОЛЬ ТРАДИЦІЙНИХ ЗАСОБІВ ПРОЕКТНОЇ ГРАФІКИ В СУЧАСНОМУ ФОРМОТВОРЕННІ

Останнім часом проектна графіка усе частіше апелює до використання синтезу рукотворних технік і цифрових засобів візуалізації. Новітні комп'ютерні інструменти значно розширили спектр комбінаторних дій щодо трансформації зображення, однак прийоми традиційного графічного мистецтва в арсеналі дизайнера досі посідають чільне місце завдяки широкому спектру його виражальних властивостей.

Традиційні способи виконання зображень мають велику кількість напрацьованих упродовж розвитку прийомів і технік графічної передачі простору. За період їх використання в різних сферах були створені різноманітні формалізовані засоби зображення об'єктів: лінійна графіка, тональне моделювання, зображення площинними плямами тощо. Ці засоби не лише передають з різним ступенем умовності інформацію про властивості зображеного об'єкта, а й, залежно від конструкції утворюючих графічних елементів, по-різному формують образно-асоціативні властивості графічної композиції.

Деякі з традиційних графічних технік стали основними засобами графічного моделювання тривимірної форми. Гнучкістю вирізняються особливо ті способи, де зображення швидко і просто створюється і водночас просто коригується.

Рисунок для архітектора і дизайнера є основним засобом вираження, первинним у створенні архітектурної споруди або промислового виробу. Можна сказати, що рисунок є генератором професійної культури дизайнера і архітектора, а процес рисування – стратегією розкриття та реалізації проекту. Тому високий рівень володіння класичним рисунком був у всі часи і залишається тепер, незважаючи на появу та розвиток новітніх технологій в художньому формоутворенні, однією з основних умов становлення і виховання фахівців.

Рисунок володіє широким спектром виразових можливостей для візуалізації розумового процесу. Конструктивні та композиційні властивості рисунка визначаються характером його графічних елементів, а саме – лінії, штриха, текстури, які в свою чергу залежать від манери виконання, інструментарію, творчих навичок та напрацьованих автором прийомів – його графічної культури. Знання

технік і матеріалів рисунка, розуміння їх специфічних особливостей дозволяють графічно виразити будь-який задум. Основний конструктивний елемент рисунка – лінія, що фіксує загальні контури окремих складових образу, несе в собі великі виражальні можливості. Жива лінія в проектній графіці залежно від інструмента виконання також здатна передавати фактуру матеріалу просторового об'єкта. Залежно від натиску та положення інструмента щодо площини зображення рисована лінія може змінювати товщину і текстуру, що надає їй живописний характер. Завдяки цьому рисована лінія також здатна створювати ілюзію об'ємності зображуваного об'єкта.

Рисунок вважається найефективнішим інструментом пізнання навколишнього матеріального світу для дизайнера, що полягає у вивченні та графічному узагальненні властивостей об'єктів предметного світу, а також інструментом художнього пізнання.

У процесі проектування рисунок є практично головним інструментом творчого пошуку та формою ескізування, що традиційно було і є невід'ємною частиною процесу проектування об'єктів художнього формоутворення. Він також є ефективним засобом збереження інформації, мовою професійної комунікації, рисунок часто виступає як основний та найпростіший засіб передачі інформації у процесі спілкування.

На початкових етапах проектування рисунок є засобом моделювання геометричної будови форми та її візуальних властивостей. Рисунки, які мають конструктивно-аналітичний характер, допомагають дизайнеру розібратися і в розташуванні форми у просторі, і в технології конструктивних з'єднань. Це допомагає не тільки змоделювати зовнішній вигляд майбутнього витвору, а й продумати сценарій його виготовлення.

Проаналізувавши функціональні, конструктивні та композиційні властивості рисунка та його різновидів у формотворчому процесі, можна встановити пріоритетне значення рисунка як на стадіях ескізного моделювання та концептуального пошуку форми, так і на стадіях демонстрації проектного задуму як самостійного зображувального засобу, так і у синтезованому поєднанні з сучасними комп'ютерними технологіями.

БЕРНАТ Леонід Анатолійович
доцент кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОПЛАКАТІ 1947–1994 РОКІВ

Закономірним є факт нерозривного зв`язку українського кіноплаката з мистецтвом кіно. Пройшовши складний і цікавий шлях свого розвитку, сформувавши свою специфіку, залучивши до роботи велику когорту авторів-художників, кіноплакат означив певні художньо-стилістичні риси, а з часом набув якостей джерела інформації з історії кіно. Мистецтво плаката у поєднанні з рекламною функцією складають його особливість як різновиду плакатної графіки.

Варто зауважити, що фундаментальних сучасних джерел з історії та теорії такого жанру, як український кіноплакат, не виявлено. Російський радянський кіноплакат, на відміну від українського, знайшов більш широке відображення у мистецтвознавчих працях. Деякі питання теорії і критики кіно плаката плаката цього періоду знаходимо у публікаціях Б. Бутника-Сіверського С. Волинського, Ю Іванченка, Л. Калашникова, З. Фогеля, Г. Якутовича.

Хотілося б звернути увагу дослідників на таке джерело всебічного вивчення кіноплакатів як колекція українського кіноплаката 1920-1990-х років, що зберігається у фонді відділу образотворчих мистецтв Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (далі НБУВ). Колекція налічує майже 4 тис. примірників та охоплює хронологічний період від 1923 до початку 1990-х років. Більше і глибше вивченим є період 1920-1930-х років, передусім завдяки І. І. Золотоверховій і її книзі «Український радянський кіноплакат 1920–1930-х років» (К., 1983). в якій на матеріалах зібрання кіноплаката НБУВ було вперше досліджено становлення і розвиток вітчизняного кіноплаката першої третини ХХ ст. Плакат подальших десятиліть, що залишався недостатньо вивченим, досліджує Л. М. Гутник. Нею підготовлено ряд наукових публікацій, та видано грунтовний науковий каталог «Український кіноплакат 1947–1994 рр. з фондів НБУВ» (К., 2018). Це видання певною мірою ліквідовує лакуни, у вивченні українського кіноплаката, оскільки є джерелом всебічної інформації про цей різновид плаката. Заслуговує на увагу і вступна стаття автора, в якій розкрито інформаційний потенціал зібрання кіноплаката НБУВ, подано стислу характеристику його розвитку, окреслено художньо-стильові риси. Автор зазначає, що український радянський кіноплакат 1920-1930-х рр.став тією основою, на якій вже в подальші роки сформувалося його обличчя. З роками змінювалась стилістика образної мови, символіка, але прийоми, вироблені в той

час залишались актуальними і надалі. Ключовий арсенал художніх засобів, що пройшов через десятиліття – портрет героя фільму на всю площину аркуша; фотомонтаж; сюжетний плакат; багатофігурна композиція з поділом на окремі площини; переклад назви фільму на мову художніх образів; відтворення кадру картини, якщо він виражає основну її ідею; сполучення кадрів з графічним зображенням. Художня канва фільму складається з двох частин: тематика, сюжет фільму, а також – дійсність та реальність, знята кіноекамерою.

Фрагментований кадр, що висічений з поміж інших і показує зупинене дійство, надає кіноплакату документальної достовірності, саме у ньому необхідна для реклами зав`язка, інтрига, що спонукає глядача до сприйняття кінотвору. Тож в образній структурі кінореклами саме кінокадр займає головне місце і є основою, що зв`язує кінофільм і плакат. Вагомим напрямком у вивченні українського кіноплаката є розгляд художньо-стилістичних особливостей українських кіноплакатів, висвітлення діяльності окремих художників, що працювали в цьому різновиді графіки. Наприклад окреслити коло художників, що працювали в цей час дає змогу той же науковий каталог Л. Гутник, в якому нараховується до 250 імен. Майстри плаката створили велику кількість яскравих і помітних плакатів високого художнього рівня, оригінальних за думкою, складних за композицією і графічній манері. Як зазначає автор, серед них плакати, що були виконані митцями, які працювали у 1960–1990-х роках, зокрема (подружжям Т.А. та Т.І. Лящуками, І. Суржером, І. Кружковим, І. Дзюбаном, Т. Хвостенко, В. Решетовим, О. Вороною, І. Горбенком, В. Мельниковою, Е. Антохіним, Ю. Воєводою, Л. Даценко, В. Шостею, С. Ляліним, О. Семенком, В. Подчекаєвим, І. Горбенком, О. Лембергським, С. Міссаном, В. Бескакотовим, В. Єрком, В. Вітером та ін.). Плакати супроводжували такі відомі фільми, що стали класикою українського кіно як «Тіні забутих предків» (1964), «Білий птах з чорною ознакою» (1971), «Камінний хрест» (1968) та «Захар Беркут» (1972), «Сон» (1964), «Вавилон ХХ» (1979) та «Така пізня, така тепла осінь» (1981), «Анничка» (1969), «Пропала грамота» (1983;) та ін. Дуже цінним для дослідників є великий масив ілюстративного блоку, який вміщує означений науковий каталог. Матеріал підібраний так, що дозволяє простежити і художньо-стилістичні особливості кіноплакатів зазначеного періоду.

Найбільше в Україні зібрання кіноплакатів НБУВ засвідчує не лише літопис вітчизняного кінематографа другої половини ХХ століття, але і простежує еволюцію кіноплаката, дає глядачеві можливість познайомитися з історією розвитку графічної мови кіноплаката, який, у свою чергу, відбивав тенденції свого часу. Вивчення всього масиву друкованих кіноплакатів є нагальною потребою, оскільки надає можливість дослідити цей різновид

плакатів від початку його становлення до часу, коли, власне, з настанням комп`ютерної епохи відбулося перетворення кіноплаката у дещо іншу форму реклами.

БОСИЙ Олександр Георгійович
кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОРНАМЕНТИКИ ПОЧАТКУ ХХ СТ. (Діяльність художньо-реставраційної майстерні «Відродження)

Однією із маловідомих сторінок в українському мистецтвознавстві є діяльність цілої когорти художників які працювали у складну і буремну епоху початку ХХ сторіччя. Багато з них із політичних мотивів змушені були покинути батьківщину і емігрувати за кордон. За свідченням дослідника української еміграції у Польщі історика О. Колянчука у 1920 р. у майже в 40 тисячній групі інтернованих в таборах воїнів Армії УНР було кілька десятків професійних художників, які розгорнули активну культурно-освітню і громадську діяльність: організували театральні студії, для яких виготовляли костюми і декорації, проводили художні виставки, а пізніше почали діяльність у нових творчих колективах. Одним з таких стала іконописно-реставраційна артіль «Відродження» організована у Перемишлі, любителем живопису і ад'ютантом головного отамана Збройних Сил УНР Симона Петлюри - полковником артилерії УНР Борисом Палієм-Неїло У ній працювали художники як професійні (Павло Ковжун, Павло Запоріжський, Сергій Стельмащук,) так і любителі (Борис Палій-Неїло, Дмитро Гонта, Микола Прасицький, Юрій Крих, Семен Остапчук) [1].

Головним завданням майстерні було відновлення і розпис храмів на території колишньої Лемківщини (нині Польща), які постраждали у вирі 1-ї Світової війни. Серед традиційних храмових орнаментальних мотивів колишні вояки УНР часто зображували національні символи України, які супроводжували патріотичними цитатами і рядками з пісень. Тож окреслимо особливості їхньої орнаментальної творчості.

Павло Ковжун поєднував працю у майстерні в Перемишлі з широкою громадською діяльністю у Львові, проводив виставки, оформляв книги. Разом зі своїм товаришем М. Осінчуком та учнями розписав 12 храмів (за ін. джерелами - 20). Серед них на Львівщині: у Калуші, Сокалі, Стоянові, Долині, Комарно. У с. Стоянові П. Ковжун розписав храм св. Пророка Іллі в українсько–

візантійському стилі. Це засвідчує напис, зроблений у бабинці по лівій стороні: «Храм сей збудовано Р.Б. 1895. Проект інж. В. Нагірний. Поліхромія Церкви мистця П. Ковжуна з учнями. 1937 р.» [2]. За словами нинішнього настоятеля храму о. Олексія Лупія, з метою щоб захистити храм від знищення комуністами, у Радянський час всі розписи храму забілили, а виконавцю селяни дали негласну настанову зробити це так, щоб їх можна було відкрити у кращі часи. Це було зроблено уже в часи незалежності України. Коли стіни відмили – відкрилися яскраві розписи, серед яких заборонена національна символіка – на куполі – хрест між раменами якого зображені 4 тризуби, а на стінах герби земель України і геральдичні композиції: на козацькому хресті переплетеному тризубом, навішений терновий вінок, ту же перехрещені козацькі шаблі і жовто-сині прапори (при чому синій колір знизу, а жовтий зверху), а навколо тексти із заборонених пісень і молитов: « ; h ` _ \ _ e b d h ^ c b g bgcZ fM d j Z € g m o j Z g, k « l h f y g [h k i h, ^ d h e i j b c ^ m ^ v p Z j k l \ Z h], k l j • e v p • d \ h a Z d • \ a ZM d j Z € g m y k \ h j h d e Z \ r . » o

Сергій Стельмащук - член артілі і керівник товариства «Ризниця» зі своїми учнями у 1938 р. виконали фігурно-декоративні поліхромії та прикрасили стіни і стелю церкви Св. Параскеви (1786) вишуканими орнаментами у стилі пізнього барокко у лемківському селі Устє Руське (нині Устє Горлицьке, Польща). Юрій Крих, Микола Прасицький і бандурист Дмитро Гонта розписували храм у Щавному з використанням орнаментики вишивки Наддніпрянщини, мотивів косівського керамічного розпису та орнаментів тканин XVIII ст.

Яскравою особистістю серед митців артілі був вихідець із Єлисаветграду Павло Запоріжський (Запорожченко) (1892-1971). У юності він навчався у Єлисаветградському земському реальному училищі, де відвідував Вечірні рисувальні класи, які у 1880р. організував академік портретного живопису П. Крестоносцев. У громадянську війну служив поручником у армії УНР, у 1918 р. - інтернований до табору в Пикуличі (Польща), а згодом у Перемишлі став головним художником артілі „Відродження”, високий рівень робіт якої визначив її значну популярність [3]. У Щавному на стіні храму є пам’ятний запис: « J h [h l b \ b d h g Z D e h € \ k v h d \ Z j b k l \ h < • ^ j h ^ ` _ ” g g h y j b k Z Z e • y G _ € e h Z \ e Z A Z i h j h ` k d h] h _ j _ f b r , e \ m e K f h e v d . b < j h [h l • \ a y e b m q Z k l Z v j l f Z e y : j b l Z \ e h A Z i h j h ` k , d h b c j b k l Z e • o G _ € e h b d h e Z l j Z k b p v , d X b j o d h D j b o K _ f _ h k l Z i q m J d h d m h ` h] h 1925 \ 78-f f • k y p • ` m j [h [_ a m i b g h g j h • € g h f d m Z } » • .

У 1938-39 роках П. Запоріжський разом із Б. Палієм-Неїло розписали церкву св. Дмитрія в Явірнику Руському (Польща). Саме тут у 1815 р. народився і був охрещений своїм батьком (парохом цієї церкви о.

Михайлом) Михайло Вербицький – у майбутньому автор музики до Гімну України. У розписах церкви присутня народна орнаментика з мотивами червоно-чорної вишивки Середньої Наддніпрянщини. Під вікнами у орнаментальних рамках, що імітують вишивку рушників хрестиком - цитати з Біблії. По периметру храму орнаментальний фриз у жовто-зелено-коричнівій гамі та стилістиці розписів косівської кераміки. Цей мотив є у храмах Щавного, Бонарівки, Турівки.

Прикметно, що у настінних композиціях і орнаментиці багатьох церков розписаних колишніми вояками армії УНР є безліч прямих натяків на політичні події того часу. У орнаментальні композиції вони часто вводили символічні зображення синьо-жовтого стягу, композиції з тризубами, козацькі хрести, шаблі, тернові вінки та інші патріотичні символи України. Вони є на куполах і стінах церков сіл: Опарівки, Курилівки, Щавного, Явірника Руського, Стоянова, і саме вони стали прикметними ознаками фресок саме цієї артілі. Ряд робіт П. Запорожченко виконував сам. Зокрема, він розписав церкву Різдва Пр. Богородиці в Опарівці, де певний час проживав у 30-х роках ХХ ст. Наповнені глибоким символічним змістом орнаментика храму розкриває особливості творчого мислення майстра. У куполі храму зображено великий орнаментальний хрест, який своїм переплетіннями нагадує буквиці зі стародруків. На яскраво-синіх раменах хреста, які висвітлюються від центру до кінців – поміщено стилізований під техніку старовинної емалі рослинний орнамент «Дерево Життя», а між раменами хреста та тлі тернового вінка чотири рази повторено Герб України – тризуб з криваво-червоним рваним контуром, що відразу викликає асоціації з образом Хреста у терновому вінці. Таке трактування українських символів є яскравим виявом своєрідного авторського бачення долі України очами митця-патріота, учасника визвольних змагань українців початку ХХ ст. Павло Запорожченко є автором розписів у православній лемківській церкві Св. Миколая у с. Курилівці (Польща) У центрі 8-ми кутної головної бані він зобразив орнаментальну композицію фігурного Хреста і 4-х синіх тризубів між раменами в оточенні 4-х херувимів на фоні синього неба. Нині розписи в храмі відновлені. Але на стінах лише кілька написів українською мовою, а б • e v r • kilhva f • g x \ gZ gh e v k[Yd •

Мистецька спадщина артілі «Відродження» на території сучасної Польщі нині активно руйнується і потребує нагальної фіксації, вивчення та збереження для нащадків. А спектр орнаментальних мотивів, які члени артілі найчастіше використовували у розписах церков дає можливість з більшою вірогідністю ідентифікувати ряд виконаних ними замовлень. А створений згодом каталог цих орнаментів дасть можливість цілеспрямовано продовжити пошук і вивчення їхніх робіт у майбутньому. Зауважимо, що мистецьку досконалість

розписів у свій час високо оцінив відомий історик церковного мистецтва, керівник Галерії українських ікон Ланцуцького музею Ярослав Ґємза [5]. Але, на жаль, більшість розписів і церков реставрованих артіллю «Відродження» були знищені радянським режимом після операції «Вісла» 1947 року.

На території Польщі розписи митців артілі «Відродження» збереглися у церквах: св. Дмитрія у Явірнику Руському, у церкві Діви Марії у Щавному, у церкві Покрови Пречистої Богородиці у Бонарівці, у церкві церкві Св. Миколая Чудотворця у Курилівці, у церкві Різдва Пресв. Богородиці в Опарівці, у церкві Різдва Пресв. Богородиці в Перемишлі, у церкві с. Добра Ярославського повіту, 1929), у соборі м. Ярослава (іконопис 1937р.), у церкві Різдва Преч. Богородиці у Німстові Чесанівського повіту).

Таким чином нині імена багатьох українських митців початку ХХ ст. та їхні твори виринають із небуття, що відкриває нові можливості для подальших експедиційних пошуків і мистецтвознавчих і досліджень.

Джерельна база

1. Колянчук О. Павло Запоріжський vel Запорожський, Запорожченко. Артист-маляр з Великої України // Церк. календар. Сянік, 2006. — С.217-225.
2. Церкві Св. пророка Іллі с. Стоянів сто років (1895-1995рр.) Ювілейна памятка // Упорядник Войтович Є.Д. — Стоянів, 1994. — 12 с.
3. М. Савчук, Загадковий Павло Запорожський. Наше Слово, 2001.– С.9;
4. Іванусів О. Церква в руїні. – St. Catharines, 1987. — С. 314.
5. J. Giemza, Polichromia ścienna w cerkwi p.w. Narodzenia Przeświętej Bogarodzicy w Oparówce. (obecnie kościół filialny parafii rzymsko-katolickiej w Wysokiej Strzyżowskiej).Dokumentacja foto. 2000 r., passim.; Szematyzm. Katalog świątyń i duchowieństwa Prawosławnej Diecezji Przemysko-Nowosądeckiej. Gorlice 1999. — S.50.

ВАСИЛЬКІВСЬКА Олена Іванівна
кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ПЛАСТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ СПАДЩИНИ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Відродження й розвиток історично-культурної спадщини набуває особливої значущості зі зростанням духовних потреб поряд з патріотичним піднесенням, спрага до яких загострюється в періоди потужних випробувань.

Сьогодні в Україні спостерігається процес активного звернення до історичної й культурної спадщини, що втілює досвід і цінності різних поколінь, відтворює багатовікову історію розвитку суспільства, який дослідниками порівнюється з епохою Відродження. Разом з тим, відомо, що 2018 рік визначено "Роком охорони культурної спадщини в Україні" в контексті відзначення року Культурної Спадщини в Європі. За визначенням Світової конвенції спадщини [World Heritage Convention] ЮНЕСКО «Спадщина – це наш здобуток з минулого, з яким ми живемо сьогодні і який передаємо майбутнім поколінням, культурна та природна спадщина є неповторним джерелом життя та натхнення». Розгортаючи визначення, до історично-культурної спадщини прийнято відносити як матеріальні, так і нематеріальні елементи – витвори мистецтва, історичні пам’ятки, споруди, пам’ятки архітектури, філософію, традиції, історичні заходи, особливості побуту, літературу, фольклор, групи будівель та місцевості тощо». [1]

Протягом останніх двох десятиліть спостерігається посилення зацікавленості до пам’яток історії та культури, що поступово перетворюється на окремий сектор туризму. Численними дослідниками зазначається необхідність потужнішого розвитку відповідного рекламного, інформаційно-картографічного забезпечення, особливо для активізація просування регіонального туристичного продукту. Поряд з тим, потребують розвитку й поширення потужні надбання історико-культурного середовища, зокрема, спадок духовної сфери, що протягом десятиліть або століть підлягав приховуванню або знищенню. Сьогодні саме культурна спадщина, що зміцнює духовність, має актуалізуватися найактивніше, а саме: виявлення й поширення відомостей про мистецькі, творчі школи й осередки, відновлення української абетки, видання й перевидання літературної спадщини тощо. [2, 3]

До вирішення цих завдань потужні можливості мають засоби сучасного графічного дизайну, основною задачею якого є візуалізація інформації. Разом з тим, інструментальна база графічного дизайну зазнає постійного розвитку й збагачення завдяки дифузії різних видів споріднених мистецтв та дизайну. Потужними поштовхами для їхнього урізноманітнення також слугує стрімке розширення можливостей комп’ютерних технологій, цифрової фотографії, систематична поява низки нових, доступніших у створенні спецефектів, як наприклад, технології анагліфа, тривимірних зображень, різних видів анімації, імітації голограм та ін.

Водночас, слід зазначити, що стрімко поширюються розробки, які дозволяють впливати не лише на органи зору споживача рекламної, плакатної, книжкової продукції, але й посилюють образне вирішення через тактильні відчуття, застосування рухомих конструкцій, трансформерів. Технологічна

підтримка, в свою чергу, створює необхідні умови для відчутного розширення спектра можливостей графічних та пластичних мов, які застосовуються дедалі все ширше. Важко переоцінити позиції, які сьогодні посідають технології паперопластики в проектуванні об'єктів графічного дизайну. Суттєвому поширенню застосування технологій паперової пластики в макетуванні об'єктів реклами, образного вирішення плакату та ілюстрування книги, дизайну поштових марок, етикеток тощо сприяє також розвиток технологій сучасної поліграфії. Засоби поліграфії сьогодні дозволяють відтворювати, імітувати й тиражувати техніки ручної паперопластики, які створюють різну активність поверхні паперу, як наприклад, висічка, каширування, блінтове тиснення й конгрев, різні види прорубки. [4]

Зазначені вище методи й технології досить широко застосовуються в проектах іноземних дизайнерів-графіків для реклами й просування об'єктів історико-культурного середовища. Саме поєднання комп'ютерних технологій, паперової пластики, можливостей поліграфії й фотографіки дозволяють значно посилити відчуття «присутності, дотику» споживача до різних об'єктів історико-культурної спадщини.

Отже, в результаті дослідження встановлено, що детальний розгляд доступних ресурсів сучасного графічного дизайну потребує проведення подальших досліджень для виявлення ефективнішого застосування до ознайомлення, створення позитивного образу різних історичних регіонів, поширення відомостей про культурну й історичну спадщину.

Джерельна база

1. Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995_089.
2. Історико-культурна спадщина: створюємо і зберігаємо разом [Електронний ресурс]. — Режим доступу: https://www.novadoba.org.ua/sites/default/files/files/common_history_book/chapter2.pdf
3. Донцов О.О., Трюхан М.О.// Історично-культурна спадщина — чинник структурних змін та розвитку туристичної галузі [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Pbgo_2009_10_17.pdf
4. Васильківська О. І. Роль паперопластики у вирішенні проектних задач графічного дизайну / О. І. Васильківська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . – 2017. – № 1. – С. 11-16. – Режим доступу: http://ksada.org/v2017-01.html

ВОДОВОЗОВА Стася Олександрівна
2-й курс магістратури, ТІМ, ХДАДМ
Наук. керівник: Чечик В.В., кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри ТІМ, ХДАДМ

«ЧОРНО-БІЛЕ» МИСТЕЦТВО ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНИКА СЕРГІЯ ЛУНЬОВА

Розквіт творчості Сергія Луньова припав на середину XX століття. Художник увійшов в історію українського мистецтва як майстер графіки. Заняття нею марковано початком 1960-х років. Акварельний живопис займає центральне місце і є однією з основних і привабливих графічних технік майстра. Ці твори в мистецтвознавчій літературі вивчені найбільш повно і всебічно. Разом з тим, не менше вражаючим і значним корпусом графічних робіт залишаються малюнки олівцем, пером, авторучкою кінця 1960-х – початку 1970-х років. Спроба систематизувати «чорно-білу» спадщину харківського художника має бути зроблена з урахуванням характерних особливостей: з одного боку, відношення Сергія Луньова до лінійного малюнку як форми станкового мистецтва; з іншого, –наполегливого звернення художника до низки тем, які всередині себе і між собою утворюють окремі серії. Такі, наприклад, серії «Юнак», «Дівчина», «Парижанин», «Зустріч в музеї Ніцци», «Особи».

Серії ці можна з легкістю віднести до портретного жанру – доволі камерного, особистого у творчості Сергія Луньова. Слід зауважити, жанровий репертуар «чорно-білих» листів так само різноманітний, як і в акварельному живописі. На відміну від акварельних аркушів тут не знайти натюрмортів. Своєрідно представлений й пейзаж. Так, наприклад, кільком аркушам з видами міста (в основному французької Рив'єри) художник відвів роль «дорожніх нотатків» («Зупинка на пляжі» (1977), «Узбережжя Ніцца» (1977), «Канни» (1977)).

Тема людини є наскрізною в творчості Сергія Луньова, хвилюючим образом – образ жінки. Вивчаючи графічні серії «Ню», «Дівчина», «Сучасниця», «Парижанка» та інші, не важко помітити, як легко художній образ перетікає з однієї роботи в іншу, трансформується, розкриваючи або смикаючи кордони теми. У зверненні до нього художник втілив в повній мірі стриманий і чистий ліризм всієї своєї артистичної натури. Художник піднімає і поетизує сприйняття жінки.

Майстер сам встановив собі кордони декоративного та сюрреалістичного, фігуративного і абстрактного. Декоративність образів підсилює емоційну сторону багатьох робіт Сергія Луньова. Це може бути і самостійний

декоративний лист (фігуративний або абстрактний), і готовий графічний образ з включенням декоративних деталей. Окремий графічний пласт представляють сюрреалістичні листи. В основу композицій серії «Сюрреалістичний мотив» закладені вигадані і реальні мотиви в неймовірних порівняннях, переплетення різноманітних пластичних форм і ідей.

Переосмислення харківським художником спадщини вітчизняного та французького авангарду змінило його власну пластичну мову. Якщо в більш ранніх листах (кінець 1950-х – початок 1960-х років) художник досить строго дотримується фігуративної мови мистецтва, згодом – нерідко звертається до вільного трактування форми, нарешті, починаючи з 1970-х, все частіше йде в абстракцію.

Творчій спадщині художника належить велика кількість графічних робіт. Малюнки, так само, як і акварельні аркуші, зайняли особливе місце в мистецькому житті майстра. Саме в них він розкрив свій творчий потенціал, пройшов шлях експериментів, вивчень і дослідів, виділив своє коло вподобань. Сергій Луньов зміг перенести на папір свій власний стиль передачі емоцій, раптових і короткочасних відчуттів.

ВОРОВИЧ Ірина Борисівна
науковий співробітник відділу міжнародних наукових
зв'язків НАМ України

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ

Закарпатська школа живопису є однією з найяскравіших сторінок української національної культури, яка продовжує викликати значимий інтерес у науковців, мистецтвознавців, культурологів упродовж XX – XXI століть. Історичні та культурні особливості закарпатського регіону, його природного середовища, вплинули на формування самобутнього обличчя цього мистецького осередку. Цю школу в усі часи вирізняло унікальне поєднання традиціоналізму і новаторства із авангардними та символічними рішеннями.

Закарпаття традиційно було поліетнічним, мультикультурним та полірелігійним краєм, де представники різних етнічних груп і конфесій були толерантними і шанобливо ставилися до мови, релігії та звичаїв своїх сусідів. Унікальною є соціокультурна специфіка краю, основу якої творить насамперед синтез української і центрально-європейських національних культур та світоглядів. Усі процеси, що відбувалися в європейському просторі, зокрема в

Угорщині та Чехії, віддзеркалилися у творчій атмосфері Закарпаття та є константою художньої образності сьогодні.

Становлення живописної школи Закарпаття формувалося на початку XX століття. Освіту майбутніх закарпатських художників формували австрійські, чеські, угорські педагоги на базі міських шкіл, гімназій, семінарій та вищих учбових закладів. Закарпатські митці отримували художню академічну освіту в європейських мистецьких академіях та школах у Будапешті, Відні, Празі, Мюнхені, Парижі та Римі. Прагнення до організації і утвердження своєї художньої школи, щоб зберегти усталені давні традиції та продовжити і розвинути досягнуте в мистецтві, було першочерговим завданням провідних художників Закарпаття. У 1927 році Адальберт Ерделі та Йосип Бокшай започаткували «Приватну Ужгородську Публічну школу малювання». З цього моменту можливо казати про становлення Закарпатської школи живопису, яка була створена на етнічній території Підкарпатської Русі, перебувала у складі то однієї, то іншої держав, проте не втратила свою народну складову. Професійні об’єднання художників Закарпаття були засновані тричі: у 1931 році у період, коли Закарпаття перебувало у складі Чехословаччини, у 1939-му – за часів перебування у складі Угорщини. У 1946 році, коли Закарпаття увійшло до складу СРСР, було організовано Закарпатське відділення Спілки художників України. У повоєнне десятиліття закарпатські митці своїми творами внесли яскраві новації в український живопис. Вони зуміли зберегти генетичний зв’язок із землею, природою та традиціями рідного краю.

Мистецтво Закарпаття стало вищою формою відображення духу людства у формах художньо-прекрасного, художніх засобів виразності задля створення національного ідеалу. Презентуючи у своїх картинах яскраві блакитно-бузкові, ультрамаринові, синьо-зелені, червоно-жовті кольори природного ландшафту свого регіону, школа відтворювала естетично-духовне, чуттєве ставлення до світу. Застосовуючи принципи пленеризму як здобутку «барбізонців», митці розвивали власні принципи дослідження кольору в пейзажному живопису, який домінував на Закарпатті. Зображуючи динаміку та простір, барвистість природних символів, етнічних типажів, традиційного одягу та народної архітектури художники підкреслюють гармонійність людей та природи, унікальність різних народів, які складають велике етнічне суспільство, що поважає свою історію та належність різним культурним традиціям.

ГЕН Чжижун
Аспірант 3-го року навчання кафедри ТІМ ХДАДМ,
Науковий керівник: Котляр Є.О. – кандидат
мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ ХДАДМ

ТЕНДЕНЦІЇ МОДЕРНІЗМУ У КИТАЙСЬКОМУ ЖІНОЧОМУ ПОРТРЕТІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

У першій третині XX ст. в Китаї під впливом ідей формування нової культури виникає окремий тип жінок-художниць, які відносили себе до «нового покоління мистців». Їхня світоглядна позиція відрізнялася свідомим відходом від старих цінностей, що унеможливлювало звернення мисткинь до прийомів традиційного живопису. Вони з ентузіазмом вивчали культурну спадщину Заходу, шукали власний шлях в мистецтві і використовували здобутки європейського модернізму. Найбільш плідними ці пошуки виявилися у творчості Гуань Зілан, Пань Юйлян, Цю Ді та Сунь Доци, оскільки всі вони були наділені видатними творчими здібностями, впевнено застосовуючи принципи, техніки та прийоми західного мистецтва для вираження власного світовідчуття.

Засвоєння нової техніки олійного живопису відбувалося одночасно із засвоєнням найновіших європейських стилів, що збіглося із процесом внутрішнього розкріпачення китайської жінки, змінами у її суспільному статусі і, відповідно, ставленні до самої себе самих мисткинь.

Однією з перших авангардисток Китаю, що зверталася до жіночих образів, була Гуань Зілан (1903-1986). Протягом 1920-1930-х років вона поряд зі своєю колегою Пань Юйлян (1899-1977) стали кумирами прогресивних шанувальників мистецтва як втілення духу сучасності, що відповідав прагненню оновлення мистецтва молодої Китайської Республіки (1912-1949). Обидві вони відточували свою майстерність за кордоном (Зілан у Японії, Юйлян у Франції), вбираючи і модні тенденції модернізму, зокрема, стилістику Анрі Матісса, Моріса Вламінка і фовізма. Зілан зверталася до забороненого китайською традицією мотиву оголеної жіночої натури, намагаючись через прийоми фовізму осучаснити китайське мистецтво, зокрема затвердити нові образи жінок-сучасниць.

Пань Юйлян створила певну жіночу та художню революцію у мистецтві, зокрема через серію автопортретів та циклу картин на теми танцю. Вона також передала у творчості особливий, східний присмак, що відображує переживання власної ідентичності. Через експерименти з формою і застосування авангардних стилів їй вдалося розкрити світ власного життєвого досвіду та передати

самовідчуття сучасної китайської жінки. Адже до XX ст. ті жінки-художниці, які зверталися до жіночої теми (Су Жулань, Гуань Даошен, Цю Чжу, Жень Ся та ін.) розкривали її в зрозумілому для тогочасного соціуму аспекті як уособлення принципу «три види покори та чотири чесноти». Пань Юйлан можна вважати авангардистскою не тільки через сміливе сприйняття новітніх європейських стилів – імпресіонізму, фовізму та європейських методів живопису і їх поєднання з китайським живописом, а, в першу чергу, через прогресивність поглядів.

ГЛАДУН Ольга Дмитрівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
директор Черкаського обласного художнього музею

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРДНИЙ ПЛАКАТ: 1920-І РОКИ

Актуальність теми розвідки зумовлена недостатнім вивченням питання українського авангардного плаката у мистецтвознавчій літературі та осягненням значущості його ролі. У загальному значенні авангард – це «реакція художньо-естетичної свідомості на глобальний, такий, що ще не зустрічався в історії людства, перелом у культурно-цивілізаційних процесах, викликаний, найперше, науково-технічним прогресом» [2, с.360]. На теренах України авангардне мистецтво формувалося у процесі синтезу європейського модерну з традиціями українського народного мистецтва. Такі авангардні течії, як кубізм, футуризм, конструктивізм, експресіонізм й абстракціонізм вплинули на розвиток плакатного мистецтва і відобразилися у творчості багатьох діячів авангардного руху, зокрема О. Екстер, В. Єрмілова, А. Мурона (Кассандра), В. Кричевського, І. Літинського, К. Малевича, А. Страхова-Браславського та ін. [1]. Важливою категорією для апологетів українського авангардного плаката стають колір, форма, лінія та площина аркуша. Ці елементи набувають особливого статусу як засіб художньої виразності в системі відмови від реалістичності зображення (К. Малевич, Кассандр, В. Єрмілов). Особливістю пластичної мови авангардних плакатів є динаміка, рух, вібрація, що захоплюють всі зображувані предмети; посилена контрастність та протиставлення світла й тіні, чорного й білого, декоративне узагальнення форм та кольорових плям.

Для загальної картини розвитку авангардного плаката в Україні 1920-х років показовим є доробок Адольфа Мурона (1901–1986) (народився у Харкові), творчий псевдонім – Кассандр. Величезна кількість створених ним

плакатів для транспорту, автомобільних фірм, балетних та театральних спектаклів вирізняються вишуканістю, кольоровою експресією та стильною геометризацією елементів. У плакатах Кассандра впізнаємо всі ознаки авангардного стилю: деформація, порушення пропорцій, безмежне багатство силуетних трактувань форм, вільне маніпулювання елементами композиції.

Високого рівня розвитку український авангардний плакат набув завдяки творчим пошукам та експериментам Василя Єрмілова (1894–1968). Його роботам притаманна емоційність, підвищена декоративність, відчуття зв'язку з народно-вжитковим мистецтвом, що у 1960–1970-х роках стане однією із стильових ознак графічної мови харківської школи. Значне місце у творчій роботі майстра посідає рекламний плакат. Захоплення кубізмом і футуризмом, а також зацікавленість пошуками художників Баухауза, сприяли новим пластичним відкриттям В. Єрмілова у плакаті. Цілком органічним і закономірним був його прихід у рекламу. Епоха вимагала від художника, як вважав сам майстер, не станкових творів, а участі у створенні утилітарних речей. Але в цій роботі художник має залишатися художником, а отже, насамперед, займатися не технічним, а художньо-образним аспектом речей. У педагогічній діяльності В. Єрмілов ставить формальні завдання дизайнерського характеру, чим закладає дизайнерські традиції графічної школи.

Таким чином, український авангардний плакат, пік розвитку якого припадає на 1920-і роки, здійснив вагомий вплив на формування вітчизняного плакатного мистецтва. Творча діяльність окремих плакатистів-авангардистів в цілому сформувала візуально-пластичну мову українського плаката та вплинула на становлення харківської графічно-дизайнерської школи зокрема.

Джерельна база

1. : g ^ j _ c d Z: g 1 qАнтологія українського плаката першої третини XX століття. Косів: Видавничий дім «Довбуш», 2012. 120 с.
2. ; u q d h<\ < Эстетика. Москва: Гардарики, 2002. 556 с.

ДЕЩИЦЯ Юрій
Студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука
Науковий керівник: Босий О.Г.,кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ТРАДИЦІЙНІ І НОВІТНІ ПІДХОДИ ДО ДИЗАЙНУ КНИГИ

Книжковий дизайн є тим базисом, що був закладений в основу всієї сучасної поліграфічної продукції. Не дивлячись на те, що з кожним роком цифрові технології набирають все більше обертів, книга й до сьогодні

залишається витребуваною продукцією для споживачів. Значна кількість людей надає перевагу естетичному задоволенню від користування книгою [1, с. 116].

Тема дослідження історичних передумов та різних підходів до створення дизайну книги підіймалась у наукових роботах Кнабе Г., Борисенко О., Михайляк І., Манько О., Марціняк Н., та інші.

Книга є основним носієм чистого стилю в кожному періоді історії. Протягом століть у ній викарбовувались основні закони та правила книжкового дизайну стосовно всіх її компонентів. Кожне видання визначається як інформація, що існує в певній формі й призначена для обслуговування суспільних потреб. Важливішими з тих потреб є функції видання [2, с.82].

При роботі з оформленням книги дизайнер повинен розуміти, що споживачі будуть підсвідомо порівнювати його роботу з книгами, які вони читали до цього. Враження щодо дизайну у будь-якому випадку буде залежати від оригінальності та неповторності, від нового досвіду у читача. Тому основне завдання дизайнера – це створення дизайну книги, що виділятиме її на загальному фоні. Саме з цією метою, дизайнери нерідко свідомо порушуються вже усталені правила макетування.

Особливу роль у формуванні дизайну книги завжди відігравала обкладинка. За період свого існування обкладинка пройшла етап переходу від захисного елементу, до презентаційного. Так, на зорі книгодрукування читачі після придбання книг замовляли у майстрів нові обкладинки, що відповідали єдиному стилю бібліотеки. Останнім часом вона міцно ствердила свої позиції, особливо в тих виданнях, які випускаються значними накладами, недорогі за ціною і на які є стабільний попит. Водночас відбулося удосконалення її зовнішнього вигляду і технічних характеристик.

Нинішні видавці прагнуть робити обкладинку яскравою, різноколірною. Для продовження "молодості" книги широко застосовуються відносно недорогі методи лакування або припресування обкладинкового матеріалу прозорою плівкою [3, с. 61].

Кінець 19 ст., та початок 20 ст. – золотий вік ілюстрованих журналів, та книг. Видавці зрозуміли, що саме зображення продають кникову продукцію. В цей час ілюстратори користуються великим попитом, серед них: Альфонс Муха та Г. Уортон Едвардс. Паралельно з цим книжковий дизайн продовжував графічну еволюцію, експериментуючи з типографією та сучасними композиціями. Після епохи "модерну", та стрімкого науково-технічного прогресу, у період Першої світової війни ілюстрація широко використовується у пропагандистських творах, яскравим прикладом цього був Джеймс Монтгомері Флагг у США. Протягом 1910–1920 рр. у світі почали з’являтись комікси, що ознаменувало нову золоту еру ілюстрованої книжкової

продукції, паралельно з цим зароджувалась масова реклама. У міжвоєнний період дизайн книжкових обкладинок переходить від модерного та японських стилів до конструктивізму з кубістичними та абстрактними рисами, представником якого був радянський художник та дизайнер Родченко та сучасні німецькі художники.

По закінченню двох світових воєн книжкові видавці та дизайнери дійшли до думки, що обкладинки книг, повинні виглядати, як тогочасні плакати до фільмів[4]. В цей час, з 1945 р. графічний дизайн стає самостійною професією. Це знаменує початок сучасного графічного дизайну, художники експериментують з персонажами та макетами.

У 1960-х рр. книги, журнали, рекламу починають ілюструвати за допомогою фотографій, яка тепер ілюструє журнали та рекламу, водночас ілюстратори піддаються абстрактному зображенню у створенні книжкових обкладинок. Фотографічні та абстрактні обкладинки однаково популярні у цей час. Кольори, макет та типографія на цей час вже стали невіддільною частиною книг та поліграфічної продукції.

Хоча комп'ютери були в певній формі до 1971 р., саме в цей рік з'явився перший комерційний мікропроцесор Intel 4004. Саме це призвело в кінцевому підсумку до технологічної революції, яка триває і до сьогодні та дозволило оцифрувати книгу[5].

З початком нової цифрової епохи в книговидавничій справі відбулись кардинальні зміни. Так, підготовку книги до друку тепер може виконати один художник, видавництва почали реорганізовуватись.

Кожен дизайнер, що має справу з процесом підготовки книги до друку повинен приділити увагу випробуваним століттями методам створення книжкового дизайну. Ці знання, беззаперечно, будуть актуальними та корисними у сучасних реаліях створення книжкової продукції.

Джерельна база

1. Кнабе Г. А. Энциклопедия дизайнера печатной продукции. Профессиональная работа. – М.: Издательский дом «Вильямс», 2006. – 736 с ХХ
2. Борисенко О. Дизайн книги – бізнес чи мистецтво / О. Борисенко // Поліграфія і видавнича справа. – 2006. – № 2. – С. 80–83.
3. Видавнича справа та редагування: Навчальний посібник. – К.: Наша культура і наука – Концерн «Видавничий Дім «Ін Юре», 2004. – 224с.
4. Сайт GRAPHEINE GRAPHIC DESIGN [Електронний ресурс] - Режим доступу: https://www.grapheine.com/en/history-of-graphic-design/history-of-book-covers-2
5. Сайт The Evolution of the book [Електронний ресурс] - Режим доступу: https://sfbook.com/the-evolution-of-the-book.htm

ЗАРИЦЬКА Ліна Вікторівна,
Студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука
Науковий керівник: Босий О.Г.,кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

НОВІТНІ НАПРЯМИ У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Потреби людини в XXI ст. стають все більш індивідуальними. Це диктується прискоренням процесу споживання і високою конкурентоспроможністю на світовому ринку. Все більшої різноманітності предметно-просторових форм і графічних образів вимагає соціум від дизайнера. У зв'язку з цим пошук способів створення нових рішень в дизайні стає як ніколи актуальним. Прагнення створювати оригінальні, виразні, концептуально-насичені візуальні рішення призводить до використання художніх методів. Осмислення застосування цього інструменту значно розширює можливості в проектуванні. Дизайнер може як запозичувати готові образи мистецтва, так і самостійно розробляти нові проектні рішення, наприклад, в рамках художніх концепцій.

В Україні протягом останніх 5–6 років набуває популярності колаж. Українські графічні дизайнери застосовують колаж у рекламних кампаніях комерційних та культурних брендів, в оформленні книг та просто в мистецьких творах.

Графічний дизайн-колаж українських авторів як вид та прийом є невід'ємною складовою та впливовим елементом у формуванні графічного дизайну в концепції національної моделі дизайну України. Колаж поширюється як ініціатива та зацікавленість дизайнерів-практиків.

Емоційність – ще одна складова концепції українського графічного дизайну. Кандидат мистецтвознавства і дизайнер-практик Н. Сбітнева звертає увагу на популярність у проектах останніх років рукотворних складових або їхнього імітування. Застосування рукотворних ефектів, заливок, фактур, мальованих графічних елементів, відбитків є характерною ознакою високого рівня фаховості українських дизайнерів. Колаж, який в основі свого походження має аплікацію, тобто ручне поєднання різних елементів, навіть у своїй сучасній діджітл-формі апелює до практики рукотворності. Ми вважаємо, що сучасний електронний дизайн-колаж відповідає концепції імітації рукотворності, адже він апелює до пам'яті людей про те, що створювалося ручним засобом. Крім того, високоякісний колаж – це вид графічного дизайну, що в будь-якому випадку провокує емоції у глядача. Завдяки поєднанню різних елементів, застосуванню принципу «оксюморон» у візуалізації спектр емоцій

може варіюватися від сміху й подиву до збентеження й навіть до відрази, але присутність емоцій при сприйнятті гарантована. Ну і нарешті, більшість рекламних, ілюстративних або плакатних колажів українських авторів містять елементи української ідентифікації, фрагменти витворів народної культури, які досить органічно вплетені в загальну композицію. Усі ці вищезазначені аспекти підтверджують,що графічний дизайн-колаж є носієм і водночас чинником формування концепції сучасного українського графічного дизайну.

Джерельна база

1. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобальний аспекти) : дис.докт. мистецтвознавства / В. Даниленко ; Львів. націон. акад. мистецтв. – Львів, 2006.
2. Колісниченко Г. Колаж в образотворчому мистецтві: термінологія, класифікація та проблема вивчення / Г. Колісниченко // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – № 6. – С. 153–155.
3. Винникова Ю. Рауль Хаусман [Електронный ресурс] / Ю. Винникова – Режим доступу: https://artifex.ru. – Загл. з екрану. – Дата звернення 10. 10. 2018.
4. Гладун О. Глобалізаційний і національний вектор розвитку графічного дизайну в Україні [Електронний ресурс] / О. Гладун – Режим доступу: http:// dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16835/10-Gladun.pdf?sequence=1.Назва з екрану. – Дата звернення 10.10.2018.
5. Гутник Л. Колекція українського радянського кіноплаката 1920–1930-х рр. [Електронний ресурс] / Л. Гутник – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/node/371 – Загл. з екрану. – Дата звернення 12.10.2018.
6. Колаж як вид декоративно-прикладної творчості / [Електронний ресурс] Режим доступу: http://jak.magey.com.ua/articles/kolazh-jak-vid-dekora tivno-prikladnoi-tvorchosti.html – Загл. з екрану. – Дата звернення 12.10.2018.

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна
доктор мистецтвознавства, професор,
старший науковий співробітник, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України, дійсний член НАМ України

ТРАНСГРЕСІЯ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ: МЕДІА-АРТ

Трансгресія – термін некласичного філософування, що буквально означає «вихід за межі» (соціально припустимого, культурної традиції тощо). Зазвичай розробку цього концепту пов’язують з іменами Ж.Батая, М.Фуко, Ж.Делеза, Ж.Деррида та інших теоретиків постмодернізму.

Сказати б, завданням митця завжди було «привнести щось неповторне», відтак, уся історія мистецтв у певному розумінні постає низкою порушень усталених норм і конвенцій, послідовністю радикальних проривів з виходом творців за кола обмежень.

Найбільш кардинальні/плідні сплески «антитрадиціоналізму» в мистецтві відбувались переважно як реакція на кризові стани культури. Витоки трансгресивних явищ спостерігаємо на тлі зламного характеру соціокультурної ситуації початку ХХ століття в авангардному мистецтві, зокрема в кінематографічному авангарді 1910-1920-х.

Розширення контенту трансгресивного мистецтва, з відповідною трансформацією цінностей та смисловою інверсією образів, яскраво позначилось у неоавангарді другої половини ХХ століття, коли у вирі всесвітнього молодіжного руху та демократизації 1960-х ламались системи припустимого/дозволеного в продуктах контркультури та культури елітарної (у субкультурі артхауса тощо), де у формах фото, відео, інсталяцій, хепенінга оформлюються гранично медіалізовані, вже пост-кінематографічні стратегії. Технології (насамперед йдеться про медіа технології, де медіа – сукупність засобів аудіо-, теле- і візуальної комунікації) не тільки вторгаються у мистецтво, а й самі стають мистецтвом. Екран з технологічного посередника перетворюється на артоб’єкт.

Наприкінці ХХ століття розвиток отримали: інсталяція, перформанс, експерименти з медіазасобами в річищі авангардних арт-практик, відеокомікси з комп’ютерною обробкою тощо.

Екранні мистецтва першими з усіх мистецтв почали ідентифікуватися з інноваційними технологіями. Варто пригадати ранні експерименти у «стилістичному річищі» відеоарту, вторгнення відеохудожників в зону мас-медій у неофіційному радянському мистецтві періоду перебудови, спроби модернізації традиційних культурних символів у намаганнях здолати/розхитати ідеологічний конструкт «реалізму» (читай: соцреалізму). В Україні «підрівні стратегії» сучасного мистецтва активізувалися в період кінця 1980-х – початку1990-х років, за часів тотальної легалізації: ідей різного порядку/штибу, сексуальності, тілесності тощо. Саме тоді виникає «нова хвиля», пов’язана з розширенням трансгресивного ресурсу, актуалізацією медіа-арту, насамперед такого його напряму, як відео-арт, із зосередженням на відео-експериментах з формою: морфінг, 3D-анімація, відео-інсталяція тощо.

«Тиха цифрова революція» початку 1990-х стала для митців слушним приводом опанувати нові медії – дигітальні (від англ. digital – цифра). Саме цифрові технології виявились альтернативою традиційним медіа-носіям.

Якщо поняття відео-арт зазвичай використовують стосовно мистецтва, артефакти якого створено за допомогою аналогових, відеомедій, телебачення тощо, то new media art передбачає залучення/використання різноманітних цифрових медій, а від середини 1990-х, з поширенням світової мережі, виміром презентації нових форм мистецтва стає інтернет-павутиння.

Спираючись на інноваційні технології, new media-art пропонують митцю новий інструментарій – замість пензлів та фарб – їх комп'ютерні імітації та мови програмування, замість «картинки» та звукового ряду – бази даних. Цифрове кодування знімає не тільки проблему відмінності підходів до творів на різних медіаносіях, а й полегшує досягнення художньої мети такими підсиленими засобами впливу на глядача, як екстраординарний монтаж, шоковий візуальний ряд тощо.

Для ствердження трансгресивного статусу медійного мистецтва суттєвішими за прорив у сфері технологій є зміни його глибинної сутності: руйнація усталених канонів, кордонів і табу (естетичних, морально-етичних, ідеологічних тощо), що знаходить прояв у різноманітних «ексцесах». До таких слід віднести: всілякі «дефекти» і зсуви (від наративних спотворень усталеної «норми» до радикальних деформацій ціннісно-смислової матриці), очуднення візуального образу, введення запланованих помилок до програми в якості формоутворювального принципу тощо. В такий спосіб митцем реалізується переозначування як вираз критичного ставлення до домінантної наратії, переосмислюється форма оповіді, здійснюється творення нової образності.

Серед іншого, трансгресивні стратегії медіа-арт, використовуючи піксельні технології, сприяли концептуалізації «нової тілесності», технологічному оформленню таких тілесних практик, як ТБО – «тіло без органів» або «трансгресивне тіло» (Ж.Батай). Такий відрив від дійсності демонструє перевагу суб'єктивного над об'єктивним. «Безтілесність», відсутність матеріальної оболонки у наочної предметності стає свідченням домінування позірності над дійсністю, віртуально-образного – над фізично-реальним, у якомусь розумінні: ментально-духовного – над матеріальним: дух конституює тіло. У даному випадку – тіло віртуальне.

Нині до кола медіа-арту потрапляють такі напрями, як цифрове або комп'ютерне мистецтво, гейм-арт, інтерактивні інсталяції, нет-арт, пост-інтернет-мистецтво тощо. Класифікація медіа-арту ускладнюється застосуванням в багатьох творах одночасно кількох медійних засобів.

ІВАШКО Олександр Дмитрович
магістр архітектури, КНУБА

ЗІТКНЕННЯ ТРАДИЦІЙ ТА АВАНГАРДУ В СУЧАСНИХ АРТ-КЛАСТЕРАХ

Сучасні умови спричинили переоцінку естетичних ідеалів і спонукали до пошуку нових форм самовираження митців. Одним з нових типів мистецького утворення є арт-кластер – де в одне ціле поєднується кілька окремих складових мистецького спрямування або з допоміжними функціями, кожна з яких сама по собі є самодостатною, але вкупі їх сумарний ефект взаємодії зростає в рази. Сучасні молоді митці прагнуть вільного саморозвитку без усталених рамок, тому можливість самим створювати творче приміщення за власним смаком, а для відвідувачів – саморозвиватись за власним смаком спонукала до появи нових форм мистецьких закладів, оскільки традиційні заклади мистецтва – театри, музеї, галереї не могли виконувати цю функцію. Найчастіше під арт-кластери переплановують нерентабельні промислові підприємства, проте існують приклади перетворення на арт-кластери історичних фортифікацій чи взагалі напівзруйнованих будівель. Показовим прикладом зіткнення традиції і авангарду є арт-кластер «Шимпла» в історичному кварталі Пешту в Будапешті. В оточенні історичної забудови на основі зруйнованого малоповерхового будинку створили незвичний за своїм образом об’єкт, який приваблює своєю епатажністю, естетикою того, що в принципі не є естетичним. В інтер’єрі поєднуються старовинні фотографії, старі ляльки, традиційні предмети побуту з напівзламаними меблями, люстрами з металевих тазів і відер, замість зручних стільців відвідувачі сидять в старій ванній чи на незручних ослінчиках. Визитівкою цього закладу якраз і стало зіткнення двох світів – старого світу, втіленого в обшарпаних меблях, старому розмальованому автомобілі, потертих ляльках і тьмяних картинах, і нового, втіленого в незвичному пристосуванні звиклих речей до безглуздих цілей – старі спинки стільців звисають над сходами, на безлічі розбитих дзеркал, так само які і на стінах, відвідувачі пишуть свої імена, клеять стікери, освідчуються в коханні.

КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна Валеріївна
доктор мистецтвознавства,
професор, заслужений діяч мистецтв України,
дійснй член(академік) НАМУ,
зав. відділом образотворчого і декоративного мистецтва
ІМФЕ НАН України

КАЗИМІР МАЛЕВИЧ І ВИШИВКА АВАНГАРДУ

На початку ХХ століття у вишивальних майстернях в Україні, в селах Вербівка та Скопці Полтавської губернії, в маєтках прогресивно налаштованих поміщиць з давніх українських родин – А. Семіградової та Н. Давидової, відбувався цікавий експеримент співпраці художників-авангардистів та народних майстрів. Тут працювали всесвітньо відомі митці авангарду: К. Малевич, Л. Попова, О. Розанова, О. Екстер, а також народні майстри – Г. Собачко, Є. Пшеченко, В. Довгошия та ін. Роботи тріумфально пройшли виставками, в Україні та за кордоном: у Києві(1918, 1919), Москві (1915, 1917, 1927, 1936), у Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925), Парижі (1937), у Нью-Йорку (1939), про що свідчать відгуки в пресі того часу та архівні матеріали. Натомість, самі вишиті твори під час революції були втрачені і на довгий час викреслені з історії мистецтва. Збереглися ескізи на папері як народних майстрів так і художників, які створювались спеціально для подальшого виконання у матеріалі народними вишивальницями майстерень Вербівки та Скопців. Саме тому виникла ідея їх відтворення у вишивці за ескізами того часу.

Внаслідок багаторічного проекту (Т. Кара-Васильєва, Г. Коваленко, В. Костюкова), здійснювалася велика наукова і пошукова робота в архівах, фондах музеїв, приватних колекціях, в Нью-Йорку, Москві, Києві, відбувалося дослідження стилістики мистецтва авангарду, художньо-технічних особливостей техніки шитва гладдю, якою виконувалися ці роботи.

Сьогодні проект складається з 30 вишитих панно, які ідентично відтвоюють ескізи митців. Він дає можливість в усій повноті побачити і реально відчути той грандіозний експеримент співпраці художників-авангардистів О. Екстер, Е. Прибильської, Л. Попової, Н. Удальцової, О. Розанової, К. Малевича, Н. Генке-Меллер та ін. і народних майстрів Г. Собачко, Є. Пшеченко, В. Довгошиї, які уславили українську вишивку в усьому світі.

Знайдено і відтворено у вишивці п’ять робіт Казиміра Малевича. Сьогодні світові явлено вишивку авангарду.

КОВАЛЬЧУК Остап Вікторович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з наукової роботи НАОМА

ПИТАННЯ СПІВІСНУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ТА АВАНГАРДНОГО НАПРЯМІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ НАОМА XX – XXI СТ.

Питання взаємодії традиційного і авангардного напряму в образотворчому мистцеві для української художньої освіти XX – XXI ст. було одним із ключових. Адже саме становлення вітчизняної мистецької школи як інституції відбувалося в роки революційних соціальних катаклізмів. Історія Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури стала прямим відображенням таких процесів. Звісно, значну роль відігравали й особисті зв'язки тих чи інших митців, їхні уподобання, їхнє уміння спілкуватися зі студентами, та доносити свої ідеї. Також ті чи інші педагогічні теорії, підкріплені авангардними с мистецькими програмами, підтримувалися чи не підтримувалися і керівництвом академії. Проте, основний напрямок завжди був залежний від політичної доктрини держави, змінювалося й ставлення до авангардних теорій у художній освіті, та ставлення до художників-авангардистів, які викладали в навчальному закладі.

Теоретичні напрацювання таких видатних художників як К.Малевич, О.Богомазов, В.Пальмов, В.Татлін справили значний вплив на формування київської художньої школи. Проте не слід перебільшувати їхню роль у становлення вітчизняної мистецької освіти. Одже ключові позиції займали художники дещо поміркованіші з точку зору авангардистських теорій – М.Бойчук, Ф.Кричевський, В.Кричевський, Л.Крамаренко. Проте у синтезі часом взаємовиключних впливів і складалося обличчя київської школи.

Порівнюючи радянський період історії академії із періодом після здобуття Україною державності, констатуємо, що протистояння авангардних і традиційних напрямів образотворчого мистецтва має свої особливості і відмінності у вищезгаданих часових періодах. Так, коли в радянські часи, а особливо у 20-30-ті роки минулого століття, питання протистояння між різними групами мистців набувало досить агресивних форм, у часи незалежної України, завдяки демократизації суспільства, протистояння має цивілізованих характер. Мі ж цими періодами існував ще й значний за терміном проміжок повернення до академічних та часом догматичних методів соціалістичного реалізму. Але і він мав певні зрушення, скажімо період так званої «відлиги», що справив вплив і на художню освіту, як і не всі процеси в соціумі в цілому.

Проте, коли порівняти дієвість перебудовчих процесів у художній освіті у ці два досить віддалених періоди, то досить чітко видно, що на початку минулого століття ці процеси були набагато ефективнішими, ніж на початку нинішнього. В майбутньому варто приділити більше уваги теоретичному осмисленню педагогічної спадщини художників-викладачів НАОМА попередніх періодів, і зокрема авангардистів 20-их років ХХ ст.

На нашу думку це зумовлене скоріше загальними світовими тенденціями, і кризою постіндрустріального (а з точки зору культури постмодерного) суспільства.

КОТЛЯР Євген Олександрович
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
ТІМ ХДАДМ

ОБРАЗИ СИНАГОГ В УКРАЇНСЬКОМУ АВАНГАРДІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Початок ХХ століття, геополитічні зміни, соціально-культурні зрушення та потрясіння Першої світової війни і революції загострили культурну кризу й дали потужний поштовх модернізму і авангарду. Для єврейської громади колишньої імперії зникла «смуга осілості» та була здобута довгоочікувана рівноправність, але одночасно почалася низка безперервних лих, погромів і руйнувань. Єврейські мистці, які були свідками краху традиційного єврейського світу, змогли мобілізувати художню мову численних стилів нової епохи, щоб відобразити надії і драматизм цього часу. Одним з найпоказовіших мотивів, який ілюстрував їх намір передати новою пластикою авангарду драматичні колізії і відчуття катастрофи, були зображення синагог, як головного локусу єврейського життя, що руйнувалося на очах.

Раніше в цих образах домінували етнографізм і жанровість, проте в ці роки трактування і деформації образів синагог почали відбивати почуття краху і жаху, досягаючи в окремих випадках найвищого, апокаліптичного градуса. Це демонструють твори провідних представників єврейського модерністичного об'єднання «Культур-Ліга», які вкладають в ці образи нові смисли. Мистці використовують різні візуальні ідіоми і стилі модернізму – кубофутуризм, експресіонізм, лубок тощо задля більш символічного і емоційного відображення теми. За кілька років в їх творах образи синагог перетворюються з маркера єврейської ойкумени у трагічний знак її знищення. Твори Абрама Маневича «Руйнування гетто» (1919), Еля Лисицького «Хад-гадья» (1917-1919),

велика серія Ісахара-Бер Рибака «Погром» (1918) та ін. стали репрезентацією різних аспектів і психоемоційних рефлексій єврейського колапсу. Серед них: руйнування і запустіння r l _ l e m (єврейського містечка); жах очікування погрому і криваві сцени насильства, пропущені через традиційні наративи «мук народження Месії» і самопожертви в дусі середньовічної традиції D • ^ mZrR _ f (Освячення імені Всевишнього). Композиційно-пластичні рішення синагог як місця єднання громади з Богом стають уособленням єврейського світовідчуття, живої субстанції, яка розділяє з євреями їхню трагічну долю. У цьому бачиться відображення особистих трагедій деяких мистців та загальноєврейського контексту, де темі антиєврейського насильства надається позачасовий характер. Художники, зокрема Рибак, також широко використовують інші ідіоми: охоплену полум'ям синагогу, руйнування і осквернення молитовного простору синагоги з палаючим : j h gD h ^ _ r (шафа для зберігання рукописних сувоїв Тори у синагозі) і євреєм-мучеником, викинутими сувоями Тори та ін. Ці образи поєднуються з усталеними раніше символами] Z e m l (вигнання, вимушене перебування єврейського народу поза його історичною батьківщиною): зображенням кози і єврея-вигнанця – Вічного Жида. Всі вони корелюють з єврейською історичною, релігійною та літературною традицією, а також затверджують нову іконографію, яку підхоплюють мистці наступних десятиліть, повертаючись до теми антиєврейського насильства, а пізніше – на новому, найстрашнішому його витку – й до теми Голокосту.

КУЗЬМІНИХ Марія Валеріївна,
аспірант кафедри теорії та історії мистецтв НАОМА,
керівник - Тимченко Т.Р., кандидат мистецтвознавства, доцент

ТРАДИЦІЙНО-НЕТРАДИЦІЙНЕ – МИСТЕЦТВО ЛАКУ УРУШІ НА МЕЖІ XIX ТА XX СТОЛІТЬ У ЄВРОПІ

"Мистецтво засноване на звичці, але не на швидкоплинних або штучних звичках, що породжують моду.» – Ейлін Грей (архітектор, дизайнер меблів).

На межі XIX та XX століть у Східній Азії процес модернізації підприємств призводить до знищення значної кількості приватних лакових майстерень, особливо постраждали ті, що займались створенням традиційних виробів(віяла, обладунки, зброя, меблі, декоративний посуд); оскільки більшість з них переходили від батька до сина та за відсутністю замовлень були

змушені зачинятись. Ті майстерні що мали замовлення орієнтувались здебільшого на експорт, і за можливості митці намагались іммігрувати на Захід.

Завдяки Великій Інтернаціональній виставці 1862 року у Лондоні, європейська громадськість вже мала уявлення про традиційні східні техніки, але процес адаптування експериментального мистецтва був поетапним та тривалим.

Сейдзо Сугавара (Seizo Sugawara) – японський лаковий ремісник , який у 1900 року приїхав до Парижу з Універсальною виставкою (Exposition Universelle) і залишився там згодом, навчив велику кількість митців з різних країн Європи технікам лаку уруші. Завдяки праці «митця з Джаходжі» (Сугавара), Жан Дюнанд (Jean Dunand) та Ейлін Грей (Eileen Gray) утворили новий тип еклектичного мистецтва, яке поєднує 5000-тню історію, естетику ери глобалізації культури та побутову зручність, охоплюючи у своїх творах японську традицію та нові тенденції європейського мистецтва. Е. Грей створила тенденцію до лаконізму кольору, мінімізації образних засобів і естетизації побуту. У Парижі, частково через роботу Грей та Дюнанда, лак став примхою, навіть захопленням серед колекціонерів. Це було елегантно, екзотично, чуттєво і дорого. Лакова техніка сприяє гладким поверхням і пом’якшенню лінії країв, тому вона добре поєднується з сучасними формами.

Вони продовжили розвиток англо-японського стилю, який розпочав Вільям Годвін (архітектор, дизайнер і критик, засновник англо-японского стилю, першим предметом англо-японського стилю вважається зроблений ним буфет 1867 року) та допомогли естетиці лаку надалі вплинути у глобальному сенсі на розвиток усіх видів мистецтва. Завдяки їх альтернативному вишуканому стилю відбулося поєднання традиції та віянь нового часу.

КУКІЛЬ Наталія Олександрівна
аспірантка факультету теорії і історії мистецтв
НАОМА. Науковий керівник О. В. Ковальчук
кандидат мистецтвознавства, доцент

АБСТРАКТНА ТВОРЧІСТЬ ГРИГОРІЯ СИНИЦІ ЯК ПРИКЛАД ФОРМОТВОРЧИХ ПОШУКІВ СУЧАСНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ

Григорій Іванович Синиця (1908 –1996), видатний художник-монументаліст, заслужений художник України, лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, здобув художню освіту в 1930-х роках у Київському художньому інституті на факультеті монументального живопису, що був заснований М.

Бойчуком. Митець на все життя залишився «бойчукістом», вірним ідеї створення сучасного монументального живопису. У своїй творчості був не тільки послідовником, а й творчим розробником принципів школи. Мета Вчителя – навчити своїх учнів свідомо і грамотно оперувати художньою формою, бачити в ній об'єктивний зміст та розуміти, що мистецтво - у фактурі образу, а не в темах, стала основоположною у його пошуках засадничих принципів формування сучасного національного монументального живопису. На основі аналізу Г. Синицею досягнень світового професійного та народного мистецтва наприкінці 1950-х років була остаточно сформульована його теорія колористичного живопису, важливою складовою якої стало українське народне мистецтво. Для художників-шістдесятників питання створення національного живопису набуло свого практичного вирішення у створенні ансамблю мозаїк експериментальної школи №5 в Донецьку (1965 –1966-і роки), що поклали початок новому національному колористичному напрямку в монументальному живописі. Теорія колористичного живопису, в якій колорит є головним чинником створення художнього образу, набула подальшого розвитку в творчості Г. Синиці у створенні серії абстрактних творів 1970 –1990-х років. Принципи побудови колориту на основі протилежності теплих і холодних, світлих і темних кольорів та їхньому діалектичному взаємозв'язку, були збагачені у творах контрастами та взаємопроникненням геометричних форм. Г. Синиця вважав, що сучасний живопис є неможливим без абстрактного мислення, що важливі на сьогодні філософські питання буття людини, його усвідомлення цього світу втілюються саме засобами абстрактного мистецтва. Витоки його він бачив в українському орнаменті, що став народною абстракцією – у колориті та формах набувши образного змісту. Сучасна місія художника, на думку Г. Синиці, – не втілювати особистий, індивідуальний світ, а бути очима свого народу, розкривати теми, що хвилюють багатьох людей. Свої абстракції він називав «образними», тобто такими, що втілюють зрозумілий, доступний для уявлення художній образ. Вони програмні – назва визначає зміст твору. Асоціативність форм, малюнку, колориту є відображенням зв'язків реального, чуттєвого світу. Емоційність, рух, розвиток притаманні кращим творам митця у найвищому ступені. У своїй діяльності Г. Синиця був завжди у пошуках найбільш довершеної форми висловлювання – це демонструють його твори: від деякої аплікативності, важкуватості форм «Боротьби» із пласким фоном і прямолінійністю центрального контрасту (1977) – до кольорової вишуканості малюнку, емоційної напруги контрастних форм на тлі бездонного простору – в композиції «Безупинний рух» (1989). Абстрактна творчість Г. Синиці, що в деяких проявах («закон контрастів» К. Малевича та його прагнення впливу на глядача засобами живописних елементів, а не

фабулою) має спільні риси з метром – це цілком самостійний шлях у мистецтві, спрямований на вироблення сучасної мови українського живопису.

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

ПРОЯВИ КОНСТРУКТИВІЗМУ У КНИЖКОВІЙ ГРАФІЦІ ВАСИЛЯ ЄРМИЛОВА

Конструктивізм з точки зору його творців і прихильників найбільш відповідав ідеям демократизації мистецтва, колективізму самого творчого ("виробничого") процесу, ідеалові соціального замовлення на певний мистецький продукт, що входить до плинного життя людини. До конструктивізму належить більша частина творчого доробку Василя Єрмилова.

Прояви конструктивізму у книжковій графіці майстра доволі різноманітні. Так в деяких його книжкових обкладинках помітним є вплив мистецтва плакату, шрифтової афіши, як, наприклад, в оформленні книги А.Любченка «Вона» (Київ, 1929), де головним елементом побудованої з чорних вертикалей та горизонталей композиції є великого розміру назва, набрана червоним рубленим шрифтом. Прикметно, що Єрмилов, як і інші українські конструктивісти, не використовував на обкладинках набірні шрифти, а вигадував-створював свої, «єрмилівські».

Звернення до зразків творів масового мистецтва у пореволюційну добу було природнім й прикметним. Від агітаційного мистецтва В. Єрмилов запозичує для обкладинок яскраву фарбу, занадто активні кольорові сполучення. Наприклад, у типовій обкладинці до серії «Бібліотека техніка й побут» (1920-ті рр.) палають яскраво червоні, помаранчеві, фіолетові площини, увібрані в логічно-стрункі геометричні фігури.

Серед обкладинок В.Єрмилова 1920-х років знайдемо і зразки чистої типографіки, де автор створив вишукані роботи тільки за допомогою рубленого шрифту, плашок, типографських лінійок. Так вирішені відомі його найлаконічніші конструктивістські праці - обкладинка до "Бюлетеню авангарду" (Харків, 1927 р.), журналу "Авангард. Мистецькі матеріали авангарду" (Харків, 1929 р.), журналу "Радянський театр" (Харків, 1923 р.), до монографії В. Поліщука "Василь Єрмілов" (Харків, 1931 р.).

Аналізуючи можливості поліграфії, експериментуючи з різними її пластичними засобами, В. Єрмилов звичайно виконував не лише обкладинки, а вирішував або конструював книгу з набірних елементів.

Утвердивши у книжковій графіці конструктивізм, художник на певному етапі відчув, шо твір мистецтва уподібнюється до продукту виробництва, деперсоналізується. Це спонукало його шукати інші шляхи, і на межі 1920-1930-х років він все частіше звертається до фотографії, до так би мовити живого факту, до фотомонтажу. Фотографія повертає фігуративність, вона виступає як документ, приваблює своєю нерукотворністю.

Але у обкладинках майстра фотографія не стає самодостатньою, Єрмилов поєднує її з конструктивістичним рішенням композиції. Так оформлені, зокрема, книги “Токарство по дереву” (Харків, 1929 р.), Гро Вакара "Поїзди підуть на Париж" (Харків, 1932 р.), М. Шеремета "Ні п’яді" (Харків, 1932 р.), М. Панківа "Суддя Рейтан" (Харків, 1931 р.).

І в цих нових підходах майстер не пориває з загальноєвропейським поступом конструктивізму. Але важливо й те, що водночас він залишається вірним гаслу «мистецтво належить народу», яке скеровує на сприйняття художніх творів або мистецького продукту широкою масовою аудиторією.

ЛЕЖНЄВ Олександр
старший викладач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО ХУДОЖНИКА-ГРАФІКА ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ ВОЛОДИМИРА ПІНІГІНА

Одним з цікавих і не розкритих досі в мистецьких колах є творчість одного з легендарних постатей львівської мистецької богеми 60-80-х, чия творчість сформувала світовий бренд львівської графіки другої половини XX століття є Володимир Кирилович Пінігін (нар. 21 вересня 1941, Ленінград, РРФСР — пом. 11 жовтня 2015, Львів).

Володимир Пінігін працював у книжковій і станковій графіці, плакаті, дизайні, сценографії, живописі. В1985–1999 роках перейшов на малі форми графіки в техніках офорта, травлення, сухої голки, інталії, монотипії.

Ілюстрував художні книжки, переважно авторів-фантастів — Жюля Верна, Герберта Уелса, Рея Бредбері («Вино з кульбаб» і «Марсіанські хроніки»), Артура Кларка, Кліффорда Саймака, П'єра Буля, Станіслава Лема, Олександра Бєляєва, Карела Чапека та Василя Бережного. До інших

авторів належать Олександр Пушкін, Валентин Катаєв, Вільям Сароян, Ернест Гемінґвей, Ярослав Гашек, Борис Нечерда, та інші.

З 1963 року художник взяв участь у близько 120 групових регіональних, республіканських, міжнародних виставках. Провів 12 персональних виставок в Україні, в Росії, Бельгії, Голландії, Німеччині, США, Польщі. Нагороджувався преміями й дипломами міжнародних виставок.

Львьвський художник- графік Володимир Пінігін є одним зі «стовпів» львівської школи, і своєрідним «графічним патріархом» для кількох поколінь львівських графіків, серед них: В. Дем'янишин, В.Чаришніков, С. Іванов, О. Аксінін, О. Дергачов, О. Денисенко, С. Храпов, О. Лєжнєв В. Рубанський та ін.

Але на жаль його творчий спадок і творчість на сьогодні не роскриті для мистецьких кіл. Інтелектуальна та мистецька власність Володимира Пінігіна вимірюється не екземплярами, а стосами творів: офорти, літографії, травлення, суха голка, інталії, монотипії, техніка "туш-перо" і "туш – гелева ручка" та ін.. А ще художник полюбляв «бавитися» у мистецтвом асамбляжу, складаючи вишукані композиції з друзків Часу і Світу.

У сучасному мистецтвознавстві львівська графіка другої половини XX ст. – не просто термін для ідентифікації регіональної мистецької школи, а поважний бренд. Але у львівських галереях виставка графіки – нині рідкісне явище. На жаль, цей вид образотворчого мистецтва, попри титанічні зусилля тих, хто нею продовжує віддано займатись, нині опинився на марґінесі мистецтва, десь на третіх ролях після живопису та декоративно-ужиткових жанрів, що мають постійний попит на сучасному арт-ринку.

Саме у Львові Володимир Пінігін зустрів геніального графіка Леопольда Левицького... Леопольд Левицький, вихованець знаменитої «краківської групи», переконаний соціаліст ейфоричної доби 1930-х, у Радянському Союзі хоча й виконував замовні радянські агітки, але за ширмою у своїй майстерні створював приголомшливо формальні твори. Неофіційне радянське мистецтво 1970-х сконцентрувалося на осмисленні загальнолюдських проблем, пошуках місця людини в світі, намагалося осягнути роль мистецтва і митця. Це час бурхливого розвитку книжкової графіки.

Як всі художники в радянський період, Володимир Пінігін втікає від радянського формалізму, він йде в фантастику, в ілюстрування, в графіку, де більш вільно може висловитися. Володимир Пінігін активно співпрацює з союзними видавництвами, поза тим багато виставляється, кілька років працює головним художником журналу «Жовтень», згодом навіть якийсь час – художником лялькового театру. Проте жорсткому у своїх мистецьких смаках і гострому на язик художнику важко знаходити спільну мову з обмеженими

малокультурними керівниками-бюрократами. « K v h] h ^ g^•m ` _ [ Z ] Z l h « r \ b ^ d h k l b}enbhqjf Z e • k+s\їдливо констатував у наших з ним розмовах художник, – \ h g b_a g Z x,lsshlZd _j h d Z f`bb l b g Zd Z j l h i _ e\vfpm•g ^,bj• Z e _ j h [b l,b s h l b o h q._r N hjf Z e • a fh l j • [g h \ b k l j Z ` ^ Z l b ^ _ k y l b e • l »y f b

Після III курсу він опиняється на виробничій практиці у Києві, на комбінаті кольорового друку, де досхочу випробовує нові графічні ідеї. Талановитого юнака приймають у знаменитий КТМ (Клуб Творчої Молоді), де він знайомиться з «шістдесятниками» – В. Зарецьким, І. Драчем, М. Вінграновським...

Львівська графіка, виколисана в традиції класичного європейського офорту XIX століття і загартована авангардними пошуками 1920-1930-х, по Другій світовій війні перетворилась на інтелектуальну оазу посеред радянського абсурду. Тут знаходили притулок вільнодумці, формалісти, дисиденти від мистецтва, представники андеґраунду, неформали і космополіти – тобто, всі, хто не хотів «крокувати в ногу» з соцреалізмом.

Зоряний час львівської графіки – 1970-1990-ті. Тоді це був окремий від радянського офіціозу герметичний світ, у межах якого діяла система світових мистецьких вартостей.

Авторський стиль Володимира Пінігіна – складнопідрядний, міцно збудований на рівні малюнка і добре прорахований на рівні інтелекту фантастичний фантасмагоричний постмодерний колаж – з кожним роком набував щораз більшої багатошаровості. Володимир Пінігін використовував всі доступні йому в Радянському Союзі можливості акумулювати якомога більше актуальної мистецької інформації. В першу чергу це журнали: польські, німецькі, чеські, болгарські, французькі... Можливість блукання в інтелектуальних лабіринтах універсального світового тексту, база даних якого містить весь арсенал світової культури, історії, філософії, програмувала систему естетичних координат Пінігіна.

Графіка Володимира Пінігіна вимагає від глядача відповідної ерудиції, інтелігентності, смаку, духовних зусиль. На технічному рівні – це «японська» вишліфованість, філігранність лінії, віртуозна пропрацьованність деталей – це прекрасна можливість для навчання новим поколінням художників графіків, та дизайнерів.

ЛЯПКАЛО Катерина Ігорівна
Студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука
Науковий керівник: Босий О.Г.,кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНИХ ТА СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Цифровий малюнок – новий вид мистецтва, в якому техніки рисунку і живопису (такі як акварель, олія та ін.) створюються за допомогою комп'ютера, програмного забезпечення, графічного планшету та стилуса, тобто штучно.

Програми для цифрового малюнку намагаються імітувати інстументи, які використовують в житті художники, через різномаїття пензлів і ефектів. Тож немає жодних проблем у тому, щоб стилізовані пензлі відтворили у цифровому форматі техніки традиційного рисунку та живопису – вугілля, олію, пастель, акрил, перо та аерографію. Окрім цього, користувачі можуть створювати свої власні пензлі.

Відрізняється цифровий малюнок від інших форм цифрового мистецтва тим, що в ньому зображення створюється без рендерингу комп'ютерної моделі. Навіть у такому відносно новому стилі мистецтва вже є багато професіоналів, які мають потребу відрізнятись один від одного. Талановиті художники знайшли нестандартне рішення проблеми. Вони комбінують матеріальний малюнок з цифровим, використовують різні стилі письма, шукають різні техніки обробки малюнків. Цифровий малюнок ще розвивається.

Нині знання графічних редакторів і змога в них працювати є ознакою і вимогою до професіоналів багатьох сферах – це фахівці з реклами, фотографи, дизайнери та ін.

В кінці XX – на початку XXI століть цифровий малюнок бурхливо розвивався і зайняв міцні позиції в оформленні книг і плакатів. Популярний він і в індустрії комп'ютерних ігор та сучасному кіновиробництві. Окрім того, його використовують в таких сферах, як наукова графіка (візуалізація об'єктів наукових досліджень), ділова графіка, конструкторська графіка, звітна документація, мультимедія, Web-дизайн тощо.

Оскільки майже весь дизайн робиться на комп'ютері, це вже споріднює його з цифровим малюнком, котрий використовується для створення плакатів, банерів, дизайну пакувань, логотипів, розробки патернів для різноманітної продукції, оформлення малюнками сайту тощо. Майже в кожній галузі графічного дизайну можна зустріти цифровий малюнок, оскільки він полегшує, покращує і прискорює розробку дизайну.

Джерельна база

1. А. С. Василюк, Н. І. Мельникова. Комп'ютерна графіка : навч. посіб. для студентів напряму підгот. 6.040303 "Систем. аналіз". – Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2016. – 308 с. : іл. – Бібліогр.: с. 305-306.
2. Веселовська Г. В. Комп'ютерна графіка: Навчальний посібник для вузів. — Херсон: ОЛДІ-плюс, 2004. — 582 с.
3. Дабижа ≒ G Компьютерная графика и верстка: CorelDRAW, Photoshop, PageMaker. — СПб.; М.; Х.; Минск: Питер, 2007. — 270 с.
4. Компьютерная графика. / С. В. Глушаков, А. В. Капитанчук, Е. В. Вещев, Г. А. Кнабе . — 3-е издание, дополненное и перераб.. — Х.: Фолио, 2006. — 511 с.
5. Петров М. Н. Компьютерная графика: Учебник для вузов. — СПб.; М.; Х.; Минск: Питер, 2003. — 736 с.

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

ПАРАДОКС «АКАДЕМІЧНОСТІ» АВАНГАРДУ В АРХІТЕКТУРІ.

За висловом знаного французького соціолога та дослідника мистецтва П’єра Бурдьє, «ніхто так не пов'язаний із специфічним минулим поля, як художники авангарду». Авангардне мистецтво в цілому та архітектура зокрема у основоположних програмах, теоретичних дослідженнях та концепціях декларували відкидання тезаурусу попередників, «історичних» варіацій. Стиль стверджував себе на протиставленні попередньому досвіду, «академічній» та «класичній» традиції.

Однак, при більш ретельному аналізі, виникає питання дефініції «академічності» і «класичності» в архітектурі, як такій. Якщо прийняти під визначенням класики «укорінення у системі цінностей» і повторення попередньо набутого досвіду, що сакралізується у традицію, то антагоністом до даної системи виступає модерн (ар-нуво), а не авангард, позаяк саме модерн був маркований як «нове», «молоде», «сучасне» мистецтво, покликане дати відповіді на новітні виклики, продиктовані радикальними соціо-політичними, культурними та технічними змінами, що не мали аналогів у попередні епохи. Саме модерн концентрується на розробці нового кодексу прийомів і підходів на

противагу історичній стилізації та романтизму, що активно розвивалися на межі XIX і XX ст.

При більш пролонгованому у часових межах аналізі випливає циклічність даного процесу: класицизм протиставлявся бароко як стилю що відійшов від лаконічної утилітарності та вітрувієвської формули «користь, міцність, краса», ревіталізованої Ренесансом. Саме Відродження різко відмежовувалося від попередньої «варварської» готики (назва якої, що виникла у той час, містила негативну конотацію «готський» = «варварський»). Перед тим, християнське мистецтво пізньої Західної Римської імперії та Візантії принципово заперечувало «язичницьке» мистецтво і так далі.

Відповідно, антагонізм Авангарду до попередніх мистецьких стилів є радше відповідною традицією, ніж винятком.

В той же час, архітектура авангарду, відкидаючи стилізацію та, деконструктивний, не функціональний декор, напряму звертається до вітрувієвської формули «класичної» античної архітектури (і, разом з нею, архітектури Ренесансу), тим самим стаючи «академічним» мистецтвом за змістом і суттю.

Отже, архітектура авангарду є черговою планомірною та циклічною ітерацією поля мистецтва, що нерозривно пов’язана з попереднім історичним досвідом і, протиставляючись хронологічно найближчим мистецьким течіям, за структурою своєю базується на «класичних» засадах побудови тезаурусу. Що, відповідно, робить архітектуру авангарду, що ідентифікувала себе на антогонізмі, «академічною» в первинному значенні оціночного критерію.

МІТЧЕНКО Віталій Степанович
доцент кафедри графічних мистецтв НАОМА,
заслужений діяч мистецтв України

ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА НА СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ТИПОГРАФІКИ

Казимир Северинович Малевич (1879–1934) працював в Україні упродовж трьох років – з 1928 до 1930. Метою повернення художника до Києва, міста в якому він народився, був проект розбудови нової художньої школи на базі Київського художнього інституту.

Основною ідеєю цього проекту було створення теоретичних підвалин нового мистецтва, розробка власних правил творення нових смислів і врешті-решт створення ідеалу людини – творця нового мистецтва.

Новітнє художнє мислення формувалося в Європі з кінця XIX ст. – початку XX ст. Попередниками К. Малевича на цьому шляху були європейські майстри: П. Сезан, Ж. Брак, П. Пікассо, Ф. Леже та інші художники, яких зазвичай відносять до постімпресіоністів, котрі не намагалися копіювати природу, а шукали нові шляхи розвитку мистецтва, нову візуальну мову зображувального мистецтва.

Малевич своєю творчістю збагатив культуру абстрактного мислення, розробив власну «абетку» абстрактних форм, проаналізував відношення їх до тла.

Прикладом праці художника у цьому напрямку можна вважати виконані близько 1923 року абстрактні роботи. Так, у творі «Чорний квадрат» – маса малюнка тотожна тлу, що підкреслює площинність роботи. Для твору «Чорне коло» характерний умовний рух кола праворуч та вгору, який відбувається завдяки зміщенню центру композиції. І, нарешті, твір «Чорний хрест», де присутнє явище іррадіації, своєрідне просторове змагання білих квадратів з чорним хрестом. Отже, названі вище мінімалістичні композиції – це приклад експериментування митцем з умовно-просторовим розташуванням чорних і білих плям.

В роботі «Корова і скрипка» бачимо композицію, яка будується з використанням окремих літер та їхніх фрагментів, тобто, формотворчих елементів. Відомо, що літера є складною абстрактною конструкцією, якою зазвичай послуговувалися українські художники-авангардисти, серед яких: О. Екстер, Г. Цапок, В. Меллер, В. Єрмилов, А. Петрицький та інші.

Важливо зауважити, що в Україні К. Малевич знайшов чимало однодумців, одним з яких був Михайль Семенко – теоретик і поет, очільник авангардного напрямку, котрий висунув власну теорію українського футуризму – «панфутуризм». Рупором нового вітчизняного футуризму став часопис «Нова генерація», на сторінках якого К. Малевич надрукував низку статей, де послідовно викладав власну теорію нового мистецтва, аналізуючи та поєднуючи окремі його види: архітектуру, станкове малярство, скульптуру та інші.

На прикладі аналізу роботи «Голова селянина» (1928) бачимо, як митець, оперуючи елементарними фігурами – колом, квадратом, ромбом та їхніми фрагментами – трикутником, півколом, або трансформуючи їх в овал, циліндр – створює композицію, називаючи такий стиль примітивістським кубофутуризмом.

Зауважимо, що в подібних футуристичних композиціях велику роль відіграє колір. Як правило, використано локальні відкриті кольори. Розмальовану площину митець називав «живою реальною формою».

Народжений в Україні, він з дитинства сприймав символічні зображення на писанках, геометричні орнаменти українських килимів, наївне малярство як прояв високого мистецтва, і в своїй творчості намагався привнести їхні властивості у сучасне мистецтво.

Доцільно вважати, що революційна робота К. Малевича над формалізацією предметного оточення, звернення до первісних геометричних форм, увага до умовно-просторового співвідношення плями і тла сприяли подальшому розвиткові мистецтва типографіки, започаткованого конструктивістами, де незадруковані пласкі поверхні мають таке ж значення, як і зображення та гармонійно доповнюють одне одного. Завдання, які ставив перед собою К. Малевич близькі до завдань, які виконують майстри експериментальної типографіки – це, передусім, вирішення композиції твору мінімальними засобами.

НАКОНЕЧНА Лада Володимирівна
аспірантка 3 курсу
факультету теорії та історії мистецтва НАОМА
Науковий керівник: Лагутенко Ольга Андріївна
доктор мистецтвознавства, професор НАОМА

МОДЕРНІСТСЬКА ОСВІТА ТА КИЇВСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ ІНСТИТУТ

Мистецькі школи початку XX ст. через наближення до виробництва (з поворотом від доіндустріального ремесла до промислового дизайну) відкрили нове розуміння постаті художника і задач мистецької освіти. Виробництво мистецьких творів набувало нового значення, коли кінцевим результатом праці художника ставав не унікальний об’єкт, а доцільний, економічний, тимчасовий, такий, що відіграє роль у формуванні нової чуттєвості людини, у досвіді безпосередніх стосунків із природою.

Однією з головних проблем модернізму є подолання розділення мистецтва і ремесла, вимога рівноправності й рівноцінності виробничого мистецтва з мистецтвом образотворчим. Одночасно з переорієнтацією вищої мистецької школи на підготовку художників, які би брали участь в організації виробництва, відбувався пошук підходів об’єктивізації навчальних методів. Центральними для модерністської освіти стали сам засіб мистецтва та проблема сприйняття. Методичні розробки викладачів були спрямовані на аналіз головних елементів мистецтва, на пошук законів формотворення. Навчання мистецтву перестало залежати від тренування майстерності. Експериментальні,

аналітичні пошуки лівих художників становили основу методик з вивчення першоелементів засобів та прийомів художньої виразності, композиційних принципів, співвідношення форми і матеріалу. Наприклад, професори Вищих державних художньо-технічних майстерень (ВХУТЕМАС) на науковій основі розробляли єдиний для всіх видів творчості (з вимогою їх зближення) "об'єктивний метод викладання". Схожі аналітичні об'єктивні навчальні методи розроблялись і в Київському художньому інституті в 1924-30 роках на курсі "Формально-технічних дисциплін" (Фортех). Виробнича орієнтація Київського художнього інституту (КХІ) відображала відповідні дискусії про перехід чистої форми у функціональний аспект.

Процеси, що відбувались у стінах КХІ, відображали й дискусії в мистецькому середовищі України. Загалом в КХІ ставились завдання досягнути високого технічного рівня, а переймання технік та досягнень інших культур слугувало реалізації цієї мети, проте головною умовою було створення нових форм модерної української культури. КХІ мав відповідати на закиди про зневагу до "українського мистецтва" від прихильників народного мистецтва за те, що національні мотиви і національні форми в сучасному українському мистецтві не мають виразних і сильних виявлень, про "зовнішню ніби відсутність звичайних ознак українського "стилю". Між тим, нове мистецтво шукало основи не в етнографічних зразках і зовнішніх ознаках, а у формальній і матеріальній якостях. Принципи модерністської освіти, особлива увага до засобів виразності, фундаментальних основ мистецтва та звільнення від репрезентативних моделей творчості на користь експресіоністським та конструктивістським, стали наріжним каменем у вирішенні поставлених завдань.

НЕСТЕРЕНКО Петро Володимирович
кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач
проблемною науково-дослідною лабораторією НАОМА.

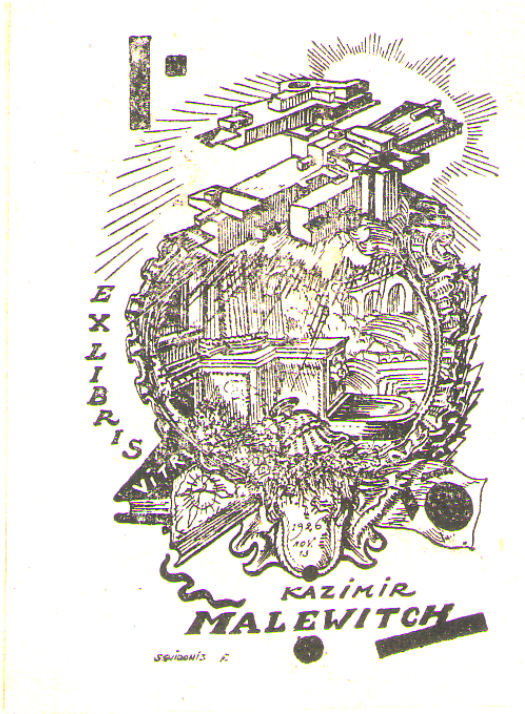
ЕКСЛІБРИС КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА, ЯК ВИРАЗ ЙОГО ТВОРЧОГО КРЕДО.

В середині 1920 -х років до Казимира Малевича приходить всесвітня слава. Його твори, показані на численних виставках у західній Європі та США, викликають загальний інтерес. З 1924 по 1926 рік художник був керівником Державного інституту художньої культури (Гінхук), де висунув ідеї, що радикально відновили сучасний дизайн і архітектуру (об'ємний, тривимірний супрематизм, втілений у побутових речах (вироби з фарфору) і будівельних моделях, так званих «архітекторах»). Малевич застосовує свої художні теорії, які досі стосувалися переважно в живопису, у скульптурі, створює об'ємні

супрематичні моделі з дерев'яних і гіпсових блоків – архітектони. В 1926 році художник експонує Архітектон на щорічній виставці в інституті. Але влада до діяльності Гінхука ставилася дедалі холодніше й підозріліше, а після виходу розгромної статті Г. Сєрого «Монастир на держпостачанні» в газеті «Ленинградская правда», Гінхук того ж року розігнали.

1926 роком датовано мініатюрний, але досить змістовний екслібрис К. Малевича. Я знайшов його випадково в одного з європейських колекціонерів. Він є своєрідною ілюстрацією до теоретичних досліджень художника, в яких він розвивав ідеї боротьби з тяжінням і своє розуміння твору мистецтва як самостійного планетного світу. В центрі композиції, вміщеній в картуш, обрамлення якого з лівого боку у вигляді ланцюга й розкритих книжок з правого, зображено фонтан з якого ллється вода, а на другому плані гребля з водоспадом. У нижній частині картуша зображено перекинуту вазу з квітами, що уособлює ріг достатку, під нею на щитку проставлено рік - 1926 та напис «nov. 13» (13 листопада ?). Зліва зображено дві книги, на одній з яких скорочений напис латиною «VITRU», який можна трактувати як працю теоретика архітектури Вітрувія, справа супрематична композиція, яка розивається на полотнищі як прапор. У верхній частині композиції постає супрематичний архітектон, від якого, ніби від сонця, у всі боки розходяться промені. Він ніби демонструє картину виходу людства в космос, яку ми спостерігаємо в наші дні. Самий вираз «супутник Землі», що позначав космічний апарат, вперше використано Малевичем. У своїх художник, обізнаний з відкриттям неевклідової геометрії та «системами орієнтуючих уявлень», розгортав програму космічних польотів, зокрема писав, що між Землею і Місяцем «може бути побудовано новий супутник супрематичний (…), який буде рухатися по орбіті». Таким чином супрематичні знакові конструкції, замінивши, як стверджував Малевич, символи традиційного мистецтва, з часом перетворились для нього в самостійні «живі світи, готові летіти в простір». Доповнюють композицію екслібриса напис латиною «Exlibris Kazimir Malewitch» та геометричні «первісні форми», які знаходяться ніби в невагомості.

Екслібрис виконано в техніці цинкографії, яка широко використовувалася в минулому столітті. Вона продукувала масове відтворення художнього оригіналу в техніці туш, перо поліграфічними методами в зменшених розмірах.



Хто ж автор цього оригінального екслібриса ? На споді дрібненькими літерами зазначено його прізвище, проте прочитати його не вдавалося, бо заважали літери «S» проставлені на початку й в кінці прізвища. Встановити автора численних портретних екслібрисів для бібліотек видатних вчених, відомих бібліофілів, вдалося натрапивши на невеличку книжечку-каталог творів ленінградського художника Гідоні «Портретно-иконографические книжные знаки (1916–1933)» (Ленінград, 1934), в якій було репродуковано й цей екслібрис. Народився Григорій Йосипович 1895 року в Ковні (Литва), з 1914 року опинився в Петербурзі, де згодом навчався в художників Миколи Реріха та Івана Білібіна. Зарекомендував себе ще й як винахідник. У 1919–1920 роках винайшов апарат, в якому використана транспарентна проекція: джерело світла просвічується крізь екран, значно посилюючи яскравість фарби. У 1926 році разом зі скульптором М. С. Могилевським створив модель світлового пам’ятника В. Леніну, та це не вберегло його від розстрілу в роковому 1937 році.

Об’єднувала обох художників-винахідників любов до вільного мистецтва, незалежного від будь-якої громадської, політичної, або ж ідеологічної залежності. На середину 1920-х років приходиться цікавий запис зроблений Малевичем на вирваних з блокноту аркушів, які зберігаються нині в архіві художника в Стеделік-музеумі в Амстердамі: «Комунізм є суцільна ворожість і порушення спокою, бо намагається підпорядкувати собі всіляку думку й знищити її. Ще не одне рабство не знало того рабства, яке несе комунізм…». Пророчі слова.

ПАВЛОВА Тетяна Володимирівна
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ГРУПА «ЧАС»: НОВА «СІМКА» ХАРКІВСЬКОГО АВАНГАРДУ

Припинення авангардних традицій в українській культурі суттєво гальмувало процес становлення художників поставангардної доби. Проте свідчення передачі авангардної естафети знаходимо в історії славнозвісної харківської фотошколи. Так, В. Григоров, котрий разом із В. Бахчаняном навчався в харківських авангардистів О. Щеглова, В. Єрмілова і Б. Косарева з його фото- і кінодосвідом (був асистентом Д.Демуцького на зйомках «Землі» О. Довженка) виховав нове покоління фотомистців під знаком відновлення перерваних зв'язків з 1920-ми рр. Деякі з них стали членами створеної в 1971 р. групи «Час», представники якої (А. Макієнко, О. Мальований, Б. Михайлов, Є. Павлов, Ю. Рупін, О. Супрун) увійшли в історію сучасного світового мистецтва. Сьогодні важко помітити зухвалий відтінок, що пролунав у назві групи «Час». Його зміст закладений у невразливу для цензури вербалізацію значення «contemporary». Для сигніфікації робіт вони використовували дві печатки: одну – з назвою групи, другу – зі знаком сови. Образ нічного птаха як прояв антиімперської символіки перегукується з історією харківського авангарду. Студія, в якій в 1918 році працювала «Спілка семи» (Б. Косарев, В. Бобрицький, М. Калмиков, М. Міщенко, В. Дьяков, Г. Цапок, Б. Цибіс) мала назву «Зелена сова». Першим кроком новітньої харківської «сімки» (групи «Час») на шляху звільнення від стереотипів була епатажна концепція фотографії, сформульована як «теорія удару», що також перегукується з ідеями футуристів початку століття. Для цього андеграундного періоду характерною є експресія, пов'язана з переживаннями людини, що зненацька усвідомила себе асоціальною, але продовжує жити в соціальній реальності. Наступний період (з кінця 70-х років) позначений лідерством Михайлова. Внаслідок його зближення з московським художником (українського походження) І. Кабаковим і об'єднанням «Ермітаж» з'являється на світ фотографічний соц-арт, який відразу ж став надбанням як Харкова, так і Москви. У 1980-ті роки харківська фотографія вже отримала світове визнання. Для харківської групи мистців, що опановували нові мистецькі медіа, характерне акцентування рис брутальності у відображенні сучасності, пов'язане передовсім з ідеями спротиву. Рухаючись у напрямку пошуків правди у викривленому світі пізньорадянської доби, мистці повсюдно відкривають у своїх фотографіях розбіжність між убогою реальністю

й «лакованою» поверхнею її офіційної репрезентації. Знаменним є той факт, що майже половина фотографів об'єднання «Час» виросли в особливому «експериментальному» кліматі «соцміста», побудованого на початку 1930-х років (за проектом архітектора П. Альошина) довкола Харківського тракторного заводу. Цей факт знайшов відображення у їхніх персональних художніх візіях, так само, як і в особливостях реалізації проекту деконструкції, що його здійснювала генерація харківських нонконформістів.

ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ Василь Євдокимович
доцент, народний художник України
академік-секретар відділення образотворчого
мистецтва НАМУ

РЕАЛІЗМ І АБСТРАКЦІЯ В ЛІНОРИТАХ ОЛЕКСІЯ ФІЩЕНКА

Олексій Фіщенко зі студентських років виділявся з-поміж випускників (художників-графіків: Івана Черникова, Олександри Бабкової, Геннадія Польового, Галини Гаркавенко та інших) КДХІ кінця 1950-х рр. власним художнім почерком і своїм розумінням задач кольорового лінориту. Працюючи переважно у жанрі пейзажного естампу вже у ранніх роботах намагався досягти яскравого колориту і неординарності композиції. Шукаючи шляхів досягнення художньої виразності відчув потребу ширшого ознайомлення з мистецькими здобутками не лише художників-графіків вітчизняної графічної школи, а й з малодоступними тоді творами мистців інших країн. Йому імпонували прагнення художників українського авангарду і «розстріляного відродження», згодом ставали доступнішими для вивчення формотворчі досягнення Пікассо, Брака, Леже, інших творців західноєвропейського мистецтва ХХ століття.

1970-1980-і роки творчості Олексія Федоровича характеризуються особливо сміливими пошуками нових художньо-технічних виражальних засобів, тенденцією до меншої залежності від натури, до більшої умовності графічної мови. Цікаво, що в міру більшого абстрагування зображення він усе частіше використовував квадрат як основний формат картинної площини для побудови напівабстрактних, близьких до супрематизму, переважно урбаністичних композицій. Відчувається, що мистецтво Фіщенка не оминуло і впливу автора мігічного квадрата популярного нині Казиміра Малевича. Це, незважаючи на затяту боротьбу апологетів «соцреалізму» з проявами формалізму, був золотий час українського естампу, зокрема лінориту. Через велику потребу в лінолеумі спеціально для художників-ліноритчиків вироблявся потовщений рулонний пробковий лінолеум підвищеної якості.

Кольоровим лінoритам Фіщенка того часу притаманні риси компромісу між прокрустовими догмами методу «соцреалізму» і свободою абстрактного мистецтва.В естампах цього періоду дотримано чистоти стилістики як важливої ознаки високої мистецької культури. Лінорити є популярними і сьогодні. Вони експонуються в музеях, на виставках, пропагуються засобами інформації.

На кафедрі графічних мистецтв НАОМА експонується виставка лінoритів О.Ф.Фіщенка, подарованих Академії його сином Дмитром. Ці естампи стануть корисною школою для нового покоління графіків як художніми достоїнствами, так і художньо-технічними прийомами, яким сам Олексій Федорович навчався на лінoритах професора О.С.Пащенка, В.Д.Фалілеєва, на унікальних дереворізах японських майстрів та, особливо, лінограв'юрах знаменитого Пікассо. Як і він, Фіщенко більшість лінограв'юр останніх років друкував не традиційно прозорими офсетними фарбами по білизні паперу, а непрозорими фарбами на попередньо надрукованій темній підкладці. Цим суттєво посилюється глибина і насиченість тоно-кольору.

Твори Олексія Фіщенка – лінорити, акварелі, численні олівцеві пейзажі і портрети – сповнені ліричних і драматичних переживань, поетичних чарів. Не чужим був для нього і світ поетичного слова.

ПІТЕНІНА Валерія Євгеніївна
аспірант НАОМА
Керівник Лагутенко О.А.
доктор мистецтвознавства, професор НАОМА

КНИЖКОВА ГРАФІКА Н. ГЕРКЕН-РУСОВОЇ В ВІТЧИЗНЯНИХ КОЛЕКЦІЯХ

Творчість Наталії Геркен-Русової, ім'я якої пов'язано з Україною більш ідейно, ніж географічно, була майже забута після згортання авангардного й національного руху в 30-ті роки. В процесі дослідження О.Пеленською празьких архівів було знайдено малюнки, ескізи театральних декорацій, графічні та живописні роботи художниці. Це привернуло увагу до Н. Геркен-Русової, як значної постаті української діаспори в Європі.

В українському мистецтвознавстві Н.Геркен-Русова більш відома як літератор та театрознавець, хоча в автобіографії 1941 року вона презентувала себе саме театрального художника. У 20-30 ті роки мисткиня створювала декорації і костюми для вистав «Борис Годунов» в Празі і Дрездені, «Євгеній Онєгін» та «Вертер» в Брно, ескізи костюмів для вистав паризького театра

«Маріні» та організовувала театралізовані свята в Празі, Бухаресті, Флоренції та Ніцці.

Власні дослідження творчості Н.Геркен-Русової в вітчизняних архівах, приватних колекціях та колекції Педагогічного музею України виявили декілька робіт в книжковій ілюстрації. Вони датовані 1918-1939 роками, дуже різні тематично і стилістично, і демонструють ті зміни, що відбувалися в житті й світобаченні художниці.

Перша з книг - «Снігова королева» Х.Х.Андерсена, виконана й видана у 1918 році, що збігається за часом із періодом навчання Н. Геркен-Русової в УАМ, у майстерні Ф.Кричевського. Ніжний лінійний малюнок обкладинки книги співзвучний європейському модерну і наближає її до стилістики журнала «Искусство», що входив у Києві на початку 1910-х. Ілюстрації всередині книги – більш спрощені, тяжіють до узагальнення форми, їх впевнена динаміка наближується до майбутніх театральних робіт художниці.

На початку 30-х Н. Геркен-Русова стала одним з ідеологів часопису «Вісник», що видавався Д.Донцовим. Її творча позиція того часу була сформульована як «мистецтво войовничого духу». Мистецтво, що мало спиратися на високі ідеї, а не на потреби широкого загалу й «fine art». Зрозуміло, що художня мова модерну була відкинута як частина далекого минулого й неактуальної «негероїчної» краси.

Ілюстрації цього періоду відображають риси нової ідеології і художньої мови – конструктивної, лаконічної, майже плакатної. Це обкладинки до спогадів Д.Донцова «Рік 1918 Київ» (1937), теоретичної роботи Н.Геркен-Русової «Героїчний театр» (1939) та дослідження С. Русової «Наші видатні жінки» (1934). Перші дві - досить посередні композиції, де символізм фігур та знаків є основним смисловим й формальним елементом. Але остання вдало поєднує в собі риси конструктивізму із підкресленою геометричністю форм й активним шрифтовим акцентом, та майже «бойчуківську» монументальність форми.

Такий полістилізм є характерним для ілюстрації 20-х років взагалі й відображається у творчості окремих митців, як у даному випадку. Незважаючи на те, що ілюстрація не була основним видом творчості Н. Гекрен-Русової, саме такі маргінальні роботи є яскравим віддзеркаленням творчих пошуків і шляхом до більшого розуміння художника.

ПОЧИНОК Петро Сергійович
викладач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука.

СИМУЛЬТАННИЙ І СУКЦЕСИВНИЙ СПОСОБИ СПРИЙНЯТТЯ ОБ'ЄКТІВ У ДИЗАЙНІ

Існує два способи сприйняття світу. У загальній психології, науковою мовою вони називаються так: сукцесивний і симультанний. Сукцесивний спосіб іноді ще називають «лівопівкульним» (логічним), а симультанний - «правопівкульним» (образним). Око і мозок здатні працювати в двох режимах: симультанном (швидкий панорамний прийом оглядової інформації за допомогою периферійного зору) і сукцесивний (повільний прийом детальної інформації за допомогою центрального зору). Їх оптимальне поєднання дозволяє отримати важливий пристосувальний ефект.

Що таке «сукцесивний» і «симультанний» способи сприйняття?

Сукцесивний спосіб, від латинського (succesio) - це послідовне, детальне сприйняття інформації, сильно розтягнуте в часі, крок за кроком, спочатку перше, потім друге і тільки потім - третє. Діючи таким способом, ми послідовно, одне за іншим, дізнаємося дещо про цей світ. Цим способом навчають в школах і університетах. Прикладом може бути читання тексту: ми прочитуємо спочатку одне слово, потім друге, третє, і так далі, тільки так ми сприймаємо інформацію (не цілісне, але детальну як фрагмент пазла). Ми не можемо прочитати спочатку десяте, а потім перше слово в реченні, - так у нас нічого не вийде в логічному побудові. Але не маючи цілісний образ, скільки б фактів ми ні з'ясували, скільки б шматочків пазла, один за іншим, ні назбирали, із зібраних нами деталей - загальну картину ми не отримаємо ніколи.

Симультанний спосіб, від латинського (simul) - це одномоментне сприйняття інформації, коли ми «схоплюємо» відразу весь образ цілком, за якусь частку секунди. При симультанному сприйнятті система "око - мозок" має здатність швидко, практично миттєво сприймати величезні обсяги зорової інформації. Симультанно ми сприймаємо людські обличчя, картини природи, геометричні фігури, символи і багато іншого. Прикладом може бути сприйняття зображення. Коли ми дивимося на картинку, ми бачимо її відразу цілком, і образ в усій своїй повноті відразу постає перед нами (навіть при відсутності деяких фрагментів деталей (пазлів). У ситуаціях невизначеності, в ситуаціях неповної інформації нас рятує симультанне сприйняття. Коли ми схоплюємо образ цілком, ми можемо випустити з уваги якісь його дрібні деталі. Але коли у нас в голові є цілісний образ, ми самі можемо надалі

доповнити і привнести деякі відсутні деталі. коли ми бачимо явище цілком, нам легко відновити відсутні шматочки пазлу, навіть якщо ми ці шматочки в очі не бачили.

Якщо одну і ту ж інформацію можна представити і в текстовій, і в графічній формі, остання забезпечує більш високу швидкість розуміння за рахунок того, що переважно сукцесивний режим сприйняття тексту замінюється на переважно симультанний режим аналізу зображення, що особливо очевидно в розробці логотипу, фірмового стилю, плаката, книги, упаковки.

У сучасному графічному дизайні безсумнівно повинні враховуватися обидва способи сприйняття об'єкта. Отже, на початку роботи над проектом дизайнеру, першочергову увагу необхідно приділити роботі з образом, загальним враженням, формальної композиції, колірним рішенням, які впливають в першу чергу на підсвідомість, а в подальшому аналізом і наповненням дрібними деталями.

Цілком очевидно, що засвоєння багатьох навчальних дисциплін, можна сказати, немислимо без розуміння співвідношення в діадах «частина-ціле», «ціле-частина».

РИБКІНА Ілона Юріївна
аспірант кафедри кінознавства КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого.
Наук. керівник: Погребняк Г.П. кандидат мистецтвознавства, доцент.

ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ ТЕРМІНУ ХАЛЛЮ («КОРЕЙСЬКА ХВИЛЯ») В ПОСТМОДЕРНОВІЙ КУЛЬТУРІ АЗІЇ ТА АМЕРИКИ

Починаючи з другої половини XIX століття «західний світ» поринає в епоху модернізації, стрімкого техногенного розвиту, який сприяв кардинальним змінам в культурно-мистецькому просторі. Одним з аспектів принципового новаторства епохи модерну в мистецтві є поява кінематографу.

Механічні носії нового мистецтва були створенні на хвилі стрімкого розвитку індустріального суспільства «Нового часу». Показовим виявляється те, що за таких умов кіноіндустрія змогла, в рекордні для історії мистецтв термін, створити власні виробничі потужності, теоретичні розвідки, самостійний інститут критики тощо. Цікаво, що всі ці процеси пройшли в першій половині XX століття, а вже з 1960-х років, кіномитці були спроможні вдатися до нових експериментів, створивши феномен «Нових хвиль».

D•ghklj•qdb ©Gh\bo o\bevª \bj•agyebkv gZbde• a
ijhp_k•\ OO klhe•lly Z kZf_ mkdeZ^g_gbfbhkdjm^xh`g•
khp•Zevghx djblbdhx i_\ghx fZj]bgZevg•klxevZghxkh[e
\bjZag•klx dh`gh]h gZijyfm GZ /\jhi_ckvdh\fm mdhZ]hg_
ijb_jlZxlv ©NjZgpmavdZ gh\Z o\beyª ©Gh\Z gkvfdZpv
gh\Z o\beyª ©Q_kvdZ gh\Z o\beyp_c:if_jjbh^dZ
a\•evgb\rbkv \•^ ©dh^_dkm O_ckZª Z jZa\hgf•adZdbfigb_j
deZkbqgh€]hee•\m^k€vkbhk€l_kflm^kdvghjbeZ ©Gm^\bc =hee
H^gZd aZ]Zevgh \•^hfxhqbsa^jmqjhgeZ iheh\bgvblyO1O
i•key ©Hi•mfgbo \•cgª lZ j_\hexp•€ ©F_c^abge€ ^_j
DblZc =hgdhg] LZc\Zgv Yihg•y Dhj_ckvd•c
j•\ghijZ\gbfb mqZkgbdZfbvdbfdh^_jghkqfh^_jgbkvdbo k\
l_g^_gp•c 1 kZf_ fbkl_pl\h d•g_fZlh]jZn•€hjkfhZx} i_j
f•`dmevlmjgbo dhfmg•dZp•ckmkaevkvl\h hiZghvbmc} ©
ZljZdp•hgª mki•rgh i•^eZrlh\mxqb ch]h ki_pvbmjgbmc i•^
ijhp_k
lhqbgZxqb a ^jm]h€ ihehe\bgvb GdO`gkZ ^_j`Z\za•k€o•^g
fZeZ gZp•hgZevg• d•ghZfdZmkljd•k€ljbvo a¶y\egv•ebc©kGvh\\eZ
o\be•ª l_jrZ ©O\beyª aZjh^beZkv gZ yihgkjvddbZoohk<lj
:a•€ \hgZ hljbfZeZ gZklm¾¼îg•¡†gZa\byihgkvdh¥kv
dblZckvd1£x dhj_ckvdhx M o gZ jh`dgZZjh^gbo n_klb\
gZ[m\ jhaih\kx^`_ggy bkcmi_j_ijehb\hdZp•cgbc]hgdhg
d•g_fZlh]jZn knhjfm\ZeZkv ©Gh\Z]hvgdhdgbkZvdkZvdb\bey
@À¹£ ª Z[h"£©ª dhj_ckvdhx <bs_ aZagZq_g• fbkl_pvd
i_j_ie•lZxlvky a aZo•^gbafbZ i_\jk_ Z f_ j bbfdbZ g k
ijhp_kZfb • \ i_\g•c f•j• } €o \•^emggyf dJZZbhfjbakbbf
n_ghf_gm ©Gh\h€ o\be•ª yd \hgb \eZkg_••fh_\b_dmZ^
\eZkgh Za•ckvd•c dmcekvlmjdlmj]•qfZ•xlv [•evr rbjr_ l