

– Ще навчаючись у гімназії, Зарембський написав свої перші композиції – «Вілія» і «Дерева в цвіту» на слова Адама Міцкевича. Польської тематики композитор торкнувся у мазурках «Польська сюїта», «Тріумфальний полонез» та фортепіанному циклі «З Польщі». Ю. Зарембський також не оминув українські народні теми. Він пише «Галицькі танці», інструментовку до яких робив сам Ференц Ліст, і навіть рекомендував твір видавцям. Своему учневі маестро писав: «Ваші етюди є найбільш значними, чудовими і віртуозними, оскільки на ваших творах лежить відбиток самотності».

– Прощальний Фортепіанний квінтет Зарембського, присвячений Лісту, вперше був виконаний 30 квітня 1885 року з участю автора. Твори Зарембського також виконував і популяризував польський піаніст Юзеф Турчинський.

Житомирщина дала світу багато видатних композиторів, музикантів, виконавців, які прославили наш край. Творчість композитора стали фундаментом для формування музичної освіти не лише в дитячих музичних школах, а й у вищих навчальних закладах.

Список використаних джерел:

1. Косенко В. С. і культурно-мистецькі традиції Волині-Житомирщини / за ред. Н. І. Кочаровської, П. Х. Даценко. – Житомир: Видання Марини Косенко, 2005. – 128 с.
2. Юліуш Зарембовський [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.famous-people.pp.ua/2011/10/blog-post_3.html.

Вернигора О.О.

магістр,

Київський університет імені Бориса Грінченка

ВКЛАД УКРАЇНСЬКИХ МАЙСТРІВ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ХХ СТ.

У ХХ столітті художня кераміка активно застосовувалася у інтер'єрі та екстер'єрі архітектурних споруд. Здатність керамічних виробів набувати певних просторових, колірних та фактурних якостей зробили цей вид надзвичайно популярним.

Багато видатних українських майстрів художньої кераміки втілювали свої ідеї в інтер'єрі та екстер'єрі архітектурних споруд.

А. Рибачук та В. Мельниченко ще на початку 1960-х, працюючи над художнім оформленням Автовокзалу в Києві, використовували керамічні матеріали та прийоми художньої кераміки. Активно використовували вони кераміку також при створенні художньо-пластичного обличчя Палацу піонерів і школярів (тепер Палац дітей та юнацтва). При створенні рельєфів Стіни Пам'яті на Байковій горі митці теж планували використання керамічних технік. Зокрема, поряд з технікою енкаустики мали застосовуватися й різнокольорові поливи, для чого технолог І. Остроброд придумав спеціальну систему випалу

легкоплавких полив у спеціальній мобільній печі на відкритому повітрі. Однак, творчі пошуки Рибачук і Мельниченка у сфері художньої кераміки мали у 1960–1970-х досить епізодичне значення. Зовсім іншим стало їх звернення до кераміки після 1982 року. Шок, який настав після руйнації головного творчого об'єкту художників, зумовив звернення до матеріалу доступного і універсального. Таким матеріалом і виявилася глина. У цей час творчість художників у кераміці зосередилася у двох основних напрямках. А. Рибачук і В. Мельниченко створювали «чаші-листи», «чаші-послання» та групу монументальних керамічних творів, об'єднаних назвою «Бронзові образи».

Великого впливу на зацікавлення керамікою мала дружба і співпраця з Ольгою Рапай. Саме вона познайомила А. Рибачук та В. Мельниченка з основами керамічної технології. Вона повернулася з творчої поїздки з Дзінтарі з цілим контейнером керамічних робіт – яскравих і характерних, – в яких не було й натяку ані на ужитковість, ані на традиційну скульптуру. Художники зрозуміли, що кераміка – це абсолютно інший світ, що дає необмежену свободу творчості.

Власне з глиною О.Рапай почала працювати ще в заводській період – на початку 1960-х, коли директор Київського цирку попросив Ольгу Перецевну оформити їх нову будівлю. Художниця виліпила тоді багато фігур циркачів, заповнивши ними всю майстерню. Однак композиція так і не була встановлена на місці, оскільки у організації не знайшлося коштів для її викупу. Але Рапай не залишила тему цирку: образи артистів вона чудово втілила в порцеляні («біп», «Олег Попов», клоуни, наїзниця, акробатки), а мандрівних комедіантів, музикантів і циркачів зробила в подальшому чи не головними героями своїх керамічних творів. Красномовні слова самої художниці з цього приводу: «Клоуни, блазні, скоморохи, акробати, фокусники – улюблені мої персонажі. Веселі, безтурботні, вони нехтують комфортом і спокоєм. Вони сміливі, не бояться говорити правду в очі владі. Вони все життя в дорозі. Приїзд бродячих циркачів в якесь місто завжди свято для дітей і дорослих».

Ольга Рапай реалізувала в архітектурі 15 керамічних проектів. У 1968 р вона почала роботу з оформлення торгового центру на Брест-Литовському проспекті (нині – пр-т Перемоги), де створила барельєфи на казкову тему. У 1969-му виконала спільно з Іваном Марчуком і В. Мельниковим мозаїчне панно «Любіть книгу – джерело знань» на торці школи № 82 по вулиці М. Шпака (в ті роки воно добре проглядалося з боку проспекту Перемоги). Серед мозаїки на фасадах київських шкіл ця виділяється ретельністю виконання, красивою графікою кладки, площинний трактуванням фігур. Декоративні якості панно відзначали багато дослідників: Алла Ревенко, наприклад, назвала його одним з кращих творів 1960-х рр. [1, с. 34].

Друг і колега Ольги Рапай, скульптор Борис Довгань, який, згадував про серйозний підхід художниці до розробки сюжетної програми рельєфу про стародавнє місто: «Вона добре знала міфологію і включила в композицію легендарних персонажів з історії Києва. Вісімнадцять квадратних метрів керамічного рельєфу вона розписала сама. На жаль, ці панно знищені». У всіх монументально-архітектурних композиціях О. Рапай проявляла знання

традицій світового і народного мистецтва, бездоганний смак і винахідливість [1, с. 36].

Найпрогресивніші прояви модерної форми в царині пластики можна спостерігати у художній кераміці другої половини ХХ ст., прикладом чого є роботи кераміста Т.Левківа, який ще в середині 1980-х розвивав космогонічну образну течію і виявляв особливе метафізичне осмислення буття, чим провокував хвилю актуальних ремінісценцій в середовищі керамістів. «Образ інших світів», що вилився в серію керамічних пластів з кольоровими поливами, наче пророкував нові смислові зв'язки постмодерного характеру: діалектику співіснування «єго» та макрокосмосу, пошук нових сенсів у архетипі та багато того, що сьогодні називають «контекстуальним плюралізмом». Це втілювалося у роботах «Осінь геометрія» (1998), «Осінь на Поділлі» (2002), «Великдень» (2006), «Портрети планет» (2012), «Рубець» (2013) та ін. [3].

Готель «Русь» зараз має тільки одну значиму радянську композицію, яка плинно і наполегливо зберігається персоналом самого готелю. В 1978 р. Мешкова Л. І. вирішила змінити дизайн ресторанної зали «Русь» монументальним твором – «Давньоруське зодчество» [2, с. 46]

Дві декоративні стіни, розташовані кутовим плануванням і оздоблені керамічними розмальованими плитками. В період 1970-1980-х рр. це було оригінальне співвідношення матеріалів: кераміки і металу. Металом були рельєфно окреслені контури архітектури Староданьї Русі, стилізовано демонструючи образ за назвою самої праці. В 2000-х рр. метал зі стін зняли і тепер композиція виглядає як яскраве, декоративно-колеристичне панно, яке сприймається оригінально презентованим, унікальним зразком мистецтва Києва, блискуче вписуючись в сучасний дизайн. Споглядаючи розмальовані плитки, можна довго лишатися під впливом різнобарвної пастельно-перламутрової гами з глибинним філософським уявленням для кожного особисто по різному. Такий твір сприяє до захоплення в розробках нових художніх праць і наштовхує на унікальність в майстерності, яка дає приклад на майбутні покоління.

Прикладом великої майстерності в часи 2010-х рр. постає композиція вестибюлю готелю «Турист», де розкриваються глибинні мотиви історії Київської Русі: її персонажі, архітектура та діяння того часу. Художниця Севрук Г. С. в 1985–1987 рр. зразково втілила в життя монументально-декоративне панно «Місто на семи горбах». Цей твір є довершеною багатоплановою за змістом та просторовим тлумаченням тематичною композицією. «Праця – наче епічне узагальнення всіх образно-пластичних пошуків художниці на тему «княжої доби». Духовно пережиті долі знакових персонажів київської історії, глибоке осмислення позачасових зв'язків поколінь давньоруських сподвижників – роблять тематичну розповідь у глині своєрідним одкровенням митця-філософа. З-посеред усіх ідейно-змістових та формальних винаходів доби «тоталітаризму» монументальний твір можна назвати одним з небагатьох гідних пам'ятників української духовної культури в нашому мистецтві» [2, с. 47].

Українська кераміка стала найбільш відкритим до новацій видом декоративно-ужиткового мистецтва. Художники експериментували з різними мистецькими напрямками, зокрема авангардистськими, переосмислювали історію світового мистецтва, адаптували до своєї техніки різноманітні орнаментальні мотиви, імітували складні фактури – текстилю, металу тощо, та звертались в пошуках засобів виразності до образотворчого мистецтва – графіки і живопису. З початку 1990-х експерименти в декоративній пластиці поширилися не лише на форму, а й на стилістику, в якій знайшли вияв різні творчі течії та авторські концепції. У творчості художників-керамістів однією з ключових стала тема архаїки, давнього мистецтва та культури, що спонукала до нового прочитання декоративної і ритуальної пластики, форм та декору матеріальної культури, обрядів і вірувань, перших ознак мови – петрогліфів тощо. Діапазон художнього вислову у цьому контексті демонструють роботи В.Онищенка у техніці димної кераміки – це антропоморфні керамічні скульптури: свічник «Берегиня», «Архаїка», «Папай», (усі – 1992), «Пам'ять» (1993), «Чаша» (1996), «Дівчина», «Материнство II», «В надії», «Жінка-птахолюб», «Діва-баба», «Захист богині», «Материнство» (усі – 1998), «Джерело», «Деметра» (2000) та ін., в яких увиразнено праформи та прасимволи. У його декоративній скульптурі «Доля» (1996) зображено узагальнену фігуру жінки з пташкою на голові, її створено з двох половинок, тулуб прикрашено ритованим орнаментом меандру. Декоративні скульптури автора мають лаконічні форми, доповнені зооморфними мотивами чи атрибутами побуту, що посилює асоціацію з процесами формування матеріальної культури українців [3].

У другій половині ХХ століття кераміка почала активно використовуватися художниками різних мистецьких спеціалізацій: графіками, скульпторами, живописцями. Глина, завдяки своїм практично необмеженим, виражальним можливостям, відкривала простір для вільного формотворення; існування великої кількості керамічних підприємств надавало можливість для випалу мистецьких творів, а «соцреалістичний диктат» щодо сфери декоративно-ужиткового мистецтва був дещо слабшим. Усе це посилювалося загальними світовими тенденціями розвитку художньої кераміки, домінуючими серед яких були: образність, стилізація, сюжетність, пошук нових підходів до використання матеріалу [горова].

Українська кераміка стала найбільш відкритим до новацій видом декоративно-ужиткового мистецтва. Художники експериментували з різними мистецькими напрямками, зокрема авангардистськими, переосмислювали історію світового мистецтва, адаптували до своєї техніки різноманітні орнаментальні мотиви, імітували складні фактури – текстилю, металу тощо, та звертались в пошуках засобів виразності до образотворчого мистецтва – графіки і живопису.

Керамічне професійне мистецтво України є повноцінним і самодостатнім явищем. Воно характеризується, з одного боку, експериментальними виявами, що властиві і всьому західноєвропейському процесу (формотворення, філософська концепція, маніфестації тощо), а з іншого – володіє яскравими

індивідуальними національними рисами, що базуються на здобутках вітчизняних теоретиків і практиків. Першорядною стала концепція авторської ідеї, індивідуальний спосіб подання матеріалу. Основною метою, як і в авангардистів початку століття, стає самовираження і утвердження своєї творчої особистості. Розширення тематичного діапазону, збагачення звичної системи жанрів, використання у нових, неочікуваних поєднаннях традиційних матеріалів, цілеспрямований відхід від утилітарності і зміна функціонального призначення речей призводять у кінці ХХ ст. до складного взаємопроникнення декоративного і образотворчого мистецтва. У цей період відбувається освоєння нових матеріалів, технологій та виражальних засобів, стають наявними художньо-стильові зміни.

Список використаних джерел:

1. Корусь Е. Монументально-декоративная керамика Ольги Рапай / Е. Корусь // Антиквар. – 2015. – № 93. – С. 33-38.
2. Мисюга Б. В. Галина Севрук. Альбом-монографія / Б. В. Мисюга. – Л., К.: «Смолоскип», 2011. – 240 с.
3. Гончар К. Художньо-стилістичні особливості творів образотворчого фольклору, втілених в кераміці [Електронний ресурс] / К. Гончар // Режим доступу: file:///C:/Users/SVETA/Downloads/Mist_2016_12_5.pdf.

Войцеховский Я.Б.

студент,

Научный руководитель: Ткачук О.В.

кандидат педагогических наук, доцент,

*Южноукраинский национальный педагогический университет
имени К.Д. Ушинского*

СОЗДАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В СКУЛЬПТУРЕ ЧЕРЕЗ СОЗДАНИЕ ПОРТЕТА Г. С. СКОВОРОДЫ

Что такое философия? Зачем она нужна? В чем практическое применение философии в повседневной жизни? Поиском ответов на эти вопросы и посвящена моя работа. Раскрыть эти вопросы я решил через призму национальной философии. В обращении к украинской философии есть стремление к пониманию фундаментальных паттернов присущих мне и моим современникам. Стремление к самопознанию является необходимым для каждого из нас, так окружающий мир стремится отвлечь нас от самопознания. В контексте вышеизложенного очень интересной является фигура Великого украинского философа восемнадцатого века Григория Савича Сковороды. Его идеи и философия мировоззрения, высказанная им три столетия назад не теряют своей актуальности в наши дни.