

художніх кіл і звертаються до народної скарбниці по одвічні секрети краси і гармонії, вдаються до серйозного спілкування з космосом національного мистецтва.

Різні творчі особистості, що входили до «Світовиду», концептуально були споріднені ідеям духовності, змістовності мистецтва, сутність якого вони вбачали у відродженні національної сакральної тематики, глибинному вивченні історії у новому трактуванні її, освоєнні здобутків європейського та світового малярства, графіки, скульптури. Безперечно, належність до цього інтелектуального середовища значною мірою впливала на формування індивідуального мистецького стилю І. Пилипенка [4].

Творчі уподобання й пошуки майстра на тому етапі, суголосні часу і обставинам, характеризуються зверненням до національної історії, духовних проблем, зокрема віри та релігії. У роботах про скіфський період («Початок», 1995), українську народну обрядовість («Свято Перегона», 1993), сенс життя («Театр», 1993, «Руйнування», 1993) автор переносить акцент на сюжетність, проте уникає конкретизації. Для створення образів він застосовує чіткі, динамічні лінії, штрихи, зіставляє пластичні колірні маси. Тобто звертається до здобутків і відкриттів мови авангарду.

Експресія, емоційність, узагальненість – це ті ознаки творчості І. Пилипенка, що споріднювали його роботи із творами інших «світовидців», таких як А.П. Марчук, В.Ф. Мовчан, до певної міри із живописними полотнами В.В. Гарбуза того періоду. Але його кольоропластика інша. Художник не використовує великі плями насичених контрастних кольорів, віддаючи перевагу їх мінімальній кількості (один-два), при цьому досягає потрібної виразності образів через тонкі тональні переходи. Він ніби грається різноманітними відтінками одного кольору, випробовуючи його можливості.

Середина 1990-х рр. позначена продовженням пошуків свого стилю в живописі. Художник випробовує як можливості кольору, так і своєї манери в ньому. Він наполегливо шукає колірну гаму, яка б відповідало його, Пилипенковому, настрою, світовідчуттю.

1. Авраменко О.О. Терези і долі Віктора Зарецького. – К., 2006.

2. Пилипенко І.Я. Про вчителя. – <http://kartina.com.ua>.

3. Сидоренко В.Д. Візуальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ ст. // Сучасне мистецтво: 36 ст. – Акта, 2005. – Вип. 2. – С. 52

4. Світовид. Українці і природа творчості київських художників. – К., 1994.

Олена КАШУБА-ВОЛЬВАЧ,
кандидат мистецтвознавства

КИЇВСЬКА ВИСТАВКА «КІЛЬЦЕ». НОВІ АСПЕКТИ В ІСТОРІЇ ЕКСПОЗИЦІЇ

О. Кашуба-Вольвач. Київська виставка «Кільце». Нові аспекти в історії експозиції.

Стаття присвячена київській виставці «Кільце» (1914 р.). У роботі на архівно-бібліографічному матеріалі досліджується історія проведення виставки. Подано знайдений, не відомий раніше, ілюстративний матеріал експозиційного складу виставки.

Ключові слова: «Кільце», Київ, виставка, О. Богомазов, футуризм.

Е. Кашуба-Вольвач. Киевская выставка «Кольцо». Новые аспекты в истории экспозиции.

Статья посвящена киевской выставке «Кольцо» (1914 г.). В работе на архивно-библиографическом материале исследуется история проведения выставки. Представлен найденный, неизвестный ранее, иллюстративный материал экспозиционного состава выставки.

Ключевые слова: «Кольцо», Киев, выставка, А. Богомазов, футуризм.

O. Kashuba-Volvach. The Kyiv exhibition «The Ring». New aspects in history of exposition.

The article is devoted to the Kyiv exhibition «The Ring» (1914). The work researches the history of the exhibition with using of the archival and bibliographical data. The found, unknown earlier, illustrative material of the exposition's structure is presented in the article.

Key words: «The Ring», Kyiv, exhibition, A. Bogomazov, futurizm.

23 лютого 1914 р. на Хрещатику, в будинку під номером 43 відкрилася виставка «Кільце»[1], – однойменної групи київських художників. Ця подія залишилася майже непоміченою широким колом глядачів, хоча й висвітлювалася на сторінках київських журналів [1, 5–8; 2, 122–124; 3, 137][2]. Огляд тогочасної періодичної преси, пошуки згадок сучасників про цю виставку та нотаток очевидців тих подій у мемуарних матеріалах, на подив, показали, що відкриття виставки не супроводжувалося широким розголосом у мистецько-художньому середовищі. І все ж сьогодні ми виділяємо цю мистецьку подію з-поміж інших, надаючи їй певної ваги в історії вітчизняного мистецтва.

Реакція більшості місцевих критиків на виставку «Кільце» зумовлювалася рядом причин, що сформували той громадсько-художній контекст, на тлі якого й відбувалася робота виставки, але в цій статті ми лише коротко означимо їх.

Насамперед необхідно згадати, що кінець 1913 і початок 1914 років в Україні позначився серією виступів футуристів з Москви і Санкт-Петербурга, які пройшли з гастролями турне по центральній та південній Україні[3]. Літературні вечори та диспути, присвячені футуризму, стали в Києві тією скандальною «родзинкою» сезону, яка задавала тон багатьом критичним роздумам про долю тогочасного мистецтва і значення футуризму для нього. Саме про ці виступи писав згодом Б. Лівшиць: «Бурлюк, який вимірював славу кількістю газетних вирізок, міг бути цілком задоволений: бюро, в якому він був абинований, надсило йому щодня десятки рецензій, статейок, фейлетонів, нарисів, що рясніли нашими прізвищами. Загалом це були брудна лайка, філістерське, дешеве зубоскальство малописьменних «рядкогонів» [4, 135–136].

Наприкінці 1913 р. у Києві заявляє про себе футуристична група українських письменників і художників «Кверо», до якої входили поет Михайло Семенко, його брат Василь Семенко (художник), поет і художник П. Ковжун. Першу футуристичну декларацію «Дерзание» група «Кверо» оприлюднила в лютому 1914 р. На восьми сторінках збірника було опубліковано поезії М. Семенка і коротка передмова «Сам», де він заявляв, що спалює свого «Кобзаря». Свою акцію з розповсюдження маніфесту «Дерзание» М. Семенко і його група провели саме під час урочистого святкування ювілею Т. Шевченка, проте були проігноровані громадськістю, яку на той час охопив патріотичний настрій. На відміну від московських футуристів, заклик яких «скинути Пушкіна, Достоевського, Толстого та ін., та ін. з Пароплава сучасності» [5, с. 47] розцінювався як захиристе невігластво та нахабство, київські новоз'явлені футуристи намагалися похитнути основу всього українського суспільства – глибоке, майже релігійне ставлення кожного українця до «Кобзаря» Т. Шевченка. Невдовзі члени групи «Кверо» видають другу брошуру практично з тим самим змістом, додавши лише статті кожного з членів «Кверо» і декілька фотографій малюнків футуриста П. Ковжуна [6, с. 13]. Одночасно, того ж 1914 р., «Кверо» видає книгу поезій М. Семенка «Кверо-футуризм», у якій висвітлено основні напрями діяльності групи, включаючи огляди виставок. Ключовою статтею збірника «Кверо-футуризм» став перший маніфест українського літературного футуризму, підписаний М. Семенком.

Дослідниця українського модерністського мистецтва М. Мудрак у книзі «The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine» наводить цікаве спостереження, що намагання київських футуристів боротися з національною культурою свідчило про їх зорієнтованість на ідеї італійського футуризму [7, 13–14]. Це повністю суперечило російській футуристичній концепції, прихильники якої зайняли жорстку позицію неприйняття італійського футуризму. Дискусія «Ми і Захід», що розгорнулася з приїздом у Росію Т. Марінетті, для російського авангарду виявилася дуже симптоматичною [8, 250–262; 9, 225–249].

Іншою і, мабуть, не менш значущою темою, яка займала думки мистецької громадськості на той час, були пошуки «духовного еталону» нації [10, с. 168] в мистецтві. Українське суспільство тоді перебувало в пошуках національних пріоритетів і визначалося з власною самоідентифікацією. Значна частина цих настроїв вилася



О. Богомазов. Базар

у художній діяльності Петербурга, Москви і західноєвропейських центрів. Тепер у ньому очікується відкриття великої приватної галереї старого російського живопису і невеликого, але першого в Росії, салону нового мистецтва. У салоні будуть представлені і живопис, і словесність, і музика нової епохи (вищий хроматизм, інтерференція звуку тощо) [11, с. 122]. За задумом організаторів, упродовж року передбачалися «...виставки окремих груп художників, російських та іноземних...» [11, с. 122]. В експозиції «Художнього салону» було виставлено твори М. Бурачека, В. Кричевського, Вжеща, Галімського, Завейського, Коссака, Мальчевського, Марчевського, Маслянникова, Паращука, Підгурського, Романова, Селезньова, Скрічелло, Станіславського, Філішкевича, Юзефовського.

Як особливо підкреслювалося критиками, «характер виставки салону, очевидно, визначається польськими художниками, але до першої виставки було гостинно запрошено чотирьох українських та чотирьох російських художників. З українців закликано М. Бурачека, М. Кричевського, В. Маслянникова й М. Паращука (скульптора). Прекрасно зроблений вибір свідчить, що польські художники стежать за українським мистецтвом» [12, с. 106].

Створення київського «Салону» свідчило про те, що в київському художньому середовищі виникла потреба у власному постійному Салоні, подібному до столичних, який би, по-перше, об'єднав навколо себе різноманітні місцеві групи російських, українських та польських художників, а по-друге, пропагував творчість місцевих художників і звернув на них увагу київського художнього ринку[5].

На тлі вищезгаданих і широко розрекламованих подій відкрилася експозиція виставки «Кільце».

Виставка організувалася членами гуртка «Мистецтво» при Київському політехнічному інституті та художниками О. Богомазовим, М. Денисовим і О. Екстер. На жаль, на сьогодні ми не маємо документальних свідчень про діяльність цього гуртка, про його склад, не до кінця з'ясованим залишається процес організації виставки «Кільце». Єдиною зафіксованою згадкою про існування цього гуртка є запис у журналі засідань правління Київського політехнічного інституту від 28 січня 1914 р.: «Слухали пропозицію голови правління про розподіл сум на студентські заклади на 1914 рік... гурток «Мистецтво» – 80 крб.» [13].

Така документально-історична лакуна навколо «Кільця» спричиняє багато питань: по-перше, як з цим гуртком були пов'язані О. Екстер і О. Богомазов, по-друге,

на сторінки журналів у вигляді полемічних статей, присвячених долі довготривалого конкурсу проєктів пам'ятника Т. Шевченкові[4].

Зауважмо, що тон цих дискусійних матеріалів значно загострився на тлі значної суспільно-громадської події – наприкінці лютого 1914 р. київська громада розпочала широко відзначати 100-річний ювілей Т.Г. Шевченка. Саме цим подіям впродовж двох останніх тижнів лютого присвячували свої сторінки всі міські видання.

Разом з тим існували й інші чинники, хоча й не такі вагомими, як ті, що були названі раніше, але вони також вносили свої додаткові мотиви в загальну реакцію на «Кільце». Назвімо бодай один з них, а саме: 23 лютого, одночасно з «Кільцем», поруч на Хрещатику відкрилася інша виставка – «Київський салон», – що анонсувалася задовго до свого відкриття. Ось що писав про цю виставку М. Кульбін: «Останніми роками Київ уже взяв суттєву участь

якою була їхня роль у діяльності гуртка «Мистецтво», по-третє, якими були відносини цих уже сформованих художників зі студентами Київського політехнічного інституту? Можливо, відповідь на перше питання можна пов'язати з інформацією щорічних звітів інституту про те, що викладачем малювання тут працював І.Ф. Селезньов, який з 1901 р. викладав у Київському художньому училищі і там серед його студентів були О. Богомазов та О. Екстер. Інший цікавий факт вказує на можливість давніших контактів О. Богомазова з політехнічним середовищем. Мова йде про мало згадану «Перву выставку картин в пользу нуждающихся студентов политехников» [14], яка відбулася 1908 р. в Києві. О. Богомазов представив там шість своїх робіт, у тому числі «Портрет батька».



О. Богомазов. Портрет дружини

Так само відомо, що М. Кульбін відзначав активну роль в організації виставки Михайла Денисова і Катерини Васильєвої [6]. Крім того, в каталозі «Кільця», що зберігається в бібліотеці Київського музею російського мистецтва, поруч з прізвищем Денисова олівцем зроблено напис: «Хімік-художник – організатор виставки». Отже, поки що відомі архівні документи та періодична преса, в яких відображено історію проведення виставки «Кільце», залишають більше питань, ніж відповідей.

Знайомство із занотованими О. Богомазовим у чернетках даними дає уявлення про витрати на виставку, в тому числі про сплату за оренду і роботу охоронця, освітлення і рекламу, розрахунки за виготовлення та продаж фотовідбитків виставлених картин, гроші, отримані за продані картини, квитки та каталоги, і суми, які мають бути видані членам гуртка «Кільце» [15]. Усе це демонструє досить ґрунтовний підхід організаторів виставки до справи. Вивчення записів свідчить, що, за задумом організаторів, планувалося провести досить велику роботу з метою популяризації мистецької групи та отримання певного прибутку від роботи виставки. У нотатках міститься інформація про запрошення фотографа, який відзняв в експозиції картини учасників виставки. З фотографій мали робитися листівки з творами учасників виставки і разом із фотографіями та каталогами продаватися зацікавленим глядачам [7]. Відомо, що під час роботи виставки «Кільце» були продані твори Г. Курнакова, Б. Барбот де Марні, І. Рабіновича, Б. Пастухова.

Такий ґрунтовний підхід до популяризування виставки зумовив появу відгуків не тільки в київських художньо-мистецьких журналах, а й у петербурзькому «Аполлоні» [16]. Невеликий огляд виставки вміщений у журналі «Сяйво». В ньому зазначалося, що «...художники з «Кільця» не є художниками одного напрямку. Між ними зустрічаємо і імпресіоністів, і кубістів, і інших – «істів», але об'єднує їх свіжість відчуття і пошуків. Слабкою стороною є брак самостійної творчості. Свіжо відчуючи гостроту і смак нових європейських осягнень у малярстві, художники з «Кільця» пересаджують їх до нас на Україну, не перетворюючи відповідно до місцевого характеру. Пейзажі Шифріна і Курнакова – це пейзажі на українські теми, а ніяк не українські пейзажі...» [17, с. 137]. У цій рецензії позитивно відзначено лише малюнки для набивок К. Васильєвої. В журналі «Искусство в Южной России» писали, що виставка становить інтерес як зібрання кращих наявних у м. Києві сил так званого «нового мистецтва» [18].

Крім цього, детальна інформація про склад учасників виставки та про їхню творчу орієнтацію містилася у двох великих статтях четвертого номера журналу «Музы». Ці матеріали було надруковано під загальною назвою «Виставка Кільця».



К. Мальцев. До столу фараона

робіт він не розглядав у цій статті.

Головним відкриттям виставки для М. Кульбіна стали роботи О. Богомазова[8], і саме йому присвячено в цьому огляді такі рядки: «...не іменами, вже відомими за іншими виставками, визначається головна перевага кожної нової виставки. «Новою» вона може називатися в тому випадку, якщо висуває те, чого не було на інших виставках. У «Кільця» такою новиною є переважно твори Богомазова»[9]. Саме роботи О. Богомазова, на думку іншого автора – М. Фореггера[10] – можна назвати «...chef d'oeuvre'ами...» [20, с. 8]. Обидва автори у своїх статтях приділили О. Богомазову достатню увагу, підкресливши, що він художник, «який прийняв цінності французької школи, але працює самостійно...» [21, с. 6], «найбільш цільний серед інших... цілком свідомо відходячи від заповітів Сезанна, він володіє ще більшою матеріальністю, ще більшою структурністю предметів...» [22, с. 8]. Свій огляд М. Фореггер починає з робіт «найпоміркованіших» художників: Є. Конопацького, А. Бузинного і В. Пастухова, що працюють в імпресіоністських естетичних категоріях, згодом переходить до експонентів, які розробляли концепцію лубка і примітиву в живописі: С. С-ва, Н. Шифріна, К. Мальцева, а також колористів М. Денисова та І. Рабіновича. На завершення автор рецензії відзначив групу «надто лівих виставки» [22, с. 8] – О. Екстер, К. Васильєву і О. Богомазова. У М. Фореггера, як і у М. Кульбіна, великий інтерес викликали роботи К. Васильєвої, виконані в кубічних та орфічних формах [22, с. 8]. Загалом, виставка в усіх публікаціях дістала позитивну оцінку. Рецензенти в один голос писали, що експозиція відрізняється від інших свіжістю й новизною художніх форм, «парадоксальністю сучасного живопису і яскравістю ефектів» [23, с. 6], але й на недолік вказували той самий – надзвичайно різні були показані на виставці твори. Великий обсяг виставленого матеріалу – понад триста робіт – не міг сприяти ретельному відбору творів, пов'язаних єдиною естетичною концепцією. Аналіз фотографій робіт з виставки «Кільце» показує, наскільки різними за стилевими напрямками і за майстерністю виконання були представлені там роботи. Напевно, кубофутуристичні роботи О. Екстер, О. Богомазова, К. Васильєвої, насичені пульсуючими пластичними і колірними ритмами, декоративізм творів Х. Крона та М. Денисова, які демонстрували свою версію постімпресіоністичного живопису, і розміщені поруч, у сусідніх залах, відверто епігонські учнівські картини членів образотворчого гуртка «Мистецтво» Політехнічного інституту залишали враження надто великої дистанції між ними.

За задумом організаторів, «Кільце» мало стати першою з серії виставок [24, с. 4]. Своє творче кредо організатори виставки виклали на сторінках свого каталогу: «Ми ставимо своїм завданням звільнення живописних елементів від шаблонів, що їх

Перша стаття належить М. Кульбіну, друга – М. Фореггеру. Можливо, О. Екстер привела свого, на той час вже давнього, знайомого М. Кульбіна на вернісаж, де експонувалися її роботи. У своєму огляді він зупинився на творах лише деяких учасників виставки. Найперше він пише про роботи О. Екстер: «На виставці є цінні твори Олександри Екстер. Про них я не буду багато говорити, тому що вони вже користуються широкою популярністю...» [19, с. 6]. В актив виставки, з невеликими обмовками, ним зараховано твори Катерини Васильєвої, Сари Шор, Христіана Крона. Про інші роботи М. Кульбін висловився лише однією фразою, якою й закінчив свій текст: «Добре, що живопис, який не відповідає загальному рівню виставки, представлено в окремому приміщенні» [19, с. 6]. Ймовірно, йшлося про групу гуртківців-політехніків, чиїх

обмежують. Ми протестуємо проти нав'язування цим елементам чужих їм положень, що затемняють і засмічують живописний зміст картини (напр. літературна розповідь). Тому ми вітаємо прагнення художника розбити шкаралупу, в яку уклав його художню особистість академізм» [25, с. 5]. У своєрідних тезах «Суть 4-х елементів» була викладена нова живописна естетика, що полягала в сукупності чотирьох елементів: лінії, форми, кольору і площини картини. Передмова до каталогу і вміщений у ньому текст «Суті 4-х елементів» є анонімними, за підписом «Організаційний Комітет». Але трохи пізніше, у серпні 1914 року, в рукописі одного з учасників, що має назву «Живопис та елементи», з'явиться такий запис: «...перший елемент – Лінія... Лінія, замикаючись, створює другий елемент – Форму... Лист паперу, полот-



Неатрибутована робота

но, стіна, на які нанесено малюнок, є те середовище мистецтва живопису, в якому розвивається твір, складає третій елемент – картинну площину. Елемент форми, розвиваючись далі, виділяє четвертий елемент – колір...» [26, с. 43]. Ці рядки, що перегукуються з текстом «Суті 4-х елементів», належать Олександрю Богомазову. В абзацах, що передують тезам про елементи, містяться думки про призначення мистецтва, які майже дослівно будуть повторені згодом у «Живописі та елементах». Так, наприклад, висловлена в наведеному вище уривку ідея, навколо якої об'єдналися члени групи, в «Живописі та елементах» розвивається так: «...Але раніше, ніж говорити будь-що про мистецтво, я вважаю необхідним сказати, що основне положення для будь-якого мистецтва полягає в тому, щоб висловлювати художню ідею за допомогою елементів, визначених кожному мистецтву. Чи буде це Поезія, Музика або Танець

тощо, але необхідно, щоб створення витвору кожного роду мистецтва спиралося на властиві йому елементи, тобто щоб кожного разу відбувалося перекладення естетичного хвилювання, переживання в певні елементи будь-якого мистецтва. Без цього перекладання, без цього поглибленого розуміння, яке тут переходить в те, що ми називаємо творчістю, немає ніякого сенсу в мистецтві. Тому будь-яке літературне тлумачення предмета, що підміняє його живописні елементи, неприпустиме в мистецтві Живопису...» [27].

Отже, у статті, що відкривала каталог виставки «Кільце», було вперше сформульовано мистецькі категорії, походження яких визначалося принципово новою живописною системою. І за дуже короткий час О. Богомазов розробив і теоретично оформив їх в естетико-філософському рукописі «Живопис та елементи». Але не випадково епіграфом до каталогу було обрано рядки з вірша поета-символіста К. Балльмонта: «От одной внутризоркой души до любой подходящей души». Текст вступу насичено символістськими фразами та інтонаціями. У передмові до каталогу містяться відголоски полемічних статей і диспутів, присвячених винятковому значенню та естетичній силі краси в сучасному житті. Звернімо увагу на те, що життєстверджуючі інтонації цих дискусій походять з символістського лексикону. Схожі думки формулюються і в каталозі виставки. Богомазівський текст розпочинається словом «Краса», і саме через цю категорію він знайомить глядачів з поняттями іншого, авангардного, лексикону: «Ритм це – Таємничий Диригент, що править усіма: фарбою, лінією, словом, звуком і т.п. Паличка його чудесна: порух палички, покрови скинуті – являється Краса!» [28, с. 4]. Але, незважаючи на перехід до нового пластичного мовлення, остаточного розриву з символізмом у подальшому творчому по-



Неатрибутована робота

ступі О. Богомазова не відбулося. Ця стилістична еkleктичність, яку ми бачимо в передмові, є показником віддаленості О. Богомазова від контактів з широким колом художників авангарду, як російського, так і європейського. І якщо для О. Екстер участь у київському «Кільці» була подією, що стоїть у ряду інших, які сталися того року («Бубновий валет», «Союз молодежи», влаштована М. Ларіоновим виставка «№ 4», «30-та виставка салону Незалежних у Парижі»)[11], то для О. Богомазова ця виставка стала початком нового етапу творчості, своєрідним художнім маніфестом художника[12].

Проведення подібної експозиції, з одночасним декларуванням власних позицій у сучасному мистецтві, засвідчило, що в київському мистецькому середовищі розпочався процес консолідації мистецьких сил за поглядами на мистецтво, але він, з огляду на різні причини, перервався майже на самому початку. Художнє коло, що було зорієнтоване на так зване «нове мистецтво», склалося в Києві лише біля 1914

року. Митці, яких ми зараховуємо сьогодні до лідерів українського авангарду – О. Екстер, О. Архипенко, – свою творчу діяльність пов'язували з паризькими і московськими художніми центрами, Д. Бурлюк у ці роки з'являвся в Києві лише кілька разів. Відсутність постійно діючого співтовариства майстрів, об'єднаних загальною авангардною естетичною ідеєю, не сприяла виникненню численного загону послідовників цього напрямку в мистецтві.

Після виставки «Кільце» в Києві до кінця 1910-х рр. більше не було великих виставок, що представляли б авангардистський напрям у мистецтві. Ця художня ситуація відрізнялася від одеської, де після проведення «Салонів» В. Іздебського стався розкол в ТПРХу і сформувалася група молодих майстрів, зорієнтованих на західно-європейські й російські художні центри авангарду, на чолі з М. Гершенфельдом. Молоді одесити щорічно влаштовували весняні виставки. Їх підтримували В. Кандинський, П. Кончаловський, І. Машков.

Міркування, які виникають при вивченні київського мистецького життя початку-середини 1910-х рр., приводять до висновку, що в Києві футуристичні ідеї не згуртували навколо себе сильного літературно-художнього кола однодумців, як це відбувалося у Москві чи Санкт-Петербурзі. Можливо, тут завинили театралізовані виступи російських футуристів, які відбувалися із запрограмованим присмаком скандалу та епатажу і сприймалися суспільством уже скоріше як мода на футуризм, але аж ніяк не ідея для наслідування. А можливо, для захоплюючого «першого почуття» і серйозного ставлення до цього явища вже минув час. Відкритим залишається й питання: чому київські прибічники літературного та художнього авангарду «не помітили» одне одного. При всьому тому тогочасна, так би мовити, теорія італійського та російського футуризму в мистецьких колах була досить відома, в київській пресі друкувалися статті, де висвітлювалися її головні позиції[13], але, як засвідчила історія, місцеве культурно-інтелектуальне середовище на той час було інтравертне і більше зацікавлене процесом самопізнання свого національного духовного коріння, ніж авангардними експериментами. Тому мусимо відзначити, що живописний

кубофутуристичний вибух, продемонстрований у своїх творах О. Богомазовим на виставці «Кільце» 1914 року, залишився поодиноким. На наступних виставках – 1915 і 1916 років – його роботи так само виглядали окремими спалахами...

1. Кульбин Н. Фореггер Н. Виставка «Кольца» // Музы. – 1914. – № 5. – С. 5–8.
2. Художественная хроника // Искусство в Южной России. – 1914. – № 3–4. – С. 122–124.
3. Вистава «Кольцо» // Сяйво. – 1914. – № 4. – С. 137.
4. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. – М., 1991. – С. 135–136.
5. Крученых Алексей. Наш выход, К истории русского футуризма. – М.: «РА», 1996. – С. 47.
6. Mudrak M. The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine. – Michigan, 1986. – P. 13.
7. Mudrak M. The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine. – Michigan, 1986. – P. 13–14.
8. Лившиц Б. Мы и Запад // Терентьевский сборник. – М., 1996. – С. 250–262.
9. Парнис А. Бенедикт Лившиц и Ф.Т. Маринетти: к истории одной полемики // Там само. – С. 225–249.
10. Савицкая Л.Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы: Монография. – 2-е изд. – Харьков: ТО «Эксклюзив», 2006. – С. 168.
11. Художественная хроника // Искусство в южной России. – 1914. – №3–4. – С. 122.
12. Хроника. Київський салон // Сяйво. – 1914. – № 3. – С. 106.
13. ДАМК, ф. 18, оп. 1, од. зб. 1472. «Протоколы заседаний правлений за 1914 год», арк. 44.
14. Первая выставка картин в пользу нуждающихся студентов политехников: Каталог выставки. – К., 1908.
15. ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, од. зб. 158, арк. 85–91.
16. Кузьмин Е. Письма из Киева // Аполлон. – СПб., 1914. – № 5.
17. Вистава «Кольцо» // Сяйво. – 1914. – № 4. – С. 137.
18. Художественная хроника // Искусство в Южной России. – 1914. – № 3–4. – С. 122.
19. Кульбин Н. Виставка «Кольца» // Музы. – 1914. – № 5. – С. 6.
20. Фореггер Н. Виставка «Кольца» // Музы. – 1914. – № 5. – С. 8.
21. Кульбин Н. Виставка «Кольца» // Музы. – 1914. – № 5. – С. 6.
22. Фореггер Н. Виставка «Кольца» // Музы. – 1914. – № 5. – С. 8.
23. Кульбин Н. Виставка «Кольца» // Музы. – 1914. – № 5. – С. 6.
24. Кольцо. Виставка картин: Каталог. – К., 1914. – С. 4.
25. Кольцо. Виставка картин: Каталог. – К., 1914. – С. 5.
26. Богомазов О. Живопись та елементи. – К., 1996. – С. 43.
27. ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, од. зб. 34, арк. 3.
28. Кольцо. Виставка картин: Каталог. – К., 1914. – С. 4.

Ольга СУЛИМЕНКО,
кандидат соціологічних наук

ПРОВІДНІ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ СВІТУ: ТИПОЛОГІЯ, ОСОБЛИВОСТІ ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

О. Суліменко. Провідні академії мистецтв світу: типологія, особливості та сучасні тенденції розвитку.

Стаття присвячена функціонуванню сучасних академій мистецтв світу. Зокрема означаються типи провідних академій, окреслюються власні особливості та спільні риси існуючих мистецьких академічних установ, сучасні тенденції їх розвитку. Запропоновано орієнтири для вироблення механізмів міжнародної науково-творчої співпраці Національної академії мистецтв України із зарубіжними академіями. Розглянуто умови членства академій мистецтв у міжнародних об'єднаннях, почесного та іноземного членства академіків у зарубіжних та міжнародних академіях, номінації на отримання почесних титулів і нагород. Виокремлено сталі чинники щодо визначення місця академій мистецтв у просторі крос-культурного обміну.

Ключові слова: провідні академії мистецтв світу, типологія академій мистецтв, міжнародні академії мистецтв, міжнародні об'єднання академій мистецтв, крос-культурна комунікація, міжнародна науково-творча співпраця.

О. Сулименко. Ведущие академии искусств мира: типология, особенности и современные тенденции развития.