

Whereby it clearly seen that there was a certain canon that was determinate in which poses animals must be depicted on nomads' artworks. Although we can see that there is also deviation from the canon. Usually the deer was depicted with bent legs and raised head what may indicate the sacrificial pose. Also a feature of Scythian deer was a giant and spreading horns. But in Pazyryk there are numerous representations of deer on which its body deformed with shape of letter "S". It must be said that altogether pazyrykian art is more whimsical and tends to expressive deformations than art of other cultures of Scythian type.

Also it is characteristically for art of all cultures of Scythian type that frequently instead the full image of animal we can see one specific detail of its body. Often we can see as well that bigger animalistic image is decorated with lesser images of animals or its details.

For Scythians of Northern Black Sea Coast is specifically that artworks, which is predominantly golden, is endowed with more significant monumentality (notwithstanding of its small size) and sculptural execution of forms. Regardless the dynamics of images is not disappearing at all although become less expressed.

In the artworks of tagarian culture we can see the aspiration to make the images more realistic, but notwithstanding they have their own techniques of stylization, which made this art similar to other examples of Scythian type.

For the tagarian art is specifically that in the deer images the hooves of the animal's bent legs are accurately connecting to each other under the deer's belly. In contrast to the art of Scythians from Northern Black Sea Coast in tagarian artworks we can see more smooth lines and the absence of sharply delineated planes. Also the considerable step to distinct deformation of natural forms is not observed as well. Forms of the bodies of tagarian deer are rounded and voluminous as it is appears in the nature. But in return their horns are less realistic and reminds of the row of snakes which is curved in form of the letter "S" and stands one by one in the pattern of meander.

The art of sarian culture is characterized by the researchers as less eclectic and more holistic than art of Scythians from North Black Sea Coast. It has been felt noticeable influence of Iranian art.

Altogether, it is possible to indicate that for animalistic art of cultures of Scythian type the decorative effect is inherent. Images of animals are deforming, becoming bizarre in an effort to follow the special aesthetics, which have the priority before the realism.

Key words: cultures of Scythian type, animalistic art, stylistic features, specific methods of artistic implementation of images.

УДК 7.012(477–25)

Ващенко Марина Олександрівна
аспірантка

МОНУМЕНТАЛЬНА СПАДЩИНА ВОЛОДИМИРА ФЕДЬКА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СТАНКОВИЙ ЖИВОПИС ХУДОЖНИКА

У статті розкрито особливості підходу В. Федька до творчого та навчального процесів, акцентовано увагу на формуванні його розуміння процесу образотворення. Проаналізовано вплив масштабної монументальної роботи, якою стало оздоблення станції метрополітену "Золоті ворота", на подальший творчий розвиток митця, зокрема на його стилістичні пошуки, які й нині є актуальними. Розглянуто такі поняття, як інтерпретація, стилізація, імпровізація та трансформація у контексті творчої діяльності художника і використання майстром цих принципів у процесі викладання у Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва ім. М. Бойчука.

Ключові слова: монументальне мистецтво, мозаїка, живопис, композиція, інтерпретація, стилізація, трансформація, творчий процес.

Володимир Петрович Федько – відомий живописець-монументаліст, заслужений діяч мистецтв України з 1994 р., член-кореспондент Академії мистецтв України з 2001 р., член НСХУ, автор багатьох gobelenів, карбівок та живописних творів. Митець брав активну участь у розписах Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, є автором галереї портретів політичних та культурних діячів Київської Русі. У доробку художника і серія мозаїк, які можна побачити у вестибюлі станції метрополітену "Золоті ворота" у Києві.

Останні публікації, присвячені творчості та викладацькій діяльності В. Федька, створені В. Андріяшком [1], М. Дьоминим [2], Я. Кравченком [3], О. Мельником [9], але вони не дають повної уяви про творчу багатогранність автора, а розглядають окремі аспекти діяльності художника. Виняткову здатність до колективної діяльності висвітлює стаття В. Перевальського "Зустріч триває", в якій йдеться про роботу над галереєю портретів у вестибюлі станції метрополітену "Золоті ворота" у співавторстві із Г. Коренем та В. та Б. Жежерініми [4]. Поглиблених мистецьких розвідок і окремих узагальнюючих творчості цього автора ще не відбулося.

Мета цієї статті – узагальнено дослідити особливості творчого методу В. Федька, визначити знакові етапи мистецької та викладацької діяльності художника, дослідити формування творчої свідомості майстра і вплив на її ствердження етнічного самоусвідомлення автора.

Актуальність теми статті зумовлена недостатнім дослідженням світогляду автора, його особистого підходу до вирішення мистецького образу, здатністю до стилізації та визначається необхідністю вивчення монументального мистецтва Києва другої половини ХХ ст.

"Родом Володимир Федько з села Артемівка на Донеччині. З тих країв, звідки пішли в українську літературу Володимир Сосюра, Іван Дзюба, Василь Стус. Утім, починав свій родовід, як багато хто – в під'яремній Радянській Україні середини ХХ століття.

Народився 11 вересня 1940 року в родині вчителя української мови..." [3, 100–101].

Малювання майбутній художник полюбив з дитинства, а те, з якою легкістю він стилізував птахів, звірів, і навіть людину, пояснює, чому такі прийоми, як інтерпретація, трансформація, стилізація, виглядають настільки природно саме у творчості цього митця.

У 1959 р. Володимир Федько, на той час будівельник за фахом, вступає на навчання на відділення художнього текстилю Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва – навчального закладу, який у часи панування принципів соціалістичного реалізму мав власну методику виховання митців, формування їхньої творчої самобутності, що не раз ставало приводом для роботи різноманітних комісій з питань боротьби з "формалізмом у мистецтві". У 1959 р. було припинено діяльність факультету живопису, на який мріяв вступити В. Федько [3, 101].

На початку 1960-х років студент відвідує робітню "вцілілого бойчукіста" Охріма Кравченка [3, 100], в якого навчається техніці роботи яєчною темперою. Проте головним у цих відвідинах є не студювання техніки, а духовне зближення молодого допитливого розуму та досвіду і досконалої майстерності відомого автора, що вважав за свій обов'язок виховувати та згуртовувати митців нової генерації навколо ідеї українського відродження та формувати їх світогляд у національному дусі.

З перших днів творчої діяльності Володимир Петрович веде пошук власного мистецького ідеалу. Він з великою повагою ставився до творчості М. Бойчука та митців його школи. Поєднання естетики візантійського та українського мистецтва, формування власного досвіду на базі цих непересічних явищ світової культури і прагнення не замкнутися у своїх пошуках, а поділитися ними з оточуючими, з учнями – визначальна риса характеру цього достойника, яку не кожному вдавалося розгледіти.

Шлях, яким йшов митець у своєму зростанні, добре простежується на прикладі гобеленів. Від першого "Ой на горі огонь горить" (1967), присвяченого пам'яті батька, нескладного за композицією, але духовно насиченого твору, до ліричної "Калини" (1968); сповненого любові до безмежної душі народу триптиху "Українська народна пісня" (1985–1987); втілення ідеї незламного духу українських митців – гобелена "Корифеї українського театру" (1985–1987). На думку кандидата мистецтвознавства, відомого майстра гобелену В. Андріяшка "Вивчаючи монументальний живопис доби відродження, український середньовічний живопис, стилістику полтавських народних килимів, трактування сюжетів у так званих "панських" килимах, художник творчо переосмислив зображальні прийоми у творах даних епох і створив оригінальний, високої професійної культури гобелени. Основним пластичним прийомом, що організовує композиції, є лінія, вишукано-виважена до найменших дрібниць. Важливим декоративним елементом є стрічки, які розділяють сюжетні вставки на теми українських народних пісень та сцени з театральних вистав в об'ємних гобеленів" [1, 20].

У 1990 р. В. Федько разом з творчою групою Національної спілки художників України відвідав Іспанію, де у мадридському музеї Прадо на власні очі побачив твори Веласкеса, Рівери, Сурбарана, але особливо зацікавили його твори Пікассо. Грандіозна експресивна "Герніка" вразила Володимира Федька і, перебуваючи під її впливом, він створив не менш значущий за відчуттям трагізму твір "Геноцид" (1993, п., темпера).

Живопис митця – виразно-графічний, з чіткою, виваженою і вишуканою лінією, акцентованими плямами кольору. Привертають увагу різномасштабні елементи, що утворюють ритмічний лад композицій "Розп'яття" (1992, п., о.), "Архистратиг Михаїл" (1998, п., о.), "Трійця" (1999, п., темпера), "Юрій Дрогобич" (2005, п., темпера, акрил).

Роботи Володимира Федька позначені майстерним володінням лінією і уважним ставленням до кольору, шанобливим дотриманням традиції та вмінням зануритись у глибини культурної спадщини українського народу. Останнє особливо відчувається у вишуканих мозаїках станції метрополітену "Золоті ворота", яку було відкрито в Києві 31 грудня 1989 р.. Мозаїки, що прикрашають станцію, вважаються одним із кращих світових зразків творів монументального мистецтва, створених у приміщеннях метрополітенів. Автори – Володимир Федько та Григорій Корень створили сучасний за сприйняттям, вдало вплетений в історичну канву навколишньої забудови ансамбль.

Автор проекту, архітектор В. Жежерін згадував: "І ось нарешті – урочисте відкриття станції "Золоті Ворота"! Запрошені високі гості були в такому захваті, що, не знаходячи сил, довго ходили мовчки. А коли розмістилися в першому поїзді для пробної поїздки, всі разом несподівано заспівали українських пісень. А 1991 року постановою Кабінету Міністрів України авторів станції київського метро "Золоті Ворота" відзначено Державною премією України" [6].

Підземна частина станції, де розгорнута своєрідна монументальна експозиція, поділена на три частини – середню залу та дві бокові з посадочними платформами, що нагадує традиційний поділ храму на три нефи. "Її композиція сформована поєднанням арково-склепінчастих елементів, що спираються на приземкуваті, круглі колони, увінчані стилізованими візантійськими капітелями" [7].

У декоративному оздобленні використано мозаїчні панно, створені за мотивами літописів Київської Русі. Дві великі композиції розміщено у торцях середньої нави, ще дві – на зовнішніх боках

цих торців. В арках, що з'єднують колони вздовж боків середньої нави, виконані зображення київських князів, історичних діячів і вісьмох давньоруських храмів.

Біле склепіння середнього залу розділене арками з мозаїчними орнаментальними смугами зі смальти з цегляною обв'язкою, мотиви яких нагадують візерунки на стовпах, що прикрашали інтер'єри храмів Київської Русі. В основі колориту мозаїк – сполучення жовто-блакитних кольорів, що символізує державність України. У зображеннях на арках входів до центрального підземного вестибюлю їх автор Г. Корень створив панно, в яких на суцільному блакитному тлі розташовані червоно-жовті медальйони (по три з кожного боку), що візуально сприймаються як символи сонця. У більшій за розміром диску вписані зображення "Богородиці", "Архангела Михаїла" – охоронця Києва, "Святого воїнства" та "Юрія-зміборця" в оточенні птахів з давньослов'янської міфології: грифонів, сокола, яструба, грифа, виконаних за мотивами "звіриного стилю".

В арках середнього залу, окрім восьми зображень кам'яниць домонгольського періоду, В. Федько розмістив 36 мозаїчних погрудних портретів великих князів та визначних осіб цієї доби. Зображення виконані в єдиній колірній гамі і стилістично наближені до зразків мистецтва часів Княжої доби. Всього у 36 бокових арках знаходиться 72 мозаїчних твори, половина з яких портрети, 8 – зображення давньоруських споруд, інші – зображення грифонів, розміщених попарно у прохідних до посадкових платформ арках. Статичні за вирішенням композиції складаються з двох симетрично розташованих, вписаних у прямокутник з трикутним або заокругленим завершенням вгорі, зображень, об'єднаних між собою візантійською плетінкою.

Галерею портретів князів художник розробляв як єдиний ансамбль. Зображення виконані в лінійно-площинній манері, з використанням різноманітної атрибутики, що позначає особистість кожної історичної особи – сувоїв, військових обладунків, інших символів: шапка Мономаха у Володимира Всеволодовича; макети споруд будівель – у руках Ярослава Володимировича, Петра Милонога, Антонія; символ землеробства – рало, бачимо у руках Хорива. У зображеннях архітектурних споруд та зображеннях грифонів щедро використано орнамент, за вирішенням подібний до візерункових мотивів язичницького часу.

"...Грифони, що беруть початок з глибини століть, стародавні "собаки Зевса" та охоронці скарбів, стали відомі слов'янам ще у I тисячолітті до н. е... В X ст. образ цього міфічного створіння відроджується для зображення виконавця вищої волі; іноді він роздвоюється для того, щоб показати всебічну еманацию його сили. Після хрещення Русі він продовжує існувати у прикладному мистецтві містян XI – XIV ст..

Грифони широко застосовувались і в церковному мистецтві. В київській Софії, кафедральному соборі всієї Русі, велике фрескове зображення грифонів є в обох баштах західного фасаду. В південній башті два великі медальйони з орлиноголовими грифонами розміщені по краях медальйона з хрестом... Другорядний простір заповнено заклиналим (як на колтах) рослинним орнаментом. У північній башті зображений собакоголовий грифон з тулубом лева..." [5, 630].

Зображення вбрання персонажів за стилістикою наближене до візантійської традиції і виконане переважно у світло-блакитних тонах з яскравими акцентами пурпуру. У портретах осіб священного сану в одязі використана більш темна й холодна синьо-зелена з додаванням чорного кольору гама. Голови вирішено умовно-площинно, що створює відчуття цілісності портрету. При детальному розгляді стає помітним складне й витончене нюансування кольору у відтворенні облич, складок одягу тощо.

"Образи легендарного Кия, Щека, Хорива та поетичної їх сестри – Либіді, переконливо знакові, графічно виразні зображення подвижників віри християнської Антонія і Феодосія та Сильвестра й Іларіона, лаконічні переконливі образи лікаря Агапіта, архітекта Милонога, ушавленого іконописця Алімпія, а також мудрих державників могутньої колись Русі-України, славної княгині Ольги, войовника Святослава, хрестителя князя Володимира, зиждителя Ярослава Мудрого і дочки його французької королеви Анни, інших князів та знаменитого літописця Нестора виконані за ескізами В. Федька" [4, 34].

Розглядаючи мозаїку, присвячену славетній частині української історії – добі княжої Русі, помічаєш, що автори таке поняття, як "порфірородний" князь, замінили на "багрянородний", проте використання світлішого кольору у вбранні правителя тільки збагатило колірну гаму, сформувавши колористичну єдність з блакитно-синім, сіро-зеленим, золотаво-червоним та вохристими тонами.

"Мозаїки XX сторіччя асоціюється з мозаїками Софійського та Михайлівського соборів, але, водночас, за лінійною структурою композицій, характером рисунка, продуманістю стилістики всіх елементів зображення та організацією колористики це твори сучасні. Новаторські пошуки художньої виразності були плідними, бо обумовлювалися змістом і властивістю матеріалу. У цьому контексті згадуються слова Миколи Реріха, для якого мозаїка теж була улюбленим матеріалом: "Ні в чому не виразити монументальність так твердо, як у мозаїчних наборах. Мозаїка дає стиль, і в самому матеріалі її вже зароджується природне стилізування. Мозаїка стоїть як уламок вічності" [4, 36].

Під час підготовчих робіт та впродовж процесу втілення проекту В. Федько накопичив чималий матеріал: ідеї, замальовки, начерки. Деякі з них у подальшому використані у його творах.

Помітним є й те, що до "...галереї портретів культурних і політичних діячів Київської Русі" [8, 561] потрапили як сподвижники християнства на Русі, так і представники дохристиянського віросповідання,

але "більшість останніх творів художника виконана за сюжетами сакрального мистецтва" [1, 20] і відображено в них тему ствердження християнства на Русі та світове значення цієї події.

Саме ідеї християнського подвижництва та мучеництва стають провідними, підштовхуючи художника до філософських роздумів та мистецьких пошуків.

Живописні твори "Розп'яття" (1990, п., о.), "Світлий образ" (1991, п., о.), триптих "Розп'яття. Зняття з хреста" (1991, п., о.), "Вознесіння" (1994, п., о.), "Трійця" (1999, п., темпера), помітними стають не тільки через вибір теми, обумовленої прагненням автора визначити місце віри у постсоціалістичному суспільстві, а й завдяки майстерній інтерпретації сюжетів. Стає зрозумілим, що В. Федько під час створення галереї портретів для станції "Золоті Ворота" почувався обмеженим вимогами проекту. Тож після роботи над цим об'єктом його прагнення до самовираження могли стримати тільки його власне відчуття стилю та мистецький смак.

Вплив роботи над мозаїками зауважуємо у створеному 1995 р. портреті "Єлизавети Гулевичівни". Лірична постать задумливої жінки в оточенні стилізованих зображень храмових споруд, із книжкою в руках нагадує створену для "галереї портретів" на станції "Золоті Ворота" "Княгиню Ольгу". Те, як автор трактує голови персонажів в цих роботах, як змальовує кінцівки рук, розкриває шлях формування жіночого ідеалу у творчості В. Федька. Ритмічність побудови площини картини, вишукана, чуттєва, лаконічна й максимально виразна лінія, композиційно-виважене розташування колірних плям і стримана гамма – все вказує на постійний творчий пошук, у якому перебував автор.

Більш віддаленні асоціації виникають при порівнянні портретів "Князя Ярослава", "Петра Милоного", "Антонія" з макетами архітектурних споруд у руках та виконаного 1998 р. живописного зображення охоронця Києва "Архистратига Михаїла", на тлі якого розміщені архітектурні мотиви. Повторення схеми, яку Володимир Федько використав при створенні "галереї портретів", помітне і в полотні 2005 р. "Юрій Дрогобич".

Не можна не згадати ще один твір митця – "Біля яблуні" (1993), який виглядає етапним на його творчому шляху. Невеликий за розміром, він, по суті, є мистецьким поверненням художника до своїх витоків, даниною вчителям – Охриму Кравченку і всім "бойчукістам", послідовником і продовжувачем ідей яких вважав себе В. Федько.

Від 2000 р. Володимир Петрович працював завідувачем кафедри монументально-декоративного мистецтва та викладачем рисунка, живопису і композиції у Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. Саме тут значною мірою розвинувся його педагогічний хист. Він велику увагу приділяв творчому вихованню студентів, прищеплюючи учням любов до вишуканої стилізації. Значну частину навчального часу художник приділяв питанням інтерпретації у мистецтві, оволодіння якою, на його переконання, значною мірою впливає на формування особистості творців. Як вважав Володимир Федько, художник постійно зустрічається зі стилізацією, яка є однією з важливих складових виразності.

В широкому сенсі інтерпретація (від лат. *interpretation* – тлумачити, роз'яснювати) – це зображення, дешифрування, чи моделювання однієї системи (тексту, твору, події, факту життя) в іншу – конкретніше визначену, зрозумілішу чи загально прийнятту.

В. Федько у своїх тлумаченнях надав інтерпретації дещо ширшого значення. Так, до таких визначень інтерпретації, як тлумачення або роз'яснення, він додавав право на трактування зображуваного. У такому сенсі його інтерпретація набувала суто мистецького значення.

Важливо розуміти і те, що інтерпретація частково збігається з поняттям асоціації (від лат. *association* – поєднання, тобто накладання окремих уявлень, коли одне з них викликає інше). Проте, тут треба відділяти від асоціації стійкої, масової, сформованої у соціумі, асоціацію індивідуальну, мистецьки спрямовану, утворену завдяки значному досвіду і здатну суттєво впливати на кінцевий творчий продукт.

Для творів В. Федька характерна також стилізація, що одразу стає помітним при детальнішому розгляді його робіт. Стилізація (від фр. *style* – стиль) – задана імітація певного художнього стилю, мистецької епохи або імітація стилю певного автора, мистецького об'єднання, мистецької школи. В цьому сенсі пошуки художника торкалися мистецтва доби Київської Русі, Візантії, доби українського бароко, творчості художників – бойчукістів. На цьому ґрунті він створював свій власний варіант українського стилю, основи якого ще на межі XIX – XX ст.. закладав Василь Кричевський.

Імпровізація (від лат. *improvisatio* – несподівано) – вільне фантазування на визначені теми) також певною мірою присутня у творчості художника. Такими є роботи "Юрій Дрогобич" (2005) та "Архистратиг Михаїл" (1995). Зауважимо, це явище у творах Володимира Федька зустрічається доволі нечасто і обмежене обраною ним стилістикою, ніколи не переростаючи в еклетику.

Певні елементи трансформації можливо помітити у творі "Геноцид" (1991). Трансформація (від лат. *transformation* – перетворення) – явище, якому митець не надавав визначального значення, у навчальному процесі обмежуючись трансформацією реалістичного зображення в декоративну форму. Притаманне художникові відчуття мистецького смаку стримало його від вільного, не обмеженого стилістичними вимогами, поводження з формою у мистецтві, експерименту в царині еклетичного та абстрактного мистецтва. В. Федько розумів, що побудова безпредметного картинного простору – це світоглядна позиція художника, тоді як світ сприйняття безпредметного – нез'ясована здатність споглядаючого, яка за багатьох умов може перетворитись на несприйняття.

Важливою є ступінь розуміння художником того, що імпровізація і трансформація позбавлені відповідальності за властивий їм еkleктизм, але маємо визнати, що взяті за основу творчого пошуку інтерпретація та стилізація для художника стали, по суті, своєрідною мистецькою цензурою, певним добровільним обмеженням, що призвело до численних стилістичних повторів. У багатьох роботах досвідчений глядач помічає вплив на митця мистецтва Київської Русі, Візантії, персон М. Бойчука та П. Пікассо і за всім цим не завжди можна визначити власний пошук. Проте, необхідно враховувати ті складні часи, в які довелося працювати автору.

На початку ХХ ст. відбувались значні зрушення у світовому художньому процесі. Відійшли у минуле епохи великих стилів (бароко, рококо, класицизм та ін.), а їхнє місце посіли імпресіонізм, футуризм, кубізм, супрематизм та ін., які повели інтенсивне змагання за мистецький Олімп. В цей час світ познайомився з концепціями М. Бойчука, К. Малевича, В. Кандинського, Д. Бурлюка та роботами цих художників, які власним прикладом вказували шлях майбутнього мистецького розвитку. Образотворчістю цієї доби, її творчим розмаїттям, концептуальними викладацькими розробками кінця ХІХ – початку ХХ ст. завжди цікавився В. Федько і тому, будучи викладачем Інституту ім. М. Бойчука, "...запропонував ввести до навчальних програм з рисунку й живопису завдання з трансформації реалістичного зображення в декоративну форму" [1, 20].

Ця пропозиція дуже цікава, але щось подібне вже відбувалось у першій половині ХХ ст. у Київському художньому інституті. Коли М. Бойчук, а також К. Малевич під знаком революційних перетворень спробували змінити сприйняття дійсності художниками і відірвати їх у навчальному процесі від винятково реалістичного світобачення.

Беручись за перебудову навчального процесу, яка мала торкнутися усіх елементів підготовки художників, Володимир Федько добре знав про спроби попередників у цій галузі, розумів механізми виховання творчої особистості, відчував, що подібні ідеї можуть зустріти опір. Але він був повністю переконаним у необхідності такого кроку.

Володимир Петрович був людиною з досвідом, за плечима якої – безліч робіт, які репрезентували його як вдумливого, допитливого автора, що добре розуміє значення інтерпретації та стилізації, імпровізації та трансформації у мистецтві, а тому, виходячи з пропозицією перебудови навчального процесу, він не вважав за потрібне нищити все під корінь, як К. Малевич, котрий у запалі міг пропонувати і подібне. В. Федько розумів, що треба вчити мислити, не відлякуючи, а прищеплюючи учням повагу до здобутків митців минулого і тим самим, поступово розвиваючи світогляд, навчати їх сміливіше йти шляхом власних перетворень.

Дуже важливим є той факт, що він, маючи цілком сформовану систему сприйняття світу, вибудовану у процесі творчої діяльності протягом багатьох років, маючи чутливу індивідуальність і відчужаючи шляхи вирішення концептуальних проблем сучасного мистецтва, ніколи не нав'язував своєї, єдино вірної думки, а завжди давав учням час на осмислення та прийняття власного рішення. Він добре розумів нелегкий шлях педагога, на який встав, керуючи навчальним процесом, і щиро прагнув передати студентам здобутий роками досвід.

Викладач, майстер – монументаліст Володимир Федько вважав, що головним здобутком митця є здатність мислити образно, вміння реалістичне зображення переосмислити, підкорити формальній ідеї твору і наполягав, що саме таке вміння дає художнику свободу виявити власні творчі здібності. Усвідомлення сутності життєво-історичних, традиційно-культурних, національних надбань передбачає своєчасне використання можливостей єднання сьогодення з уже існуючим досвідом, накопиченим впродовж століть. Визначення особливостей культуротворчих чинників, дослідження мистецьких пошуків стає важливим етапом у розвитку української культури.

Володимир Петрович – талановитий художник, який своєю творчою діяльністю поширював ідею відродження "українського стилю", яку на початку ХХ ст. активно утверджував В. Кричевський, ідею створення "школи монументалізму", започаткованої М. Бойчуком у 1930-ті рр., створив чимало цікавих монументальних та живописних творів, а головне – виховав талановитих учнів, які сьогодні плідно працюють на українському терені, не байду до долі національного відродження і в свою чергу передають вже свій мистецький досвід як колись це робив заслужений діяч мистецтв України В. Федько.

Література

1. Андріяшко В. Володимир Федько: багатогранність таланту / В. Д. Андріяшко // Українська культура. – 2008. – №1. – С. 19-20.
2. Дьомін М. Дух часу/ М. Дьомін // Образотворче мистецтво. – 2005. – №1. – С. 76-78.
3. Кравченко Я. О. А в хаті моїй – свята правда... / Я. О. Кравченко // Музейний провулок. – 2007. – № 2. – С. 100 – 105.
4. Перевальський В. Зустріч триває / В. Перевальський // Образотворче Мистецтво. – 2008. – №2. – С. 32–37.
5. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси / Б. Рыбаков. – М.: Наука, 1988. – 753 с.
6. Справжнє золото [Електронний ресурс] // Профспілкові вісті [сайт]. – 2012. – Режим доступу: <http://www.psv.org.ua/arts/Kultura/view-727.html>.

7. Золоті ворота (станція метро): Архітектура та оформлення [Електронний ресурс] // Вікіпедія – вільна енциклопедія [сайт]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki>.
8. Митці України: енциклопедичний довідник / [авт.-упоряд. М. Г. Лабінський, В. С. Мурза, за ред. А. В. Кудрицького]. – К. : УЕ, 1992. – 848 с.
9. Мельник О. Доля моєї секції / О. Мельник // Образотворче мистецтво. – 2009. – №4. – С. 6-8.

References

1. Andriiashko V. Volodymyr Fedko: bahatohrannist talantu / V. D. Andriiashko // Ukrainska kultura. – 2008. – №1. – С. 19-20.
2. Domin M. Dukh chasu/ M. Domin // Obrazotvorche mystetstvo. – 2005. – №1. – С. 76-78.
3. Kravchenko Ya. O. A v khati moii – sviata pravda... / Ya. O. Kravchenko// Muzeinyi provulok. – 2007. – №2. – С. 100–105.
4. Perevalskyi V. Zustrich tryvaie / V. Perevalskyi // Obrazotvorche Mystetstvo. – 2008. – №2. – С. 32–37.
5. Rybakov B. A. Yazychestvo drevney Rusi / B. Rybakov. – М.: Nauka, 1988. – 753 s.
6. Spravzhnie zoloto [Elektronnyi resurs] // Profspilkovi visti [sait]. – 2012. – Rezhym dostupu: <http://www.psv.org.ua/arts/Kultura/view-727.html>.
7. Zoloti vorota (stantsiia metro): Arkhitektura ta oformlennia [Elektronnyi resurs] // Vikipediia – vilna entsyklopediia [sait]. – Rezhym dostupu: <http://uk.wikipedia.org/wiki>.
8. Myttsi Ukrainy: entsyklopedychnyi dovidnyk / [avt.-uporiad. M. H. Labinskyi, V. S. Murza, za red. A. V. Kudrytskoho]. – К. : УЕ, 1992. – 848 с.
9. Melnyk O. Dolia moiei seksii / O. Melnyk // Obrazotvorche mystetstvo. – 2009. – №4. – С. 6-8.

Ващенко М. А.

Монументальное наследие Владимира Федька и его влияние на станковую живопись художника

В статье раскрыты особенности подхода В. Федько к творческому и учебному процессу, акцентировано внимание на формировании его принципов в процессе создания образов. Проанализировано влияние масштабной монументальной работы, которой стало оформление станции метрополитена "Золотые ворота", на дальнейшее творчество художника, в частности на его стилистические поиски, которые и по сей день являются актуальными. Рассмотрены такие понятия, как интерпретация, стилизация, импровизация и трансформация в контексте творческой деятельности художника и использования мастером этих принципов в процессе преподавания в Киевском государственном институте декоративно-прикладного искусства им. М. Бойчука.

Ключевые слова: монументальное искусство, мозаика, живопись, композиция, интерпретация, стилизация, трансформация, творческий процесс.

Vashchenko M.

Monumental heritage of Vladimir Fedko and its impact on the artist's easel painting

The article considers the career of the famous muralist painter, Honored Artist of Ukraine since 1994, a member of the Academy of Arts of Ukraine since 2001, member of the National Union of Artists, author of many tapestries, paintings and punches – Volodymyr Petrovych Fedko.

It is discovered the formation of the creative activity of the artist, the search of his own artistic ideal, which is based on respect for artists Boychuk and his school in conjunction with the aesthetics of Byzantine and Ukrainian art.

On the basis of these outstanding events of world culture it is revealed his own experience and his desire not to withdraw into his search, but to share it with others.

The article highlights the monumental heritage of the artist, who was active in the paintings of St. Michael's Cathedral in Kiev, who is the author of political and cultural figures of Kievan Rus portraits gallery in the lobby of the metro station "Golden Gate" in Kiev. The features of the Fedko's creative method are identified, and the landmark stages of artistic and teaching activity are determined.

The topic of this article is discussed from the point of view of a unique Fedko's approach to solving artistic image, its ability to styling, transformation and his peculiar world, which was formed under the influence of ethnic identity.

The article displays the understanding of Kiev monumental art of the second half of the twentieth century by the artist. Which in the present study confirms and defines a constant need for more careful study, so this topic is of particular relevance.

Special attention is paid to the analysis of exquisite mosaics of subway station "Golden Gate", which was opened in Kiev December 31, 1989. Mosaics on the station are considered one of the world's best works of monumental art created in the metro areas. Authors – Volodymyr Fedko and Gregory Koren have created the perception of a modern ensemble, which successfully woven into the historical fabric of the surrounding buildings. Mosaics of the twentieth century is associated with mosaics of St. Sophia and St. Michael cathedrals, but also on the structure of the composition, the nature of the figure, the soundness of all the elements of style and organization of color images are the works of the modern.

In addition to this, the author analyzes the works, which address the ideas of Christian asceticism and martyrdom, which become a major, and prompt the artist to philosophical speculation and artistic searching in the painting. The proof of that are the examples of paintings given by the author – "The Crucifixion" (1990), "Bright image" (1991), Triptych "The Crucifixion. Descent from the Cross" (1991), "Resurrection" (1994), "Trinity" (1999). These works are notable not only because of the subject, due to the author's desire to define the place of faith in the post-socialist society, but also due to the interpretation of the scenes.

We have identified a number of artistic mastery of line and attention to color, respectful observance of traditions and the ability to dive into the depths of the cultural heritage of the Ukrainian people. Thanks to it the artist spreads the idea of reviving the "Ukrainian-style", which at one time was actively introduced by B. Krichevsky, M. Boychuk and others artists, who were not indifferent to the fate of Ukrainian. The main achievement of the artist is the ability to think

imaginatively, to be able to highlight the formal idea and subdue her creative solution design. In his opinion it is this ability gives the artist the freedom to determine their own creative abilities.

The author of this article reveals the mechanism of understanding the value of an artist interpretation and style, improvisation and transformation in the arts. And it explains the restructuring proposal of the educational process.

The article describes Fedko's teaching activities, his ability to identify the main and accurately send the learning process. B. Fedko knew the need to learn to think, not discouraging, and instilling the respect for the achievements of artists of the past. And gradually develop the vision of the world, to teach students to boldly go by their own transformation.

Author proves a well-established system of perception of the world by the artist, which was built in the creative business for many years. B. Fedko, who had a sensitive personality and who always feel the ways to solve the problems of modern conceptual art, never imposed his own, the only true, idea to his followers and always gave students time to reflect on and make their own decisions. He was well aware of the way of the teacher, which stood by controlling the learning process, and sincerely sought to convey to students his own experience.

Key words: monumental art, mosaics, painting, composition, interpretation, pastiche, transformation, creativity, learning process.

УДК 7.034(44)

Жильцова Оксана Петрівна
аспірант

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ЛІМОЖСЬКОЇ РОЗПИСНОЇ ЕМАЛІ

У статті аналізується поява і розвиток розписної емалі в місті Лімож. Базисом появи нової техніки – розписної емалі – слугували багаті традиції виготовлення виїмчастих емалей, вітражів, ювелірного мистецтва і середньовічний світогляд. Але її розвиток і розквіт відбувається вже в умовах нової ренесансної культури. Розписна емаль відноситься до декоративно-прикладного мистецтва, але при цьому завжди розвивалась в нерозривному зв'язку з графікою і живописом. Попит на предмети ліможської емалі визначав шлях її розвитку. Надалі розписна емаль Франції стала основою для виникнення мистецтва фініфті на Україні і в Росії.

Ключові слова: гаряча емаль, виїмчаста емаль, розписна емаль, паломництво, середньовіччя, ренесанс, маньєризм.

Культура Франції завжди займала одне з провідних місць у світі та справляла неабиякий вплив на культурне життя і його розвиток у інших країнах. І одним з лейтмотивів цієї надзвичайно багатой, сміливої за духом культури було саме декоративно-прикладне мистецтво, гаряча емаль зокрема. Ліможська розписна емаль для Франції настільки ж вагома і знакова, як Муранське скло для Італії або китайський фарфор для Піднебесної. Але при цьому навіть французькі дослідники відзначають надзвичайну обмеженість і недостатню вивченість цього породженого вогнем і людським талантом мистецтва. І, якщо з ліможськими виїмчастими емалями середньовіччя широка публіка ще знайома, то розписна емаль залишається в більшості незнаною. У той час як ренесансові скульптура і живопис добре вивчені, їхні твори систематично дослідженні, емаль, здається, випала в позабуту реальність [5, 14]. Також доволі часто ліможське декоративно-прикладне мистецтво після середньовіччя асоціюється виключно з фарфором. Отже, розписна емаль дійсно випадає з кола вивчення науковців і сприймається як мистецтво, що передувало розквіту високоякісного фаянсового й фарфорового виробництва та вплинуло на декор останнього.

Часткове вивчення цього виду техніки гарячої емалі починається у XIX ст. А у 20-х роках XX ст. значний внесок у систематизацію історії розвитку розписної емалі зробив французький знавець Марке де Вассело. Одна з найбагатших колекцій розписних емалей зберігається в Ермітажі, тому саме там також були проведені ґрунтовні дослідження такими науковцями, як, Альфред Миколайович Кубе – зберігач відділу Середніх віків і Нового часу, – а після його загибелі 1942 року його наступницею Олімпіадою Дмитрівною Доброклонською. Отже, саме ці дослідження є найкращими джерелами інформації для вивчення розписних емалей. Безумовно матеріалом для дослідження завжди слугують музейні колекції, так як твори ліможської емалі зберігаються і у Києві у Музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

Актуальність вивчення розписної емалі Франції полягає у її великому поширенні на теренах Західної Європи, а також у тому, що вона стала основою для появи і розвитку розписної емалі на території України та Росії – фініфті.

Наше завдання – аналіз основ виникнення і розвитку розписної емалі у соціокультурному контексті відповідної історичної епохи.

Розвиток мистецтва завжди тісно пов'язаний з політичним і соціальним життям країни, тому не дивно, що французьке мистецтво є вільним і новаторським. Кажучи про революційність французького мистецтва, першим на думку спадає хрестоматійний твір Делакруа, як найяскравіша візуалізація