

2. Фу, Жао. Образ «Лю-бай» в дизайне логотипа / Жао Фу, Чан Сяо // Большая сцена. – 2010. – № 010. – С. 91-92.
3. Фу, Цзин. «Оставления пустот» – значения и образы «пустота» в дизайне : дис. ... магистра искусства и дизайна : 13.51.08 / Цзин Фу. – Наньчан, 2013. – 42 л.

Зіняк Н.В.

студентка,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

АКАДЕМІЯ ЯК ОСЕРЕДОК АКАДЕМІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТВОРЧИХ МЕТОДІВ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ В УМОВАХ СУЧАСНОСТІ

З кінця XIX – поч. XX ст. Академії мистецтв як осередки академічного мистецтва стали центром інакомислення серед багатьох сучасних художників, які прагнуть розвинути нові стилі.

У наш час Академічне мистецтво стає непопулярним і відбувається занепад академічної освіти. Держава відійшла від масштабного патронажу Академії та офіційних виставочних майданчиків, що втратили свої позиції відносно різноманітних публічних музеїв та комерційних галерей. Більшість європейських Академій повністю скасували класи малюнку з натури, і багато з них скептично ставляться до цінності будь-якої формальної та передбачуваної підготовки.

Проте століттями Академії були центрами формування художньої культури, місцем, де художники могли отримати освіту та виставляти свої роботи.

Становлення, розвиток, творчі методи і підходи до навчання в Академіях як осередках академічної школи досліджували педагоги, філософи, вітчизняні та зарубіжні вчені як: К. Галіц, О. Дубова, О. Ржевська, Дж. Розенфельд, М. Ростовцевим, С. Рибіним, Л. Сотник, А. Чебикіним, Л. Наконечною, Н. Мейерс та багато інших.

Мета дослідження полягає у висвітленні процесів становлення і розвитку Академій, а також творчих методів академічної школи. Стаття має на меті привернути увагу до Академії як основного носія цінностей академічної школи в різні часи, окреслити завдання, які постають перед художником в наш час. Виявити позитивні сторони академічної освіти і її потенціал.

Термін «академічне мистецтво» традиційно використовувався для опису стилю живопису і скульптури, який був затвердженим офіційними академіями образотворчого мистецтва. Цей «офіційний» або «схвалений» стиль мистецтва, який пізніше став тісно пов'язаний з неокласичним живописом і меншою мірою, символічним рухом, був втілений у низці художніх та скульптурних конвенцій. Зокрема, основна увага приділялася інтелектуальному елементу в поєднанні з фіксованим набором естетики. Творчі методи ґрунтувались на ідеалізації форми, світлотіньовому моделюванні, використанні натуралістичного кольору і побудові перспективи за ренесансним принципом.

О. Дубова у своїй книзі, а саме: «Становлення академічної школи в західно-європейській культурі» формулює концепцію академічного мистецтва так: «Образотворче мистецтво має божественний початок і не потребує виправдання своїй наслідувальності. У вмінні відтворити реальність прихований глибокий зміст, своя нова філософія творчості» [1].

Найвпливовішою європейською академією була Академія Рояль де Пентре, створена в Парижі в 1648 р. Незабаром після її створення вона була присвячена прославленню Людовика XIV. Академії поширились по всій Європі в XVIII ст.

Як зазначає К. Галіц заснування Французької академії в Римі в 1666 р. як філії Королівської академії живопису та скульптури в Парижі ознаменувало важливість класичної традиції як основної в програмі художньої освіти Академії [3].

Зв'язок між централізованими академіями та державою був тісним. Академії були важливими для виховання національних шкіл живопису та скульптури та залишалися вершинами прагнення для більшості художників, що тривало до XIX ст. Недоліком академічної системи навчання того часу було те, що вона мало, а вірніше, зовсім не приділяла уваги індивідуальності молодого художника.

Н. Мейерс зазначає, що на відміну від своїх колег-чоловіків, жінки, які шукали професійну кар'єру у образотворчому мистецтві, були обмежені у своїх можливостях отримати художню освіту [4].

Важливою функцією академії було надання художникам регулярного виставкового центру. Оскільки авторитет академії надав значні повноваження цим присяжним шоу, вони найчастіше стали найважливішою подією в календарі виставки. Це, у свою чергу, надало академіям більшу вагу як арбітрів популярного смаку. Найвідомішим прикладом цього є дворічна виставка французької академії, Салон, так звана, оскільки вона спочатку була проведена в Салоні Карре Палацу Лувру, салон був найважливішою регулярною виставкою в Європі в кінці XVIII – XIX ст.

Д. Розенфельд це формулює так: «До середини XIX ст. академії в Європі були підірвані тим, що пізніше розглядалося як авангардні рухи. Європейські художники та скульптори перейшли до безперервних пошуків нових стилів мистецтва, нових кольорових схем, нових форм композиції та нових типів кистей, не звертаючи занадто уваги на доктринальні аргументи, що панували всередині академії. Академічні школи викладали мистецтво згідно з суворим набором конвенцій і правил і приймали лише репрезентативне мистецтво: не було дозволено абстрактного мистецтва» [5].

Репутація академічного мистецтва продовжувалась ще в перші три десятиліття XX ст. По-перше, існував рух експресіонізму, за яким пішов кубізм, обидва з яких розглядалися як цілком протизаконне. Потім, протягом періоду 1916-1925 рр., Дадський рух відкидав саму ідею традиційного мистецтва. Після цього, за винятком образного сюрреалізму (1925-1950) та американського живопису (1925-1945), абстракція домінувала в мистецтві, принаймні з 60-х р. Таким чином, такі рухи, як неопластизм (1918-1931), аббревіатура Експресіонізм (1947-1965) і «Оп-Арт» (1955-1970) відстоювали зовсім інший набір естетики до

академічного мистецтва. Жоден із цих стилів не потребував будь-якої форми академічної підготовки або традиційного майстерності, і більшість з них суперечили деяким, якщо не всім, правилам, встановленими греками, які були відновлені італійським Відродженням та пропагувалися академіями. Після 1960 р. центр мистецького світу тепер знаходився в Нью-Йорку. У подальшому були винайдені зовсім нові види мистецтва, такі як концептуальне мистецтво та мистецтво інсталяції. Виникли нові форми образотворчого мистецтва, а також різні види цифрового та комп'ютерного мистецтва. Наприкінці 1980-х – поч. 90-х р. конкурси сучасного мистецтва, а саме: премія Тернера, рідко коли-небудь були виграні традиційними або академічно підготовленими художниками. Академія образотворчого мистецтва до 2000 р. стала практично невідповідною основним напрямкам в мистецтві. Неакадемічне мистецтво таких художників, як: Ф. Бекон (1909-1992), Е. Уорхол (1928-1987) та П. Пікассо (1881-1973) – є наймоднішим в таких аукціонних будинках як Christie's та Sotheby's.

Н. Прохорова у своїй статті «Академічний рисунок як фундамент творчої грамотності для формування творчої особистості» висловлює таку думку: «Сучасний художник, на відміну від художників минулого, завжди поставлений ситуацію вибору, результатом якого має бути творчий метод, заснований на традиціях або, навпаки, новаторський у сенсі техніки виконання творчої роботи. Інструментом цього найважливішого вибору для сучасного творця має стати моральне почуття. При чому поняття «моральності» для художника має ґрунтуватися не на вільних душевних інтуїціях, а на базі творчої грамотності. У цьому разі будь-який творчий метод, вибраний художником, не перешкоджатиме створенню справжнього твору мистецтва» [2].

Отже, беручи до уваги вищесказане, можна зробити висновок, що Академія як осередок академічної школи протягом своєї історії зазнала значної модернізації у структурі освіти, методах навчання. Вплив сучасних тенденцій вимагають від художника реформування його творчого підходу та художнього мислення. Академія як освітня інституція має потенціал збереження принципів, на яких ґрунтується мистецька теорія та практика та формування й підтримки культурних цінностей нації.

Список використаних джерел:

1. Дубова О. Б. Становление академической школы в западноевропейской культуре / О. Б. Дубова. – М. : Памятники исторической мысли, 2009. – 276 с.
2. Прохорова Н. А. Академічний рисунок як фундамент творчої грамотності для формування творчої особистості / Н. А. Прохорова // Арт-простір N-2 Культурно-мистецький альманах. К., 2016. – 99 – 102 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/18727/1/N_Prohorova_AP_2_2016_IM.pdf
3. Galitz C.G. The French Academy in Rome // Department of European Paintings, The Metropolitan Museum of Art, October 2003 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.metmuseum.org/toah/hd/frac/hd_frac.htm
4. Myers N. Women Artists in Nineteenth-Century France // Institute of Fine Arts, New York University, September 2008 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.metmuseum.org/toah/hd/19wa/hd_19wa.htm

5. Rosenfeld J.Ph.D. The Salon and the Royal Academy in the Nineteenth Century // Department of Art History, Marymount Manhattan College, October 2004 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.metmuseum.org/toah/hd/sara/hd_sara.htm

Кириченко Ю.О.

студентка,

Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

КОНСТРУКТИВІЗМ ЯК СПОСІБ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ У МИСТЕЦТВІ

Конструктивізм виник поміж «старим» авангардом і соцреалізмом у 1920-ті роки у рамках авангардного напрямку Радянської Росії. Це була творчо-радикальна відповідь глобального замаху на проблему «мистецтво і життя». Конструктивне мистецтво століття назад було образом ненав'язливої свободи та плинності часу і компенсоване як технологічними обмеженнями часу, так і переконаннями, що мистецтво є актом волі. Складність, протиріччя, парадоксальність феномена конструктивізму проявилися разом з його появою.

«Вперше не з Франції, а з Росії прилетіло нове слово мистецтва – конструктивізм» [2, с. 212]. Але спочатку варто згадати, що провісницею зародження цього напрямку стала Ейфелева вежа, збудована для Всесвітньої виставки у Парижі 1889 року. Саме у цій споруді поєднуються елементи модерну та оголеного конструктивізму. А «батьками» функціоналізму-конструктивізму вважають французького архітектора Тоні Гарньє та німця Пітера Бренса. Вони перші, хто використали залізобетон, за допомогою якого вільно комбінували об'єкти у просторі [3].

Першими дослідниками конструктивістського напрямку були його ідеологи та засновники Володимир Татлін, Олександр Родченко, Варвара Степанова, потім до них долучилися Карл Йогансон, брати Володимир і Георгій Стенберги, Костянтин Медунецький, Ель Лисицький, Олексій Ган, Осип Брік.

Саме Олексій Ган вперше вжив термін «конструктивізм» у своїй праці «Конструктивізм». По-перше: «він потурбувався, щоби і сучасники, і майбутнє покоління мали інформацію про те, як і ким зароджувався цей напрям» [1, с. 17]. По-друге: саме Олексій Ган був тим, хто першим нагородив терміном «псевдоконструктивісти» митців, які, на його думку, не мали нічого спільного зі справжнім конструктивізмом. «Ми оголошуємо непримиренну війну мистецтву! 1-а робоча група конструктивістів, 1920 р., Москва» [4, с. 3].

Також конструктивне художнє мислення досліджували Бен Ніколсон, Наум Габо, Леслі Мартін, Барбара Хепворт, Крістіна Лоддер [5], Олена Сидоріна та інші. Праця-дослідження Олени Сидоріної «Конструктивізм без берегів. Дослідження і етюди російського авангарду» [1] привідкриває завісу на різні ракурси конструктивізму, його діаметрально протилежні концептуальні та пластичні версії. Автор висвітлює не лише творчі концепції художників, але і