

сімейним затишком, котрий просякнутий використанням теплих та неординарних найменувань рідних. Найцікавішими у листах поетеси виявилися саме замітники імен, оскільки вони найбільше відображають тісні стосунки із родиною, зокрема з братами та сестрами. Цікаво, що такі замітники імен могли виражатися як власними, так і загальними назвами (*Кох, Маусік, негри-тигри, Пуцинда, Уксусок*).

Антропоніми як система власних імен людей, прізвищ, прізвиськ завжди перспективні для різноманітних досліджень. У подальшому отриманні знання можна застосовувати, порівнюючи системи антропонімів у інших виданнях листів Лесі Українки, які плануються, зосередитися на системі повних імен та їх структурних варіантів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белей Л. Функціонально-стилістичні можливості української літературно-художньої антропонімії XIX-XX ст. / Л. Белей. – Ужгород, 1995.
2. Калинин В.М. Поэтика онима / В. М. Калинин. – Донецк, 1999.
3. Леся Українка. Листи: 1876 – 1897 / Упорядкування Прокіп (Савчук) В. А., передмова Агеевої В. П. – К.: Комора, 2016.- 512с. – Іл. – (Серія «Persona»)
4. Магазаник Э.Б. Ономапозтика, или "говорящие имена" в литературе / Э. Б. Магазаник. – Ташкент, 1978.

Шама Т.

Науковий керівник – доц. Кондратюк Л. Р.

ДЕЯКІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ СИСТЕМИ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ

У статті здійснено спробу показати, що новації художників-імпресіоністів у кінцевому рахунку привели до утвердження суб'єктивістського початку в мистецтві ХХ ст.

Постімпресіонізм, як і будь-який інший напрям мистецтва, цілком доцільно розглядати як художню систему, що «...включає в себе різноманітні елементи, що співіснують і взаємодіють: матеріальне і духовне, чуттєво-емпіричне і узагальнено-абстрактне, раціонально-нормативне і емоційно-особисте, усталене і динамічне, наявне і потенційне тощо» [1]. З цієї точки зору таких митців як П. Сезанн, Ж. Сера, П. Гоген, Е. Бернар, В. Ван-Гог і ін., настільки різних, що окремі дослідники їх об'єднання під назвою «постімпресіонізм» вважають формальним, навіть штучним («задля зручності»), все ж таки слід розглядати їх творчість як вираження більш-менш єдиних естетичних поглядів і прагнень, тим більше, що в підсумку їх вплив на подальший розвиток мистецтва завжди розглядається як системний, в сенсі цілісної художньої системи. Разом з тим, вивчаючи погляди самих художників, зафіксовані у щоденниках, маніфестах, відгуках сучасників тощо, ми бачимо їх зосередженість виключно на проблемах творчості (переважно власної) і майже повне ігнорування, скажімо, соціально-політичних проблем. З одного боку, це цілком відповідає переважаючим у XIX ст. теоріям «мистецтва для мистецтва» [2, с. 311-312], а з іншого – важко очікувати від митця «доідеологічної» епохи чогось іншого. Виходячи зі сказаного, **мета даного дослідження** полягає у з'ясуванні специфіки підходу постімпресіоністів до художніх проблем, що дасть змогу виявити окремі особливості постімпресіонізму як художньої системи.

Імпресіонізм, як останній, хоч і блискучий етап у розвитку об'єктивно-реалістичного методу відображення дійсності водночас містив деякі риси, які були сприйняті «прихильниками необ'єктивного, спрямованого на загальнозначуще і вічне погляду» [3, с. 805].

Можна виділити такі нововведення імпресіоністів: 1) відмова від традиційної (вальорної) техніки; 2) заміна контрасту «чорне—біле» колірним контрастом; 3) «звільнення» кольору з-під «диктату» світлотіні (все це було підпорядковано одній меті – об'єктивному відображенню всіх, також непостійних, мінливих, станів природи); 4) створення своєї власної іконографії, а також введення до мистецтва тематики міського життя і передмістя; 5) винайдення нового способу кадрування картини і нові композиційні принципи, засновані на навмисній випадковості мотиву.

Такий підхід вимагав радикальних змін у техніці живопису: імпресіоністи відмовились від роботи в студії, щоб писати всю картин повністю і швидко, завершуючи її часто того ж дня, відмовились від багат шарового накладання фарби і від темних тонів – і все це для того, щоб легкими мазками творити неповторний образ конкретного фрагменту реальності [4, с. 244].

Згідно вікових традицій живопису завжди схвалювались відтінки (нюанси) кольору. Уважно вивчаючи світло, імпресіоністи знайшли спосіб шляхом поділу кольорів отримувати відтінки світла, не послаблюючи інтенсивності кольору. Слід припустити, що це було знайдено ними чисто інстинктивно. Елемент суб'єктивізму проявився також в тому, що імпресіоністи залишались живописцями, зверненими до природи, обраної через призму темпераменту. У художньому відношенні принципом імпресіонізму було транспонування тіні на кольори з групи холодних, а світла на кольори групи теплих, що більш суб'єктивно, індивідуально, ніж сприйняття контрасту «світле-темне». Крім того, імпресіоністи вважали, що контури в природі не існують, є тільки співвідношення кольорів.

Усі ці особливості імпресіонізму і стали основою для виникнення вельми різноманітного явища у французькому живопису кінця XIX ст., яке прийнято означати терміном постімпресіонізм.

Термін «постімпресіонізм» широко розповсюджений в культурологічному просторі, часто використовується дослідниками в досить вільному трактуванні і не має чітко визначених меж. Причина цього приховується у складності визначення самого явища постімпресіонізму.

Іntenсивно застосований імпресіоністами контраст додаткових кольорів спонукав художників Ж.Сера і Поля Сіньяка розробити «строго науковий» живопис — пуантилізм (дівізіонізм, неоімпресіонізм). Вони розміщували мазки або крапки чистого кольору поруч, сподіваючись, що вони, злившись не механічно, а оптично в оці глядачана втратять інтенсивності. Таким чином, все значення пуантилізму полягає у здійсненні чергового кроку в напрямку автономізації картини як певної довільної просторової структури, старанно обдуманій, в якій роль представлення природи редукована до становища «візуальної схеми». Крім того, завдяки розбиттю кольору на послідовні, спеціально визначені елементи, пуантилісти прийшли до відмови від «натурального світла», тобто від «субстанції», що раніше визначала композицію і колористику картини.

Оскільки метод Ж. Сера підпорядковував колірні гармонії його картин впливу фізичних і ритмічних законів, такі елементи як фактура, композиція і лінія неминуче набували першорядного значення, так як саме вони давали найбільший простір ініціативі художника і дозволяли йому підкоряти своїй творчій волі «компоненти» картини [5, с. 66].

Прикладом радикальної об'єктивістської реакції на імпресіонізм була творчість П.Сезанна, в якій присутні два важливих моменти, що мають виключне значення для подальшої долі мистецтва: 1) всі предмети дійсності можна звести до форм кулі, конусу і циліндру; 2) допустима деформація оптичної перспективи, завдяки чому іноді виникає ефект «зворотної перспективи».[6] Таким чином, хоч П. Сезанн і намагався, за його власними словами, «зробити з імпресіонізму щось таке ж міцне і довговічне, як мистецтво музеїв», але саме в його художній концепції і роботах містились елементи, розвинені його послідовниками в кубізм.

Важливий внесок у розвиток художньої системи постімпресіонізму зробив Е. Бернар, що одним з перших став застосовувати спрощення форми і кольору, натомість оптична перспектива в деяких його роботах зникає, поступившись місцем площинній композиції (все це пізніше стане невід'ємними ознаками окремого напрямку у мистецтві — примітивізму).

Початок радикального трактування кольору пов'язаний з творчістю Л. Анкетена, який довів, що художник цілковито суб'єктивно, навіть свавільно може обирати колірне вирішення картини, цілковито не рахуючись з природою. Це стало вступом до розробки символіки кольору, що поступово набула самостійного значення.

Усі ці відкриття і новації були розвинуті і довершені П. Гогеном, В. Ван Гогом і А. Тулуз-Лотреком, творчість яких далеко вийшла за рамки постімпресіонізму.

Таким чином, за щирого бажання «об'єктивувати» імпресіонізм, постімпресіоністи насправді посприяли посиленню суб'єктивістського початку в подальшому розвитку світового живопису.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сморг Л. О. Естетика : навчальний посібник [Електронний ресурс] / Л. О. Сморг. – К. : Кондор, 2009. – Режим доступу : http://www.ebk.net.ua/Book/ethics/smorzh_estetika/part9/907.htm.
2. Довгань О. В. Мистецтво в соціологічних теоріях XIX – поч. XX ст. [Електронний ресурс] / О. В. Довгань // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2013. – № 4. – С. 311–314. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2013_4_61.
3. Музиль Р. Человек без свойств : роман. В 2 Кн. / Роберт Музиль / Пер. с нем. С. Апта. – М. : Худож. лит., 1984. – Кн. 1. – 1032 с.
4. Алексієвєць Л. М. Історія світової культури: Частина друга: від Бароко до сучасності / Л. М. Алексієвєць, М. М. Алексієвєць, О. І. Шама. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 656 с.
5. Ревалд Д. Постимпрессионизм: От Ван Гога до Гогена / Джон Ревалд / Пер. с англ. П. В. Мелковой ; Общ. ред. и предисл. А. Н. Изергиной. – Л.-М. : Искусство, 1962. – Т. 1. – 436 с.
6. Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников / Поль Сезанн / Пер. с франц. ; Сост., вступ. ст., прим. Н. В. Яворской. – М. : Искусство, 1972. – 370 с.

Федчишин Т.

Науковий керівник – доц. Бабій І. М.

СЕМАНТИКО-ЕСТЕТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА КОМПЗИТИВ У РОМАНІ

«ЩОДЕННИК СТРАЧЕНОЇ» МАРІЇ МАТІОС

Композиція є одним із невичерпних джерел українського словотворення, збагачення лексичного фонду загальнонародної української мови. Чимало вчених здійснювало спроби опису цих одиниць із погляду історії виникнення та розвитку, словотвірної структури та семантики, їхнього функціонування та призначення в тексті. «М.Я. Плющ, С.П. Плющ, С.П. Самійленко, І.Й. Тараненко досліджували питання походження іменників-композитів; Н. Ф. Клименко вивчала словотвірну структуру й семантику складних слів сучасної української мови; процеси утворення композитів як один зі способів формально-граматичної реалізації семантичної структури