

В. д'Енді, А. Дюпарка, Г. Форе, Б. Годара, Ж. Б. Векерлена, Е. Шабріс, А. Тома, Р. Планкета, Л. Брассена, Е. Шоссона, Е. Гіро, П. Віардо Гарсія. Тенденція фольклоризму теж позначається у творчості цих авторів, а саме, у збагаченні музичної мови стилістикою старовинних народних балад.

Висновок. Проведений аналіз дозволяє зробити висновки щодо ефективності впровадження методу порівняльного аналізу у навчальний процес. Завдяки такому підходу музична україністика збагачується і підсилюється матеріалом історії всесвітньої музики, музичної культурології тощо. Це робить перспективними подальші дослідження у такому напрямку, що зможуть привести до більш глибокого розуміння шляхів розвитку вітчизняної культури у контексті світової.

Отже, не зважаючи на значну географічну відстань, соціально-політичні умови, різні етнічні коріння і традиції, в українській та французькій музичних культурах доби пізнього романтизму багато спільного. Пропонований аспект дослідження допоможе нам глибше пізнати вітчизняну спадщину, її характерність, своєрідність та, в той самий час, оцінити місце і значення. Магістральною для обох культур визначається лінія послідовного втілення національних рис через опрацювання фольклору, розвиток традицій і спадкоємності. Помітною стає тенденція відображення гострого психологізму, зокрема в операх. Соціальні зрушення приводять до появи нових жанрів і форм висловлення (революційні пісні), до нового стилю мислення (розважальна музика), пов'язаних з соціальним запитом населення. Взаємовпливи української та французької музики, що позначилися в оперній та концертно-виконавській сферах творчості, знаходили продовження у контактах на терені соціально-політичної пісні. Позначений аспект вивчення типологічних подібностей та від'ємностей, що виникають у синхронному співставленні різних музичних культур, демонструє перспективність у напрямку розвитку концептуального мислення. У сучасній мистецькій освіті використання методології порівняльного аналізу сприяє висвітленню глибинних особливостей різних за змістом явищ, активізує набуті знання щодо української музики та французької, зокрема.

Все це, на наш погляд, збагачує духовний світ особистості, яка відчуватиме себе громадянином як своєї держави, так і часткою усього людства.

Список використаних джерел

1. Боровик Н. К. Андрей Штогаренко: Жизнь, творчество, черты стиля / Н. К. Боровик. – К.: Муз. Україна, 1984. – 176 с.
2. Ємець О. Закохані у театр: До 100-річчя від дня народження Юлія Мейтуса / О. Ємець // Музика. – 2003. – №4. – С.28–29.
3. Лобас В. Х. Українська та зарубіжна культура / В. Х. Лобас, Ю. Г. Легенький. – К.: ВІПОЛ, 1997. – 272 с.
4. Василенко З. І. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка / З. І. Василенко. – К.: Наукова думка, 1972. – 186 с.
5. Козаренко Олександр. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко / Ігор Пяковський (відп. ред.), Олег Купчинський (відп. ред.). – Л., 2000. – 286 с.
6. Корній Л. П. Історія української музики / Л. П. Корній: підручник. – К. – Харків – Нью-Йорк: Вид. М. П. Коць, 1998. – Ч.2: Друга половина XVIII ст. – 387 с.
7. Українська і зарубіжна культура. Навчальний посібник / Під заг. ред. Заболотської К. В. – Донецьк: «Східний видавничий дім», 2001.
8. Кулик Р. Українська прогресивна музична критика другої половини XIX ст. про творчість західноєвропейських композиторів / Р. Кулик // Українське музикознавство. – К.: Муз. Україна, 1976. – Вип.11. – С.3–43.

References

1. Borovik N. K. Andrej Shtogarenko: Zhizn', tvorcestvo, cherty stilja / N. K. Borovik. – K.: Muz. Ukrain'na, 1984. – 176 s.
2. Jemec' O. Zakohanyj u teatr: Do 100-richchja vid dnja narodzhennja Julija Mejtusa / O. Jemec' // Muzyka. – 2003. – №4. – S.28–29.
3. Lobas V. H. Ukrain's'ka ta zarubizhna kul'tura / V. H. Lobas, Ju. G. Legen'kyj. – K.: VIPOL, 1997. – 272 s.
4. Vasylenko Z. I. Fol'klorystychna dijal'nist' M. V. Lysenka / Z. I. Vasylenko. – K.: Naukova dumka, 1972. – 186 s.
5. Kozarenko Oleksandr. Fenomen ukrai'ns'koi' nacional'noi' muzychnoi' movy / Oleksandr Kozarenko / Igor Pjaskovs'kyj (vidp. red.), Oleg Kupchyns'kyj (vidp. red.). – L., 2000. – 286 s.
6. Kornij L. P. Istorija ukrai'ns'koi' muzyky / L. P. Kornij: pidruchnyk. – K. – Harkiv – N'ju-Jork: Vyd. M. P. Koc', 1998. – Ch.2: Druga polovyna XVIII st. – 387 s.
7. Ukrai'ns'ka i zarubizhna kul'tura. Navchal'nyj posibnyk / Pid zag. red. Zaboloc'koi' K. V. – Donec'k: «Shidnyj vydavnychyj dim», 2001.
8. Kulyk R. Ukrai'ns'ka progresyvna muzychna krytyka drugoi' polovyny XIX st. pro tvorchist' zahidnojevropejs'kyh kompozitoriv / R. Kulyk // Ukrai'ns'ke muzykoznavstvo. – K.: Muz. Ukrain'na, 1976. – Vyp.11. – S.3–43.

Plakhotniuk V. G., candidate of art, Mykolaiv branch of the Kievan National University of culture and arts (Ukraine, Nikolayev), vgf@i.ua

Comparative typological analysis of Ukrainian and French music of the late Romantic period

The Comparative analysis of the Ukrainian and French music of the late romanticism demonstrates the common cultural interaction features interpreted. Based upon the analysis of the opera and chamber-vocal art of the Ukrainian and French authors, image contents themes and tendencies of the music have been completed. At this point, the perspective meaning of the comparative analysis has been emphasized within the conditions of modern university.

Keywords: culture, methodology, opera, vestibule-vocal music, comparative analysis.

Плахотнюк В. Г., кандидат искусствоведения, Николаевский филиал Киевского национального университета культуры и искусств (Украина, Николаев), vgf@i.ua

Сравнительно-типологический анализ украинской и французской музыки периода позднего романтизма

Анализируются различные национальные культуры, которые обогащают духовный мир личности. Сравнительный анализ украинской и французской музыки периода позднего романтизма позволяет осветить некоторые параллели, обозначить черты обихице и особенные, подчеркнуть роль ведущих художественных тенденций в развитии обеих национальных культур. Вопрос культурных аналогий, различностей и взаимодействий раскрываются на основе обзора оперной, песенной и камерно-вокального творчества украинских и французских авторов. Подчеркивается перспективное значение методологии сравнительного анализа в обновлении форм и методов современного учебного процесса.

Ключевые слова: культура, методология, опера, камерно-вокальная музыка, сравнительный анализ, романтизм.

UDK 75.036.7.01:111.852](477)«195/199»

Плахта С. Л.,
аспірантка кафедри теорії та історії культури,
Львівський національний університет ім. І. Франка
(Україна, Львів), solomia_pl@yahoo.it

ІМПРЕСІОНІСТИЧНЕ СВІТОБАЧЕННЯ ТА ЕСТЕТИКА В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Виявлено елементи імпресіоністичної естетики та світобачення у творчості українських митців другої половини ХХ ст. та розкрито їх зміст у конкретних творах. За допомогою культурологічного та герменевтичного методів показано взаємозв'язок між сприйняттям світу художником та реценцією творів мистецтва суспільством. Висвітлення естетичних особливостей мистецтва зазначеного часу відбувається шляхом художньоестетичного аналізу. Дане дослідження показало, що імпресіонізм проявився у творах Т. Яблонської, П. Столярєнка, П. Горобця, Ю. Вінтаєва, В. Журавовського та інших як безпосередність, свіжість сприйняття митцем світу, яке має поза досвідний характер. Полотно цих художників розкривають

наступні елементи імпресіоністичної естетики: враження (як момент першого сприйняття), світло (як вічно мінливу, всюдисущу субстанцію), гармонію (бачення світу у взаємозв'язку його елементів), синестезію (в даному випадку – здатність живопису викликати міжчуттєві асоціації).

Ключові слова: імпресіонізм, безпосередність бачення, враження, світло, гармонія, синестезія, краса простоти.

В українському живописі кін. XIX – поч. XX ст. важливу роль відіграла поява імпресіонізму, який яскраво відобразився у творчості таких відомих художників, як М. Бурачек, І. Труш, К. Костанді, О. Мурашко, М. Беркос, П. Нілус. Збагативши твори цих та багатьох інших митців безпосередністю погляду на світ, яскравими барвами, легкістю, світлом, імпресіонізм поступово згасає як мистецький напрямок. Однак глибокі естетичні та світоглядні зміни, принесені ним у мистецтво (не лише «що я бачу», але і «як це відбувається»), залишались актуальними для багатьох українських художників XX ст., творчим кредо яких було відображати навколишній світ якомога правдивіше. Вступаючи у взаємозв'язок із художньою мовою реалізму у творах цих художників, імпресіоністичні риси трансформувались і набули нового звучання.

Потрібно зазначити, що українському живопису реалістичного спрямування власне середини та другої половини XX ст. присвячено значно менше досліджень, аніж авангардному. Крім цього, його аналіз проводиться в більшості з точки зору мистецтвознавства. Проблема вияву імпресіоністичних рис у творах митців XX ст. окреслена лише кількома авторами, зокрема Н. Асеевою та Г. Склярєнко, і розроблена у їх працях лише частково [4]. Г. Склярєнко вказує на окремі імпресіоністичні мотиви у творчості Т. Яблонської, С. Волобуєва, М. Глуценка та художників південної України О. Слешинського, В. Синицького, А. Гавдзинського, Г. Ареф'єва. Дослідниця також аналізує процес адаптації нового напрямку в українському живописі другої половини XX ст. [4]. Однак зміст цих рефлексій у творах згаданих художників, а також у картинах інших митців потребує детальнішого роз'яснення, що і є ціллю даної статті. Позатим, не менш важливо зрозуміти, які естетичні засади та світобачення стоять за зверненням до імпресіоністичної техніки, колористики, сюжетів. Адже відповідь на це питання дасть змогу з'ясувати, завдяки чому імпресіоністичні риси проявилися у творчості українських митців майже через півстоліття після завершення самого імпресіонізму.

Добре відомо, що природній розвиток всього українського мистецтва, зокрема живопису середини XX ст., був деформований ідеологічними нашаруваннями та політичним тиском. Відбувалось заперечення принципів чистого мистецтва і як результат – заборона тих художніх течій, які його виражали. Імпресіонізм, як втілення суб'єктивізму в мистецтві, виявився неприйнятним для радянської влади. Неприязнь до нього, мабуть, була спричинена специфікою тих проблем, які намагалися з'ясувати митці. А саме, що насправді відображається у свідомості при першому, невимушеному погляді на певний фрагмент реальності. Також у мистецтві імпресіонізму загострюється увага на тому, як бачення митця впливає на виникнення пластичної форми, де важливим стає власне індивідуальний підхід конкретної особистості, творця. Такий суб'єктивізм засуджувався за «буржуазнонасолоджувальне розуміння ролі мистецтва, аполітичність і безідейність» [4, с. 19, 21], а імпресіоністична крихіткість форм – за відокремлення

живописності від змісту твору. Однак українські митці, яким було співзвучне імпресіоністичне бачення реальності, все ж знаходили альтернативні шляхи вираження свого сприйняття світу у творах, майже не вдаючись при цьому до імпресіоністичної техніки. Цікаво, що інколи їм вдавалось втілювати своє бачення навіть у картинах із соціалістичною тематикою. Воно прорізалося крізь реалістичну «правильність» виконання та співіснувало із експресивністю та декоративністю кольору і форми. Однак імпресіонізм все ж споріднений із реалізмом тим, що індивідуальна, суб'єктивна форма вираження співіснує із бачанням пізнавати світ об'єктивно.

Саме тому художник-імпресіоніст дивиться докільця так, наче воно вперше постає перед його очима. Митець прагне облішити свої попередні знання про навколишній світ, а натомість довіряє актуальним зоровим образам. Власне одна із фундаментальних світоглядних засад імпресіонізму – уміння бачити реальність як живу, що відбувається «тут і зараз», виявляється близькою для багатьох українських митців. Тому і не дивно, що такі різні за технікою і часом виконання картини, демонструють один і той же підхід до реальності («Гірська річка», Баклемішев І., 1970–і; «На ринку», Ерб Е., 1930 р.; «Теплі луги», Непійпиво В., 1979 р.; «Сутінки», Столярєнко П., 1961 р.; «Зимовий день», Глуценко А., 1970–і; «Париж. Нотр-Дам», Цветкова В., 1978 р.; «Провулок», Ковилєнков М., 1977 р.). У всіх цих творах світ відкривається нам таким, яким він постав перед очима художника в момент першого сприйняття. І при цьому показово, що реалізується така ідея в кожному творі за допомогою різної колористики та сюжетів. У «Провулку» та «Париж. Нотр-Дам» докільця зображене крихким та непостійним. Автор розкриває це через передачу мерехтливої атмосфери, що підкреслюється фактурністю живописної поверхні. Натомість твір «Зимовий день» виражає що ж мінливість реальності, її плінність, свіжість та морозність повітря вже за допомогою декоративності кольору. Однак об'єднує всі ці полотна бачення життя, як процесу, певних подій, які відбувають саме тепер, прагнення виразити їхню швидкоплинність. Ця ідея змушує звертатися і до імпресіоністичної техніки, адже мерехтіння світла вдало можна виразити уривчастими, короткими мазками.

Спостерігаючи за природою, людиною, суспільством, митець-імпресіоніст зауважує, що найбільша чутливість людського ока проявляється щодо світла й руху. Ці світоглядні, естетичні поняття – ключові для розуміння імпресіонізму як особливого світобачення. Їх глибоке розуміння знаходимо у творчості українських митців другої половини XX ст. Аналізуючи такі твори, як «Аврал на підводному човні», Коломойцев П., 1969 р.; «Діброва», Шовкунєнко О., 1970–і; «Річка Случ», Максимєнко М., 1979 р.; «Мотив старого міста», Філатов В., 1980–і; «Прогулянка дам», Жураковський В., 1997 р.; «Село шляхове», Крисаченко М., 1990 р.; «Гідропарк. Весна», Петров Г., 1997 р. та інші, потрібно відзначити, що світло у цих картинах показане як всюдисуща та всепрониклива стихія. Вона не лише відображається на певних предметах, але наче входить у їх структуру, руйнує її та дозволяє митцеві створити новий простір. Це ясно простежується при аналізі цілого ряду творів («Тютюнець на вікні», Яблонська О., 1945 р.; «Троянди», Кокін М., 1967 р.; «Стіг в бірках», Вінтенко Ю., 1985р.; «Вечірня прогулянка», Жураковський В., остання чверть XX ст.;

«Літо», П. Столяренко, 1974 р.; «Літо» В. Єфименко, 1990–і; «Яблуневий рай», Непійпиво В., 1992 р.). Їх об'єднує те, що у потоці світла втрачаються предметно–просторові якості речей, форми предметів стають нечіткі, а контури розмиті. На цих картинах світло постає як джерело життя і джерело кольору, явище, яке породжує красу і всю різноманітність кольорів.

Однак у роботах українських митців поняття світла отримує різні способи вираження. В одному випадку воно стає «головним героєм» полотна. Для прикладу, К. Ломикін у творі «На дачі» 1970–і рр. показує, як у яскравості сонячного проміння розчиняється форма й блідне колір. Інші ж художники показують дію світла через його протиставлення темноті («Троянди», Кокін М., 1967 р.; «Вечірній настрій», Мегик П.; «Венеція», Бідношей О.). У цих роботах живописний простір ділиться на частини, освітлені сонячним промінням інтенсивно, де проявляється гра кольорових рефлексії та менш освітлені ділянки, де світло не розкриває всього багатства кольорової гами. Згідно з таким тлумаченням маємо приховане прагнення до поєднання динамічних характеристик буття зі спокоєм та сталістю.

Позатим, світло для українських митців, про яких згадувалось вище, не є лише матеріальним явищем, але і несе глибший, емоційно–духовний зміст, психологічне навантаження. Темні, наповнені приглушеними і сірими кольорами картини викликають відчуття задумливості, невпевненості, тривоги, а яскраві насичені кольори картини навпаки – довіри, піднесення та оптимістичний настрій. У ряді робіт українських митців демонструється здатність світла та кольору, породженого ним, викликати радість, спокій, захоплення. Це характеризує картини «Сад квітне», Горобець П., 1962 р.; «Дитячі забави», Чаус В.; «Літо», Єфименко В., 1990–і; «Гладіолуси», Шаповалов С., 1990–і; «Вулиця у Седневі», Захаров Ф., 1970–і; «Іній. Ранок», Ткаченко А., 1984 р.; «Гідропарк. Весна», Петров Г., 1997 р. Присутність сонячного проміння у цих творах можна пояснити тим, що світлоносність імпресіоністичного живопису є своєрідною терапією для художника, а також дає можливість донести позитивну енергетику глядачеві.

Однак ще однією світоглядно–естетичною характеристикою імпресіонізму, нерозривно пов'язаною зі світлом, є уявлення про красу як цілісність та гармонію. Природно, що світло є тим елементом, який забезпечує єдність речей у просторі (колеристично, схожістю матеріалу, розмитістю меж між предметами). Імпресіоністичний твір, на думку І. Сапего, власне має рису «прозорості ясності цілого при майже повній неясності частин» [4, с. 25]. Найяскравіше це простежується у пейзажному живописі К. Моне («Міст Ватерлоо. Ефект туману», «Скелі поблизу Етрета», «Стіг сіна в Жіверні») і особливо у серії Руанських соборів).

Звертаючись до українського мистецького середовища другої половини ХХ ст., знаходимо зразки глибокого розуміння імпресіоністичної єдності та гармонії. Найкращою ілюстрацією такого твердження є ряд робіт Т. Яблонської. У своїх плернерних пейзажах вона завжди шукала правдивого відображення життя, а імпресіоністична естетика безпосереднього сприйняття та бачення взаємозв'язку між речами предметного світу органічно вписувались у ці пошуки. Освоєння «цілісності живої живописної поверхні, матеріальності кольору й передачі кольорово–повітряного середовища» стали

важливими завданнями для художниці ще до початку війни [5]. Проте найбільше імпресіоністичні риси втілилися у пізніх роботах художниці («Автопортрет», 1995 р., «Мороз і сонце» 1996 р., «Час цвітіння» 1997 р., «У сіянні осені» 1998 р., «Серед зелені» 1998 р.). У цих творах немає акцентування уваги, розрізнення на більш чи менш важливі предмети. У них стирається візуальна грань між буттям речей на картині, адже авторка шукає загальне у одиничному. Завдяки цьому предмети не протиставляються, а доповнюють один одного, знаходяться в гармонії. Це і є феномен імпресіоністичного першого враження, де око схоплює найбільші і найяскравіші риси, кольори, форми предметів, їх загальний облік. Аналіз, а отже поділ, приходить лише після цілісного враження, цілісного образу.

Однак важливо відзначити, що розуміння гармонії у творах Т. Яблонської виходить за межі імпресіоністичного трактування. Авторка не лише прагне виразити цілісність візуального образу у матеріальному світі, але і показати його зв'язок із внутрішньою сутністю, із своїм духовним джерелом. Адже за словами сучасників, сама мисткиня завжди шукала відповідність власного внутрішнього відчуття краси тим її рисами, які бачила в навколишньому світі. Натомість відокремлену зовнішню декоративність вона засуджувала. І це не дивно, адже головними завданнями мистецтва Т. Яблонської були «збагачувати людину духовно, підтримувати й пробуджувати в неї людські почуття, відчуття гармонії, єднання з природою» [5]. Це стосується перед усім картин «Золото осені» та «У сіянні осені», де світло, заливаючи живописний простір картини, перестає бути матеріальною стихією, а виражає багатство та внутрішнє тепло природи.

Принадно потрібно додати, що творчість Т. Яблонської демонструє одну загальну рису, притаманну українському живопису другої половини ХХ ст. загалом. Як вже згадувалося, в образотворчому мистецтві того часу можна помітити, як імпресіонізм часто доповнює реалізм, його художні методи та естетику, наповнюючи життя картин динамізмом.

Імпресіоністичний образ реальності, окрім усіх згаданих вище рис, потребує також симультанності сприйняття митця та глядача. Такою є загальна особливість твору мистецтва – не лише виражати сприйняття автора, але й впливати на хід сприйняття і розуміння твору самим реципієнтом. Це яскраво проглядається у творі «Зимовий ранок» (1987) Петрашевського С., де автор передає ефект морозності повітря завдяки мерехтінню мазків і барв. Вдивляючись у окремі предмети у цьому творі, глядач неодмінно зіткнеться із неясністю деталей. Натомість сукупне враження, одночасність акту сприйняття дозволяють оцінити красу цілого, сам твір. Демонстрацією цього принципу є також наступні роботи: «Стіг в Бірках», Вінтенко Ю., 1985 р.; «Вечірня прогулянка», Жураковський В., ост. чверть ХХ ст.; «Літо на дачі», Ломикін К., 1970–і рр.; «Цвітіння», Сльота П., 1965 р.; «Седнівський пейзаж», Яблонська Т., 1990 р.; «Біла річка Псел», Голембієвська Т., 1990 р.; «Весна. Маки. Захоплення», Жураковський В., 1990 р. та інші.

Також потрібно відзначити, що гармонія людини та природи для імпресіоністичного світобачення настільки очевидна, що проглядається вже на рівні візуального сприйняття картини. Вона не потребує пошуку якихось глибших, смислових взаємозв'язків між ними, не

потребує нагадування про те, що людина – це і є природа. Такий наочний взаємозв'язок, взаємодоповнення людини і природи, бачимо у творі «Літо. Ольга Твардовська» Цветкової В., 1950 р. Дівчина, що сидить на лузі у потоці сонячного світла – з одного боку, природа навколо неї, залита феєрверком яскравих кольорових рефлексій – з іншого. Обидва елементи картини стають однаково важливими естетичними вартостями. Авторка не підкреслює постать дівчини за допомогою переднього плану, контура, лінії, а пейзаж навколо неї не робить умовним, декоративним. Художниця якраз показує їх буття єдиним. Аналогічні ідеї виражені у таких картинах, як «Подруги», Ткаченко Є., 1957 р.; «Вуличні торговки перед ратушею», Ерб Е., кін. 1920–х.

Як вже згадувалось вище, не завжди імпресіоністичне бачення у картині спричиняє використання імпресіоністичної техніки. Зокрема це стосується способу, в який деякі митці виражають ідею цілісності та гармонії. Так, Шелюто О. у картині «Старий сад» 1979 р. виражає цю ідею завдяки ефекту туманності, неясності образів, використовуючи при цьому пастель, а Ткаченко А. у творі «Іній. Ранок» 1984 р. та Подгалецький В. у «Смарагдовому місті» 1990 р. вдаються до олійного живопису. Крім цього, у всіх згаданих до цього творах, неодмінно джерелом єдності у творі виступало світло. Натомість в картинах Шишко С. «Зима», 1959 (87), та Масика В. «Ранкова тиша» 1983 р. бачимо спокійну і тиху природу, де відсутнє яскраве освітлення. Ці картини – зразок глибокого відчуття взаємозв'язку між елементами певної панорами, картини оточуючого світу навіть без присутності світла.

Імпресіоністична естетика виражається і в синестетичності сприйняття митця. Синестезія є здатністю людського сприйняття та відчуття, невербального мислення до пов'язування слухових, зорових, нюхових, дотикових відчуттів за принципом міжчуттєвої асоціації. Цей феномен має і зворотній бік – зведення в одне цілісне всієї різноманітності відчуттів, привнесених із різних областей різними органами відчуття. Майстрами створення синестетичних образів цілком аргументовано можна назвати українських митців Жураковського В., Беспалого І., Яблонську Т. та Глущенко М.

У картині «Ліс зимою» Беспалого І., 1981 р. фрагмент зимової природи виражений через таку художню форму, щоб пробудити фізичні відчуття холоду та морозної свіжості повітря. Завдяки чіткій ритміці дрібних мазків голе гілля дерев стає співзвучне музичним образам, на зразок тихої мелодії у високих верхніх регістрах. Завдяки цій музичності картину можна порівняти із зимовим пейзажем «В'їзд до Жіверні» К. Моне.

Відомо, що імпресіоністична естетика має деякі точки дотику із японським мистецтвом. Зокрема йдеться про бачення краси і цінності у простих сюжетах, сприйняття реальності обрізаними фрагментами, а також схильність до зменшення кількості виражальних засобів. Аналізуючи такі картини, як «Венеція», Кричевський М., 1958 р. та «Зимовий вечір», Петрашевський С., 1976 р. спостерігаємо тенденцію до зменшення кількості кольорів, завдяки чому виникає можливість розкрити багатство їх відтінків. У першому творі краса проявляється якраз у простоті сюжету (це туманний день у морському місті) і стриманості колористичного вирішення (домінування сірих барв). Однак автор прагне показати красу якраз цієї простоти, акцентує на тому, що сірий колір теж може бути

багатим і передавати тонкі відтінки настрою, атмосфери навколо. Така ідея пояснюється бажанням через мінімальність виражальних засобів розкрити внутрішню енергію пластичної форми.

Передаючи енергію, світло, літнє тепло, що переливаються через край – це завдання, які ставить перед собою і Жураковський В. Схожий образ жінки із парасолькою, охоплена повітрям, зустрічаємо у роботах К. Моне «Дама із парасолькою, повертаючись на право». У картинах українського майстра «Весна. Маки. Захоплення», «Вечірня прогулянка», «Прогулянка дам», «Біля озера» теплота літнього повітря і його характерна густота, що огортає жіночі постаті, передані автором настільки правдиво, що викликають бажання перевірити їх реалістичність дотиком руки до полотна.

На початку статті вже було зазначено, що імпресіоністична естетика часто у творах українських, характерних соціалістичною тематикою. Яскравий приклад цього бачимо у деяких роботах Сміх–Шатківського О. Окрему увагу слід приділити картині «Викопують картоплю». Динамізм доквілля, його рух, який захоплює все до найменших частинок, простежуються у крихкості, мерехтінні, вібрації неба, жита, повітря, одягу робітниць. Ця картина, безперечно, один із кращих зразків принципу імпресіоністичного враження. У ній виражено перманентний рух, який власне і свідчить, що життя є, і що воно відбувається зараз перед нашими очима. Та ж парадоксальна комбінація форми, сюжету і змісту зустрічається у творах «Місячно–зоряно», Кисельов О., 1950–і; «Аврал на підводному ковнік», Коломойцева П., 1969 р. та «Вогні ГАЕС», Полонський С. 1983 р. Остання робота також видається однією із кращих інтерпретацій першого художнього враження, теплоти і сирості туману, їх цілісного сприйняття, завдяки чому викликає асоціації із роботою К. Моне «Міст Чарінг–Кросс» 1899 р., хоч ці два твори розділяють майже 100 років.

Таким чином, імпресіоністичне світосприйняття у роботах українських митців другої половини ХХ ст. виражається найперше і найголовніше у здатності дивитися на світ свіжим, безпосереднім поглядом, довіряючи не своїм знанням про нього, а конкретному візуальному образу. Такі художники, як Т. Яблонська, М. Кричевський, С. Петрашевський, В. Жураковський, Ю. Вінтенко, інші розкривають імпресіоністичне розуміння світла як явища, яке пронизує всі предмети в просторі, дає життя кольору, його багатоманітності і саме по собі є естетичною цінністю. Світло у їх творах дозволяє побачити світ як гармонійну єдність між предметами і людиною, між людиною і природою, а також їх рівнозначну естетичну вартість. У творах Т. Яблонської та В. Жураковського виразно простежується також синестетичність сприйняття реальності, здатність створювати асоціативно багаті образи, що дають відчуття музики, радості, тепла, сирості повітря, інше. Їх роботи демонструють також симультанність сприйняття художником світу, тобто здатність поєднувати враження, отримані від кольору, світла, повітря та їх взаємодію. Однак варто зазначити, що багато творів українського живопису другої половини ХХ ст., зокрема відзначені імпресіоністичними тенденціями, були заборонені та приховані від суспільства і залишаються невивченими досі. Тому їх дослідження в контексті проявів імпресіоністичної естетики може стати предметом наступних наукових розвідок.

Список використаних джерел

1. Радянський живопис ХХ ст. Аукціон 5 березня 2005 року: [каталог]. – Київ: Аукціонний дім «Золотое сечение», 2005. – 54 с.
2. Сапего И. Предмет и форма. Роль восприятия материальной среды художником в создании пластической формы / И. Сапего. – Москва: Советский художник, 1984. – 304 с.
3. Склярєнко Г. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду / Г. Склярєнко // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. – Київ: Музична Україна, 2010. – Вип.11. – 368 с.: іл. – С.16–32.
4. Український живопис та графіка ХХ – ХХІ ст. Аукціон 12 жовтня 2008 року: [каталог]. – Київ: Аукціонний дім «Золотое сечение», 2008. – 132 с.
5. Яблонська Т. Про себе / Т. Яблонська: [інтерв'ю із художницею Тетяною Яблонською] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/tetyana_yablonska_pro_sebe.html

References

1. Radjans'kyj zhyvopys XX st. Aukcion 5 bereznja 2005 roku: [katalog]. – Kyi'v: Aukcionnyj dim «Zolotoe sechenie», 2005. – 54 s.
2. Sapego I. Predmet i forma. Rol' vosprijatija material'noj sredy hudozhnikom v sozdanii plasticheskoi formy / I. Sapego. – Moskva: Sovetskij hudozhnik, 1984. – 304 s.
3. Skljarenko G. Impresionizm v ukrai'ns'komu zhyvopysi. Osoblyvosti interpretacii' hudozhn'ogo dosvidu / G. Skljarenko // Mystectvoznavstvo Ukrai'ny: zb. nauk. prac'. – Kyi'v: Muzychna Ukrai'na, 2010. – Vyp.11. – 368 s.: il. – S.16–32.
4. Ukrai'ns'kyj zhyvopys ta grafika XX – XXI st. Aukcion 12 zhovtnja 2008 roku: [katalog]. – Kyi'v: Aukcionnyj dim «Zolotoe sechenie», 2008. – 132 s.
5. Jablons'ka T. Pro sebe / T. Jablons'ka: [interv'ju iz hudozhnyceju Tetjanoju Jablons'koju] [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/tetyana_yablonska_pro_sebe.html

Plakhta S. L., postgraduate student of the Department of theory and history of culture, Ivan Franko L'viv National University (Ukraine, L'viv), solomia_pl@yahoo.it

Impressionistic worldview and esthetics in Ukrainian painting of the second half of the XX century

In this article the author aims to highlight some elements of impressionistic aesthetics and style in the pictures of Ukrainian artists of the second half of the XX century and to explain their content and real meaning in the specific works. To clarify this issue we use the principle of social and historical implications of cultural phenomena. We conclude by our analysis that impressionistic features in the works of T. Yablonska, P. Gorobets, P. Mehyka, P. Sliota, P. Stolyarenko and the others painters are expressed via the immediacy of perception and the emotional character of images. The pictures of these artists embody such impressionistic categories as impression (as the first moment of perception), fullness of light (as a source of colour harmony), harmony (as the relationship between painting elements), synaesthesia (musicality of painting).

Keywords: Impressionism, impression, harmony, synesthesia, the beauty of simplicity, immediacy of vision.

Плахта С. Л., аспірантка кафедри теорії та історії культури, Львівський національний університет ім. І. Франко (Україна, Львів), solomia_pl@yahoo.it

Импрессионистическое мировидение и эстетика в украинской живописи второй половины ХХ века

Выделены элементы импрессионистической эстетики и стилистики в творчестве украинских художников второй половины ХХ века и раскрыто их содержание в конкретных произведениях. Выяснение этой проблемы осуществлено согласно с принципом социальноисторической обусловленности культурных явлений. Данное исследование показало, что импрессионизм проявился в произведениях Т. Яблонской, П. Горобца, П. Мегика, П. Слеты, П. Столяренко и других как непосредственность восприятия художником мира и эмоциональный характер его образов. Полотна этих художников раскрывают такие импрессионистические категории: впечатление (как момент первого восприятия), наполненность светом (как источник гармонии цвета), гармония (как взаимосвязь между элементами картины), синестезию (музыкальность живописи).

Ключевые слова: импрессионизм, впечатление, гармония, синестезия, красота простоты, непосредственность видения.

УДК 1:316.3

Попова И. В.,
кандидат технических наук, доцент,
Национальный университет пищевых технологий
(Украина, Киев), ivropova@bigmir.net

ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ АСПЕКТ ЕКОЛОГІЧНОГО ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ В КОНТЕКСТІ ЇЇ СОЦІАЛІЗАЦІЇ

Під час соціалізації в особистості формується не тільки духовний світ загалом, але й виражається її особливе морально-естетичне ставлення до природи зокрема. Тому на кожному з етапів соціалізації важливо запроваджувати належні форми духовності, завдяки яким духовний світ особистості може розкритися щонайбільше. Зокрема, на ранніх етапах екологічного виховання значну роль може зіграти використання казкових творів. У юнацькому віці ефективним є використання мистецьких засобів екологічного виховання, насамперед творів народної культури. Важливою засадою екологічного виховання є ігрова діяльність з усіма притаманними їй специфічними різновидами. А залучення до безосередньої діяльності з охорони природи, практичні вправи та тренінги сприяють особистій реалізації екзистенції екологічного виховання. Адже головною ознакою такого виховання є спрямована на охорону природного середовища й захист тваринного і рослинного світу практична діяльність кожної людини. Водночас разом з практичною велике значення для екологічного виховання має науково-дослідна діяльність. Варто також звернути увагу на значний виховний потенціал туризму, а надто екотуризму та інших форм активного відпочинку в природному середовищі.

Ключові слова: соціалізація, виховання, екологічне виховання, культура.

Екологічне виховання передбачає формування і реалізацію його основних екзистенцій, а також їх локалізації на різних рівнях соціалізації особистості. З огляду на це необхідно насамперед звернути увагу на значний виховний потенціал засобів мистецтва щодо формування екологічної свідомості людини. Застосування подібних засобів може бути ефективними на всіх етапах екологічного виховання, проте у кожній віковій групі воно матиме свою специфіку.

Наприклад, досліджуючи формування екологічної культури молодших школярів засобами мистецтва, І. Павленко обґрунтовує думку про те, що систематичне звернення до творів мистецтва в навчально-виховному процесі початкової школи розвиває емоційно-почуттєву сферу дітей, витонченість їхнього спостереження, здатність до милування красою, виразністю природних форм. Як наслідок, емоційно-естетичного пробудження дитини є її прагнення оберегати природну красу, примножувати й закарбовувати її в різних видах творчої діяльності. Саме мистецтво дає можливість сформувати у дітей морально-естетичне ставлення до природи, образ природи й світу, розвивати емоційну пам'ять, благородство думки та вчинку школярів. Мистецтво як «магічний кристал» через накопичення естетичного досвіду сприйняття художніх образів природи пробуджує у школярів почуття захопленості, піднесеності, натхнення, які зберігаються в них при спілкуванні з реальними природними об'єктами [1, с. 7].

На ранніх етапах екологічного виховання значну роль може зіграти використання казкових творів. Зокрема, О. Кузнецова та С. Масалова серед багатьох методів і прийомів активного екологічного виховання виокремлюють забутий методичний прийом викладення матеріалу у формі жанру казки. Казки екологічного змісту до теми конкретного уроку складають самі учні. Казкова фантазія дає можливість надати новий сенс усій пізнавальній діяльності учнів на уроці, емоційно впливає на психологію учня [2, с. 187].

Подібний погляд висловлює Т. Науменко. Через емоційну взаємодію з об'єктами природи діти здатні